

ALBERTO ZUM FELDE

ESTETICA
D E L
NOVECIENTOS



EL ATENEO ∞ BUENOS AIRES



CONFERENCIAS DADAS EN LA FACULTAD
DE HUMANIDADES DE LA PLATA, EN SE
TIEMBRE DE 1927

I

LA FUNCION ESTETICA

12

EL CONCEPTO DE FUNCION

PARTAMOS de un concepto elemental preciso: el fenómeno estético, es inseparable del complejo de los fenómenos humanos. Podemos especializarnos en el estudio del problema estético, es decir, situarnos en el plano de manifestación del arte, pero no circunscribirnos en él, permaneciendo ajenos a cuanto es dado más allá de sus borrosos límites, como si fuera un territorio que viviera y evolucionara aisladamente, sólo manteniendo relaciones exteriores con los demás países. Y, por ende, conflictos exteriores.

Filosofía, ciencia, religión, política, economía, eran, hasta ayer, "asuntos extrajeros", respecto al arte, sujetos, como los estados, a alternativas de comercio y de beligerancia. Nada más falso, empero, que este concepto. Admitimos, es cierto, un plano es-

tético, un plano de conciencia y de objetivación, con sus contenidos y sus formas propias; pero sus relaciones con los otros planos de conciencia y de objetivación, no son exteriores, como en países distintos, sino internas, como las de los órganos de un ser vivo. Así como cada órgano tiene su función dentro de la entidad biológica, cada plano de conciencia y de objetivación tiene su función especial, en el complejo orgánico de una cultura. Mas, así como toda función orgánica, es, al mismo tiempo que una finalidad para el órgano que la ejerce, una relación necesaria con un fin que es la vida total del organismo, — el arte, función de la conciencia, si bien puede ser objeto de un especial estudio, no puede ser verdaderamente entendido, sino en sus relaciones con la totalidad de la vida humana. Así el sistema nervioso, o el sistema endocrino, de los animales superiores, pueden ser estudiados especialmente, pero no aisladamente, pues si se los aísla para analizarlos, como mecanismos autónomos, como una serie de dispositivos automáticos, se prescinde de lo que en ellos es fundamental, de lo que es su clave: su función. Y función es — en bio-

logía, en matemáticas, en historia — relación.

El concepto de función, referido al Arte, es completamente actual, y no podía ser entendido antes de ahora, ya que se refiere, a su vez, a conceptos científicos y filosóficos, propios de nuestro tiempo. No digamos, — como los racionalistas - positivistas del Ochocientos, creyentes en el Progreso — que es este concepto una conquista del saber, “una nueva luz en la noche de nuestra ignorancia...”. Digamos, simplemente, que es este uno de los conceptos propios de la mentalidad del Novecientos, uno de los esquemas intelectuales con que damos forma a nuestro mundo.

Porque, para el hombre actual, el intelecto no es ya la facultad encargada de descubrir verdades perennes (a-históricas), en una realidad objetiva y en sí, sino la de construir las formas conceptuales de nuestra conciencia, según el régimen subjetivo que impere en un ciclo dado de cultura.

ESTETICA NEO-CLASICA

TIEMPO hubo en que la Estética era un sistema de normas intelectuales; era el tiempo del neo-clasicismo académico. La Razon, apoyada en las tradiciones formales de la época greco-romana, y asesorada por el Humanismo, había formulado las reglas dogmáticas y universales del gusto. Todos los géneros, estrictamente delimitados, estaban sujetos a una preceptiva única. Un tratado de estética — plástica o retórica — era algo así como un Código de la Belleza; y todo lo que se produjera fuera de lo preceptuado en ese código, era ilegítimo, vale decir, inestético. Así, Voltaire, a quien nadie negará agudeza de ingenio, pudo decir de Shakespeare, con toda convicción, que era un saltimbanqui. Y, lo era, en efecto, para la conciencia estética del neo-clasicista, identificada enteramente con el racionalismo matemático de la época, ya que Shakespeare representaba el libre juego de la vida, sin sujeción a normalismos racionales.

La teoría estética se reducía entonces a la más exacta formulación de las reglas; y la

crítica, en todos los campos, así en letras como en arte, a la confrontación de las reglas con las obras. En la medida que la obra artística realizara el ideal de la armonía normativa, se acercaba o se alejaba de la perfección matemática, en la cual el alma académica se recreaba, como en la realización de sí misma. Y en verdad, esa estética de los siglos VII y VIII, era la realización de aquella alma, en su ideal de orden matemático. Sólo por esta identificación de la sensibilidad con el ideal matemático puede llegar a sentirse la belleza de una tragedia de Racine, de un cuadro de Poussin. La belleza clásicista — Poussin, Racine — es puramente intelectual, y desde luego, la más intelectual de todas las formas históricas de belleza, como que corresponde al período dogmático del racionalismo, que se mueve, solemne y graciosamente — con ritmo de minuet palaciego — en torno del Discurso cartesiano.

Un tratado de estética, era, entonces, semejante a un tratado de geometría, o de lógica, ya que la lógica era también una especie de geometría. Boileau completa la trinidad, como expresión teórica.

ESTETICA ROMANTICA

AL estado de conciencia matemático sucede el estado sentimental. La afición al estudio de la naturaleza viva, en la multiplicidad de sus fenómenos, se sobrepone al interés por las ciencias abstractas, puramente racionales, que hasta casi fines del XVIII eran las ciencias dominantes por excelencia, y aún las ciencias por antonomasia, a punto de que Kant, al fundar su crítica del conocimiento científico, tiene únicamente en cuenta las físico-matemáticas.

A la filosofía matemática sucede la filosofía de la naturaleza; al grave imperio intelectual de la lógica, la democracia patética del sentimiento. El amor a "lo natural" conduce al romanticismo, en su doble faz de exaltación de los sentimientos — fuerzas naturales del corazón—y de libertad natural o espontaneidad de las formas estéticas. Rousseau, filósofo sentimental de la Naturaleza, inicia el doble romanticismo, literario y político. Y Shakespeare, que encarnaba el libre movimiento de la naturaleza humana, en sus fuerzas y en sus modos —

es reivindicado, elevado al primer plano de la admiración y del ejemplo. Todo el teatro romántico tiene por maestro a Shakespeare aunque, en verdad (salvo Goethe) sólo haya llegado a ser su caricatura.

Pero, el culto a la Naturaleza y la exaltación del sentimiento, no bastan, indudablemente, para definir el romanticismo. Actúa en los románticos un factor psicológico que aún no se halla en Shakespeare — y menos en Dante, otro lejano precursor proclamado por los románticos: — la posición racionalista de la conciencia. Este racionalismo fundamental, es lo que separa, también fundamentalmente, a Shakespeare y a Dante, de los románticos. En el fondo de la tragedia shakespeareana, actúa el fatum natural, lo que lo acerca más a los griegos presocráticos que a los románticos. Pero en el fondo del drama sentimental romántico — siempre proclive al melodrama — lo que actúa no es el fatum natural, sino la Razón; o, más exactamente, las ideas de entidad racional, puesto que romanticismo e idealismo son fenómenos psíquicos análogos y contemporáneos en la historia. Realmente, el movimiento romántico no encontró su equilibrio pro-

pio y su plenitud hasta que no confluyó con el idealismo filosófico, la otra corriente romántica.

El idealismo romántico es una identificación de la sentimentalidad emocional con la concepción racionalista del mundo. "Las razones del corazón" que había dicho antes Pascal, se convierten en razones de la Razon; y a su vez, las razones puramente racionales se convierten en sentimientos. Se opera uno de los más curiosos fenómenos de psicología histórica. Acaso fuera acertado decir que los sentimientos tomaron las formas de las razones, convirtiéndose éstas, al ser movidas por aquéllas, en fuerzas morales.

Estas fuerzas morales — o sea los "ideales" — que en lo político determinan el dinamismo romántico de las revoluciones, — empezando por la Revolución Francesa, prototipo de las demás — son así mismo determinantes en lo estético. Si la Estética era, en el período clasicista, un sistema matemático de reglas, en el período romántico es un sistema moral de ideales. Hegel es el centro filosófico del tiempo romántico. El idealismo hegeliano, con su concepto de la

historia como proceso racional, en progreso infinito, inspira toda la ideología romántica, especialmente en la segunda época, ya que, en la primera, que casi podría llamarse pre-romántica, teóricamente representada por Rousseau y por Shlegel, domina el culto de la naturaleza, en forma de un vago panteísmo sentimental. Hugo, la más culminante cúspide del énfasis romántico, es, en el fondo, un hegeliano perfecto. La co-existencia, en una misma época, de una gran modalidad estética y de una gran modalidad filosófica, no es mera coincidencia: ambas son manifestaciones del mismo estado de conciencia histórico. "La leyenda de los Siglos" es "La Fenomenología del Espiritu" transportada al plano de la Poesía.

—Rousseau - Shelling - Schiller, podría ser la fórmula representativa del primer período romántico, en que predomina el culto panteísta de la Naturaleza. La fórmula del segundo período, en que predomina el culto de los ideales, podría ser: Hegel - Beethoven - Hugo. Romanticismo e idealismo caen al mismo tiempo. Tampoco esto es mera coincidencia. El derrumbe del hegelianismo, hacia 1850 — fin del claro de luna --- mar-

ca la promoción del naturalismo en el arte. El naturalismo estético corresponde al imperio del positivismo científico.

ESTETICA POSITIVISTA

NO es necesario detenerse a señalar la relación intrínseca que existe entre la concepción científico-positivista del mundo, que sustituyó al idealismo hegeliano, y el realismo artístico. Al subjetivismo romántico sucede el culto de la objetividad. El pintor y el escultor quieren reproducir la exterioridad de las cosas tal como ellas se presentan a la vista. El artista y el escritor aspiran a que sus obras tengan el rigor analítico y experimental de la ciencia. Y, de acuerdo con las teorías deterministas y asociacionistas de los psicólogos, los personajes de la novela y del teatro, son vistos como resultantes de simples procesos mecánicos psico-físicos. Cabe advertir, no obstante, que la poesía y la música, no pudiendo, por su índole misma, seguir este movimiento de supuesta objetividad científica, toman direcciones desviadas.

La Estética asume, pues, en este período, los caracteres de una psicología determinista, dividiéndose en dos tendencias: la individualista y la social. La primera podría estar representada en Spencer; la segunda por Guyau; los teorizantes cuyos conceptos significaron, para la mentalidad universitaria de fines del siglo pasado, y comienzo del presente, un conflicto irresoluble, que dividió a la intelectualidad en dos bandos opuestos.

Para Spencer, — como ya es muy sabido — lo bello es lo exento, no sólo de todo fin vital, sino de todo valor y sentido vital; lo inútil, por excelencia; y el arte, identificado con el juego, el gasto de un sobrante de energía. Para Guyau, al revés, lo bello es una categoría elevada de lo útil, y el arte, cuyo contenido es ético, tiene por fin servir a la vida. La mentalidad positivista del tiempo anterior, se agitó combatiendo entre los términos de este conflicto, cuya antimonia ha llegado, casi hasta nosotros. Pero para nuestra visión mental, ese era un conflicto entre bandos de un mismo país, puesto que ambos se mueven sobre el terreno de la

psicología determinista, ya traspuesto por nuestra generación.

FANTASMAS DEL OCHOCIENTOS

YA ha traspuesto el determinismo nuestra generación, mas no sin que el conflicto, descentrado y extemporáneo, se prolongue sobre las nuevas modalidades de nuestros días,—como la vida de un fantasma, que repite constantemente, el drama ya finido de su existencia,—asumiendo el mismo carácter de una polémica ético-estética.

Ocurre que el Novecientos está cambiando de actitud ante la vida. Pero los conceptos cambian mucho más lentamente que la sensibilidad, y siempre a su zaga. La concepción, es, probablemente, la más árdua face de un proceso de formación cultural, cuyos primordiales fenómenos se dan en lo subconciente, es decir, en las zonas más interiores y profundas de la conciencia no-intelectual. Nuestra época *siente* distintamente a la época anterior, — a las épocas anteriores. — pero *piensa* aún, en gran parte, como ellas. No ha logrado, sino en poco,

todavía, desprenderse de los conceptos tradicionales de la estética, de la lógica y de la metafísica del Ochocientos, para elaborar sus conceptos propios. Diríase que los nuevos conceptos elaborados por nuestra época, son todavía blandos, imprecisos, y se pliegan a las estructuras antiguas del pensamiento. Nuestra época vive por ello una vida un poco ambigua y contradictoria. Nuestra sensibilidad — es decir, nuestro Inconciente — ha experimentado un cambio profundo, que la diferencia fundamentalmente de los siglos pasados, de los tres últimos siglos pasados, por lo menos. Pero nuestra intelectualidad, sigue funcionando, en gran parte — como una serie de dispositivos mecánicos, pre-dispuestos — según los conceptos transmitidos del Ochocientos.

Conceptos nuevos, radicalmente distintos a los pre-existentes, propios de la entidad psíquica que se está definiendo, se esbozan aquí y allá, de modo aún inconexo, invertebrado, y confundido con concepciones anteriores, pertenecientes a otro orden mental. Tal ocurre, no sólo en el conjunto del pensamiento nuclear de nuestra época, si-

no también, particularmente, en cada pensador.

Diríase, así mismo, que, el pensamiento de este tiempo de renovaciones fundamentales, necesita aún, para sus piernas blandas, y su incipiente orientación objetiva, el andador de la filosofía tradicional.

UEXKULL, Y LA VUELTA A KANT

EJEMPLO cabal de ello, nos lo da uno de los sabios más profundos de nuestra época, el biólogo Uexkull, a quien debemos algunas de las ideas científicas más fundamentales y ricas en consecuencias de todo orden. Por una parte, sienta Uexkull los principios de una concepción biológica del mundo, opuesta al evolucionismo mecanicista de Darwin y Haeckel, definiendo el origen, conforme a plan, de toda especie orgánica, y estableciendo la integridad funcional del organismo con su mundo perceptorio, distinto para cada conciencia. Mas, por otra parte, cuando saliendo del terreno estricto de la biología, quiere Uexhull definir sus relacio-

nes con el plano filosófico, ño acierta sino a volver a Kant, buscando en su viejo método trascendental, un refugio contra el positivismo antimetafísico que predominó en la ciencia del siglo XIX. Sus hallazgos acerca de las relaciones entre el [ser orgánico] y el mundo objetivo, nos llevan, por caminos muy distintos a los de Kant, hacia una teoría del conocimiento que nada tiene que ver con la crítica de la Razón. Más aproximado a una congruencia filosófica estaría, acaso, el ilustre sabio, si hubiera mirado hacia el lado de Bergson, cuyo método intuitivo y cuyo concepto de la evolución creadora tienen cierta afinidad de época con sus propios conceptos biológicos. Sólo más aproximado, hemos dicho, téngase en cuenta, pues tampoco en Bergson se halla expresada, sino en modo pre-cursor, la nueva posición de la conciencia frente al viejo problema gnoscológico.

LA "DESHUMANIZACION DEL ARTE"

Lo que ocurre a Uexhull ocurre a casi todos los que, como él, si bien en distintas ca-

tegorías, pueden considerarse los precursores de un nuevo ciclo de cultura. Su caso es representativo del trance mental de nuestra época. Mas, pongamos otro ejemplo, más directamente relacionado con el tema especial de nuestra conferencia, y más acerca, también, del ambiente latino-americano: Ortega y Gasset, a cuya acción intelectual y editorial; tanto debe la joven generación de este lado del Atlántico.

Cuando el sutil ensayista de "El Espectador" y director de la "Revista de Occidente", trata de la desvalorización de la cultura ochocentista con respecto a la demanda de nuestro tiempo, define aquélla, — sobre todo en su último período — como una cultura desvitalizada; acierto indudable que, de un ágil salto desde el Mirador de Nietzsche le coloca en el centro mismo de los problemas contemporáneos. Pero, en seguida, al encarar especialmente el problema estético, define las nuevas corrientes, cuyas primeras y precarias formas conocemos, como un fenómeno de "deshumanización del Arte".

¿Pero, deshumanización del arte, y desvitalización del arte, no son la misma cosa?

Puede el arte contener y expresar otra vida que no sea la humana, esto es, la de nuestra conciencia? Y puede admitirse, como expresión de una cultura renovada, de una nueva oleada espiritual, un arte desvitalizado, vale decir, un arte "decadente"?

Porque un arte sin contenido vital y humano, no puede ser sino bizantinismo, tal como reconoce Ortega es la cultura desvitalizada, quedando reducido, en última instancia psicológica, a un mero juego de ingenio. Y un juego de ingenio, del cual están ausentes todas las realidades espirituales del hombre, es un puro decadentismo semejante al de los "acrósticos indolentes" que decía Verlaine. Ahora, si por deshumanización se entiende superación de la realidad objetiva inmediata, que, en general, fué la sustancia del arte, en la época anterior, estamos jugando también, ya, con las palabras. Juego de sofistas, ya que palabras son conceptos. Y, a propósito, nosotros nos hemos preguntado algunas veces, si, dentro del pensamiento de Ortega, no juega a menudo un sofista.

"Vida es una cosa, poesía es otra", dice el profesor hispano, corroborando el sentido

de esa deshumanización. Sí, puede admitirse, en cuanto ello se refiera únicamente a las formas específicas distintas, que la Vida (con mayúscula) asume en la vida (con minúscula) y en el arte. No, ciertamente, en cuanto al contenido esencial de ambos planos de realidad. En la vida y en el arte, quien se manifiesta y actúa es el hombre, sólo que se manifiesta y actúa de distinto modo. En el plano del arte, lo humano se revela en su esencialidad, depurado de todo lo que en la vida real cotidiana, es contingente, accesorio, condicionado; en cierto sentido se trata de una forma de realidad más profunda, de una intra-realidad, que la vida cotidiana, individual y social, esconde y confunde, pudiendo manifestarse sólo en el arte. Lejos, pues, de no ser vida, es vida más pura, es esencia de vida. No puede decirse, en rigor, que en el arte se opera una deshumanización; y sólo hasta cierto punto, o en cierto sentido, sabe decir que el arte desrealiza, ya que esta desrealización se produce sólo con respecto a lo que la realidad objetiva tiene de más exterior, determinado y mudable; y la deshumanización aquella es sólo la distinta y específica forma en que lo humano—es de-

cir, la conciencia del hombre — se manifiesta, al pasar del plano de la realidad formal a la realidad esencial.

“Estilizar es deformar lo real, desrealizar, — corrobora aún Ortega. — Estilización implica deshumanización. Y vice-versa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizando”. Conviene rectificar estos conceptos. Estilizar es depurar la realidad de todos sus elementos no estéticos, es decir, no expresivos del ser, para dejar sólo aquellos que son expresión pura. Porque la diferencia específica entre las formas del arte y las formas de la vida, no está en el contenido sino en la función. La función de la forma natural, o del hecho real, es de carácter biológico; y la función de la forma estética o del hecho estético, es de carácter expresivo; o, en otros términos, aquella tiene por finalidad la conservación o desarrollo de la vida, y ésta la expresión de la vida. Ciertamente, en la forma viva o en el hecho real, existen los elementos expresivos, pero están confundidos y supeditados a los biológicos, en tanto que en la forma estética, esos elementos expresivos, emancipados de toda condicionalidad, supeditan a los otros, y se manifiestan con

esencia de vida
que into modo alla de lo contingente

entera libertad. Estilizar sería, pues, emancipar la realidad de sus condiciones prácticas, para que se muestre en sus puros valores expresivos.

La "deshumanización", entendida, pues, no como una superación del mero realismo objetivo por la libertad de la imaginación creadora, — en cuyo caso el término es confusivo, — sino como un efectivo vaciamiento del arte de todo contenido y de todo sentido humano, lo que lleva a considerar el arte como un simple deporte: tal es el punto donde, creemos, el pensamiento del prestigioso catedrático de Madrid se desvía de las verdaderas direcciones de la nueva conciencia; y, resintiéndose del referido achaque, característico del trance intelectual del momento, vuelve a conceptos propios de la mentalidad ochocentista.

EL ARTE COMO DEPORTE

EL concepto del arte como deporte, es, no obstante la expresión verbal modernizada con que se le formule, una reviviscencia de la pretérita teoría spenceriana (y antes,

aun que no con igual sentido, schilleriana) que identificaba el arte con el juego, dando a uno y a otro el valor hedonístico de un empleo de energías excedentes. La actividad estética — así en el productor como en el receptor — se operaría, entonces, en un plano de perfecta *infuncionalidad*, y no tendría más sentido que el de un placer inventado por el hombre para hacer más agradable la vida. Para distraerse de sus negocios, de sus trabajos o de sus estudios, los hombres juegan al dominó, a la baraja, al ajedrez. (De los juegos atléticos no hablamos, porque éstos, además de la distracción, pueden tener un valor higiénico). Pues, del mismo modo, colorean de imaginación y de lujo la monotonía utilitaria de la existencia cotidiana, con novelas, comedias, cuadros, versos, sonatas. El juego de los ritmos y el de las metáforas sería igual al juego de los naipes. Y un drama, no tendría más sentido que una partida de ajedrez.

Pero, este concepto del arte es perfectamente escéptico, — o, si queréis, agnóstico — y se emparenta íntimamente con la concepción mecánica y hedonística de la vida predominante en los períodos de decadencia.



histórica; y que, en el último tercio del siglo pasado halló, como ya sabemos, su teórico representativo en Herbert Spencer, Aristóteles de la burguesía liberal. Y, precisamente, en conflicto con ese concepto estético del positivismo burgués, estaba el concepto del positivismo que llamaremos proletario, que veía en el arte un instrumento de mejoración social. Guyau es, frente a Spencer, la expresión de este otro positivismo humanitario, y su "Arte desde el punto de vista sociológico", la fórmula opuesta a la psicología estética del filósofo burgués, no menos mecánica en sus fundamentos, pero adaptada a las finalidades de una ética socialista. En último término, un contrapunto entre individualismo y socialismo, sobre el mismo terreno del positivismo científico.

Pero puesto que la mentalidad del Novecientos ha superado aquella concepción mecánica de la vida — última forma filosófica del racionalismo — ha superado también aquel conflicto, por la anulación de sus antinomias. Al concebir la Vida como una actividad intrínsecamente volitiva y creadora, y al Espíritu como una realidad inmanente que excede, en todo, a los órganos de

que se sirve en el plano físico, concebimos así mismo a las formas del Arte como formas de vida, y al Arte en sí mismo, como una función del Espíritu.

EL ARTE, COMO FUNCION SUPERBIOLOGICA

Y concebido el Arte como una función del Espíritu — análoga, en otro plano, a la función biológica — la actividad estética adquiere el doble valor de una finalidad en sí misma, y al mismo tiempo de relación con un fin. Pues ya hemos definido toda función como una finalidad en relación a un fin. El arte, sería, pues, una finalidad, en cuanto es objetivación en imágenes de la realidad psíquica, ya que esta objetivación halla su cumplimiento en sí misma; y respondería a un fin en cuanto se relaciona con la vida total de la conciencia, que en él actúa con todas sus cualidades. Así, entre lo ético y lo estético, no cabe oposición alguna conflictual, sino relación íntima, dentro de la autonomía de la función.

Lo ético y lo estético se hallan en conflic-

to en la conciencia, toda vez que uno de los términos quiere supeditar al otro a sus finalidades, por haberse relajado el vínculo fundamental que los identificaba en el Espíritu. Ello suele ocurrir cuando una época deja de sentir como propios los ideales éticos que antes imperaban, vale decir, cuando los valores éticos pierden su arraigo en la sensibilidad, quedando como simples normas conceptuales. Así para el hombre griego, de la gran época griega, el ideal apolíneo identificaba perfectamente su vida y su arte, su estética y su moral; todo para él era cuestión de euritmia. Para el hombre gótico, arte y vida se consustanciaban en el ideal cristiano. Para el hombre clasicista de los siglos XVII y XVIII, la racionalidad matemática informaba tanto su filosofía moral como su sensibilidad estética. Para el hombre romántico, la identificación del sentimiento con las ideas racionales hizo de su idealismo una sola inspiración moral, estética, política... En todas esas épocas, vemos que un mismo contenido de conciencia, se manifiesta en las formas del arte y en las formas del vivir humano, con la sola diferencia, acaso, de que el arte expresa de un modo ideal, es decir, perfecto, los

ideales que en la realidad práctica sólo pueden expresarse de un modo muy incompleto. La vida real—lo que se llama vulgarmente la vida real—parece, en todas esas épocas, como un borroso y defectuoso trasunto de su arte. Las formas del arte han sido siempre las formas puras de la vida.

Hoy, ya tenemos por cierta la paradoja de que no es el arte el que toma las formas de la vida real, sino la vida real la que tiende a tomar las formas del arte. Porque las formas del arte son, al ser libres de toda condicionalidad práctica, expresión pura; y esta expresión es la que trata de efectuarse en la forma real, luchando con los factores materiales. La conciencia de una época se manifiesta, libre y directamente, en las formas del arte, en tanto que sólo puede manifestarse condicional e indirectamente en las formas de la vida real. El arte es, pues, la expresión de la más profunda realidad de cada conciencia y de cada tiempo.

Ahora una pregunta, ¿la función del arte, en cuanto fin, sería elaborar las imágenes puras de la realidad psíquica, las formas que la vida humana quiere alcanzar. y cuyo esfuerzo en alcanzar constituye su ética?

Probablemente, sí. Porque, si no es el arte lo que crea esas formas, ¿qué las crea? ¿La religión? Pero la religión requiere asumir la representación concreta de la imagen, requiere la forma estética del mito. Y quizás sea esta la más poderosa forma del arte. En cuanto a la filosofía, puede decirse que da el sentido de esas formas, expresado en conceptos.

CRISIS DE LO SUBLIME

LA emoción estética — y nos referimos aquí a la que se siente ante la obra de arte, — estatua, drama, poema sinfonía — es como el contacto de la conciencia con sus más profundas realidades, que han cobrado formas concretas de figura o de ritmo, que existen objetivamente. El grado, o por mejor decir, la calidad de lo sublime, sería la sensación de presencia de la forma más pura. La negación de la existencia de lo sublime, — tendencia que se advierte en parte de la generación actual — no es más que un síntoma de la fundamental crisis de valores éticos que padece nuestro tiempo. Los valo-

res éticos de la época positivo - racionalista han caducado; los de la época que comienza no se han definido todavía. Es cierto que este primer tercio del Novecientos padece una crisis de ideales. De ahí, la crisis de lo sublime.

El ideal de una época, de una cultura, es como el punto de máxima tensión vital, opuesto al hecho simple de la vida, siendo ambos como dos polos necesarios entre los cuales se producen todos los fenómenos de una cultura. La cultura sería, pues, como una polarización de la vida humana entre esos dos puntos necesarios. Cuando la conciencia toca el polo superbiológico se experimenta la emoción de lo sublime. Lo sublime del arte corresponde, en religión, al éxtasis. Y de ahí que, en ciertos momentos, pueda dársele al arte un valor religioso.

Pero no sólo de ahí. La religión, como el arte, como la filosofía, como la política misma, es una de las formas específicas de la conciencia, y su sentido ideal es el mismo, en última instancia, que el sentido del arte, de la filosofía y de la política, dentro de un orden de cultura. Por eso el éxtasis religio-

TRISTEZA DEL OCHOCIENTOS

LOS críticos europeos que han hablado de neo-romanticismo, refiriéndose a algunas de las corrientes del arte contemporáneo — al futurismo, al expresionismo, al superrealismo — y queriendo identificarlas psicológicamente, con el movimiento romántico de 1800, — no han tenido en cuenta este carácter de alegría vital y de intelectual humorismo que separa fundamentalmente a todas las modalidades del arte actual, del arte de los románticos, esencialmente triste, sentimental y funerario.

Al iniciarse el período, uno de sus héroes, el joven Werter, se suicida por amor; y esta sombra del suicida apasionado, se extiende todo a lo largo del camino romántico, llenándolo de cementerios bajo la luna. Parecería que, hasta 1850, la literatura vistió luto por la muerte de Werter, sobre cuya tumba muchos jóvenes se inmolaron, y lloraron muchas viudas. Por su amor panteísta a la naturaleza, por su corazón generoso de justicia, por su exaltación pasional, por su triste suicidio, Werter puede ser consi-

36

so heroísmo moral y la sublimidad estética son modos de contacto con el mismo ideal de la vida, y la emoción en ellos idéntica.

El nuevo ciclo cultural que ahora comienza, no es aún conciente de su polaridad superbiológica; diríase que no ha nacido todavía, las formas paradigmáticas de su realidad. Estas formas están presentes, en la virtualidad de sus empujes, como las formas del árbol en el ambiente, como las del sistema en la nebulosa. La nueva conciencia en formación, la nueva cultura en su período primieval, se caracterizan, — como el hombre adolescente — por una alegría física y deportiva. La alegría típica del arte actual — alegría que existe, en forma de humorismo, hasta en manifestaciones más dramáticas — es de los contrastes más evidentes que ofrece — aún exteriormente — con el arte del ochocientos, todo dominado por una tristeza intelectual profunda.

derado como el mito psicológico inicial del romanticismo, como su personaje más representativo. Todos los personajes de la literatura romántica tienen un parecido fraternal o filial con Werther, y forman, en conjunto, como una familia numerosa de pálidos hermanos, de un carácter idéntico, aunque viviendo situaciones distintas.

Ese solo carácter de tristeza congénita, bastaría para diferenciar radicalmente al romanticismo del ochocientos, del movimiento estético contemporáneo. Y no sólo del romanticismo, sino de su heredero póstumo: el simbolismo, que sino padeció ya de tristeza sentimental, padeció sí, de tristeza sensual e intelectual, que en el fondo significa lo mismo con respecto a la vida. Esta prolongación, modificada, de la tristeza romántica, en el simbolismo, debe ser tenida también en cuenta, por quienes, algo confundidos por ciertas apariencias, consideran al superrealismo actual como emparentado y aún proveniente del estado de alma simbolista. Aquel y éste son, empero, dos estados de alma específicamente distintos, aunque coincidan en algunos puntos externos.

ALEGRIA DEL NOVECIENTOS

LA alegría gimnástica y el humorismo intelectual, que es uno de los caracteres típicos del arte de nuestro tiempo, — le asignan el valor de una renovación vital, de un nuevo estado de juventud, de un renacimiento de energías históricas. De ahí que algunos artistas mismos hayan podido decir de su arte: "Se trata simplemente de un juego". Sí, pero de un juego vital, de un juego en que actúan, con libertad maravillosa, todas las energías creadoras de una nueva conciencia. Jugar es, para el niño y para el adolescente, la más importante ocupación. La vieja pedagogía creía que la actitud más seria de un joven era estar sentado, con un libro entre las manos. La nueva pedagogía considerará que lo más serio que existe para el hombre, en los primeros años, son sus juegos. Porque es en el libre movimiento, en la espontaneidad del juego, que el adolescente y el niño ejercitan sus facultades psíquicas y sus energías vitales. La pedagogía que viene, despojada del pesado didactismo escolar, tenderá a hacer de la

educación un juego. Más aún, hacer de la vida un juego, en este sentido de libertad, es quizás, el ideal, aún no definido, de toda la cultura que comienza.

Pero este juego a que nos referimos, nada tiene que ver con aquel concepto del "gasto de energías sobrantes" que padecían los psicólogos deterministas del siglo pasado, ni con aquel otro concepto del racionalismo trascendental, que ponía el juego al margen de la vida, como un mero pasatiempo agradable. Este juego es la vida misma, en toda su profundidad metafísica, pero libertada del peso sombrío de los problemas racionales. Claro está, que no se trata tampoco de la vieja metafísica trascendente, sino de una metafísica inmanente, de esencia intuitiva y de actividad estética.

INTUICION E INMANENCIA

LA nueva posición de la conciencia frente al problema del arte, se abarcará más enteramente si se comprende que, hasta ahora, toda teoría estética, había concebido el arte como una penetración más profunda y

esencial en la realidad objetiva, en el mundo de los fenómenos. Concretándonos a la época antecesora, de Spinoza a Kant, y de Schopenhauer a Taine — es decir, en todas sus escuelas — la intuición estética en unos casos, la genialidad en otros, consistía en una revelación de los valores intrínsecos de las cosas naturales o humanas. Aún en filosofías cuyo pensamiento fluye en gran parte hacia la vertiente de nuestro tiempo, — en Bergson y en Croce, por ejemplo — el arte tiene siempre el valor metafísico de una penetración intuitiva en la esencia de una realidad objetiva; y serán juzgados sus valores más o menos puros y fuertes, según el artista penetre más o menos profundamente con su facultad intuitiva en la objetividad. Tal concepto es correlativo, por otra parte, a la actitud de la conciencia en la época anterior, respecto al problema básico de la filosofía: el problema del conocimiento. Así Bergson puede asimilar la intuición filosófica a la intuición artística, puesto que la intuición es, para él, facultad de conocimiento directo de la realidad.

Pero nuestra posición gnoseológica es otra, si es que cabe hablar de gnoseología

donde se ha descartado el problema del conocimiento, en su sentido metafísico, desde luego, puesto que se elimina el concepto de una realidad objetiva, en sí. En concordancia pues, con nuestra nueva posición metafísica de conciencia, no concebimos el arte como una manifestación de la realidad dada y en sí, a través de la intuición del artista, sino como una representación, en imágenes, de la realidad inmanente de la conciencia, de una realidad determinada por el espíritu y que existe en cuanto forma del espíritu.

El valor estético — como el valor ético — es una determinación de la conciencia en sus relaciones con la polaridad espiritual de la vida. El espíritu impone ciertos valores éticos a la vida, como leyes superbiológicas, cuyas formas varían según la polarización de las culturas. Así es como, la vida espiritualmente polarizada, va creando, por medio del artista, las imágenes de esos valores. El arte — hablamos del arte puro, superior — jamás ha sido trasunto de la percepción física de los objetos: ha sido, por lo contrario, una transfusión del objeto en la forma ideal determinada por la

conciencia. Las estatuas griegas no son representaciones de mujeres y de hombres físicos, más o menos idealizadas, sino materalizaciones de imágenes ideales, a cuya forma paradigmática procuraba amoldarse la vida. Todas las formas de la realidad humana son esfuerzos, más o menos felices, para amoldarse al paradigma de la mente, a la forma imaginaria.

Lo que llamamos la realidad objetiva, esto es, el mundo de nuestras percepciones sensoriales, no es estético ni inestético, en sí mismo; se hace estético o antiestético en nuestra conciencia, por relación con nuestra polaridad bio-espiritual. Lo bello es lo que responde a nuestro orden de conciencia, y los valores que determinan lo bello, son proyecciones de nuestra alma, o mejor, como órganos psíquicos de nuestra vida, obrando en lo indeterminado del mundo exterior.

Antes se creía que el artista interpretaba el lenguaje de la realidad; ahora entendemos que el artista crea el lenguaje de la conciencia. Antes, lo profundo y sublime del arte, se entendía como una revelación de la realidad trascendente; ahora que concebimos la realidad como una relación biopsí-

quica del cosmos indefinido con nuestra conciencia, lo profundo y sublime del arte ha de ser entendido como una más pura representación subjetiva. Antes se creía que la belleza estaba en las cosas, y que el mejor artista era el que mejor sabía verla; ahora creemos que la belleza está en el ojo que mira y que proyecta los valores estéticos en las cosas. Las cosas — y los hombres — son como las palabras: toman la expresión del pensamiento que las ordena.

OBJETIVIDAD E INTUICION

JAMÁS el realismo neto, o lo que vulgarmente se entiende por tal, ha existido en el arte. Aquellos artistas que, hacia la segunda mitad del siglo XIX, antonomásicamente hicieron "realismo", no hicieron más que dar su propia concepción materialista del mundo, y en último término, su estado de conciencia según el positivismo científico de la época. Aquella misma objetividad de los hechos, que pretendía reflejar, desnudamente, la escuela naturalista, resultaría muy distinta a través de otro modo de conciencia.

Para el romántico, la realidad que él describía, era tan real como para el realista era la suya. Todo el llamado realismo, de Balzac a Zola, no es en el fondo, ni más ni menos real que el contenido en el drama de Shakespeare o de Schiller. Se trata, simplemente, de distintas formas estéticas de lo real, determinadas por el estado de conciencia.

Lo que actualmente llamamos superrealismo, es la actitud conciente del artista contemporáneo, que quiere trascender el orden estricto de la objetividad perceptible; y podría definirse como una nueva manera de percepción estética de lo real, o más exactamente como una nueva forma de la realidad, determinada por nuevo estado de conciencia. El pintor impresionista, de fines del siglo pasado, percibía ante todo, en el mundo objetivo, un conjunto de manchas de color, una cambiante vibración cromática de la luz. Sus objetos estéticos eran percepciones de color. Los pintores clasicistas, en cambio, —los del siglo XVII y XVIII— percibían la objetividad como dibujo, y las formas como valores genéricos, siempre idénticas a si mismas; el color era sólo una cualidad

complementaria del objeto. He ahí dos mundos de percepción estética distintos, e igualmente reales, porque esto de lo real no será entendido, hasta que no se entienda que la realidad es sólo un hecho de conciencia. Y por tanto, que toda realidad, — y más aún toda realidad estética — es una forma del espíritu.

LA REALIDAD COMO ESTADO DE CONCIENCIA

ESTA nueva posición gnoseológica de nuestra conciencia, — o dicho en términos más pomposos, esta nueva concepción del mundo, propia del nuevo tiempo — traspone así mismo, por no decir, resuelve, el viejo pleito del objetivismo y del subjetivismo en el arte, en el cual se han debatido, durante todo el ciclo anterior, los teorizantes y los críticos.

Siendo toda realidad una forma de conciencia, ha de entenderse que toda imagen objetiva es, así mismo, un fenómeno de conciencia, esto es, una determinación subjetiva. Inversamente, siendo real toda forma de

conciencia, ha de entenderse que toda imagen subjetiva tiene un contenido de objetividad. La única diferencia que podría establecerse entre objetividad y subjetividad en el arte, sería una diferencia de grado, o mejor dicho, una diferenciación de grados. Podría decirse que son más objetivas, de aquellas imágenes o modos de arte que se atienen más estrictamente a las relaciones de nuestra psiquis con el orden común de nuestras percepciones, dentro de las condiciones de espacio y de tiempo; y más subjetivas de aquellas otras imágenes o modos de arte en que la psiquis opera con mayor libertad, no sujeta a las condiciones de espacio y tiempo, físicamente establecidas por el orden perceptorio de los sentidos. Pero hay que tener en cuenta que, sea cual sea su posición en esa escala gradual, el arte más valioso es siempre aquel que mejor expresa los valores de la conciencia. De ahí que una imagen en su grado de mayor objetividad, tal como las que da la fotografía, — carezca de valor artístico, precisamente, porque da percepciones físicas simples, pero no da valores estéticos.

En todo caso — y dado que estas conferencias versan especialmente sobre lo esté-

tico — convendría distinguir a los efectos de la concepción epistemológica, la realidad estética de la realidad científica; no porque ambas realidades sean fundamentalmente distintas, — por lo contrario, son idénticas — sino porque la actitud del hombre es distinta ante la misma realidad, según la encare como artista o como investigador científico.

Bien que la Ciencia se aparte en adelante de la ambiciosa finalidad de establecer una concepción científico-filosófica del universo — como lo pretendió el Positivismo, — limitándose a una función práctica: descubrimiento y utilización, en provecho humano, de las cualidades físicas de nuestro mundo perceptorio,—la realidad de la Ciencia será siempre una realidad relativamente mucho más determinada y objetiva, que lo es la realidad estética, cuya sustancia no es el mundo de los hechos físicos, existente en función de nuestro organismo físico, sino un mundo de valores puramente ideales, existentes en función de nuestro organismo psíquico.

Todo hecho científico, o, en otros términos, toda realidad física — es una relación

funcional de nuestro específico modo de vida con la vida física del cosmos que nos rodea. Vale decir, que los hechos científicos o naturales, no existen sino en cuanto relación, y, que son distintos en los distintos sistemas biológicos. Ciertos animales ven en la perfecta obscuridad donde nosotros no vemos, lo que quiere decir que para ellos existen rayos luminosos que nosotros no percibimos, o que su facultad de visión es distinta a la nuestra. Ciertas fuerzas físicas que obran activamente sobre nuestro organismo, son insensibles para otras especies animales. La realidad es indefinida. Se define como relación con nuestra sensibilidad. Cada sensibilidad tiene su mundo. Esta última idea, sugerida por Uexkull, es una de las ideas fundamentales de nuestro tiempo.

Ello es así igualmente en el plano estético. Todo hecho estético — es decir todo aquello que en la objetividad, sea natural o humano, nos emociona estéticamente — es una relación funcional de nuestro orden psíquico con la vida que nos rodea. Vale decir que lo estético no existe sino en cuanto relación, y que la realidad de los hechos, en sí estéticamente indefinida, se define como va-

lor estético en función de nuestra sensibilidad psíquica. No hay, en rigor, hechos estéticos, sino valores estéticos en los hechos.

La percepción psíquica de la realidad es un hecho semejante, en cierto modo, a la asimilación orgánica. De cuanto se ingiere o se respira, el organismo sólo asimila aquello que conviene a su modalidad de vida. La psique sólo percibe y retiene, aquello que conviene a su orden de conciencia, a su especial modo de vida espiritual. En todas las nuevas formas del arte actual no han de verse, sino nuevas formas de una realidad, determinada en virtud de nuevas modalidades psíquicas.

Lo que se llama hoy "la nueva sensibilidad" debe entenderse pues, literalmente, como una nueva manera de percibir o de valorizar lo real. Y "superrealismo" no significaría, en última instancia psicológica, sino una forma de realidad distinta y más profunda que la conocida en épocas anteriores. Hay que tener en cuenta que casi todo nuestro lenguaje actual se ha formado por relación opositora al lenguaje de los siglos pasados, que es decir, a los conceptos. Así el arte actual es superrealista, por referencia y

con respecto al concepto de realidad que imperó en la conciencia del tiempo anterior, y aún más, por referencia y con respecto a la forma de realidad de la conciencia racionalista. Pero en puridad, ni el arte de antes era más realista que el de hoy, ni el de hoy es más superrealista que el de antes: ambos son igualmente realistas o irrealistas. porque cada cual expresa la realidad de un orden de conciencia, cada cual expresa una conciencia en sus especiales formas de realidad. Todas las formas del arte son—como las de la realidad—, formas de conciencia; y, en último término, formas del espíritu, que es la inmanente realidad.

LIBERTAD CREADORA

PERO el plano propio del arte, es aquel en que el espíritu tiene mayor libertad creadora; y por tanto, los valores espirituales se manifiestan más puros y fuertes. Es un plano más real que el de la realidad física; mas no porque en él se revele la esencia trascendente de una realidad en sí, sino porque en él todas las formas de lo real se acercan más

al paradigma mental que las determina en la conciencia. El arte nos da la esencia de lo real por cuanto nos da la realidad de nuestro propio espíritu proyectado en el mundo físico. De ahí que la imitación simple de la imagen física, sea impropia del arte.

Cuando se habla de creación estética pura, se objeta que la creación pura no puede existir, por cuanto el artista debe necesariamente valerse de elementos tomados de la realidad, por más que los reforme o combine imaginativamente. Este equívoco debe terminar. La realidad, como forma de conciencia, está determinada por los mismos factores bio-psíquicos que la obra de arte. Sólo que, en el plano de la realidad física, y en el de la vida práctica, que es también el de la ciencia, se determinan las formas físicas de la realidad; y en el plano del arte, se determinan los valores estéticos de esa misma realidad, o mejor dicho, se determina esa misma realidad, en cuanto valor estético.

Pero la realidad en cuanto valor estético, está más cerca de nuestro espíritu, por cuanto las determinantes psíquicas obran en ella libremente, siendo en este sentido más real

que la misma realidad física, puesto que contiene, de modo más puro, la intrínseca e inmanente realidad del espíritu. Acaso sea por ello que, en las épocas alejadas de nosotros, y en las culturas extintas, todo nos es ajeno y extraño, menos sus elementos estéticos. Todo es efímero en la historia: creencias, instituciones, costumbres; sólo el arte sobrevive. Cuando toda una cultura se ha deshecho en el polvo, aún permanece en sus imágenes estéticas. Toda cultura es el lenguaje de un espíritu, pero este espíritu se manifiesta de modo condicional, y por tanto imperfecto, en las formas de la vida real; sólo en el arte se manifiesta plenamente; sólo la forma estética es expresión directa y pura.

ETICA Y ESTETICA

EL concepto de lo real como forma de conciencia — en su doble aspecto bio-físico (o científico) y bio-psíquico (o estético) — implica el concepto de unidad esencial de todos los valores de una cultura, y por tanto, del valor ético y del estético, anulando

do el viejo conflicto en que ambos términos se mantuvieron, durante las épocas anteriores.

Antes, estos valores se concebían como distintos; y mientras unos querían supeditar el arte a la ética, otros proclamaban su independencia absoluta, es decir su amoralidad. Para la conciencia del nuevo tiempo, este conflicto resulta completamente ilusorio, una aberración mental. No existe tal conflicto, puesto que no existe tal distinción específica de términos. Lo ético y lo estético son esencialmente idénticos. Todo valor estético, implica intrínsecamente y de modo necesario, un sentido ético. Y, viceversa, todo valor ético, entraña necesariamente un sentido estético.

Desde luego, no ha de suponerse que las relaciones funcionales de lo ético y lo estético aquí conceptuadas, signifiquen que las imágenes del arte han de ser representaciones de principios morales, o han de responder afirmativamente y de un modo expreso a esos principios. Aunque respondan negativamente, actúan en relación con lo ético; los personajes inmorales en la literatura, como las figuras horribles en la plástica, suscitan

nuestra emoción por contraste con los valores éticos. En tales casos, el personaje o la figura nos emocionan precisamente porque son monstruosos; pero sólo son monstruosos para nuestro sentido ético. Si no actuara en tales casos lo que llamaremos, ad-hoc, la sensibilidad ética, los monstruos, fueran literarios o plásticos, no nos emocionarían en lo mínimo. Es sólo en cuanto hieren esta sensibilidad, es decir, por su juego respecto al valor ético, que adquieren expresión, personalidad, y por tanto, nos emocionan. La emoción ética y la emoción estética se identifican en este caso negativo, tanto como en los casos afirmativos, cuando el personaje es plásticamente bello o literariamente virtuoso.

¿Por qué consideramos como un género de literatura inferior, el que se dedica a explotar los motivos libidinosos sin llevar dentro la sal de la sátira o el reactivo del dolor?... Porque su capciosa alcahuetería repugna a nuestra conciencia. Un monstruo de lujuria es una figura estética; también lo es un monstruo de crueldad; Salomé o Nerón, pongamos por ejemplo, admitiendo la leyenda. Pero la figura de Nerón resulta es-

tética, porque su monstruosidad es trágica: como también lo es la perversión sexual en Salomé. No son, en cambio, figuras estéticas, las de tantos personajes de novelas sicalípticas que andan por ahí, cosquilleando la sensualidad de los "viejos verdes" y de las "Vírgenes a medias".

Las figuras del arte que actúan en oposición al valor ético, tienen fuerza emocional en la medida que su oposición adquiere carácter trágico, porque nuestra conciencia responde, — aún subconcientemente — con reacciones éticas. Así también las figuras inmorales de carácter grotesco, llevan en la misma burla que provocan, el contrapunto ético que las valoriza.

Ni el artista que engendra la imagen, ni el espectador que la recibe, necesitan ser conscientes de este juego de valores. Ese juego se opera, en la mayoría de los casos, en el plano de la subconciencia. Así, el artista no tiene en cuenta, cuando su imaginación engendra la obra, si sus imágenes son morales o inmorales, es decir, si conforman o contrarían los sentimientos y las normas éticas. Los valores éticos obran subconcientemente en él, al tiempo que concibe, y sus figu-

ras se relacionan necesariamente con esos valores que contienen el sentido de la vida humana. Y en el espectador o en el lector se produce un hecho análogo. Las imágenes creadas por el artista cobran significación y sentido al relacionarse, en la subconciencia emocional, con los valores éticos de la vida. Toda emoción estética implica una correlativa emoción ética.

Esta correlación de valores es tan esencial, que rige, no ya en cuanto a figuras y escenas humanas, sino también, y de igual modo, en aquellos género de arte más alejados de las formas concretas de la representación: la arquitectura y la música; y, como complemento de lo arquitectónico, las artes decorativas; y como integración de lo musical, la danza.

ETICA ARQUITECTONICA

EL valor expresivo de las formas arquitectónicas, con respecto al carácter de la época o del pueblo en que se producen o adoptan, ha de entenderse como una relación con sus finalidades éticas. Todas las

formas arquitectónicas representan formas ideales de la conciencia, y son como la suma estilización de la conciencia misma.

Un templo griego, es la representación perfecta de la eutritmia fundamental y total del alma griega, de la cual es trasunto la eutritmia gimnástica del cuerpo. La sencillez y la claridad, la fortaleza y la gracia, que emanan de sus columnas, de su arquitrabes, de sus metopas, ¿no expresan las propias virtudes del alma helénica, el feliz equilibrio de sus elementos? El Partenón es un sistema de ética.

La cesárea majestad de los monumentos romanos, ¿no es trasunto del genio ecuménico de Roma, y no expresa su voluntad de dominio? El arco romano es la Lex. El Imperium es el arco romano apoyado en los dos extremos del mundo.

Y así como el arco romano es la voluntad de dominio de la tierra, la ojiva gótica es la voluntad de conquistar el cielo. La ojiva tiene la forma de las manos juntas en la plegaria, y también la de la llama que asciende. Por eso cuando el hombre occidental se aparta del ideal místico, para regirse por una ética humanista y racional, prevale-

cen las formas greco-romanas del Renacimiento, si bien adaptándose a órdenes más complejos, en distinta función expresiva de sus elementos. Y ya en el amanecer de nuestro tiempo, la energética formidable del pueblo yanqui crea el tipo del rascacielo, arquitectura dinámica, representación perfecta de su ética.

ETICA Y MUSICA

EN cuanto a la música, y su derivado, la danza, (o mejor dicho, la danza su antecesora, puesto que la música comienza en el ritmo de la danza, elevándose después a la expresión musical pura), ¿no sería ocioso detenerse a señalar las relaciones de su contenido emocional con los valores éticos, ya que siendo el lenguaje más directo de la vida psíquica, lo que en ella se da es el ritmo mismo de nuestra vida?

La música de los siglos XVII y XVIII responde al ideal de orden y cortesanía que predominaba en las conciencias. La música romántica, que llena todo el siglo XIX, responde a lo que hemos llamado idealización

sentimental. Eran ritmos distintos de la vida psíquica. Bach puede ser la cumbre de lo primero: música matemática; Beethoven de lo segundo: música del sentimiento.

Nuestra época trae consigo otro ritmo, otra polaridad, aún no bien definida. De ahí que la música romántica del siglo XIX, tienda a alejarse de nuestra sensibilidad. No es de extrañar pues que, el más grande de los músicos románticos — y acaso el más grande de los artistas románticos en todos los géneros — Beethoven — ya no sea, para nosotros, lo que era para el Ochocientos. ¿No está, acaso, en Beethoven, la esencia del romanticismo, y por tanto todo el estado de alma romántico, más profundo, más puro y más totalmente que en los poetas, filósofos, y políticos de su tiempo? De la Sinfonía Heroica al Claro de Luna—se abarca toda la palpitación y toda la historia de una época. Tumultuosa y exaltada hasta el paroxismo, lánguida y nostálgica hasta el enervamiento, todos los idealismos, las rebeliones, las fiebres, las quejumbres, las palideces, los heroísmos del alma romántica, pasan, como tropel de potros o como nubes lejanas, por la corriente impetuosa y dulcísima de su

música. Es imposible sentir a Beethoven sin entrar en estado romántico; vice-versa, si no se puede entrar ya en ese estado, no puede tampoco sentirse; sólo podrá apreciarse, desde afuera, como estupendo compositor. Mas, despojada de su alma, de su expresión, la música beethoviana queda reducida a un simple formalismo de conservatorio, como la poesía, despojada de su valor expresivo, queda reducida a la retórica de los liceos. Y como nuestra sensibilidad se aleja más cada día de la sensibilidad romántica, y otras son las polaridades ideales que tienden a regir la conciencia, Beethoven va ocupando, cada día más, una posición histórica...

MORALISMO INGENUO

Es preciso, sin embargo, entender bien el funcionamiento subconciente de la emoción estética y de la emoción ética, y la relación de sus valores, para no confundir la entera autonomía de sus formas, y no caer en el moralismo ingenuo.

Nerón y Salomé, — ya citados como tipos clásicos de perversión moral, — adque-

ren valor estético precisamente en la medida que su perversión los aleja de los imperativos éticos de la vida humana, dándoles categoría monstruosa. Son estéticos porque nos horrorizan. El sentimiento del horror equivale, en lo psíquico, a la sensación de vacío o de temor, en lo físico. El mal mediocre, el vicio vulgar, no nos emocionan estéticamente, como no nos emocionan el bien mediocre y la virtud pequeña. La virtud debe alcanzar el grado del heroísmo o de la santidad, y la perversión el grado del cinismo o del frenesí para que alcancen categoría estética. Porque sólo entonces tienen intensidad emocional, fuerza expresiva.

La relación subconciente de la emoción estética con el valor ético, es semejante a la relación del deseo sexual con el instinto de la reproducción. En presencia del objeto o de la imagen provocadora de la emoción sexual, el hombre, o la bestia, no sienten sino un deseo de posesión; y en la posesión el goce puro. Del amor puede decirse también, como Kant decía del arte, que es una finalidad sin fin. Porque el individuo no busca sino la emoción sexual; sólo busca esa emoción por sí misma, sin referencia a nin-

gún fin. Para el individuo, el goce sexual es una finalidad.

Sin embargo, debajo del deseo y del goce está el instinto de la reproducción que es lo que les origina y les mueve. Sin el instinto, o la necesidad reproductiva de la especie, el deseo sexual no existiría, y por tanto no existiría la emoción. Pero este deseo y esta emoción son independientes del hecho de la reproducción, que puede o no realizarse, sin que ello influya en la plenitud del goce mismo. Sólo una parte de los goces sexuales del hombre, tienen efectos reproductivos. Mas, todas sus emociones sexuales tienen por fundamento el instinto de la procreación, y los órganos fisiológicos destinados a ello.

Cuando un varón desea a una mujer, cuando una mujer desea a un varón, no piensan en reproducir la especie; sólo piensan en el goce de la posesión, en el amor mismo. La reproducción es, en la mayoría de los casos, una consecuencia natural involuntaria, no siempre efectiva, y aún, a veces, expresamente rehuída.

Así también, bajo el goce estético, finalidad en sí, existe, subconciente, el valor ético, polaridad superbiológica que da sentido

a toda forma de vida, y sin la cual no habría emoción propiamente estética.

NIETSCHE Y SU ETICA

LA ilusión de un arte que esté realmente, más allá del bien y del mal, — como la ilusión de la vida misma más allá del bien y del mal — ha sido desmentida por el más genial y terrible de sus teorizadores: por Federico Nietzsche. Nietzsche, que fué el grande amigo y admirador de Wagner, a quien llamaba su maestro, mientras Wagner exaltaba, especialmente en su Tetralogía, el mito heroico y el *fatum* panteísta, se apartó de él, indignado, y lo combatió, en adelante, con feroz sarcasmo, cuando, en "Parsifal", exaltó al héroe místico. No era pues, más allá del bien y del mal que Nietzsche concebía el arte y la vida, sino en relación con una especial forma de bien y de mal, que, trasmutando la tabla de los valores, sólo había afirmado una ética contraria a la cristiana, y, hasta cierto punto, a la socrática: la Voluntad de Potencia, inversa al racionalismo socrático y al teologismo cristiano, pero

no menos moral, en cuanto tiene una tabla de valores. Más allá del bien y del mal está lo amoral, lo indiferente; y el in-moralismo nietzscheano está tan lejos de ser indiferente y amoral, cuanto que, en oposición a una moral anterior, es una exaltación de las potencias vitales y heroicas. Su ideal del Superhombre, es una de las polaridades éticas más enérgicas que haya concebido la mente humana. El error está en confundir lo moral con determinadas formas de lo moral. La ética nietzscheana es, genéricamente, igual a la socrática o a la cristiana, aunque sea opuesta a ellas.

Sacerdote iracundo de su Dios, Dionysos, el pálido anticristo no podía admitir como valor estético puro, el heroísmo místico de Parsifal, y lo negó porque contrariaba su ideal de potencia que había visto representado en Sigfrido. Abominó de una música que, dijo, adormecía y afeminaba las almas. En la mente de Nietzsche, los valores estéticos estaban esencialmente relacionados con los valores de su ética. Y necesariamente habían de estarlo, en él como en toda mente, porque ambas categorías de valores son expre-

siones del mismo sentido de la vida, de la misma realidad de conciencia.

LOS HEDONISTAS

TAN imposible es escapar a esta realidad psíquica, que ni aún en el caso del excepticismo absoluto, — apenas imaginable en individuo o grupo, — la sensibilidad estética puede existir sin relación a un valor ético cualquiera, aunque sea inconciente. Porque, el placer estético que un escéptico moral absoluto hallaría en las formas armoniosas de un cuerpo, en una armonía de colores o de sonidos, en una serie de metáforas ingeniosas, en una novela o drama sugestivos, no se produciría si, en su psique, no obraran ciertas inconcientes leyes éticas fundamentales, de cuya armonía interna con ciertas formas y ritmos proviene el placer estético. El hedonismo es una ética elemental, sin proyección; cabría decir que es ciega, y careciendo de visión, percibe sólo por el tacto. El epicureo se vale del placer, como el ciego del tacto; es su órgano, que, al refinarse y sutilizarse, por esa concentración de sensibili-

dad, se hace capaz, no sólo de gozar lo sensual, sino lo espiritual, en cierto modo. Por que todas las cualidades que pueden hacer placentera una obra de arte — o un espectáculo natural — son cualidades éticas, o se se quiere, expresiones de valores. Orden, euryritmia, gracia, agilidad, vigor, brio, sutileza, serenidad, audacia, dominio, y todas las demás virtudes que puedan hacer apreciable un objeto, un ser, una obra, son valores éticos de la vida, en su polaridad superbiológica. Y aún cuando se prescindiera de todo otro contenido, el placer estético proviene de la realización de esos valores. Los valores éticos fundamentales o primarios de un orden de conciencia, están en el hedonista o en el escéptico, tanto como en el más "idealista" de los hombres, sólo que, actúan de modo inconciente. Un escéptico absoluto. — que no es concebible — no podría sentir ningún placer estético. Sólo sentiría placeres sensuales. No existen valores exclusivamente estéticos. Todo valor estético es también, en el fondo, y consustancialmente, valor ético.

UNIDAD DE VALORES

EL arte, pues, no ha menester ajustarse a conceptos éticos, para ser ético en su esencia; ni puede dejar de serlo, porque el artista prescinda de toda valoración de ese género; más todavía, no puede dejar de serlo ni aunque el artista se proponga ir contra la ética. Cuando la obra dejara de entrañar valor ético, dejaría, simultáneamente, automáticamente, podría decirse, de tener todo valor estético; quedaría estéticamente anulada.

Pero, es preciso también tener en cuenta que, el valor estético de una obra se anula igualmente, o por lo menos se rebaja, cuando el artista se propone finalidades éticas, tal como en las llamadas obras de tesis, u obras alegóricas, porque entonces hay subversión de planos. El artista, como el espectador, ha de operar con prescindencia absoluta de todo concepto ético. El valor ético está implícito en la imagen estética, y no es necesario que el artista tenga conciencia de él. Cuando, de sus relaciones funcionales en la subconciencia, (o en la sensibilidad, que es

lo mismo), se quiere transferir la correspondencia de valores al plano conceptivo, se destruye la virtud del arte.

Se trata, en fin, de una misma conciencia funcionando en modos distintos, enteramente autónomos. Lo aberrante es confundir esos modos o funciones, como cuando en ciertas épocas o escuelas, se ha querido hacer arte moral o arte ideológico, tomando el arte como una forma vacía, en la que había que verter un contenido conceptual, convirtiéndole en simple medio para los fines directos de una tesis, de una acción. Llegamos así a la conclusión de que, cuanto más el arte prescinde de todo concepto ético — y por tanto de toda ideología — para no ser más que arte, arte puro, tanto más realiza en sí mismo, el sentido ético inherente.

II

LA NUEVA SENSIBILIDAD

PEQUEÑA HISTORIA DEL RACIONALISMO

EL movimiento de renovación estética de Novecientos, es una de las fases del movimiento total de renovación que se opera en la conciencia occidental, determinando un nuevo ciclo de cultura.

El fenómeno que se produce en el plano del arte, se produce así mismo, con idénticos caracteres esenciales, en los planos de la ciencia y de la filosofía. Desde los comienzos de este siglo, nuevas corrientes de pensamiento, opuestas a las que primaron en los tres o cuatro siglos de la época anterior, tienden a definir una concepción del mundo y una actitud ante la vida — históricamente originales — que hallan sus valores y formas correlativas de expresión en el plano del arte.

El racionalismo de la época anterior — lo que llamamos por antonomasia el racionalismo — ha caducado. El racionalismo en todas sus formas y estados evolutivos, desde el dogmatismo cartesiano al criticismo kantiano, y desde el idealismo hegelista al positivismo de Comte o al de Spencer — era un orden típico de conciencia, que podría definirse, en lo figurativo de todo lenguaje, por la posición céntrica de la Razón en el sistema psíquico. La personalidad humana estaba como identificada con esa facultad, en torno de la cual, y por referencia a la cual, se ordenaban todas las cosas, siendo, así mismo, la cifra y medida de todas las cosas. Descartes es la Razón, que, en su mocedad egolátrica, cree comprenderlo y explicarlo todo matemáticamente, incluso lo teológico, considerándose a sí misma como emanación de Dios, facultad sublime del Alma, entendimiento perfecto. Hume o Locke, es la ironía de la Razón, negándose a sí misma, renunciando a todo conocimiento que pretenda ir más allá del empirismo inmediato de los sentidos, y por tanto a todo concepto metafísico, representando algo así como una primera forma antici-

pada del positivismo. Kant es la Razón entrando en razón; es decir que, ya en su madurez, procura trazarse sus propios límites cognoscentes, las leyes del entendimiento racional, más allá de los cuales se extiende el tenebroso mundo noumenal, donde la realidad científica hunde sus raíces sublimes, como una noche inmensa en torno de la vivienda solitaria. Hegel es la Razón en una segunda juventud, construyendo el mundo a su imagen y semejanza, y hallando en sí misma la ley de ser de todas las cosas. Comte, en fin es la Razón volviendo desengañada, como Don Quijote, de la gran aventura idealista y encerrándose en su casa para decir: el mundo no es más esto; llega a donde llega la percepción; todo lo que era el más allá metafísico, la sombra noumenal de Kant, la realidad racional de Hegel — no existe, es mero prejuicio teológico. Se abre el cuarto y último gran periodo racionalista: el positivismo científico, que, necesariamente habría de arribar a la concepción mecánica de la vida.

El dogmatismo de los siglos XVII y XVIII demuestra, geoméricamente, en un

papel, las razones del Universo: (Hume y la filosofía inglesa, asumen desde el principio, desde Bacón, la posición negativa del racionalismo, que, al fin habría de imponerse, universalmente, con el Positivismo). El criticismo trascendental abre la ventana, y contempla el cielo estrellado, en el cual reconoce la sublime presencia de una realidad indefinible para nuestro entendimiento. Para el idealismo hegeliano, todo el mundo gira en torno de la razón, y ebrio del vino romántico, proyecta su propio fantasma en el infinito. Es el momento megalomaniaco de la Razón. El positivismo materialista es la Razón despertada de su embriaguez romántica, volviendo del claro de luna fantasmal a la cruda luz del día; despechada. declara inexistente y vano aquello que no puede alcanzar. ¡Cerrad las ventanas: en la oscuridad que hay fuera sólo mora el terror ancestral de las religiones; la metafísica es un espectro del pasado; lo trascendental un resabio teológico; no hay más sustancia que esta que pesamos y medimos, ni más leyes que las de la materia física. Todo debe explicarse físicamente. El secreto de la vida está en nuestros laboratorios". Podría escri-

birse una pequeña historia psicológica de la Razón, semejante a la de un personaje novelesco. Nuestra conciencia se acerca a aquella posición en que la historia de la filosofía, de la ciencia y del arte, tengan un interés puramente psicológico y dramático; en que podamos, como soñaba Nietzsche, mirar el mundo con ojos de artista.

ARTE RACIONALISTA

EL arte, durante esos cuatro o cinco siglos, ha sido consustancial y necesariamente, de índole racional, y seguido casi al par las evoluciones de la Razón, puesto que era la conciencia racional la que se manifestaba en las formas del arte. El arte expresa en imágenes el mismo estado mental que la filosofía expresa en conceptos; y la política concreta en instituciones.

Las tres grandes facetas generales de la actividad estética durante los siglos precedentes, — neoclásica, romántica, realista — correspondiendo a períodos o modos equivalentes de la cultura, expresan los valores de la conciencia racionalista en el plano esté-

tico, son expresiones propias del hombre racional, como el arte gótico expresa al hombre gótico, como el arte helénico al hombre heleno.

Ya hemos visto, en la conferencia anterior, como el neoclasicismo se ajusta al ideal del orden matemático de los siglos XVII y XVIII; como, en el romanticismo, se opera una transfusión entre la exaltación lírica de los sentimientos y los conceptos racionales, pudiendo definirse como una gravitación de aquellas fuerzas líricas en el campo del racionalismo; y como, finalmente, el realismo analítico corresponde al período del materialismo científico. Desde luego, no ha de tomarse este juego de correspondencias psicológicas, en un sentido de limitaciones estrictas, ni de juxtaposiciones rigurosas, pues las diversas modalidades, así estéticas como filosóficas, se prolongan, persisten, compenétranse, en gran parte, dentro de un orden mental. Lo que ocurre es que, en un período dado, predomina una modalidad, dando carácter a la época, si bien se mezclan a ella supervivencias de modos anteriores, originando efectos de combinación compleja.

TRASMUTACION DE CONCIENCIA

PERO ahora se está operando un cambio fundamental en el régimen de conciencia. El mundo mental va a girar en torno de otro eje, y todos los valores se desplazan hacia un campo gravitatorio distinto. La vida humana tiende a polarizarse en nuevas direcciones. Un tipo psíquico, — tan diferente al intelectual - racional de los siglos precedentes, como éste al gótico del Medioevo, y éste, a su vez, al greco-romano de la antigüedad, — se está formando en la matriz del Novecientos. Del suelo donde caen los frutos otoñales de una cultura, ya virtualmente histórica, brotan las formas, aún tiernas y primitivas, de un nuevo árbol de cultura.

Todas las nuevas corrientes científicas y filosóficas propias del Novecientos, contradicen los conceptos y los valores de la cultura racionalista imperante en los últimos siglos, considerando el racionalismo, no como una determinada doctrina, sino como un régimen orgánico de conciencia, dentro del cual caben modalidades diversas.

James, Bergson, Einstein, Uexkull, Spen-

gler, Freud, los tipos mentales representativos de nuestra época, los sabios cuyas teorías han encontrado más vasta y honda resonancia en el alma contemporánea, y cuyo repertorio de ideas y sugerencias, entrecruzándose, un poco confusamente aún, llenan el campo mental del primer cuarto de siglo, significan una reacción radical de la conciencia respecto a los modos y formas prevalentes del tiempo anterior, un cambio total de dirección del pensamiento.

No obstante las diferencias doctrinarias que presentan esos diversos pensadores, un nexo íntimo los relaciona, identificándolos en un movimiento común, al igual como se relacionan íntimamente, identificándose en su sentido, las modalidades diversas del arte de nuestro tiempo. Si, de la superficie, seguimos sus líneas mentales hasta los orígenes, — como se remonta la corriente de un río hasta sus fuentes ocultas — hallamos la identidad originaria en una zona de conciencia, que es, precisamente, donde se opera el cambio de dirección y de sentido del pensamiento. De "sentido": he ahí el término más exacto. Todas las diversas modalidades de pensamiento responden a un mismo

"sentido" de la vida, y concurren por rutas diversas a definir y estructurar un nuevo régimen de conciencia, que es decir un nuevo régimen de cultura.

En virtud del cambio de posición mental, consideramos al pensamiento filosófico, y aun al científico, de igual modo que a las creaciones del arte: como formas orgánicas de una conciencia, como modos de expresión y de acción del espíritu. La crítica de las doctrinas y de los sistemas — incluso de las Religiones — no las tomará, en adelante, como esfuerzos por llegar a una verdad universal objetiva, más o menos válidos según la parte de verdad que contengan, — sino como verdades en sí mismas, y en cuanto expresiones de una realidad de conciencia. Los Vedas, Platón, Aristóteles, Santo Tomás, Descartes, Hegel, Teorías y sistemas, no se discutirán ya con arreglo a ningún método lógico universal, — que, forzosamente, tiene que ser el de la Razón—: se tomarán como formas de una realidad superracional, que es el régimen de conciencia. Cada régimen de conciencia, — y por tanto cada régimen de cultura, — tiene sus doctrinas filosóficas y científicas propias, como tiene

sus modos de arte y sus costumbres. Todas las doctrinas son igualmente valederas, — incluso el sistema astronómico de Ptolomeo, incluso el mito teológico de la Trinidad, — en tanto que son formas de conciencia, imágenes de una realidad psíquica, e integran orgánicamente el funcionamiento superbio-lógico de una cultura. Para la mentalidad del nuevo tiempo, las doctrinas son, a las épocas, lo que, a las diversas especies animales, son las patas, las alas, las antenas, las garras. Cada época cultural, cada régimen de conciencia, es como una especie psíquica nueva: tiene sus órganos y sus formas con arreglo a su modo de vida, a su sistema.

Lo que importa, pues, a la nueva crítica, no es la verdad objetiva de las doctrinas, sino su valor psicológico, o mejor aún, su valor supervital.

Adviértase que no se trata aquí de un puro pragmatismo. El pragmatismo doctrinario de un James, por ejemplo, es tal, en relación al régimen racional - intelectual de conciencia, uno de cuyos principios funcionales, es la existencia e investigación de la verdad objetiva. Pero en el nuevo régimen mental que comienza, la verdad es una de-

terminación de la conciencia, una realidad del espíritu, no siendo los mitos o ideas, sino sus formas o sus imágenes. Porque en cierto modo una idea es todavía una forma o imagen mental del espíritu, que, a su vez determina, en un plano más denso de materialidad, una imagen o forma sensible. Nuestra posición mental, ha superado así al pragmatismo, no siéndole ni aplicable tal denominación, en su valor estricto, ni las objeciones racionales que a aquél se le hicieran.

Tomamos pues, las ideas de nuestro tiempo — incluso estas mismas ideas que aquí exponemos — no como proposiciones lógicas formuladas ante el jurado de la Razón, sino como hechos de conciencia, como expresiones de un nuevo modo de vida humana, como estructuras mentales de una realidad psíquica inmanente, cuya valencia está antes y más allá de todo juicio racional puro.

Hablemos pues, mejor, y para emplear un lenguaje ya corriente, de los caracteres psicológicos de nuestro tiempo, de las tendencias imperiosas de nuestra personalidad histórica, ya que, dejando el terreno arduo de las estructuras conceptuales aún no exploradas — ello nos pone más inmediatamente

en contacto con las modalidades estéticas determinadas por la nueva sensibilidad.

SUPERRACIONALISMO

ASI como del arte de nuestro tiempo, puede decirse, en un sentido general, que es superrealista, de la filosofía — y aún de la ciencia, puede decirse que es superracional. Y conviene decir superracional, no irracional o anti-racional, ya que lo uno implicaría ser enemigo de la Razón, y lo otro carecer o prescindir enteramente de ella; y, en rigor, no es tal lo que nos ocurre. No se trata de una desintegración de la vida psíquica, por el cercenamiento o la obliteración de la función racional. Se trata de un cambio de posición, dentro del nuevo régimen: la Razón deja de ser el centro de gravitación psíquica, el eje de la personalidad mental, el principio directivo, el coordinador de la realidad, lugar que ha ocupado durante varios siglos en la conciencia de Occidente, — y pasa a desempeñar las funciones, más modestas y más de acuerdo con su índole, de secretario del espíritu.

El nuevo régimen de conciencia trae, en el centro de gravitación de la personalidad, y jerárquicamente por encima del intelecto racional, a la Intuición. Pero no a la intuición como facultad cognoscitiva, como captadora de una realidad objetiva trascendente, — al modo de Shellign, y hasta cierto punto al modo de Bergson — sino como experiencia o, mejor dicho, como vivencia de una realidad espiritual inmanente. De modo que, siendo la realidad, en cuanto percepción física, una determinación orgánica nuestra — y en cuanto valencia metafísica, un estado de conciencia, consideramos como formas distintas de lo real — pero igualmente válidas — todos los estados de conciencia.

La mentalidad crítico - racional de la época anterior diría de este concepto de la realidad que es subjetivista, así como del otro concepto de verdad, diría que es pragmático. Pero subjetivismo y pragmatismo, son juicios relativos a la posición racionalista de la conciencia, que carecen de sentido en el nuevo orden mental. Es preciso tener en cuenta, — lo repetimos — que hablamos un lenguaje filosófico elaborado o confor-

mado por la mentalidad racionalista del tiempo anterior, y que esto es motivo de confusión. Es necesario que vayamos elaborando el nuevo lenguaje, o, cuando menos, dando un sentido nuevo al lenguaje viejo. Por eso, no habría inconveniente en admitir lo de subjetivista y aún lo de pragmata, siempre que a estos términos se les diera un valor conforme al régimen que se inicia.

EXPRESIONES DE NUESTRA EPOCA

BERGSON representa el primer movimiento definido de la conciencia occidental hacia el nuevo régimen, que, en su intuicionismo, se manifiesta como reacción inmediata contra el positivismo imperante; y como reacción mediata, contra el intelecto racional, en cuanto método filosófico-científico, base de todo el ciclo mental precedente, — desde el mil quinientos — y del cual el Positivismo era solo la última forma. Pero, el intuicionismo bergsoniano, es solo, a su vez, como la forma primera y embrionaria del nuevo ciclo a que corresponde. Afirma un prin-

cipio opuesto al racional-intelectivo de antes, pero este principio no se ha desprendido aún del campo gravitatorio de la mentalidad anterior, se mueve por tanto dentro de él, aún cuando sea de entidad distinta, a la manera como, en el seno materno se forma el embrión del ser futuro. Así, la Intuición de Bergson, parece asemejarse bastante, en sus formas, a la de Shelling, pues aparece, en lugar del intelecto racional, sustituyendo a éste en las mismas funciones: la aprehensión de la objetividad noumenal, que, en este caso lleva el nombre de Vida.

El principio intuitivo — siguiendo su desenvolvimiento, tiende ahora a ocupar su verdadera posición, desprendiéndose de aquella primera forma, y va a superar la concepción bergsoniana, creando su régimen propio. Mas no por ello, Bergson deja de ser uno de los grandes iniciadores del nuevo tiempo, uno de los caudillos herméticos del Novecientos; y la resonancia que sus doctrinas hallaron en todo el Occidente, dominando el panorama filosófico del primer cuarto del siglo, es uno de los síntomas más evidentes del tránsito hacia un nuevo estado de conciencia. Bergson — o el bergsonismo —

cs. pues, una de las expresiones imperiosas de nuestra época.

Otra de sus expresiones es la Biología de Uexkull, coincidente, en gran parte con Bergson, aún cuando ambos parezcan desconocerse. Precisamente, el desconocerse, da mayor significación a sus coincidencias. Por el camino de la biología pura, llega Uexkull a resultados concordantes con la Evolución Creadora; mejor dicho, el nuevo orden de conciencia se manifiesta de idéntico modo fundamental en el filósofo y en el científico. La nueva biología opone al concepto mecánico de la vida, un concepto creacionista, o, lo que es igual, vitalista. Pero sus resultancias, negando por efecto inmediato el evolucionismo darwin-haeckeliano de la segunda mitad del Ochocientos, van, así mismo, en sus alcances, mucho más allá de las Columnas de Hércules del kantismo, enlazándose por su otro extremo con la concepción relativista de Einstein. Las nuevas direcciones de la ciencia biológica, se relacionan así mismo con las nuevas direcciones de las ciencias físico-matemáticas, dentro del régimen mental que se inicia.

Einstein es la expresión de la nueva con-

ciencia, en lo físico-matemático. La concepción de un universo de cuatro dimensiones, en vez del tridimensional de la ciencia clásica, por la fusión de espacio y tiempo — antes separados — en una unidad funcional, relativa a cada sistema en movimiento, y por consiguiente la relatividad tiempo - espacial de las masas en movimiento, por la fusión de masa y energía en otra unidad funcional, destruyendo todas las nociones absolutas de espacio y tiempo, masa y energía que condicionaban el universo del hombre anterior, destruye la concepción de una realidad objetiva absoluta, creando en su lugar, el concepto de la relatividad de todas las leyes físicas, y por tanto, de todo orden objetivo.

La biología llega con Uexkull, a resultado idéntico: la realidad o la objetividad, es una relación funcional del ser orgánico con su mundo exterior, con su contorno. Así es como llegamos, conducidos de una mano por la biología, y por la física-matemática de la otra, al concepto de que todas las formas de lo real son igualmente reales, o, de otro modo, que toda forma de realidad es un estado de conciencia.

RELATIVISMO HISTORICO

EL relativismo einsteniano, en su sentido general, se manifiesta así mismo, como expresión de la época, en el concepto histórico. Spengler ha sido quien, de modo más rotundo y sensacional ha definido, en el primer cuarto de siglo, ese sentido de la relatividad histórica. Su "Decadencia de Occidente" ha sido, después de la teoría de Einstein, y en lo que va del siglo, el suceso más fecundo en consecuencias, sin descontar la misma Guerra Mundial. Pero, en el éxito logrado por la obra de Spengler, hay que separar lo esencial y duradero de lo formal y precario, advirtiendo, que su resonancia se debe, no a sus valores esenciales y genéricos, sino precisamente, a lo que, dentro de su colosal arquitectura alemana, hay de particular y de efectista.

Porque, lo esencial y genérico en la obra de Spengler, vale decir, lo que es expresión genuina del sentido histórico del nuevo tiempo, es el concepto de la cultura como verdadera sustancia de la historia, y de los ciclos culturales como entes históricos, co-

mo personalidades independientes, de las cuales son expresiones todas las formas científicas, estéticas y políticas, — sustituyendo al concepto de la unidad universal de la historia, como proceso de desarrollo progresivo a través del tiempo, dividido en edades, y que en íntima correlación con el concepto de una realidad objetiva absoluta, ha sido el sentido histórico propio de la mentalidad racionalista, con su punto culminante en el devenir hegeliano, y en la izquierda marxista de él derivada.

Y lo que hay de particular y de precario en Spengler, es su modo de interpretar los ciclos culturales, su concepción naturalista y fatalista de los organismos históricos, que, asimilando su proceso al de los organismos biológicos, les traza un cuadro morfológico necesariamente sujeto a leyes idénticas para todos; lo cual le conduce a la afirmación — base del gran suceso obtenido — de que nuestra cultura occidental, cuya iniciación remonta al siglo V de esta Era, se encuentra de modo necesario e irremediable, en su período de decadencia.

La mentalidad general de la época—sorprendida por las formas sugestivas de la con-

cepción spengleriana — ha confundido ambos valores — el genérico y el particular, identificándolos en la arquitectura ideológica de su doctrina. La mentalidad general de la época no ha podido distinguir lo que en esa concepción de la relatividad histórica hay de sustantivo y lo que hay de adjetivo, es decir, la sustancia, que podríamos llamar impersonal, del modo personal en que Spengler la ha dado forma. Así como, se ha confundido principio y modo en cuanto a Bergson, no concibiéndose más forma de intuicionismo que el bergsoniano, se ha confundido principio y modo en cuanto a Spengler, no concibiéndose más forma de relativismo histórico que el spengleriano.

Pero ya hemos llegado al punto en que podemos reconocer que, Spengler, es una interpretación o una forma del relativismo histórico, una de las interpretaciones posibles de la historia — y en este caso, la primera cronológicamente — dentro del concepto genérico y fundamental de los ciclos de cultura. Pues, lo esencial en el nuevo sentido histórico — del que Spengler ha hecho una interpretación en parte equivocada — es que no ve la historia como un proceso progresi-

vo, y de valencias universales, sino como una multiplicidad de entidades originales, con formas propias y valencias relativas. Dentro de ese concepto genérico, caben distintas concepciones formales. La de Spengler es una de ellas. Spengler, como Bergson — ambos se relacionan además, íntimamente, en el método intuitivo—son las expresiones iniciales, cada cual en faces distintas, de un nuevo régimen de conciencia. La generación que llega tras ellos, y de la que ellos son, en cierto modo, promotores, ha de corregirlos y superarlos, dando formas conceptivas más propias a los principios en ellos manifestados

LA NUEVA PSICOLOGIA

Y, — para terminar esta somera reseña de los rasgos propios de la nueva mentalidad, de las expresiones características del Novecientos en sus relaciones con la Estética — señalemos las nuevas direcciones que ha tomado la ciencia psicológica, una de cuyas formas, la más sensacional, es la psicoanálisis de Freud.

Con Freud ocurre — aunque en grado menor — lo que ocurre con Bergson y con Spengler. Se capta y se propaga de él lo aleatorio, no lo esencial y genérico, porque, naturalmente, lo aleatorio es siempre lo más exterior, efectista y popular. Lo particular y aleatorio en Freud, es la 'libido', esa manía de referirlo todo al instinto sexual, que tan vicioso interés ha despertado en los ambientes mundanos. Acerca de la "libido" como centro del complejo psíquico, puede pensarse lo que se quiera, sin que se altere el significado fundamental de la psicoanálisis freudiana. Lo fundamental en la psicoanálisis es el método, que, abandonando los planos corticales de la conciencia racional, opera en los planos profundos del subconciencia, dando, por consiguiente, a estos planos, una importancia primaria en la vida de la personalidad; y coincidiendo con la primacía que ese mismo análisis de la vida subconciencia tiende a asumir en la literatura, en la novela de Proust, y en cierto modo en el teatro de Pirandello, para citar entre los escritores más representativos de nuestro tiempo. Por otra parte, esta primacía que se da a la vida psíquica subconciencia, ahondando en sus

complejas profundidades, se relaciona directamente con la actitud superracionalista de la filosofía, que hace de la Intuición el eje de la conciencia.

Nuestro tiempo tiende a considerar la vida psíquica como una realidad cuyo dominio y forma exceden tanto el límite de la conciencia racional, como el volumen de los "icebergs" flotantes en los mares polares, excede a la pequeña cresta visible sobre el haz de la saguas. Ese enorme y oscuro cuerpo psíquico, sumergido en la penumbra fluídica de lo subconciencia, es, sin embargo, lo que constituye nuestro verdadero organismo psíquico, cuyo funcionamiento determina la personalidad. Así, para la nueva psicología, la personalidad es una especie de cenestesia del organismo psíquico, semejante a la cenestesia del organismo físico, y en la cual, ésta se halla incluida.

Pero no es, precisamente, el descubrimiento de la existencia de un mundo psíquico subconciencia, lo que define la nueva psicología. Ya los psicólogos deterministas del siglo pasado reconocían esa existencia, aún cuando trataban de explicarla dentro de su mecanicismo físico. Lo que define la nue-

va psicología y la diferencia de la anterior, es el valor que se le da a la subconciencia, — o si queréis, a la ultrarrazón. — Antes, el hombre, establecido, por así decirlo, en el plano intelectual-racional, identificando su personalidad con ese plano, consideraba como inferior y sin valor todo lo que, en sí mismo, no fuera del dominio racional, analizándolo y juzgándolo según las normas racionales. En una palabra: la Razón era el hombre, y lo demás era barbarie ancestral, que se trataba de eludir y vencer. Sobre tal concepto se funda, por lo demás, la ética de la Razón.

Ahora, por lo contrario, la conciencia, al desplazarse del plano racional hacia las profundidades psíquicas del subconciente, tiende a hacer de esta la verdadera realidad psíquica, pudiendo decirse que se trata de una extensión del dominio conciente. Pero esta extensión de la conciencia a los planos más profundos — a las regiones tenebrosas del racionalismo, poblada de monstruos enemigos — implica, necesariamente, el cambio de régimen, por lo cual no puede ser la Razón sino la Intuición, el eje de la personalidad. Intuición y Subconciencia son términos

complementarios; la intuición es el régimen necesario de la subconciencia; a su vez la subconciencia, es el organismo necesario de la Intuición.

Conviene advertir, empero, que, el vocablo subconciencia, como todos los demás que tomamos del lenguaje científico del positivismo, no expresa, en rigor, el valor de la vida psíquica ultrarrazional, dentro del nuevo régimen de conciencia. En rigor, lo subconciente era tal, antes, en el orden de conciencia que identificaba la personalidad con el intelecto racional; pero deja de ser subconciente, desde el momento en que la conciencia se desplaza hacia sus campos de experiencia. En la geografía mental de nuestra época, el viejo mar tenebroso del racionalismo, se trueca en una vasta y múltiple perspectiva de nuevos continentes, donde el Espíritu se dispone a fundar un nuevo reino.

Todo cuanto en las nuevas modalidades estéticas parece absurdo e incoherente a la mentalidad racional, se relaciona con esta vivencia de lo subconciente, o, para ser más exactos, de lo ultra racional. Lo que se llama "la nueva sensibilidad" podría también definirse como la facultad del hombre

nuevo de actuar concientemente en los planos ultraracionales de la vida psíquica, regidos por otras leyes que las de la Razón.

ESPECIES PSIQUICAS

EL hombre de la mentalidad estrictamente racional, no puede sentir ni entender los modos de arte ni de filosofía no-rationales, como el pez no puede respirar fuera del agua, ni el caballo puede vivir sino sobre la tierra, porque uno tiene pulmones y otro branquias. Se trata de especies psíquicas distintas, organizadas para distintos modos de vida. Y la nueva especie nace ya con estas disposiciones psíquicas, anticipadas en un núcleo inicial.

La conciencia racional tiene, sin embargo, grados, según los individuos. El hombre vulgar, aunque sea culto, aunque sea docto — tiene una conciencia estrictamente limitada y conformada dentro de la estructura racional, de modo que es completamente ageno a toda expresión estética o filosófica que no sea también estrictamente racional. Pero el hombre de sensibilidad más fina o de menta-

lidad más briosa, siempre excede, en mayor o menor grado, a los límites estrictos de aquella estructura; de modo que es capaz de percibir y de estimar algo de lo ultraracional. Lo que podríamos llamar su cuerpo psíquico, está como rodeado de un halo sensible, de una bruma de conciencia ultraracional, que le permite percepciones de otro orden. De ahí que, las nuevas modalidades del pensamiento y del arte, ejerzan influencia sobre cierto número de individuos pertenecientes a la especie psíquica racional, determinando como una zona mental intermedia, zona que es, al entrar en el segundo cuarto del novecientos, bastante extensa, y en la que ejerce viva influencia el núcleo de la nueva especie.

La energía espiritual,—en lenguaje bergsoniano: el nuevo elan creador — actúa ahora en el núcleo de la nueva personalidad cultural. La personalidad anterior, en cambio, sólo continúa viviendo mecánicamente, y su actividad tiende a amortiguarse lentamente; durará hasta que se agote el impulso funcional recibido del Ochocientos. lo que podría llamarse su inercia histórica.

El ciclo que termina es semejante a un

tren ferroviario que llega a su destino, y va amortiguando su marcha hasta quedar inmóvil y vacío. El nuevo ciclo es como un tren que parte, encendidos sus fuegos, hacia un lejano destino, y va acelerando el ritmo de su marcha. Todos los pasajeros que quieren continuar el viaje deben traspasar al tren que parte. El nuevo núcleo cultural, centro de gravitación histórica, atrae hacia sí, transformándolos e incluyéndolos en su orden, todos los elementos vivos que pueden desprenderse del sistema, ya virtualmente muerto, del ciclo anterior. Así, cualesquiera sean las peripecias de este período, el régimen racionalista está necesariamente condenado a perecer, convirtiéndose en una luna histórica, como el régimen gótico-bizantino, como el greco-romano, en más lejanas épocas. La Vida actuará ahora en el régimen intuitivo.

POSICION NEGATIVA

PERO el nuevo régimen psíquico no se manifiesta ingenuamente, es decir, con independencia del régimen anterior, tal como si

se produjera en un ambiente neutro. Nacido, como núcleo, en medio al orden imperante, en el seno mismo de la cultura racionalista, ha tenido que actuar en relación con ese orden, cuya estructura debía romper, con ese climax, que debía transformar; es decir, que ha tenido que actuar, en gran parte, como factor negativo, destructivo, del régimen racional. Ciertamente que, en la actitud negativa, iba implícita la afirmación de sus principios opuestos, porque sólo principios opuestos podían actuar como factores destructivos del régimen. La negación del orden cultural existente, ha sido, pues, la primera forma de actividad de la nueva conciencia.

Tal ha sido el carácter de las modalidades revolucionarias del primer cuarto del siglo. Futurismo, Dadaísmo, Cubismo, se significan, ante todo, por su violenta negación de todos los valores imperantes, por su acción destructora de toda cultura. Así han podido parecer — y, en cierto modo lo han sido — factores barbarizantes.

No habría inconveniente en admitir que, el género de renovación que actualmente se opera en Occidente, significa, en cierto mo-

do y hasta cierto punto, una barbarización, con respecto al estado de extrema evolución, ya otoñal, de la cultura racionalista aún imperante. Comparadas con las formas y normas de la cultura racional, ya evolucionadas hasta su límite postrero, las normas y formas incipientes del nuevo ciclo, resultan primitivas (y bárbaras). Lo son, necesariamente, pero en su primitividad pujante, opera el nuevo "elan" creador, para el desenvolvimiento de nuevas formas de cultura, que han de substituir a las que se agotan. Un nuevo ciclo cultural, como una raza nueva, que despierta de su fondo ancestral, no puede ofrecer sino formas y modos primitivos, estando, precisamente, en su primitividad, la garantía de su novedad y de su salud. Y cuando esa renovación de cultura se produce en el seno mismo de otra cultura anterior, ya virtualmente agotada, y cristalizada en sus formas, equivale a una irrupción destructora de energías bárbaras, que sustituyen, en cierto modo, a la invasión de pueblos nuevos. Para las conciencias identificadas con el régimen de cultura imperante, la irrupción es un factor puramente negativo y destructor. Para las conciencias identifica-

das con el régimen que se inicia, esa irrupción es renovación de valores, afirmación de vida, perspectiva de devenir.

FUTURISTAS, DADAISTAS

FUTURISTAS y dadaístas del primer cuarto del siglo, representan, en el seno de la decadencia racional, esa primera irrupción bárbara. la forma primera de la nueva sensibilidad. Aparecen negando violentamente todos los valores y las formas de la cultura, y adoptando actitudes que parecen, ante los conceptos dominantes, paradojas absurdas, grotescas humoradas. Proclaman los futuristas, en sus primeros manifiestos, la necesidad de quemar museos y bibliotecas, ¡los templos de la cultura racional, los depósitos preciosos de su saber y de su trabajo!... Y con ello expresan los futuristas su voluntad de independizar el espíritu de todas las formas de la cultura tradicional, de volver a crear de nuevo otro lenguaje de formas. Materialmente, ningún museo ni biblioteca fueron quemados, ni era menester que así fuese. Pero virtualmente, sí, han sido quemados.

han quedado hechos cenizas entre las llamas del espíritu. Se han destruído sus valores, que era lo que se quería destruir. Acaso muchos no se hayan dado cuenta todavía de que realmente, el espíritu del nuevo tiempo se ha independizado por completo de la cultura almacenada en bibliotecas y museos, que cada día van teniendo una existencia más puramente histórica. Son documentos del pasado, que sólo interesan como objeto de estudio a los historiadores.

Proclamaron los futuristas — hace recién tres lustros de aquella su primera irrupción bárbara en el seno del Imperium racionalista — que un automóvil a toda carrera era más bello que las estatuas griegas; y con ello querían devolver a la vida, a la vida creadora en constante proceso de transformaciones, su supremacía sobre toda cristalización pasada, y al hombre actual, el derecho de engendrar un arte nuevo. El hombre de la cultura racional, está apegado a todas las formas y conceptos tradicionales del arte; los futuristas querían desprender al hombre de esa tradición, desnudarlo de esa cultura, ponerlo en relación directa con la vida, reavivar en él las potencias creadoras.

que no necesitan mirar hacia atrás lo que otros han hecho para tener la norma y medida de su arte, sino que se apoyan en sí mismas, como virtudes originarias. Toda la acción del futurismo — porque el futurismo ha sido acción y no obra—tendió a destruir al hombre racional en cuanto producto de una cultura, y suscitar al hombre intuitivo productor de cultura.

Dadá tiene el mismo sentido y caracteres esencialmente idénticos, aún que haya adoptado formas más sùtiles. Representa como una segunda irrupción bárbara, habiendo sido, como el futurismo, acción y no obra. El movimiento dadaísta se define a sí mismo como una antiliteratura y una anti-filosofía. Los dadaístas quieren destruir los modos de pensar y de sentir imperantes; los "modos", entiéndase, no los conceptos provenientes de esos modos.

Durante los siglos precedentes, unas doctrinas habían sucedido a otras, oponiéndose dentro del mismo régimen mental, como formas diversas de la misma sustancia, porque el modo de funcionar la mente racional era siempre el mismo. Doctrinas y escuelas eran como las variaciones y tiempos diversos de

una misma sinfonía. Lo que Dadá destruye es el modo de funcionar de la mente, el método lógico de la cultura existente. Criticismo, idealismo, positivismo, en la filosofía, o clasicismo, romanticismo, naturalismo, en la estética, habían sido formas diversas de un proceso evolutivo: el de la conciencia racional. Dadá implica lo absurdo, la negación del régimen racional. Dadá desordena y confunde todos los elementos de la conciencia, libertándolos de las estructuras racionales que les condicionaban, y haciéndoles flotar en una corriente de inundación. Dará se burla de todo lo que, en la cultura racional es objeto de culto, haciendo de su histrionismo dionisiaco el más disolvente de los factores. Frente a la lógica proclama el absurdo, frente a lo formal lo informe, frente a lo serio lo burlesco. Juega con la Razón como un niño con una pelota, y quema cohetes bajo el sillón académico. Dadá es el carnaval de la cultura racionalista, en que todos sus valores son puestos en mofa, su literatura da vueltas de carnero y su filosofía baila como un oso. Por eso la burguesía intelectual del régimen, ha creído que el dadaísmo no era más que pura broma sin

sentido, farsa y "reclame" de unos cuantos fumistas.

EL FERMENTO DADA

PERO el nihilismo de Dadá no es absoluto, sino relativo al orden de cultura que destruye. Dentro del dadaísmo — como dentro del Futurismo — actúan todos los principios activos de un nuevo orden de conciencia, que al iniciarse, resultan negativos respecto de lo ya existente, cuyo lugar han de ocupar. Como los albañiles encargados de demoler un edificio, los dadaístas de 1920 respondían inconcientemente, al plan del arquitecto que construye en la historia.

Desde el punto de mira del Novecientos, Dadá abre los caminos de lo que viene, prepara el terreno a la cultura sucedánea. Hay que entenderlo, en un sentido histórico, como una de las primeras faces del movimiento renovador. Por eso la mejor definición que tal vez se ha hecho del dadaísmo, porque encierra su sentido histórico, es la de André Gide: "Dadá c'est le deluge, après qua tout recommence".

Mas, si el movimiento dadaísta como acción exclusiva y violenta de un núcleo y de un momento determinado, ya es un hecho pretérito, los fermentos de Dadá siguen actuando en la masa intelectual de la época. Se está cumpliendo la profecía paradójal de Jacques Emile Blanch: "Dadá no subsistirá sino dejando de ser".

En efecto, al disolverse el núcleo inicial, el dadaísmo se transfundió a toda la conciencia contemporánea, de cuyo proceso renovativo aquél fué — con el Futurismo y el Cubismo — la manifestación primera. Existe hoy, en la vida mental del Occidente, una vasta y múltiple fermentación dadaísta. Todo lo que en aquel movimiento era o parecía negativo, se va convirtiendo en positivo. Los principios vitales que actuaban en aquel primer estadio, la Voluntad que le movía, han entrado ya en el período de franca definición.

La supervivencia de Dadá, — acaso pudiera decirse mejor, la inmanencia — se ha desdoblado, posteriormente a la disolución del núcleo, en dos formas o estados: uno especial, y general el otro. El general, el más vasto y fecundo — es el estado de fermento

sútil y ubicuo, que se propaga por todo el occidente, determinando su proceso transformativo. El especial, o particular, que es como el cultivo del fermento en un campo particular de experiencia — se manifiesta en la modalidad superrealista. Pero el término superrealista tiene también dos acepciones, una general y otra especial; lo mismo que el estado ultrarracional de conciencia, puesto que el superrealismo puede ser considerado como la manifestación en el plano estético, del estado superracional de conciencia. Así puede decirse que todo el arte actual es superrealista, o que tiende cada vez más definitivamente a un superrealismo, entendiéndose por tal la descendente desvalorización de las meras representaciones formales de lo que llamamos objetividad, y la valorización creciente de las representaciones o imágenes de lo que llamamos subjetividad; o, si se quiere, la sustitución de una realidad determinada por el régimen racional de conciencia, a otra forma de realidad determinada por el régimen intuitivo.

SUPERREALISMO ONIRICO

PERO, dentro del superrealismo general — de cuyo influjo creciente sobre la masa, participa ya en mayor o menor grado casi todo lo contemporáneo — y capaz de asumir multiplicidad de formas especiales — la modalidad especial que a sí misma se ha llamado superrealismo, reduce el arte, y más especialmente la poesía, a la representación pura de las imágenes del sueño, entendiendo que es en el estado onírico donde la subjetividad subconciente se manifiesta en plenitud, libre de todo factor racional, y por lo tanto, lo más profunda y puramente lírico que exista en la conciencia. La limitación exclusivista de esta escuela, la hace incapaz, desde luego, de abarcar en toda su múltiple fenomenalidad la vida estética, que está, también, sin duda, en lo onírico, pero no sólo en lo onírico, ni, quizás, en su más completa forma, sino en todos los estados psíquicos. Pero es esta modalidad de superrealismo, una de las expresiones más categóricas de la voluntad de nuestra época, en el sentido de una transmutación de valores; y

es expresión de una tendencia general, tanto de la estética como de la ciencia contemporáneas para las cuales los estados extrarracionales de conciencia, y entre ellos, el estado onírico, van adquiriendo un valor de realidad desconocido para los tres siglos precedentes.

Para los psicólogos lógicos-matemáticos del siglo XVII, para los sensualistas del XVIII, para los positivistas del XIX, los sueños carecieron de toda importancia, no concibiéndose más que como simples reflejos mecánicos de las impresiones recibidas y guardadas en el cerebro, sin orden ni concierto; sin orden ni concierto lógico, cabe aclarar, y por tanto sin sentido alguno, ya que todo sentido, dentro del régimen racional, debía ser lógico. Para los psicólogos del Novecientos, los sueños tienden a valorarse como imágenes de una realidad psíquica mucho más profunda que la vigilia razonante, puesto que se producen en la zona de la subconciencia, donde se teje la trama sutil e intrincada de nuestra psiquis. Mas no, cabe aclarar también, les vamos valorando como revelaciones de una realidad "trascendente",

al modo de los antiguos, para quienes los sueños tenían significados proféticos, actuando en ellos algo como una percepción clarividente de los hechos,—sino, en nuestro caso, como formas de una realidad inmanente, que es nuestra propia psiquis, actuando en ellos lo que ya hemos llamado la cenestesia del organismo psíquico, agena a la racionalidad lógica.

De ahí que, el estudio del Subconciente, devenga hoy la parte fundamental de la psicología; y tal es — dejando aparte su particular manía libídica, el significado general de la psicoanálisis de Freud, relacionada, directa o indirectamente, con el arte contemporáneo.

El arte actual — así en lo literario como en lo plástico—tiene en gran parte el carácter de ese mundo de los sueños, incoherentes para la conciencia lógica. Mas, debe tenerse en cuenta que, antes, en el orden de conciencia racional, el arte solía también tener algo del sueño. Pero entonces era en aquello que el sueño tenía él mismo, cierta estructura lógica, o ésta le era dada por el artista al concebir la obra. El sueño, en fin, era valedero estéticamente, en tanto que su estructura se

parecía a la de la realidad de la vigilia, y significaba como una idealización de ésta. Ahora, en cambio, el sueño se toma, no por sus relaciones con la realidad lógica, sino como una realidad en sí mismo, como fenómeno de entidad propia, ya se le considere como sustancia estética o como objeto científico.

La metáfora del arte racionalista se refería a las relaciones racionales entre los objetos o entre el objeto y el sujeto, no porque el artista buscara conscientemente estas relaciones, sino porque su sensibilidad misma funcionaba espontáneamente en el régimen racional. La metáfora de la poesía actual se refiere a las relaciones extrarracionales entre la objetividad y el sujeto, se relaciona con la llamada subconciencia y expresa una realidad psíquica, incoherente y absurda para la conciencia racional. Para un psicólogo positivista, todo el arte actual cae bajo el dominio de la patología, y es objeto psiquiátrico.

EL CRITERIO MEDICO

ESTA última observación nos pone frente a uno de los más famosos críticos literarios de nuestro tiempo, Jean Epstein, quien interpreta ese dominio de lo que, en lenguaje deficiente llamamos Subconciencia, como un síntoma de "fatiga intelectual", cuyo efecto sería la confusión en un plano único, de todos los fenómenos psíquicos, incluso la cenesia orgánica, la cual, dadas esas condiciones, asumiría un influjo preponderante. Así interpretada la psicología del arte actual, se trataría, en verdad, de un estado semi-patológico, sino patológico por entero, y más concretamente, de una especie de "surmenage" colectivo, provocado por el exceso de actividad intelectual del siglo pasado; estado éste, accidental y pasajero, desde luego, puesto que tendería a desaparecer, así que las "toxinas de la fatiga" (empleamos su propia expresión) fueran eliminadas, volviendo la psiquis a su normalidad funcional.

Creemos que hay un equívoco en el criterio fundamentalmente médico de Epstein.

Su interpretación psicológica, es la de uno de los psiquiatras de la escuela determinista a que antes nos referimos. Es indudable que ha observado con agudeza ciertos fenómenos psíquicos, pero los ha explicado con arreglo a un método clínico. En cierto modo, su "Fenómeno Literario", significa una reaparición del criterio que informara la famosa "Entartung" de Max Nordau; con la diferencia que, en vez de condenar, como aquél, a los "decadentes" de la época, en nombre de un dogmatismo ético-médico, éste es propicio a los surrealistas actuales, dado el carácter enteramente amoral de su naturalismo psico-fisiológico.

De todos modos, el criterio que informa los estudios médico-literarios de Epstein, no puede interesar sino desde el punto de vista médico, ya que desde ese punto de vista científico especial, sus análisis pueden ser rigurosamente exactos, como lo eran, en gran parte, aquellos estudios de Max Nordau.

La Entartung era falsa como criterio estético, — y así mismo como criterio histórico — pero no lo era como criterio médico. En general, — y salvo rectificaciones parciales — el cuadro clínico que Max Nordau

trazaba de los caracteres psico-físicos de los artistas del fin del siglo diez y nueve, es exacto, aún descontando el recargo evidente de las tintas, hecho para lograr mayor efecto. Desde el punto de vista médico, la mayoría de aquellos artistas presentan ciertos rasgos patológicos acentuados, padecen formas y grados diversos de neurosis. Y su arte bien puede ser, para un médico, un síntoma clínico.

También para Epstein, el arte actual es un síntoma de cierto estado clínico generalizado. Sólo que, no rigiendo ya en el climax científico de nuestro tiempo el concepto dogmático de la salud,—en el orden psico-nervioso, al menos,—habiéndose vuelto relativas también las fronteras de lo normal, Epstein, familiarizado, por lo demás, con los métodos de la psico-análisis, acepta ese estado de anormalidad clínica como la normalidad relativa de nuestro tiempo.

También en Epstein, como en Nordau, puede ser exacto, hasta cierto punto, el cuadro clínico del arte contemporáneo. Pero sólo desde el punto de vista médico. Es probable, que, en cuanto se refiere al funcionamiento fisio-psíquico, muchos de los fenó-

menos que anota Epstein sean exactos. Pero lo que de exacto contengan los estudios de Epstein en el orden médico, no alcanza a comprender en su totalidad múltiple el fenómeno estético de nuestro tiempo, ni, lo que es más importante, a captarlo en su más íntimo sentido. Del mismo modo que, cuanto había de cierto en los estudios médicos de Max Nordau sobre los "decadentes", no alcanzaba a comprender ni penetrar en el sentido estético e histórico de aquel período del arte.

Los estudios médico-literarios, como género, — y los de Epstein pertenecen a ese género, — pueden ser valiosos como contribución de una disciplina científica especial, al estudio general de una época literaria, como un punto de vista dado, desde el cual se encaran los hechos, y que ilumina determinado aspecto de la realidad; pero no como totalidad de criterio, ni como criterio fundamental.

El Arte, en cualquier época o forma que se le considere, excede en contenido y en significación al análisis psico-físico, como la realidad del espíritu humano excede al estudio del funcionamiento neuro-cerebral.

Conviene recordar a este respecto la comparación de Bergson, que dice más o menos: el cerebro es como un clavo del cual estuviera colgado el espíritu. Si, en lugar de "el espíritu" se prefiriere decir "la vida", la relación es la misma, y la imagen igualmente válida, siempre que se considere la Vida, no como un resultado de la actividad mecánica de la materia, sino como voluntad original que actúa en la materia, y en última instancia, que la determina.

Lo que Epstein llama fatiga intelectual de nuestro tiempo, — concepto que sirve de base y *leit motiv* a sus estudios. — se presenta desde el punto de vista de la morfología del Espíritu, como el desprendimiento de la Personalidad de la estructura intelectual de un régimen de conciencia, y su reorganización o estructuración en virtud de otro régimen, mediante el retorno necesario al estado de primitividad en que se opera el recommienzo; o, en otros términos, la forma bárbara de un nuevo régimen de conciencia, en el cual el intelecto racional tiene una posición distinta a la que tuviera en el anterior, con cuyas estructuras imperantes está en lucha.

El término "fatiga", podría admitirse en sentido metafórico, pero no tampoco, en su sentido médico estricto. Como metáfora histórica, podría entenderse que, el agotamiento de un orden cultural, es una especie de fatiga del espíritu, algo comparable, en cierto modo, a la fatiga orgánica, que requiere un cambio de actitud y de experiencia. La vida, fatigada en una dirección cultural, en un sentido ético, en un orden de experiencias, buscaría otras experiencias, se proyectaría en otras direcciones, se polarizaría en otro sentido. Pero aun empleado como símil, en este caso, el término fatiga estaría sujeto a reservas. Porque, el cuadro general de un ciclo histórico, da, si no ha sido troncado por accidente violento, una evolución completa de sus formas posibles, y sólo cuando esta evolución está consumada, cuando está agotado el repertorio de sus formas posibles, dentro de su orden, la Vida o el Espíritu se proyectan en un nuevo orden cultural, se crea un sistema u organismo nuevo.

Tenemos la evidencia de que, en las posteriores formas del Positivismo científico, del Simbolismo literario y del Impresionismo

plástico, termina y se agota el ciclo de experiencias posibles del régimen racionalista, comenzando en el Mil quinientos: y que, más allá de esas formas y de esas experiencias, como si realmente hubiera tocado su infranqueable límite, sólo le quedaba el girar indefinidamente dentro de un círculo vicioso.

LOS "RETORNOS" RACIONALISTAS

Y, en efecto, la genuina conciencia racionalista, después de 1900, sólo ha pensado en "vueltas". En filosofía se ha declarado la necesidad del retorno a Kant: en arte, retorno a las sanas tradiciones formales del neo-clasicismo. La cultura racional no puede moverse ya más que dentro de sus formas dadas, de sus tradiciones, repitiéndolas con variantes de valor secundario.

Los conceptos y las imágenes del orden racional, como la fauna marina o terrestre, no pueden vivir sino dentro de su propio elemento, para cuyas condiciones están organizados. Fuera de él, se asfixian. Muchos síntomas de la agonía mental de nuestra época, provienen de la angustia vital de la razón

fuera de su límite histórico. Todo lo que ha franqueado ese límite de la cultura racionalista, se ha lanzado en un campo magnético distinto, ha perdido la comunicación con la raíz histórico-mental de la Razón, gravitando en otro sistema.

Hay, en el orden racional, como en el mar, una fauna profunda, otra intermedia, otra superficial, otra que puede moverse libremente en todas las altitudes; pero así como ninguna especie marina ultrapasa el límite de las aguas, ninguna especie racional ultrapasa el límite de este tiempo. Todo cuanto de original, de nuevo, de propio, se ha producido en el Novecientos, pertenece ya a otro orden mental. Todo cuanto ha franqueado el límite de la cultura racionalista, vive en otro elemento, está organizado de otro modo, gravita en otro campo magnético, responde a otras finalidades. Insistiendo en el simil, podría admitirse que existe una fauna racional anfibia, a la cual le es posible, por tanto, vivir en la atmósfera del Novecientos; pero sólo manteniéndose en las orillas de sus aguas seculares y pronta a sumergirse.

Lo cierto es que la Vida o el Espíritu, co-

mo actividades creadoras, han abandonado el organismo histórico de la Razón, para crear un nuevo organismo, de cuyas formas iniciales se trata en estas conferencias.

Por ello, la decadencia de la cultura occidental de que habla Spengler, sólo puede referirse a la cultura racionalista; y la fatiga intelectual de que habla Eptein, sólo es desprendimiento de las estructuras intelectuales de aquella cultura. Téngase en cuenta que, al cambiar el régimen de conciencia, lo que llamamos el Intelecto ha de emprender, como función del organismo psíquico, un nuevo trabajo, dirigido a elaborar un producto distinto.

EL NUEVO INTELECTUALISMO

Si se penetra bien en las modalidades extremas de este movimiento de renovación, en las actitudes y en los escritos de futuristas, dadaístas, cubistas, del primer momento, se descubre una energía intelectual tremenda, mucho más sutil y tensa, en su crítica destructora, en su poder de reacción, que la que es menester para seguir la inercia de los mo-

dos tradicionales de pensar y de hacer, tal como la siguen los intelectuales apegados al viejo régimen.

Quizás llegáramos a la conclusión de que sólo el intelecto puede destruir al intelecto, vale decir, reaccionar contra sí mismo. Toda crítica, sea en palabras o en acto, es necesariamente intelectual; y el dadaísmo — aunque parezca paradójico — ha sido ante todo, una crítica destructiva. ¡Y con qué penetrante sutileza en su burla!

Más aún; gran parte de la nueva literatura, la novela de Proust, el teatro de Pirandello, pongamos por ejemplo, parece situada en un plano crítico, y por tanto en un plano intelectual, intelectualísimo. Sólo que esta crítica y este intelectualismo, operan en un orden distinto, al intelectualismo y al criticismo de la conciencia racionalista. pues, en aquél, el intelecto operaba como instrumento de la Razón, y en éste opera como instrumento de la Intuición.

Así ha podido objetársele a Bergson, que, yendo contra la razón se valga del razonamiento para demostrar sus teorías. Pero esta objeción de los críticos del antiguo régimen, parte de la confusión corriente respec-

to a la posición del intelecto racional en el nuevo régimen de conciencia, intuitivo. Ello, aparte de que Bergson — como todos los filósofos y críticos de este período inicial del Novecientos — ha debido actuar en relación con el sistema de coordenadas racionalista, dentro de cuyo clima histórico y de cuyas estructuras formales se movía. Mas, descartando esa circunstancia condicionante de la época, el Intelecto tendrá que actuar siempre como función especial en la formación de los conceptos, puesto que los conceptos son las formas intelectuales de la conciencia; sólo que, en el régimen intuitivo, la función intelectual actúa en virtud de la Intuición, en vez de actuar en virtud de la Razón.

Comúnmente se confunde la función intelectual misma, con las formas intelectuales propias del régimen racional, identificándose así un producto condicionado, con la función misma productora. El producto, o el efecto, cambia al cambiar el régimen funcional, permaneciendo la misma función. Puesto que función es relación, el producto resulta condicionado según la co-relación. Y, en el nuevo régimen intuicional, todo el

funcionamiento mental está co-relacionado con el principio determinante del régimen.

Para el intelectual-racional, lo racional y lo intelestual son idénticos, porque identifica función y forma. Así, es común la creencia de que, en el régimen intuicional, no debe haber conceptos. Sí, hay conceptos, pero de otro orden que los racionales. El concepto es tan necesario al funcionamiento de la mente —mejor dicho, es tan ineludible— como cualquiera de las funciones fisiológicas del organismo. Se piensa con conceptos; y pensar es ineludible. Se piensa naturalmente, y no se puede dejar de pensar, aunque se quiera. Sólo en fugaces momentos de suprema embriaguez — sensual, mística, estética, — nuestra conciencia vive fuera del pensamiento. Pero la suprema embriaguez, y el éxtasis, son estados excepcionales y efímeros. Lo normal, es decir, lo constante, es el pensamiento. Y aún en el arte puro, que vive de imágenes y no de conceptos, los conceptos siguen a las imágenes como la sombra al cuerpo; y pudiera decirse que toda imagen estética proyecta necesariamente en nuestro mundo mental la sombra de un concepto; o

si preferís, que va acompañada inseparablemente de su *doble* conceptual.

CUBISMO

Es así que una de las modalidades más significativas y dominantes del arte de este período, el cubismo plástico, puede ser considerada como una de las formas más intelectuales del arte de todos los tiempos, sin que ello implique contradicción con la tendencia general y genérica del movimiento estético contemporáneo, en el sentido de un orden intuicional de conciencia.

La reversión cubista deja atrás todas las formas determinadas por la Naturaleza para sus funciones orgánicas, y llega hasta el plano de las formas geométricas puras, de las formas puramente mentales, donde éstas pierden todos sus caracteres biológicos naturales, para asumir sólo funciones de orden expresivo. La forma natural, al pasar al plano estético, se transforma, en virtud de sus nuevas funciones.

Si las formas del arte son siempre — aún en las épocas en que más pareció impe-

rar el realismo fotográfico — proyecciones mentales, la sintetización constructiva que inspira el movimiento cubista, expresa la voluntad de la nueva conciencia, en el sentido de una sustantividad ontológica, por así decirlo.

Acaso en ninguna época humana, en ningún orden de cultura, el arte en conjunto, y el arte plástico en especial, habrán tenido un valor más específico, una entidad más propia, que en esta época que se inicia. Vale decir que, en época alguna, el mundo del arte habrá sido más independiente del de la naturaleza, por el imperio de la subjetividad creadora.

Siempre, en todo tiempo, el reino genuino del arte se ha diferenciado del reino de la naturaleza, y se ha diferenciado en la medida que era más superior, pues que el talento artístico se aquilata por el grado en que el artista ha sido capaz de independizarse del mero realismo objetivo, para estilizar las formas dadas según el requerimiento expresivo de sus concepciones mentales. Hasta aquí, y no siendo más que eso, el arte actual no ofrecería diferencias fundamentales con el arte anterior.

Mas, la diferencia fundamental entre la nueva época estética que se inicia y la anterior, proviene de que, antes, y cualquiera fuese el grado o la manera en que la forma natural se adaptara a la forma estética, siempre la norma del arte fué la reproducción de la forma objetivamente dada. Pero ahora, la tendencia del arte es crear sus formas, con independencia de la objetividad, no como reproducción de lo natural, sino como expresión del espíritu; por manera que la realidad de la forma estética no tenga que referirse a ninguna realidad objetiva dada, sino a sí misma,⁹ como realidad psíquica de la conciencia, como imagen pura del espíritu.

Las simplificaciones geométricas del cubismo, que han sido el primero y más grande paso hacia esa valoración genuina del arte plástico, nos hacen entrever la corporización de un arte eminentemente mental, y que, sin embargo, nada tenga que ver con los conceptos racionales, con el *intelectualismo* del tiempo anterior.

Pero, ¿qué relación puede existir, fuera de lo tradicional, entre las formas dadas de la naturaleza y las formas creadas por el arte? ¿Puede el artista crear, en el sentido

absoluto, formas que, previamente, no existen en la objetividad natural? ¿Puede prescindir el artista de representar, tales como ellos son, árboles, animales, objetos, cuerpos y rostros humanos? . . .

LIMITES DEL ARTE

PARA responder con exactitud a estas preguntas, es preciso situarnos en los límites extremos alcanzados por el arte anterior, en su esfuerzo de expresar la vida mediante las formas objetivas dadas. Más allá del mero realismo físico, en que se movió una buena parte del arte ya pasado, está la zona en que el artista se ha valido del dominio de la forma física, para dar vida plástica a imágenes mentales, para expresar su espíritu. Fijémosnos, por ejemplo, en Miguel Angel. Ya aquí el artista no guarda fidelidad estricta a lo objetivo; las medidas normales de la objetividad son alteradas, para que la forma exprese el pensamiento. La imagen subjetiva determinada por los sentimientos y las ideas del artista, se mete, por así decirlo, dentro de la forma natural dada, para con-

formarla subjetivamente. Miguel Angel — y, en límites aún más extremos, pudiera citarse al Greco — da la sensación de una fuerza creadora debatiéndose dramáticamente, dentro del límite infranqueable de la forma natural, y en un momento en que, el culto dominante de la norma clásica, condicionaba aún más rigurosamente su arte.

La forma, en función expresiva, alcanza ahí su máxima tensión dentro del equilibrio del arte antecesor. De esos puntos de tensión máxima es preciso partir, para comprender la relación que las formas puras del arte contemporáneo y venidero, pueden presentar con las formas naturales y objetivamente dadas.

Las formas de la naturaleza responden a una finalidad natural: la función biológica; para ello están construídas y relacionadas. Las formas del arte responden a una finalidad estética; la función expresiva; y han de estar construídas y relacionadas para ello.

El arte anterior, hasta los impresionistas, funcionaba expresivamente dentro de la norma imperiosa de la objetividad física. Y este imperativo es su característica histórica. El

arte posterior tendrá, como imperativo inherente, la autonomía de la forma estética, en cuanto valor expresivo puro. Y esta será su característica histórica.

LA RAIZ DE LA FORMA

EN su movimiento de liberación de la objetividad, la conciencia estética del Novecientos, necesitando romper el límite tradicional, ha seguido dos direcciones, que aún fácilmente diferenciables, son, en cierto modo concomitantes, combinándose a veces.

Una es aquella que, deformando la objetividad física, tiene como principio de expresión la estilización caricaturesca. Alterar las medidas objetivas de los elementos formales, a fin de obtener el valor expresivo de las figuras o los objetos, sin tener mayormente en cuenta sus proporciones naturales, y sí, solamente, su valor expresivo, es una de las modalidades que dan a gran parte de la pintura y de la escultura post-impresionista, cierto carácter francamente caricaturesco, siempre que demos a este término, como corresponde, un sentido tan

amplio — fuera de su significado humorístico, — que en él pueda entrar aún el arte que llamamos primitivo, en el cual se opera esa deformación expresiva de lo real. Mas aún, esta deformación caricatural, — siempre en el más amplio sentido—alcanzaría así mismo a una buena parte del gótico, por ejemplo.

Mas, junto a esta, brota otra corriente, tal vez más pura y más genuina. Es la representada por el cubismo propiamente dicho, así tomado en sus primeras y exclusivas formas, como en su posterior difusión general, menos estricta. En vez de deformar lo objetivo, reduce toda forma objetiva a una síntesis mental, situándose en el plano mismo de la vida creadora de formas. Así las figuras plásticas del arte, se asemejan o, mejor dicho, se relacionan con las formas reales, no porque aquéllas representen a éstas, sino porque ambas provienen de la misma raíz, respondiendo cada cual a sus distintas finalidades: éstas a las necesidades biológicas, aquéllas a las funciones expresivas. Así también, no ha de tenerse, en adelante, como criterio de valoración, el ajuste de la for-

ma estética a la natural, sino su propia personalidad expresiva.

Y nada a la vez más distinto de este arte creador de sus formas e independiente de la objetividad sensorial, que el arte puramente imaginativo y simbólico que pudiera suponer la conciencia racionalista, para la cual no había realidad posible fuera de la reproducción más o menos exacta de la percepción objetiva. Operando en la creación de las formas los principios vitales más profundos del ser, las formas creadas expresan la suprema realidad de nuestra vida, los valores intravitales, que dan sentido a la forma real. La realidad del arte, es más honda y más pura que la de la objetividad porque es la realidad de los valores, no supeditados a las condiciones prácticas del mundo físico. No se olvide que hemos definido a la realidad física como el mundo de nuestras percepciones físicas, determinadas por nuestro organismo biológico; y la realidad estética o moral, como el mundo de los valores, determinada por nuestro organismo espiritual.

CUBISMO Y CLASICISMO

LA reacción que el cubismo significa, respecto al arte anterior, no se limita sólo a lo inmediato, es decir, al impresionismo de fines del Ochocientos, que había disuelto la forma en la luz, y sólo representaba las vibraciones visuales; se extiende a todo el arte de cuatro siglos anteriores, en sus escuelas diversas, desde el llamado Renacimiento hasta el Impresionismo. La reacción fué sentida respecto a la modalidad predominante que era la impresionista; y muchos han creído que era sólo contra ésta que se producía, volviendo a las tradiciones formales del clasicismo renacentista, y aún del academismo del XVII.

Aquí debemos hacer especial mención del fuerte crítico español Eugenio D'Ors, cuyo intelectualismo racionalista le ha llevado necesariamente a proclamar la "vuelta" a las tradiciones clásico-académicas representadas por Poussin, — interpretando en este sentido la reacción cubista — por ser la única puerta que el racionalismo tiene, para esca-

par a las modalidades románticas e impresionistas del Ochocientos.

Fuera del romanticismo, ¿qué posición cabe al hombre del régimen racionalista? La neo-clásica, la matemática, la cartesiana, la del siglo XVII; no hay otra. Y es la que forzosamente ha adoptado Eugenio D'Ors, queriendo que el Novecientos signifique una reacción anti-romántica, en el sentido de una reanudación de las tradiciones clasicistas.

Es esta, una de las "vueltas" más características de la conciencia anterior, llegada al límite dramático en que todas sus experiencias posibles están consumadas, y sólo puede moverse en círculo vicioso.

Pero la reversión del novecientos al volumen cúbico y a la estilización expresiva, traspasa todas las modalidades retrospectivas, incluso el realismo clásico. Porque todo el arte anterior, desde el Renacimiento, e incluso el Renacimiento, es una identificación de la imagen estética con la valoración racional del mundo; y el arte actual es, por lo contrario, una identificación de la forma estética con la valorización intuicional del mundo; un arte que, respecto al otro, po-

dríamos decir subjetivista, por cuanto se ha independizado de la exterioridad física, y tiende a representar formas mentales.

Nada tan lejos del énfasis barroco, cuyo progenitor es Miguel Angel, como la sintetización mental del volumen cubista. Y el barroco ha sido, indudablemente, el máximo esfuerzo de expresión del arte humanista en el período anterior. Todo el arte del ciclo anterior, es extraño a la genuina sensibilidad de nuestra época, que sólo puede valorarlo como expresión histórica. Más cerca está nuestra época de los primitivos de otros tiempos, del gótico, del protodórico, de lo egipcio, de lo asirio, de lo incaico, es decir, más cerca de las formas no-rationales del arte.

La sensibilidad de nuestro tiempo siente como más cercanas y afines, aquellas modalidades de otros tiempos que se caracterizan por el dominio del valor expresivo y del volumen formal, dentro de sus distintos órdenes, o, en otros términos, por la estilización subjetiva de lo real. Podría decirse con respecto al ciclo antecesor, que sus artistas son tanto más estimados hoy, cuanto más su manera ha sido superrealista, que, es de-

cir, en cuanto más tienen del cubismo. Porque el cubismo, modalidad plástica representativa de nuestro tiempo, es eso, o tiende a ser eso: expresión, construcción, estilización, en una relación intrínseca. La expresión sin la construcción cae en el romanticismo; la construcción sin la expresión cae en el academismo; y ambas sin la estilización caerían en el realismo anterior.

El arte del tiempo anterior anduvo oscilando entre estos dos primeros términos, cayendo ya en uno, ya en el otro, y sin poder más que a medias, conciliarlos a veces. Pero, en el genuino arte actual, — no en el que procura volver a las tradiciones clásico-académicas, sino en el que procede del cubismo esencial, que es la manifestación originaria de la nueva estética, — esos términos aparecen íntimamente unidos, funcionando en virtud de la misma finalidad. El artista verdadero de nuestro tiempo expresa construyendo; viceversa, construye expresando. Y el triángulo tiene como tercer vértice la estilización.

POST - CUBISMO

CON el cubismo ha ocurrido lo mismo que con Dadá. Ha desaparecido como modalidad concreta, pero se ha transfundido a todo el arte contemporáneo: ha empezado, pues, a vivir positivamente. Todo el arte actual es, más o menos, cubista, en el mismo sentido que es dadaísta. Porque el cubismo, propiamente dicho, constituía la esencialidad de la nueva conciencia estética, si bien en el modo primordial. Todo el arte del porvenir reconocerá en el cubismo su origen, como el cuerpo adulto en el embrión.

Todo cuanto de verdaderamente nuevo se produce hoy en pintura, en escultura, en arquitectura, en cerámica, y en todas las demás artes complementarias y derivadas, — dejando aparte, desde luego, lo que aún sigue, inertemente, las tradiciones del Ocho-cientos — participa, en grados y modos diversos, de esos tres principios cubistas: expresión, construcción, estilización.

La sintetización de volúmenes y planos, por una parte, la deformación caracterizan-

te de los elementos objetivos, por otra, responden a esa finalidad.

Decir cubismo, en este sentido general, (y genérico) equivale a decir superrealismo. La literatura tiende a producirse en virtud de idénticos principios, notándose en todo un marcado carácter mental; o, intelectual, como se decía antes. Lo cual resulta, para la aún subsistente mentalidad ochocentista, la mayor de las paradojas; pues que no logra, en su régimen racional de conciencia, conciliar lo que entiende por Intuición, con lo que entiende por Intelecto.

Pero, ya sabemos que, en el régimen de conciencia que llamamos intuitivo — entendiendo por Intuición la experiencia de una realidad espiritual inmanente — la intelección opera, funcionalmente, en virtud de la Intuición.

Pues, conviene recordar que esta Intuición de lo inmanente, — que, acaso, pudiéramos llamar *mental* — se diferencia tanto de la mera intuición sensible de la psicología racionalista, como de aquella otra "*intuición intelectual*", que decía Shelling, fórmula mediante la cual, el racionalismo intentó en vano coordinar lo contradictorio.

III

**EL MAQUINISMO Y LA
NUEVA CULTURA**



TRANSFORMACION DEL MEDIO FISICO

UN poderoso factor, de orden físico, coincide e interviene en la fundamental mutación de conciencia de nuestro tiempo, actuando en la sensibilidad estética. Nos referimos al maquinismo.

Es evidente que el maquinismo ha cambiado, en el curso rápido de los últimos veinticinco años, las condiciones materiales de la vida humana, que, durante los siglos anteriores, se había desenvuelto en circunstancias externas de otro orden, muy semejantes entre sí, no obstante el cambio de las costumbres, ya que sus variaciones no afectaban a lo fundamental: al ritmo vital mismo.

Tanto el hombre greco-romano como el del Medioevo, y tanto el hombre del Rena-

cimiento como el del siglo diez y nueve, se movieron en condiciones físicas de idéntico ritmo. Por tanto, la objetividad tuvo, más o menos, el mismo valor, y guardó, lo que pudiérase llamar un orden estático.

Hasta más de mediado el siglo anterior se viajaba, por mar o por tierra, casi como en los tiempos de los fenicios y los romanos, o del descubrimiento del Nuevo Mundo. Triremes, galeones, bergantines, fragatas; literas, carrozas, diligencias: todo era lo mismo. El buque a vapor y el ferrocarril no se generalizaron y sustituyeron a aquellos medios de transporte, hasta el último tercio del Ochocientos. Pero aún así, el vapor y la mecánica del vapor, aún cuando sintetizan tiempo y espacio, no bastan, por sí solas, a afectar hondamente el ritmo del vivir.

Por otra parte, las ciudades occidentales del siglo XIX, son, en lo que llamamos *su ritmo* — y esto es lo esencial — idénticas a las ciudades europeas de los siglos anteriores, de la Edad Gótica, y aún del Imperio Romano. Las diferencias en la arquitectura y en los hábitos, no alteran su organismo, su fisiología, que aún se mantiene igual, por lo demás, en todas las ciudades viejas de

Europa y América, que han quedado como apartadas de las corrientes vitales del Novecientos. Y no sólo decimos esto de las viejas ilustres ciudades - museos de Italia o España, sino también de muchas otras, sin valor de museo, a las que, simplemente, no han llegado, en su curso, las corrientes renovadoras.

La ciudad de nuestra época — en Europa y en América — vive un ritmo fisiológico distinto a todos los siglos anteriores. El maquinismo — síntesis y resultado de la ciencia — ha transformado la vida de las ciudades, creando al hombre, que, a su vez le ha creado, condiciones físicas distintas. Y decir de las ciudades, es decir de toda la parte material de la cultura, puesto que las ciudades son los órganos centralizadores y difundidores de todos los elementos de la civilización.

PSICO - BIOLOGIA DEL MAQUINISMO

Los actuales medios de trabajo, de transporte y de comunicación — automovilismo

electro-dinámica, radiotelefonía, aviación, cinema — desarrollados con celeridad prodigiosa en estos últimos años, colocan al hombre en posición distinta a la de antes, con respecto a su mundo objetivo.

Pues, no es sólo un cambio exterior lo que se ha operado, lo que continúa operándose con velocidad acelerada, sino un cambio de índole casi biológica, ya que, se modifican el orden perceptorio y la acción del individuo.

El maquinismo actual ha dotado al hombre de verdaderos nuevos órganos artificiales, identificados con su sensibilidad, que han modificado, en gran manera, su mundo perceptorio. No ya la realidad determinada por los valores — no ya el mundo de los valores — es lo que se ha modificado, sino la percepción sensorial misma, los datos de los sentidos.

El orden perceptorio del hombre que anda velozmente en automóvil, es distinto al orden del hombre que anda a pie o en carruaje; como es distinto para el que se comunica por radio — y más aún con la radiotelefonía unida a la televisión, tal como ahora se está ensayando — y para el hombre

que se comunicaba a distancia por lentas postas.

¿Pero que es lo que se ha modificado? ¿Acaso el espíritu humano? No tal, sino las condiciones de espacio y de tiempo en que el hombre se mueve, en que la conciencia se define. Esto es lo fundamental para nuestra sensibilidad, porque es lo que determina la modificación del mundo perceptorio.

Como se notará, hacemos extensivo y válido al orden psíquico, lo que, el relativismo einsteniano ha establecido en el orden físico. En último término podría decirse que, el propio relativismo físico-matemático definido por Einstein, es tal, en relación con la conciencia, pues, lo que se modifica es la percepción de lo real, o sea las medidas de espacio y de tiempo, cuya determinación es subjetiva.

En suma, la conciencia actual, en virtud de los nuevos órganos mecánicos de que dispone, es como "un sistema en movimiento", de coordenadas distintas al sistema de la conciencia anterior, carente de aquellos órganos.

Cuando Marinetti decía — allá en su bra-

va época — que un automóvil a toda velocidad era más bello que la Victoria de Samotracia, no sabía, acaso, porque su paradoja era ingenua, que afirmaba el principio de la velocidad, como una condición psicológica del nuevo tiempo. Pues, en efecto, la velocidad en las comunicaciones y en los transportes, ha determinado, principalísimamente, el sentido de la síntesis, que es uno de los caracteres del arte actual. Velocidad es síntesis.

ALGEBRA PERCEPTORIA

Si la velocidad, — en una acepción general e integral — respecto a la clásica objetividad euclidiana, de tres dimensiones, implica una nueva medida de espacio y tiempo, en lo psíquico implica un proceso más rápido, una especie de álgebra con relación a la aritmética.

Lo que distingue al hombre de talento del hombre vulgar, es que éste tiene una mentalidad de funcionamiento aritmético, en tanto aquél tiene una mentalidad de fun-

cionamiento algebraico. Velocidad también es álgebra perceptiva.

El carácter de la metáfora en la poesía actual, participa de esta cualidad de percepción algebraica, que opera igualmente en la especulación mental y en la sensibilidad subconciente. Las condensaciones cubistas, — y, en general, la tendencia a la síntesis constructiva de la plástica de nuestro tiempo — se relacionan, así mismo, con esa psíquis algebraica. El cubismo es un álgebra de la forma.

La síntesis era, para las épocas anteriores, el resultado de un proceso voluntario y metódico: el análisis. Nuestra época posee, en cambio, lo que podríamos llamar la intuición de la síntesis, que es algo como una mayor velocidad mental. Sólo que, en lo estético, no se trata ya de cantidades, solamente, sino también de cualidades.

El sintetismo intuitivo del arte de nuestro tiempo, puede, pues, considerarse como un álgebra estética, relacionada, en gran parte, con los nuevos órganos maquinales, en los cuales funciona nuestra sensibilidad, como en los propios sentidos, como en los propios nervios.

Esta intensificación del poder perceptivo, de la sensibilidad física — que han suscitado los actuales aparatos científicos — unidos a los cada vez más veloces y sútiles medios mecánicos de movimiento, — es una de las más fundamentales revoluciones ocurridas en todos los tiempos. Es una revolución fisio-psíquica, que altera lo más primario del orden humano. Y acaso pueda admitirse la afirmación de Keyserling, de que el chauffeur representa el tipo primitivo del hombre futuro, entendiendo que será el hombre perfectamente adaptado a sus nuevos órganos mecánicos, y cuya psíquis funciona en virtud de ellos. Mas, aún dejando aparte la afirmación de Keyserling, es evidente que el maquinismo ha traído a la vida un tipo de hombre dotado de nuevos órganos perceptivos y productivos, que se relacionan, necesariamente, con un nuevo tipo de cultura. Y puede decirse que el maquinismo actual — en todos sus géneros — constituye una de las condiciones necesarias del nuevo orden de cultura.

LA IMPRENTA Y EL HUMANISMO

EL *maquinismo* — así, en cuanto condición biológica — representa, para el nuevo orden cultural que se inicia — cuya entidad es intuicional, — lo que, para el orden humanista, representó la intervención de la Imprenta.

La Imprenta es lo que, en rigor, marca el fin de la vida gótica y el imperio del humanismo. La popular frase de Hugo: "Esto matará aquello", cobra nuevo sentido. La Imprenta es el órgano necesario, por excelencia, de la cultura humanista racional, que domina desde principios del siglo XVI, hasta los comienzos del XX.

Sin la difusión del libro y del periódico, no hay régimen racional posible. Su desarrollo sigue el desarrollo de la Imprenta. Así que el régimen avanza, la imprenta, — el libro y el periódico — van cobrando mayor imperio, un lugar más vasto en la vida. Su último estadio, el que comprende desde el "fin del siglo" hasta nuestros días, se caracteriza por una super-producción bibliográfica, por una profusión casi frenética del

libro y del periódico. Diríase que, así como la decadencia del helenismo se significó por la enorme profusión de retóricos, de sofistas y de gimnastas, la decadencia del Humanismo se significa por la frondosidad del producto libresco.

Toda decadencia convierte en vicio, lo que, en el estadio de crecimiento y plenitud fué virtud de una cultura. Los vicios de las decadencias son las mismas virtudes de una cultura, pero faltas ya del flujo vital que las vigorizaba, de la energía que las tenía en tensión. Es el estado de "bizantinismo", en que caen todas las culturas cuando ya declinan a su ocaso. El bizantiniismo de la cultura humanista es de carácter libresco.

Diríase así mismo que, en el curso de un ciclo cultural, la energía humana va pasando de la vida a la cultura, de la sustancia a la forma, del espíritu a la letra, hasta que todo es ya letra, forma, cultura. Es algo así como el tránsito de un estado fluído a un estado sólido. Cuando una cultura está ya consumada, todas sus formas dejan de ser expresión de vida, para ser, puramente, formas de cultura. Ya el hombre vive de la cultura "hecha", ya el espíritu, que antes en-

gendró la cultura, es como un parásito de su creación. Los helenos de la decadencia vivieron a expensas del helenismo. La Iglesia Católica sobrevive aún a expensas de todo lo que creó en la Edad Media. El humanismo vive a expensas de su pasado. La literatura de "fin de siglo" — con Barrés, con Wilde, con France, con D'Annunzio — es de sustancia *literaria*, vale decir, que se alimenta de la cultura, y no de la vida, en su refinamiento erudito.

ARTE Y VIDA

NÓTESE que, en todo ciclo de cultura, el desarrollo del arte está en razón inversa a la tensión heroica de la vida. El arte — y la filosofía — van ocupando el lugar que deja la acción; mejor dicho: la acción se va transformando en cultura.

En todo pueblo, la época de grandeza del arte — la de mayor riqueza y equilibrio de sus formas — coincide con la estabilización civil de su vida, es decir, cuando ya las energías no son requeridas por el heroísmo guerrero y religioso. Y es que, al no ser re-

queridas por la acción, esas energías toman los caminos del Arte y de la Filosofía, se manifiestan en las formas más puramente intelectuales y estéticas. Y decimos *más puramente estéticas*, porque, lo estético actuaba también antes, bajo las formas dinámicas de la vida.

Pudiera decirse, aún tomándolo en rigor, que, en los períodos de mayor acción, la vida misma toma formas estéticas, se vive estéticamente, en lugar de proyectar en un plano contemplativo las imágenes estéticas. En un principio, la imagen y la acción están unidas en el mismo plano vital; después, la acción y la imagen se separan, diferenciándose los planos de la vida y del arte. Hombre y artista, hombre y filósofo, forman una sola entidad viva, en los primordios. Después el hombre y el artista se desdoblan. El artista es una proyección del hombre, en un plano imaginario. Y en tanto que la acción, la vida, se tornan prosaicas, mecánicas, puro menester, el arte absorbe todas las energías espirituales del hombre, que cuajan en imágenes. Por eso las épocas heroicas—y decimos heroicas, de aquellas en que el hombre vive estéticamente — son, para el hom-

bre posterior,, espectáculos estéticos, motivos de arte. Las épocas civiles, en cambio, las de madurez de las culturas, hallan al artista como un hombre de vida quieta y vulgar, cuya energía, concentrada toda en la mente, se proyecta en la creación artística. Y, en el pensador, en la creación filosófica.

Pero esta creación misma deja de ser tal, en un sentido riguroso, en los períodos de decadencia, o de bizantinismo. Pues, la Vida y el Espíritu, no se proyectan ya, a través de la imaginación, creando un mundo de formas estéticas; sino que, el hombre vive ya de ese mundo estético creado, que se ha transformado para él en su verdadero mundo, sustituyendo a la vida cuyo flujo creador está exhausto.

En el nuevo régimen de cultura que se inicia, la Imprenta y el Libro no tendrán el papel principalísimo, preponderante, que han tenido en la cultura humanista. El espíritu humano operará en planos de experiencia distintos. La profusión del libro y del periódico corresponde al modo intelectual - racional de funcionar la Conciencia, que, es, en último término, un régimen objetivista y analítico. La vida, enfocada hacia el plano

intelectivo-racional, produce, necesariamente, esa innumerable multiplicación libresca, tanto más profusa y densa cuanto más la cultura, que es su organismo, entra en la etapa decadente.

Pero el hombre del régimen intuicional — que aún no está definido plenamente, y del que, los más avanzados de nosotros, somos apenas borrosas larvas mentales — necesitará del libro mucho menos que hoy, ya sea como autor o como lector, y tanto en lo didáctico como en lo literario. Porque la conciencia, funcionando en planos más profundos de la vida, vivirá realidades espirituales más sustantivas. Recordando otro conocido símil de Bergson, digamos que, la situación del hombre en el régimen super-racional, será, respecto a la del hombre racional o humanista, como la de aquel que vive en una ciudad, respecto al de aquel que sólo puede conocerla por descripciones y fotografías. La intelectualidad del libro es como la descripción y fotografía de la ciudad del Espíritu, de cuya multiplicidad el hombre racional necesita. Pero el hombre del régimen superracional vive en la ciudad del Espíritu. No necesita, pues, de las descripcio-

nes y fotografías librescas. El hombre que viene leerá mucho menos; pero, experimentará mucho más. Todo lo que hoy es objeto intelectual, tiende a convertirse en vivencia. A esta vivencia llamamos Intuición.

La Imprenta, como la Razón, han de ocupar una posición distinta en el nuevo régimen de cultura. No es que dejen de imprimirse libros y periódicos; como no es que deje de funcionar la racionalidad. Pero se imprimirán muchos menos, siendo, por ello, más esenciales. Porque, aparte de su significado intelectual, el libro y el periódico, tienden ya a ser sustituidos, en gran parte, en parte que cada día será mayor, por otros órganos de cultura. Los nuevos medios mecánicos juegan en este cambio un papel importantísimo.

Por lo que respecta al periodismo, parece inevitable su reemplazo por los sistemas foto-fónicos hoy en ensayo. La extensión creciente de la radiotelefonía y del megáfono, completados por la cinegrafía de los hechos, en grandes y pequeños aparatos, públicos y privados, no tardará en producirse. Se está produciendo ya, en ciertos centros

de intensidad moderna, en los Estados Unidos, por ejemplo.

Con esta especie de información directa y sintética de los hechos — sean locales o mundiales — el hombre que tenga la suerte de vivir dentro de medio siglo, se verá libre de esas fastidiosas comadrerías del croni-quismo actual y de la charlatanezca literatura de los periódicos. No es aventurado — al contrario, es tímido — calcular para dentro de ese medio siglo, la transformación de los actuales diarios y magazines, en grandes oficinas centrales de radio-cine-fonía. A la compleja industria — ya demasiado falsa, — del periodismo, está llamada a suceder, a breve plazo, la industria, más sencilla y más franca, de las grandes estaciones de transmisión foto-fónica. No se trata de profesías, sino de “devenires” que están en la realidad y en la dirección de nuestro tiempo.

La ciencia actual — en sus invenciones prácticas — tiende — al igual del pensamiento y del arte — a una concentración de vida, a una sintetización de realidad. El maquinismo, — en su acepción más amplia — está dotando al hombre de nuevos órganos, cuyo simple funcionamiento cambia

en gran modo nuestras relaciones con el mundo físico, y por tanto, las condiciones de la cultura.

DETERMINISMO Y CONDICIONALISMO

POR sí sólo, el factor maquinismo sería suficiente para determinar un cambio profundo en la cultura; mas no, entiéndase, en virtud de un determinismo “siglo XIX”, sino por una adaptación práctica del espíritu, a las nuevas condiciones materiales de la vida. Queda eliminado el concepto de que las nuevas formas y modos de conciencia, pudieran ser efecto mecánico de esas condiciones materiales; y reemplazado por el concepto de una corriente que se va labrando sus cauces a través de las condiciones materiales, pero en virtud de sus direcciones y finalidades propias.

La conciencia *filosófica* del Novecientos puede admitir la intervención del factor maquinismo en este cambio de régimen cultural, sin que por ello caiga en la ingenua trampa del determinismo positivista del si-

glo pasado. Para un positivista determinista del régimen anterior, las relaciones entre ese factor físico (físico-económico) y el espíritu humano, serían las de una masa inerte, que, movida por leyes mecánicas, no tuviera más dirección que la que le fueran imprimiendo los accidentes del terreno. Para nosotros, esa relación entre el espíritu y los factores físicos, sería comparable a la de un ser, dotado de voluntad y de finalidad, que fuera buscando su camino a través de los accidentes del terreno. Esos accidentes, pueden determinar el trazado y los medios de su marcha, pero no la dirección, no el sentido de su viaje, determinaciones que ya lleva en sí, y que son sus móviles.

Mas, no ha de entenderse que el espíritu lleve en sí esas determinaciones directivas, como el esquema de un plan preconcebido. Lo que el espíritu lleva en sí, son sus virtualidades, que han de realizarse en la vida; y estas virtualidades, condicionadas por los factores materiales, son las que van determinando, en cada caso, las formas de la cultura. Esta manera de entender las relaciones del espíritu con el mundo físico, deja un vasto margen a lo contingente, superando, en

todo caso, a la estricta ley natural con que Spengler quiere sujetar la evolución morfológica de las culturas.

Ese símil del viajero que va determinando el trazado y los medios de su marcha, en virtud de los accidentes del terreno, — ríos, bosques, montañas, desiertos, praderas, pantanos — sírvenos así mismo, para expresar las relaciones del espíritu con el mundo físico a través de la historia, y en cada una de las formas de la cultura. Y así como comprendemos que el espíritu crea esas formas, para sus funciones, en razón de las circunstancias y elementos materiales de que dispone en cada caso, comprendemos también que es imposible prefijar a la marcha de las culturas, líneas y etapas necesarias, como a un organismo biológico, sujeto a leyes de especie, por cuanto no se trata, precisamente, de un organismo biológico, sino de un régimen de conciencia.

La vida espiritual se va adaptando, en cierto modo, a los elementos físicos de la historia, para valerse de ellos; o, mejor dicho va adaptando esos elementos a sus finalidades. Toda forma de cultura — así como todo carácter individual — es la expresión

del Yo, condicionado por el No-Yo físico. El "*determinismo*" del Ochocientos, se trueca así en *condicionalismo*, para la mentalidad del Novecientos.

Aún cuando el maquinismo, — con todas las consecuencias de orden político-económico que quieran derivar los marxistas — es, en último término, una creación de la mente humana, y por ende, un factor del espíritu, sabemos ya que este factor no es único en el proceso de nuestra renovación cultural. Junto a él, en correlaciones históricas profundas, factores de índole puramente mental intervienen, con no menor fuerza decisiva. Las direcciones que la ciencia pura, y la filosofía pura toman actualmente, son independientes de las condiciones físico-mecánicas de la civilización. Estas, son las condiciones en que, por coincidencias históricas, le toca actuar al espíritu humano; pero, aquellas direcciones son la voluntad espiritual misma que actúa. El espíritu es el conductor, y el mundo el automóvil.

VIEJA ALMA FAUSTICA

LA realidad objetiva — lo que llamamos vulgarmente la realidad objetiva, hablando un lenguaje viejo — carece de expresión y de sentido para el espíritu, mientras el artista no ha definido su valorización estética. La falta de esa valorización, produce una separación radical entre la realidad y el espíritu. El mundo material que nos rodea, y en el cual materialmente nos movemos, se nos presenta como algo ageno a nuestra alma. Y por ende, como algo negativo, a cuya necesidad nos sometemos con disgusto.

Tal era la situación del hombre occidental al entrar en el siglo XX. Los inventos científicos e industriales habían — durante el último tercio del siglo anterior — cambiado las condiciones físicas de la vida, especialmente en las ciudades.

La electricidad y la mecánica transformaban el ambiente. Máquinas y aparatos habían creado nuevas maneras de vida, y llenado el mundo de formas nuevas. Diferentes eran, para el hombre — con los nuevos medios de producción, de comunicación y

de transporte — sus relaciones físicas con lo exterior. Habían cambiado las condiciones de espacio y de tiempo.

Y el hombre se encontró con su vieja alma “*fáustica*” en un mundo nuevo, como un sonámbulo, pues, corporalmente se movía entre la nueva realidad material, pero ageno a ella, ya que su mundo psíquico era un sueño retrospectivo.

Toda la nueva realidad material carecía de belleza y de sentido para el hombre que entraba en el siglo XX. Su atmósfera espiritual era distinta: su psique proseguía viviendo en el mundo de los valores estéticos suscitados por el Arte anterior. La vida contemporánea no hablaba ya el lenguaje del arte; el arte ignoraba aún el lenguaje de la vida contemporánea.

El hombre se adaptaba exteriormente, por necesidad práctica, a las nuevas condiciones de la vida civilizada; pero su completa inadaptación espiritual a esas condiciones, era causa de un profundo desequilibrio. Todo lo que constituía el desarrollo material de la civilización: electrodinámica, magnetismo, ferrocarriles, automóviles, tranvías, grúas, vapores, usinas, arquitectura del hie-

rrero y del cemento, cinematógrafo, radiotelegrafía — todo lo que era, en suma, el nuevo ambiente físico de su vida, sus nuevos modos de vivir, estaba desprovisto de sentido estético, y, por ende, de sentido metafísico.

Al hombre de la cultura *humanista* que entraba en el Novecientos, el mundo real parecía una cosa fea, prosaica, casi vil. Toda la literatura de las postrimerías del siglo pasado, expresa ese sentimiento triste del hombre obligado a moverse en un mundo de realidades antiestéticas. Y, — complemento necesario—la nostalgia de las bellas edades pasadas, la evocación consoladora del Asia fabulosa, del Egipto hierático, de la Grecia eurítmica, del Medievo “enorme y delicado”, del magnífico Renacimiento italiano, del siglo XVIII versallesco y galante, del claro de luna romántico de 1830...

El espíritu de la Decadencia quería escapar a la realidad, no pudiendo adaptarla a su sensibilidad y a sus conceptos. Por eso, también, la poesía eglógica tuvo tan grande resurgimiento y auge hacia ese período. El Espíritu, lastimado contra la dureza del prosaísmo maquinista, aturdido y amarga-

do, se sefugiaba en la dulce tranquilidad de la naturaleza; huía de las ciudades tentaculares a la égloga virgiliana y su poesía daba a las cosas campestres suaves nombres griegos y latinos...

Para ver el mundo, el hombre de la Decadencia tuvo que ponerse gafas literarias. La literatura de esa época fué esencialmente literaria. Culticó las tradiciones, las evocaciones, las reminiscencias; era graciosamente erudita y sutilmente culterana. Se nutrió preferentemente del pasado histórico; ya evocando sus imágenes, ya queriendo restaurarlo en las tradiciones. Su vena creadora se había agotado, y no podía ser el intérprete de una nueva realidad vital. Estaba virtualmente unido al pasado, se alimentaba de él; era coronamiento y conclusión de una Edad. En su poesía, su pintura y su música, predominaban tonalidades violetas de crepúsculo.

Rubén Darío dijo una vez, que era, la suya, una poesía sincera, "sin comedia, y sin literatura". Sincera sí, y sin comedia, por tanto; pero no sin literatura. Su poesía era esencialmente "*literaria*", aunque no lo quisiera, aunque no lo supiera. Llevaba la lite-

ratura en la sangre: vivía de cultura literaria.

Y literatura es, así mismo, — no obstante sus otros valores estéticos, — la poesía de Herrera y Reisig y la de Lugones; como literaria es la poesía de la mayor parte de los más ilustres poetas simbolistas y parnasianos europeos; por cuanto la poesía no vivía ya de la vida, sino de la densa cultura elaborada por todo el pasado, que constituía su medio.

Y, además, o por ello mismo, aquel arte finisecular era un arte neurasténico. La neurastenia característica del arte decadente, proviene, en parte parte, de ese desequilibrio profundo entre el hombre y el medio, entre el arte y la vida, entre el espíritu y la realidad. Toda la generación de ese tiempo está dominada por la tristeza y el erotismo, mucho más profundamente, más orgánicamente que lo estuvieron los románticos. En los románticos todo era apasionado e ingenuo, un poco popular... Los románticos eran *idealistas*. En los decadentes, la tristeza crónica está intelectualizada, alambicada, pervertida. El simbolismo es una poesía aris-

ocrática, por excelencia, y con la exquisitez de las estirpes agotadas.

El mundo requería, en fin, un nuevo impulso original, una nueva oleada de vida, que renovara el sentido de la realidad y creara nuevos valores estéticos. Y del seno rudo de Manhattan, vino, al fatigado mundo occidental, el impulso renovador. Sopló, como un gran viento, la voz de Walt Witman.

CREPUSCULO Y AURORA

CIERTO que en Europa, Verhaeren volvía su rostro al futuro. Aunque ligado por su sensibilidad y por su manera, al simbolismo finisecular, Verhaeren es el primer poeta que, en la Europa enervada y "hacia el fin de la Decadencia", dijo la emoción de las ciudades tentaculares, la corriente tumultuosa de sus calles, los paisajes negros de las usinas, las altas chimeneas, torres de la industria, el dolor de la multitud proletaria, la cósmica palpitación de su entraña social...

Es Walt Witman, empero, — sin duda, el más genial de los poetas modernos —

quien aporta a la renovación estética de nuestro tiempo la corriente de energía más definida y poderosa. Lo más vital y sustantivo del movimiento futurista y del movimiento expresionista, despertados luego en Europa, provienen de fuente witmaniana.

Es el enorme yanqui quien trae al mundo,—como si fuera su advenimiento el de un dios nuevo, — el sentido de la nueva valorización estética del mundo, la actitud emancipadora de toda tradición cultural, la voluntad de renovación y la alegría del recomienzo. Porque la alegría del Recomienzo era, en Nietzsche, demasiado intelectual, y además, tenía que llevar sobre sus hombros de atleta heleno, el peso enorme de todo el pesimismo alemán... En Walt Witman, en cambio, el júbilo es primitivo; sobre sus hombros no pesan siglos de cultura. No ha salido, como Fausto, de una biblioteca: ha nacido sobre la yerba, como los cabritos. No es erudito ni profesor de griego, sino inocente como un niño.

La poesía de Verhaeren es como el "Moriture te salutat" de la vieja alma "fáustica" al nuevo tiempo que llega. En Verhaeren la visión del mundo es crepuscular.

Su espíritu ambula entre las nuevas formas de la realidad, con la vieja tristeza intelectual de su tiempo. Sus ciudades tentaculares son monstruos grises y feroces como pulpos. Su cielo es de hierro, su suelo es de piedra, y entre la piedra y el hierro duros, el hombre de las ciudades trabaja y sufre, soñando con la dulzura de los campos alucinados... Hay en Verhaeren el dolor de su mundo racional, chocando contra las duras formas de una realidad enemiga.

En Walt Witman, la visión del mundo es matinal. Sobre las chimeneas y las torres civiles de sus ciudades, la mañana tiene la alegría de un atleta joven. El espíritu se despierta de un viejo sueño lunar, de una enervante noche de lujuria refinada, y se lanza a la calle como a una corriente viva y tumultuosa de voluntad y de energía. Sus sentidos se embriagan de movimiento, de color, de olor, de ruido. Nada entre la multitud con la intrepidez segura de un nadador. Cuando sale al campo, no ve los lánguidos pastores de Virgilio, ni los sombríos campesinos de Tolstoy..., sino "pionners" voluntariosos y alegres. Cuando llega la noche, el enjambre de los mundos remotos le hace esperar

con alegría la vida que está más allá de la muerte...

Y así como Verhaeren recorta en una alta colina su perfil pensativo y melancólico sobre el fondo crepuscular de la Decadencia — último gran poeta de su Edad — Walt Witman se levanta, con su barba de viejo Adam mojada del rocío de la tierra, caminando con alegría gimnástica hacia el futuro, primer grande poeta de un recomienzo.

A P E N D I C E

A M E R I C A Y O C C I D E N T E

AMERICANISMO Y OCCIDENTALIDAD

ANTES de poner término a estas someras observaciones—pues, reconocemos que la riqueza y complejidad del movimiento estético contemporáneo, excede al esquema conceptual trazado, no habiendo sido nuestro intento sino dar sus líneas generales — conviene responder a una pregunta, que ha de estar pendiente desde el comienzo, en la mente del auditorio: ¿Cuál es la posición de América, con respecto a esa evolución del arte, y, en más integral sentido, a esa evolución de la cultura que se está operando en Occidente?

Sabemos que esta pregunta está pendiente, y que ha sido, en silencio, formulada, a cada instante, en cada conciencia, porque sabemos que, a todos los problemas que en-

trañan estas cuestiones, la juventud americana agrega, y aún quizás antepone, un problema propio: el de su autonomía espiritual e histórica, frente al mundo.

Y aún quizás antepone — hemos dicho — este nuestro problema especial, a todo otro, en el sentido de que el hombre de América quiere ahora ver y considerar todas las cosas, desde el punto de vista de su propia posición, con respecto a la cultura occidental.

Pero así como está pendiente la pregunta, está pendiente la respuesta. Esta respuesta es concreta y terminante, porque la cuestión es para nosotros, de simple evidencia: América, cualquiera que sea su personalidad propia, vive y se desenvuelve dentro de la cultura que llamamos occidental, y, por ende, la atraviesan todas sus corrientes vitales, y participa, en cuanto le atañe, de todos los movimientos comunes. Lo que en estas conferencias se ha dicho acerca del Arte y de la Cultura, es válido, pues, para América, lo mismo que para Europa.

Y si no fuera válido para América, ¿qué objetivo habría en ocuparse en ello? Habla aquí un americano del Plata, ante un audi-

torio de americanos. Incongruencia y necesidad serían, pues, que olvidara esta cualidad, para tratar problemas puramente o especialmente europeos, y, desde un punto de vista europeo. No, la cuestión que aquí se trata, es americana en cuanto es occidental; y decimos occidental, y no universal, porque, como ya sabemos, las culturas aún vivas del Oriente, han evolucionado, hasta hoy, en formas de sistemas distintos.

Vale decir que nos hemos situado en aquel plano primario, común a todo el Occidente, y por tanto, primario y común también para nosotros, los americanos, después del cual empiezan a producirse las diferencias raciales, nacionales o regionales; o sean los caracteres distintos que, en cada gran grupo étnico o geográfico — y en virtud de factores especiales — asume la conciencia general. El régimen de conciencia, — que es de lo que aquí se trata fundamentalmente, — es idéntico para toda la cultura occidental; después, vienen las diferencias de caracteres con que pueda manifestarse en cada parte.

Creemos que América, o si queréis más concretamente, esta parte de América que llamamos latina, tiende, cada día más fuer-

temente, a definir una personalidad propia en virtud de aquellos factores especiales a que nos referimos, — pero no, precisamente, *una cultura* distinta y aparte de la de Occidente; al menos, en cuanto nos es dable abarcar de perspectiva histórica, y sentir dentro de nosotros mismos.

La realidad actual de América habla de personalidad propia, en cuanto esto significa autonomía plena en los modos y formas de manifestación de la conciencia *occidental* — que también podríamos llamar euro-americana — conforme a los factores propios de la vida de América.

Americanidad y occidentalidad no son términos opuestos ni distintos; la occidentalidad es el todo y la esencia del todo; la americanidad es la parte y la forma. La occidentalidad comprende en sí la americanidad; la americanidad entraña en sí la occidentalidad. En fin, y en términos más simples: concebimos lo americano como una forma de lo occidental.

Lo que nuestra especial forma de cultura ha de tener de esencialmente idéntico con la cultura europea o yanki, en sus también diversos caracteres, no es ni yanki, ni europeo,

sino occidental. También Alemania, Francia, España o los Estados Unidos, son partes de la occidentalidad, que integran de modos diversos, identificadas en el régimen de conciencia común.

Este régimen de conciencia, — antes gótico, luego humanista, ahora intuicional — es como la proto-forma psíquica, que se reproduce, con multiplicidad de variedades, en todos los pueblos y los individuos comprendidos en su campo de acción. Los fenómenos fundamentales de un orden de conciencia, son, así, idénticos en todos los pueblos e individuos comprendidos dentro de la cultura en que ese orden de conciencia funciona.

Y, entre esos fenómenos fundamentales, están los diversos “estados de alma”, en las diversas épocas, — grandes corrientes estéticas y filosóficas, que, generadas en cualquier punto del sistema cultural — (siempre en los de mayor intensidad de vida) se propagan — como un fluido magnético — en todas direcciones, cobrando no obstante en cada zona, ciertos caracteres especiales. Así el clasicismo, el naturalismo, el simbolismo,

en lo estético; el criticismo, el idealismo, el positivismo, en lo filosófico.

América ha respondido siempre a esos cambios producidos en la conciencia occidental, y ha sido, a su hora, romántica, realista, simbolista, idealista, positivista, si bien en modo casi pasivo, sin personalidad, sin carácter propio, — salvo excepciones, — fluctuando entre las dos influencias que, más directa y concretamente han actuado sobre su psique, desde su emancipación política hasta el presente.

LA INFLUENCIA HISPANA Y LA FRANCESA

PORQUE esta América ha fluctuado entre las dos influencias históricas predominantes: la española y la francesa. La influencia española viénele de la propia sangre, es un atavismo racial que arraiga en la epopeya de la conquista, se nutre en la formación solariega del coloniaje, y se mantiene a través de la emancipación política de la Metrópoli, por la presencia viva y permanente del idioma. Todos los elementos tradicionales

que nos constituyen son de entronque hispánico, aún allí donde un poderoso factor territorial indígena aparece como primer sedimento racial. Nuestro españolismo es una determinante histórica. Españoles por nuestro origen, por nuestra herencia de caracteres y de tendencias, por el medio tradicional en que fuimos educados, por la lengua que nos fué transmitida, españoles de América, nada nos separaría, en espíritu, de los españoles de España, si la influencia intelectual de Francia no se hubiera interpuesto desde los días precursores de la Emancipación, determinando sentimientos y tendencias en contraposición a los hereditarios. Por la influencia francesa dejamos de ser españoles, difereciándonos en gran parte de los colonizadores. La misma revolución de la independencia es debida, en mucho, al influjo francés sobre la mentalidad de los americanos. La ideología revolucionaria de Rousseau y de la Enciclopedia, es un factor principalísimo en la descomposición de la sociedad colonial. El verbo encendido de la Convención está en boca de todos los tribunos patricios, desde Bolívar, en el trópico, hasta Alvear y Monteagudo en el Plata.

Los escritos, proclamas y alegatos, de generales y de publicistas, están plagados de galicismos. Al "corromperse" el espíritu español de los criollos por la acción de las ideas francesas, se corrompía igualmente el idioma por la sugestión literaria del libro francés: Bolívar escribe un francés traducido y Moreno trasunta el tono forense de los galos. Poco más tarde, en los umbrales de la organización política, cuando aún nos debatíamos en la barbarie de los fermentos autóctonos, el Romanticismo, venido aquí desde Francia, en las galeras empavesadas de Chateaubriand y de Lamartine, emancipó la literatura americana del seco clasicismo español, aprendido en los claustros de las universidades coloniales.

Eliminado este poderosísimo factor francés, las nacionalidades americanas surgidas del coloniaje hubieran continuado siendo simples trozos de España independientes. Aquel fué, pues, el primer factor que "diferenció" a América de España, emancipándola intelectualmente de la Metrópoli colonizadora.

Francia es así, intelectualmente, madre de esta América; como España lo es carnal-

mente. Nuestra subconciencia ha sido española, pero nuestro intelecto es francés. Si españoles son los caracteres congénitos de nuestros pueblos, francesas son las ideas innovadoras, en pugna casi siempre con aquéllos. Todo lo que es orgánico, atávico, impulsivo en nuestros pueblos, es español, porque es heredado; todo lo que es adquirido, cultivado, racional, es francés. Y así como en el individuo luchan frecuentemente la impulsión orgánica con la norma racional, en los pueblos americanos la cultura francesa ha estado en conflicto con los caracteres hereditarios. En cierto modo lo están aún.

Este conflicto es visible así en los hechos históricos de las colectividades como en la modalidad de los hombres representativos. Campo de lucha entre ambas tendencias, a menudo los personajes de nuestra historia hablan como franceses y obran como españoles. Bolívar, el personaje más representativo de esta América, en la época de la Emancipación, es francés por su retórica, pero por su carácter es profundamente español. No suficientemente poderosa para inhibir la encarnadura congénita, la cultu-

ra intelectual deja paso, en la acción, a las tendencias heredadas. El individualismo aventurero del conquistador hispano, reaparece en los políticos y en los caudillos. El amor a la plática ampulosa, la sugestión imaginativa y verbal, primando sobre la actividad positiva y ordenada, el desapego hacia el oficio material y la tendencia a las profesiones hidalgas, aun a condición de pobreza, son cualidades inherentes a los sudamericanos de cepa ibérica. El fiero "honor" del teatro calderoniano, la antigua soberbia del hidalgo, permanecen en el hispanoamericano actual, casi inalterables, como en tiempos de las conquistas y de los virreyes. La literatura galante francesa no ha conmovido el fondo de celosa monogamia patriarcal que fué blasón del hogar solariego. Y no obstante el "Progreso" y el cosmopolismo, los viajeros que llegan de otros países, nos encuentran bastante españoles todavía.

En lo social, podemos considerar que, todos los fenómenos que corresponden a la realidad autóctona: el caudillismo, los levantamientos armados, la anarquía política, la incuria administrativa, la rutina

osiosa, corresponden a nuestra herencia hispana. Son vicios de incubación colonial, que predominan tanto más, cuanto menos las influencias inmigratorias han modificado las disposiciones tradicionales, siendo de ello testimonio fehaciente la diferencia que se acusa entre la tórrida Venezuela, recostada al Caribe, y la Argentina, de emboadura platense. En dialéctica oposición, el doctrinarismo constitucional, el civilismo urbano, el liberalismo de la "élite" docta, corresponden a la influencia directa de la cultura francesa, no sólo por lo que ésta tiene de propio, sino también por su función de trasmisora universal.

Roto el vínculo tutelar de la Colonia, España dejó de obrar sobre nosotros desde fuera, quedándonos sólo los elementos imperiosos que de ella ya teníamos en la sangre. Y fué, desde entonces, la cultura francesa, la influencia permanente que obró desde fuera sobre nuestra vida autónoma. Después de la explosión emancipadora, independientes ya nuestros países, esa influencia no dejó de actuar sobre el desenvolvimiento cultural, ni un solo instante. El pensamiento francés y la literatura

francesa, han moldeado la conciencia de nuestras "élites" directivas a través de la evolución política e intelectual del siglo XIX.

Demasiado abstracto y oscuro el pensamiento alemán — fuente originaria de casi toda la filosofía occidental moderna — para las mentalidades hispanoamericanas, no disciplinadas en el estudio filosófico; demasiado seco y frío el positivismo inglés, para el temperamento apasionado e imaginativo de nuestra raza; sólo el idealismo racionalista de los franceses, desde Rousseau hasta Benjamín Constant, y desde Edgard Quinet hasta Renán, dominó la intelectualidad hispanoamericana, conformándola a la manera francesa.

POLITICA Y LITERATURA

PERO es, sobre todo, el pensamiento político francés, lo que influye e inflama la cultura de nuestros pueblos. Pueblo eminentemente político y literario — pues la filosofía francesa está, en general, orientada hacia la política, — ha hecho de

la elocuencia su forma de expresión típica, así en la política como en las letras. El idealismo político tiende a manifestarse, necesariamente, en la forma de la elocuencia, cuyo objeto es exaltar los sentimientos populares. Los grandes principios ideales en que se apoya, expresados en las sacramentales palabras: *Libertad, Derecho, Igualdad, Justicia*, requieren la exaltación del verbo tribunicio y el énfasis retórico del "gran estilo". Así, la grandilocuencia retórica domina en la literatura política de nuestra América, desde los días de la emancipación hasta el presente. Los parlamentos de estos países han sido un trasunto de la elocuencia parlamentaria francesa. La palabra vibrante y empavesada de Gambeta ha hallado un eco en cada una de las asambleas latinoamericanas. Nuestros tribunos políticos — y aquí no se concebía, hasta hace poco, que un buen político no fuera un gran tribuno, tanto más capaz en su gobierno cuanto más elocuente en sus discursos — se han esforzado siempre por aprestar su estilo y su actitud al modelo tribunicio francés.

Correlativamente al influjo de esa filo-

sofía política, la literatura francesa ha ejercido asimismo un absoluto imperio durante todo el siglo XIX, sobre la cultura de estos países.

Cierto es que la literatura francesa ha sido, durante el pasado siglo, la más múltiple y brillante, entre todas, habiendo ejercido una hegemonía casi mundial. Los tres grandes movimientos literarios de su siglo: el Romanticismo, el Realismo y el Modernismo, si no tuvieron, acaso, su origen en Francia misma,—pues respecto, por lo menos, al Romanticismo, sábase ya vulgarmente que su origen es alemán—tuvieron en Francia la gran nodriza y tutora, habiéndoles dado ella su esplendor y su universalidad.

No es un hecho singular que Hispanoamérica — mundo adolescente — dominada por la influencia literaria de Francia, siguiéndola en su evolución, fuera como un satélite, puesto que en mayor o menor grado sintieron su influencia y siguieron sus movimientos, nacionalidades de tan fuerte carácter e ilustre tradición como Italia y como España misma.

Cierto también que esa evolución litera-

ria de Francia no es un fenómeno espontáneamente francés, sino que responde a su vez al estado intelectual del mundo, determinado por otras corrientes históricas y filosóficas, tales como el cientificismo y el pesimismo de fuente alemana — ya que el uno proviene de “la izquierda hegeliana” y el otro se apoya en “El Mundo como Voluntad y como Representación”, — determinantes a su vez del naturalismo en la novela, y del decadentismo en la lírica; pero, preciso es reconocer que ha sido en Francia — crisol de la intelectualidad europea, al cual convergen y en el cual se funden las corrientes diversas — donde esas tendencias se han manifestado en escuelas literarias, definiéndose en formas estéticas.

Mas, esa influencia francesa — que en la mayoría de las naciones europeas hubo de adaptarse al carácter y a la tradición nacional, presenttando formas diferenciadas — en Hispanoamérica — materia asaz blanda y maleable como la mentalidad del adolescente — fué dominante de un modo exclusivo, no conformándose al genio nacional, sino, al contrario, conformándola al modo francés.

Románticos primero, naturalistas después, decadentes más tarde, siempre se ven en la mayoría de los escritores americanos el trasunto de Hugo, de Zola o de Verlaine. En los más originales de los escritores, la materia nacional que emplean da carácter americano a la obra — no obstante ser, también, sus moldes netamente franceses; — pero, en la mayoría, carente de todo valor propio, forma y materia son reflejo de Francia.

Completando esa acción cultural — en triple aspecto — la instrucción universitaria está toda planeada y servida por el texto francés. En ciencias naturales, como en Historia, como en Medicina, como en Jurisprudencia, todo método y todo criterio llevan la marca del Liceo y del Instituto francés. Como efecto de ello, el idioma se va sembrando de galicismos, y, mientras en la clase inculta se forma el "argot" criollo, con resabios gauchescos y barbarismos de inmigración, en la clase culta, universitaria y mundana, se adopta, conjuntamente con la postura, el giro francés. Cuanto más "afrancesado" se es, se es tanto más "culto" y "distinguido". Hasta hace muy pocos

años, por lo menos; pues, ahora se nota ya una marcada corriente de reacción americanista.

No está de más anotar que, en gran parte, ha contribuido a esa exclusividad de la influencia gálica, la decadencia intelectual de España durante el siglo XIX, donde las letras y las ciencias yacieron en una crisis correlativa a su postración política. Secas, al parecer, las fuentes de la riqueza tradicional, la intelectualidad española vegetaba en la mediocridad burguesa o se agitaba en el remedo extranjero. Tanto que, finalmente, fué de la propia América afrancesada el movimiento de renovación "modernista", siendo Rubén Darío, heraldo francoamericano, quien llevó a la Península el estandarte revolucionario de París.

En estos últimos años, el renacimiento literario producido en España — del que son representantes sus actuales escritores — ha determinado, en parte, un acercamiento entre aquella y la intelectualidad americana, conquistando las letras hispanas cierta zona de influencia dentro del dominio espiritual francés.

EMANCIPACION ESPIRITUAL

EN síntesis el hecho es este: que la vida de América Latina fluctúa desde los días de la Emancipación, entre dos fuerzas plasmadoras: la interna o hereditaria, de origen español, y la externa o cultural, de procedencia francesa.

Cualquiera de ambas, actuando de modo exclusivo o predominante, haría de estos países simples colonias espirituales de una u otra, colectividades en cuyos caracteres y normas se vieran reflejadas y reproducidas las normas y caracteres de la Francia o la Hispania, por modo que pudiera llamársenos, según el caso, "franceses de América" o "españoles del Nuevo Mundo".

Tal es la aspiración de ambas ilustres madres, en su empeño por cultivar en nosotros sus propias modalidades, combatiendo el influjo de las modalidades distintas. Elogian en España a los intelectuales hispanistas de estas tierras diciendo: es muy castizo, es muy de nuestra raza. Y en Francia, se elogia a aquellos otros en quienes prima la influencia gálica, diciendo: es un

hijo de nuestra cultura, tiene el espíritu latino: es muy francés.

Gálicos e hispanistas obran en el sentido de identificarnos con la una o la otra de las rivales, combatiéndose mutuamente y colaborando con la misma intelectualidad de aquellas naciones para determinar nuestra caracterización como españoles o como franceses. Repudian los hispanistas todo "afrancesamiento" como cosa espúrea, que desvirtúa el genio de nuestra casta y el señorío de nuestro origen. "Afrancesado" es mote de extranjerismo y menosprecio para los hispanistas de América, como lo es en la propia España; y es por ellos tenida como grave defecto la influencia fatal que el idioma de Racine ha ejercido sobre el lenguaje y el estilo de gran parte de la literatura hispanoamericana. En oposición, los "afrancesados" cultivan fervorosamente el "galicismo", así en el idioma como en las costumbres, y, volviendo la espalda a toda tradición de origen y de casta, dirigen sus miradas hacia Lutecia, aclamándola metrópoli espiritual de nuestro continente. Según éstos, América debe ser moldeada por el genio "latino", que es decir, el genio "francés". Según

aquéllos, América debe desarrollar sus caracteres hereditarios, encarnando el espíritu de la Hispania progenitora. Aquéllos y éstos, pues, operan como agentes de sus influencias contrarias, frente a las cuales hemos de ponernos para considerarlas desde el punto de vista de nuestra autonomía cultural.

Porque es evidente que el destino de este conjunto de nacionalidades que llamamos Hispanoamérica, o, como quieren los galicistas, América Latina, no puede ser la reproducción ni la continuación de la vida de otras nacionalidades, sino la gestación de una vida propia, que puede, en sus orígenes y en sus elementos, participar del carácter de las genitoras, pero que se irá diferenciando de aquéllas, en virtud de factores especiales, hasta constituir una personalidad definida y genérica. Ciertamente es que la América del Sur se halla aún en gran parte — y salvo ciertos núcleos de la generación reciente, — en el período de la adolescencia espiritual, cuando las tendencias heredadas y las influencias educativas dominan la conciencia, siendo todo en el ser confuso y fluctuante. La personalidad, que ha evolucionado a través de la

juventud, no se halla definida y consolidada sino cuando se llega a la madurez, hombres o pueblos entrados en la etapa histórica que les está destinada.

No otro ha sido el proceso de formación a que han debido ajustar, en la lentitud de los siglos y en la fragua de las luchas, su genio y su carácter las naciones más prósperas.

Nuestras ilustres abuelas históricas, Grecia y Roma, han tenido sus orígenes tan coloniales como el nuestro.

Antes que la civilización helénica alcanzase su madurez prodigiosa e irradiase su influencia en todo el mundo antiguo, pasó por períodos de formación, en que se mezclan y luchan elementos extraños muy diversos. Cuando los helenos, obedeciendo a ese flujo histórico misterioso que, en cierto momento, mueve los pueblos oscuros hacia el primer plano de la historia, bajaron de sus regiones salvajes del Asia hacia las tierras dulces que abraza el mar de Jonia, eran un pueblo primitivo y bárbaro, salido apenas de la edad del bronce, sin más letras que los himnos religiosos, sin más instituciones que el clan jefatural, sin más artes que la tosca alfarería. Egipcios, fenicios y egeos, iniciá-

ronlo en las artes y en las letras, en la náutica y en la arquitectura, que fueron al comienzo infantiles remedos.

En su mitología se rastrea la presencia primordial de los dioses ancestrales de Siria, de las tradiciones micénicas, del hermético misticismo de los sacerdotes de Menphis. Cuando más atrás se va en la vida griega, tanto más se nota la presencia de elementos de adquisición.

Todos los elementos primarios de su cultura fueron tomados de los pueblos más antiguos del Mediterráneo; ellos, los helenos, refundieron, desarrollaron y transformaron expresivamente esos elementos, a través de varios siglos, en virtud de su genio propio, creando su prodigiosa civilización opuesta al Asia.

Y Roma, fundadora de la latinidad, ¿qué es, en sus orígenes, sino una amalgama del duro y sombrío bronce etrusco con el oro brillante y maleable de Grecia? Aquellas "gens" de recios dueños de granjas, que luego devinieron, por consecuencia, los grandes administradores de la vida pública, instituyendo el Derecho, ¿qué poseían, de propio, de "latino", en el momento de la fun-

dación de Roma? ¿No tomaron de sus vecinos del Norte, los etruscos, costumbres e instituciones?; ¿no les dieron los griegos, sus vecinos del Sur, su mitología y sus artes? Roma es fundada conforme al rito sacerdotal etrusco; y quiere la leyenda, que su fundador, Rómulo, primer jefe romano, descienda de Eneas, héroe griego, colonizador de Italia. Militares y organizadores, carecen los romanos de la inventiva espiritual, don supremo de Grecia, siendo de simple adopción toda su filosofía y su estética. Traen al mundo, los romanos, el espíritu positivo y el genio jurisprudente, pero los elementos de cultura que forman la gran civilización latina son de procedencia extranjera, traídos a Roma como artículo de comercio o como botín de conquista.

Ese espíritu positivo y jurisprudente de los romanos es lo que da carácter a su civilización, sirviendo de armazón secular a los elementos culturales del mundo antiguo, helenicos primero, cristianos después. Si frente al Asia monstruosa y fatal, Grecia es el imperio de la Euritmia, — en medio al mundo antiguo, Roma es el imperio de la Voluntad; y así la civilización latina es la

euritmia de Grecia más la voluntad de Roma.

COLONIAJE Y CULTURA

EN esa característica de cada pueblo está su función histórica, y en esta función la razón de ser de su imperio en el mundo. Ninguna nación ha ejercido hegemonía en la historia que no haya tenido su función propia. Y en esa característica intrínseca de los pueblos está su personalidad: que gran parte de los elementos culturales que constituyen el cuerpo de su civilización es de origen hereditario o adoptivo, pero modificados y coordinados en virtud de su genio.

En algunos casos, esa característica surge desde la aparición misma del pueblo en la escena, antes de toda cultura, como una cualidad intrínseca que ha de servir de eje o timón. Pero en otros casos se va definiendo y formando a través del tiempo, desde sus orígenes confusos hasta su madurez imperiosa.

Francia y España, de tan definida y poderosa individualidad, han sido, como América lo es actualmente, "colonias" de distin-

tos pueblos y de culturas diferentes, fluctuando sus orígenes en la confusa amalgama étnica y espiritual. Sobre la Francia gala primitiva dominó la conquista romana, imponiendo sus normas y su lengua; era una perfecta colonia romana cuando vinieron sobre ella los pueblos germánicos: francos, borgoñones, normandos, produciendo la barbarie merovingia de los siglos pregóticos. Galo-germánica en su mixtura étnica; romano-feudal en su cultura, la Francia no llega a definir su carácter nacional hasta la época de las Cruzadas; y aún hasta el siglo XVI, o XVII, quizás, si nos atenemos a aquella pregunta que se hacía un propio ingenio francés: ¿Qué es, lo típicamente francés, lo gótico-caballeresco del tiempo de Abelardo, o lo neo-clásico del tiempo de Racine?; ¿Notre-Dame o Versailles?...

En cuanto a España, de tan característico sabor, ¿no fué sucesivamente colonia griega, cartaginesa, romana, goda, musulmana? ¿No se mezclan en su raza la remota iberia con la rubia germania, y la sensualidad morisca con la judea dogmática? ¿No fermenta en su sangre el fatalismo del Asia junto con el ardor del África? ¿No se agitó,

después de las invasiones godas, durante varios siglos, en confusas adaptaciones, hasta que llegó a hablar su lengua y concretar su espíritu? España es una compleja construcción de la piedra de Roma, el hierro visigodo y el oro de los Califatos. Debajo, sombría y resonante de ecos ancestrales, la caverna celtíbera...

AMERICA COMO FACTOR DE OCCIDENTE

AHORA, nosotros los americanos, sentimos ya, como una realidad de nuestra conciencia, como un imperativo de nuestra sensibilidad, que ha llegado el tiempo en que la personalidad se defina.

Somos ya capaces — en nuestros más avanzados núcleos, por lo menos — de separar la letra del espíritu, no reproduciendo las formas que lo contienen, sino produciendo, originalmente, formas que lo expresen.

Personalidad significa, para América, la facultad de manifestarse en formas propias, sea en el pensamiento, en el arte o en las instituciones, formas que, de común con las

européas, no tengan sino aquello que es esencial al régimen de cultura del Occidente.

Pero significa también algo más: la facultad de ser una fuerza, un factor dentro de la cultura que integra, produciendo expresiones y formas de valencias generales, que intervengan en el proceso de la cultura occidental, tal como las producen las naciones de Europa, o los Estados Unidos.

A través de las modalidades estéticas de este siglo, hemos inquirido el espíritu que las engendra, y del cual son expresiones; es decir, que hemos tratado de definir las cualidades psíquicas a que esas modalidades responden, el orden de conciencia que en ellas funciona. Y ese mismo orden de conciencia, — proto-forma genérica de una cultura — con esas mismas inherentes cualidades psíquicas, es lo que se manifiesta en América, es lo que se manifiesta en nosotros.

Nuestra personalidad americana se definirá pues, en las formas, manifestándonos tal como nos sentimos, en relación con los elementos territoriales. Porque son estos elementos territoriales — étnicos, geográficos, económicos, — los que diferencian y caracterizan las entidades nacionales, integrantes

de una misma cultura, en virtud de aquellas relaciones que antes hemos conceptualizado, entre la voluntad del espíritu humano y los factores físicos condicionantes.

Pues, no sólo de uno a otro continente — de Europa a América, y de una América a la otra — han de producirse esas diferencias de modalidades y formas, sino también dentro de los continentes mismos, por la diversidad de condiciones que en ellos existe. Así, dentro de Europa, hay grandes diferencias de caracteres, entre el arte italiano y el francés, entre la literatura nórdica y la hispana, entre la filosofía alemana y la inglesa. Y así también, dentro de esta América que llaman latina, y que estamos acostumbrados a considerar como una unidad racial e intelectual, pueden darse grandes diferencias, tanto más acusadas cuanto más los países se desarrollen.

De México a Colombia y del Perú al Plata, las diferencias ya son hoy muy visibles. Una mayoría de población indígena, y una rica tradición autóctona, crean en México y Perú, condiciones sociales y culturales muy distintas a las del Plata. Lo que, en aquellas regiones se llama el "indigenismo" es un

factor territorial que irá definiendo en el futuro formas especialísimas de cultura, no extensivas al Plata, cuya enorme mayoría de población originaria de Europa — ya sea hispana o gringa — y cuyo fenómeno especial del cosmopolitismo, tienden a definir rápidamente otros caracteres.

No es objetivo de estas conferencias tratar de los caracteres especiales que las nuevas corrientes estéticas del Novecientos, puedan adquirir en nuestra región platense, o en otra región americana; eso sería motivo de otra exégesis. Aquí sólo hemos querido referirnos a lo que es esencial y general en las nuevas corrientes occidentales, y por tanto, común también a nosotros, occidentales platenses.

Nos hemos situado en el plano genético y de las raíces — antes y después de toda diferenciación de naciones, en aquello que es de todos y de nadie — y respecto al cual son ramas o subgéneros, las diversas personalidades regionales, cuya multiplicidad ofrece al espíritu multiplicidad de formas y maneras.

Multiplicidad de formas y maneras, que se hace innumerable e indefinible si, de los caracteres plurales de los grupos, pasamos a

la singularidad psíquica de los individuos. La unidad del Espíritu requiere la diferenciación de la vida. Cuanto más diversas sean las condiciones en que el espíritu deba manifestarse, tanto más rico será ese lenguaje de formas. Cada condición que se impone al espíritu, es un motivo de crear una forma nueva.

Seanos permitido, antes de poner término a esta exposición, señalar — como un signo augural para nosotros — que esta voluntad de autonomía espiritual de América, coincide, en el tiempo, con la fundamental renovación de la cultura, en Occidente.

F I N.



INDICE

PRIMERA PARTE

LA FUNCIÓN ESTÉTICA

	Página
El concepto de función	9
Estética neo-clásica	12
Estética romántica	14
Estética positivista	18
Fantasmas del ochocientos	20
Uexkull y la vuelta a Kant	22
La deshumanización del Arte	23
El Arte como deporte	28
El Arte como función superbiológica	31
Crisis de lo sublime	34
Tristeza del ochocientos	37
Alegría del novecientos	39
Intuición e inmanencia	40
Objetividad e intuición	44
La realidad como estado de conciencia	46
Libertad creadora	51
Ética y estética	53
Ética arquitectónica	57

Página

Ética y música	59
Moralismo ingenuo	61
Nietzsche y su ética	64
Los hedonistas	66
Unidad de valores	68

SEGUNDA PARTE

LA NUEVA SENSIBILIDAD

Pequeña historia del racionalismo	73
Arte racionalista	77
Trasmutación de conciencia	79
Supraracionalismo	84
Expresiones de nuestra época	86
Relativismo histórico	90
La nueva psicología	93
Especies psíquicas	98
Posición negativa	100
Futuristas, dadaistas	103
El fermento Dadá	107
Suprrealismo Onírico	110
El criterio Médico	114
Los retornos racionalistas	120
El nuevo intelectualismo	122
Cubismo	126
Límites del arte	129
La raíz de la forma	131
Cubismo y clasicismo	134
Post-cubismo	138

Páginas

TERCERA PARTE

EL MAQUINISMO Y LA NUEVA CULTURA

Transformación del medio físico	143
Psico-biología del maquinismo	145
Algebra perceptoria	148
La imprenta y el humanismo	151
Arte y vida	153
Determinismo y condicionalismo	159
Vieja alma fáustica	163
Del Crepúsculo a la aurora	168

APENDICE

AMÉRICA Y OCCIDENTE

Americanismo y Occidentalidad	175
La influencia hispana y la francesa	180
Política y literatura	186
Emancipación espiritual	192
Coloniaje y cultura	198
América como factor de Occidente	200