

EL ARTE ^Y MODERNO

—Ensayo de una explicación sinóptica
de las tendencias artísticas
contemporáneas—

POR

MOISES VINCENZI

Esta obra es propiedad del
SIBDI - UCR



1937

IMPRENTA LEHMANN

Necesidad de señalar, describiéndolo y explicándolo, el fenómeno artístico moderno.

La filosofía integral que preconiza la época, explica, todo fenómeno de las facultades humanas, por la concurrencia de tres géneros de datos: los de la razón, los del sentimiento y los de la voluntad. Por tanto, al referirnos al fenómeno sentimental del arte, si queremos situarlo, con la amplitud integral de su origen, frente a un examen crítico riguroso, nos veremos obligados a describirlo, en primer término, como un objeto de la ciencia. Y en segundo lugar, a explicarlo, después, como un objeto de la filosofía.

El desconcierto actual en lo referente a la apreciación del arte moderno, se debe, sin lugar a dudas, a que no se ha realizado el intento de describir científicamente, el medio objetivo que lo ha producido. Y sin esta descripción anterior a toda doctrina estética, es imposible explicar sus orígenes, las diversas fases de su desarrollo y la finalidad última de sus más intencionados propósitos.

Como puede observarse, esta doble labor investigadora supone un esfuerzo, si deseamos efectuarla para el conocimiento entero del fenómeno, verdaderamente excepcional. Por este motivo nos conformamos en el pre-

sente trabajo, con sugerir tan sólo posibles modos de interpretar la realidad artística actual, con objeto de producir un estímulo, en las nuevas generaciones, dirigido hacia el conocimiento superior de las fuerzas objetivas y subjetivas, que mueven la realidad histórica del arte nuevo.

No puede haber solución de continuidad, pues, entre las facultades espirituales que producen la ciencia, la filosofía y el arte. Y por esto mismo, tampoco puede haberla entre el fenómeno artístico, la voluntad de acción enderezada para producirlo y el raciocinio que ha iluminado sus propósitos. Como doctrina es trivial afirmarlo; en la práctica, la crítica literaria muy especialmente, juzga las artes desligándolas de las diversas concurrencias de fuerzas que determinan su fenomenología integral.

Sabemos que hay razones, tal vez imponderables, para la cristalización histórica de ciertas tendencias artísticas. Si estudiamos, por ejemplo, el arte griego, no nos explicamos el origen de algunas de sus características. Parecen ser tanto en lo espiritual como en lo material, el resultado de la casualidad. No obstante, hay signos que nos conducen a una apreciación doctrinaria de carácter aproximativo bastante aceptable. La crítica artística debe buscarlos empeñosamente, si desea acercarse a la realidad que está a su alcance.

No puede existir crítica integral en la desconexión de los fenómenos, por más que haya lagunas infranqueables en este trabajo.

* Afirmamos, sin temor a equivocarnos, finalmente, que el desconcierto crítico que sufrimos frente al arte moderno, se debe a que se ha desconectado la apre-

ciación de ese arte, de la civilización que lo ha producido, tanto en lo científico como en lo filosófico. *

En consecuencia, cabe preguntar, cuáles son los fenómenos físicos que han provocado un cambio tan serio en la estimativa general de la belleza. Y por otro lado, a qué género de cambios científicos y filosóficos corresponde esta realidad artística. Contestadas estas preguntas, habremos respondido a la necesidad ineludible que hay en juzgar al arte por su pedestal científico y su coronación filosófica.

Ensayo de una interpretación integral del arte apolíneo o clásico.

Es muy cómodo buscar, a modo de punto de referencia, para la interpretación del arte nuevo, la doctrina del antiguo, aunque sea tan sólo en uno de sus aspectos. De esta suerte obtendremos un fecundo contraste.

* El arte apolíneo tiene como capitales características la simetría, el equilibrio armónico de las partes, la exactitud del detalle y la serenidad final del conjunto. En lo que se refiere a la arquitectura, el Partenón representa el símbolo objetivo de su doctrina. La Venus de Milo y el conjunto del Laocoonte, en la escultura. Y las rapsodias homéricas, en lo poético.

* El artista apolíneo aprendió de la naturaleza humana, en primer lugar, la distribución simétrica de los órganos corporales. Después la observó en el reino animal. Y luego en los vegetales y en los minerales. De estos hechos científicos derivó su concepción del equilibrio, que es la fuerza mayor de su arte. *

*Aprendieron los griegos, además, de los objetos externos, la lección de su continuidad espacial y de su finalidad utilitaria. De este modo unieron al sentido de la armonía simétrica, el de la unidad objetiva y el de la utilidad de las partes concatenadas en la formación de un conjunto armonioso. Así encontraron lo bello en lo vario sometido a lo uno, a lo equilibrado, a lo exacto. Pero además unieron, al espacio continuo, la concepción del tiempo seguido y de la acción continua.*No podían derivar mayores ventajas de la observación científica de las cosas.

*Este arte unitario y utilitario correspondió a la matemática de su tiempo. La geometría de Euclides se derivó, al igual que el arte apolíneo, de la observación del espacio próximo dentro del tiempo próximo.*Los griegos fueron por esto, observadores presentales de la belleza y de la utilidad del medio. Se advierte con toda claridad la relación existente entre el arte clásico y la matemática clásica.

*Pero, ¿fue anterior la observación científica, geométrica de las cosas, a la contemplación de su belleza? Sostenemos que el hombre nace científico y deviene, hasta muy después, en artista. Por ello, el arte apolíneo es hijo de la matemática griega, anterior a Euclides y a Pitágoras. Había de ser, por consiguiente, un arte geométrico, en que la proporcionalidad era el principio de la armonía continua y simétrica de los detalles.

En lo que respecta al ambiente filosófico en que se desarrolló el arte apolíneo, hay que afirmar lo propio: favoreció con el sistema o el simple intento de sistematizar una concepción completa del mundo, el deseo totalitario y unificativo del arte. Por un lado el arte

griego buscó la armonía simétrica; por el otro, los filósofos anduvieron a caza del reposo armónico de las ideas. El ritmo de la geometría euclideana es el mismo del arte apolíneo y de la filosofía apolínea.

—* Sin aquella matemática presental y sin aquella filosofía totalitaria, no habría existido el arte clásico, porque el querer, el sentir y el pensar, son los vasos comunicantes de la vida anímica. La presión ejercida sobre el contenido de uno de ellos, se refleja, de inmediato, necesariamente en los otros.

Cierto que el arte apolíneo es, tan sólo, un aspecto de la vida griega. Sin embargo, no le cabe, a su realidad más o menos parcial, una explicación diferente de su doctrina. Es seguro que el arte dionisiaco esté unido a un impulso filosófico y científico, correspondiente a su psicología desbordada. Y lo mismo es posible afirmarlo del arte moderno.

* ¿Hay alguna relación estrecha entre la matemática moderna y el arte moderno? ¿Entre los inventos de la época y la sensibilidad artística nueva? ¿Existe alguna relación entre las últimas corrientes de la filosofía y el arte actual?

* La respuesta a las anteriores preguntas es, como al referirse al arte apolíneo, afirmativa, aunque el contraste entre el mundo clásico y el actual es, sencillamente, enorme.

* La explicación del arte apolíneo es, de esta manera, un caso digno de tomarse en cuenta, como el más típico, acaso, para el objeto que nos proponemos: el de aclarar por medio de la filosofía integral, los móviles del arte contemporáneo.

20

Escenario matemático

en que se desenvuelve el Arte moderno

* La matemática apolínea de los griegos consideró que las cosas se proyectan en tres dimensiones, dentro de un presente espacial dado: ancho, largo y profundo. La observación próxima, espacial y temporal, de las cosas, por medio de un alcance relativo de nuestros sentidos, y en ninguna forma absoluto, produjo una matemática relativa a nuestras capacidades sensoriales. La evidencia fue el punto de partida en la cristalización de esta ciencia directa, del ojo al paisaje, de la mano al objeto, del oído a la música. No supusieron los griegos que además de la presunta evidencia objetiva, existe otra, que en ocasiones recorta, completa o corrige a la anterior: nos referimos a la intelectual en el más amplio significado de esa palabra. Los matemáticos modernos llegaron a comprobar que la matemática presental o apolínea, le daba demasiada confianza a los sentidos, puesto que otra dimensión, no sospechada por ellos, relativiza los cálculos euclidianos: la cuarta dimensión, el tiempo.

Se afirma actualmente que un animal plano que no tenga sino el sentido de las superficies, no puede llegar a explicarse el de profundidad. Se dice que cierta clase de ratones japoneses sólo actúa con el sentido de dos dimensiones. Al deslizarse sobre una superficie plana en que tropiece con un obstáculo, el ratón no lo salva precisamente porque no concibe la altitud de ese obstáculo. Lo mismo ocurre con el hombre: sólo puede concebir las dimensiones de la geometría apolínea. Carece del sentido que lo capacite para apreciar la forma

en que los objetos se proyectan, hacia lo pasado y lo porvenir, dentro de la dimensión temporal.

La mente griega apolínea tomó la dirección interpretativa de los sentidos y por esto no llegó, como han llegado los modernos, a concebir la proyección de las formas espaciales, hacia lo pasado y hacia lo porvenir; ni tampoco podían suponer que un punto se prolonga, al través del tiempo sobre sí mismo, constituyendo una línea; y que una línea euclideana, proyectada al través del tiempo, llega a formar un plano; y que un plano de la geometría de Euclides, proyectado en el tiempo, llega a constituir un volumen; y un volumen de esa geometría, también proyectado sobre sí mismo al través del tiempo, elabora un hipervolumen. Para los antiguos la unidad de medida era la velocidad de la luz, proyectada, según ellos, en línea recta al través del espacio.

Estaban muy lejos de saber que la luz va curvándose en el espacio, a cada instante que transcurre; y que, además, es un cuerpo pesado y por tanto, susceptible de ser atraído por las diversas masas celestes en cuyos planos discurre.

Esos fenómenos saltan el concepto presental clásico y lo trascienden sobre la captación evidencial antigua de los sentidos.

Es claro que, cambiada de esta forma la nomenclatura ideológica, el arte haya sentido la necesidad imperiosa de ajustarse a ella. Pero antes de examinar la conducta que ha seguido para alcanzar tal objeto, es propio dirigir el espíritu a otros fenómenos objetivos que concuerdan, con la matemática, en desbordar la apreciación despaciosa, simétrica, detallista del arte apolíneo y de la matemática y la filosofía apolíneas:

nos referimos al achicamiento de las distancias por conducto de las grandes velocidades conquistadas en la época actual.

* **Las grandes velocidades al desbordarse del presente apolíneo.**

Existe una diferencia muy notable entre la apreciación de las particularidades de un camino que se pasa a pie y la de las características de este mismo camino transitado en automóvil. Y si, en lugar de andar por él o de deslizarse por él sobre un carro, seguimos, en lo posible, ese camino desde un avión, desaparecen, casi por entero, las particularidades observadas antes y las sustituimos por una gran síntesis muy diferente a cualquier percepción menos veloz de los sentidos.

En el primer caso el observador es más apolíneo que en el segundo, puesto que aprecia, al modo clásico, cada detalle del sendero. Y en el segundo, mucho más apolíneo que en el tercero, puesto que en éste los detalles del paisaje se funden los unos en los otros, uniformando las impresiones más diversas dentro de las líneas más generales de la estimativa visual.

* Por eso el arte griego es el del hombre que salva las distancias con sus propios pies, serenamente. Un arte presental, casi quieto, sin solución alguna de continuidad en el espacio y en el tiempo; un arte que distingue no sólo las diferencias sino también sus más pequeñas conexiones. El tiempo parece aquietarse en el examen de cada diferencia y en la apreciación de cada analogía. Es, en suma, un arte analítico. En cambio, las grandes velocidades modernas esfuman las partes en

poderosas síntesis temporales, desbordando, de esta suerte, el contenido psicológico sobre el presente despacioso y analítico de los griegos. Así, pues, para resumir este pensamiento, manifestamos que el arte apolíneo trabaja en función analítica y el moderno en función sintética. El contraste es evidente: lo viejo y lo nuevo no pueden tener, con métodos tan diferentes, una misma sensibilidad, una misma apreciación estética, ni un mismo gusto artístico.

El presente clásico ha sido roto ya, dos veces: primero, por los matemáticos modernos, que descubrieron la cuarta dimensión y alargaron las figuras externas hacia lo pasado y hacia lo porvenir; y segundo, por conducto de las grandes velocidades alcanzadas por la máquina contemporánea, que han comprimido, en una laboriosa síntesis, grandes zonas de contemplación espacial, en el menor número de presentes posible.

Queda demostrado que sí existe un motivo científico poderoso para que el arte moderno busque, en todas sus manifestaciones, sobre el análisis de las partes, la síntesis de los conjuntos. Sería ilógico, finalmente, exigirle un mismo método poético a Esquilo, el de la sandalia, que a D'Annunzio, el de la hélice. No puede ser igual, en forma alguna, un canto de Píndaro a un poema de Walt Whitman. Igual por el motivo de la inspiración, por el paisaje, por el color de la época y por el ambiente científico y filosófico de la misma. Un mismo poeta no podría cantar, de idéntico modo, al Partenón de Atenas que a un rascacielos de Nueva York.

*El mundo pluridimensional y los inventos contemporáneos han desplazado, la relativa homogeneidad de lo viejo, con la innumerable heterogeneidad de lo nuevo;

lo analítico despacioso, con lo sintético vertiginoso; lo simple con lo complejo; lo inmediato con lo mediato; la exactitud de lo ingenuo con la sugerencia multiforme de lo simbólico. *

* De esta manera se suprime lo barroco, no por lo múltiple sino por lo detallista; lo muy adornado, que supone paciente elaboración analítica, apolínea, por lo sobrio que recuerda la uniformidad de los paisajes vistos bajo una enorme velocidad.* Como se ve, la sobriedad modernista no es simplicidad, sino compresión de los detalles en la síntesis de las generalidades más vastas. De aquí la necesidad de comprimir que siente el arte moderno, ya en el verso, suprimiendo partículas de relación innecesarias, tanto como en la prosa; ora en la anatomía de las piedras simbólicas de Rodin, en que el artista hace desaparecer lo pulido y acaramelado de la piel, por la intención del músculo y del tendón secreto que lo mueve; o ya en las imágenes del lienzo, en que el pintor quisiera representar, en el trazo fijo y simple, lo móvil y complejo del movimiento desbordado sobre el presente apolíneo. Y no es otra la aspiración, cada vez más concreta, del cine. El celuloide suprime lo conectivo superfluo y lento, por la síntesis rápida y esencial de la acción.* Quisiera, por ejemplo, para dar la idea de un tren en marcha, suministrar al público, casi simultáneamente, como dándole vuelta a las figuras, la imagen de cada uno de los detalles más salientes, haciendo un esfuerzo por desbordar el tiempo en que ocurren ordinariamente los fenómenos, en un agolpamiento concentrado de datos. Con esta nueva experiencia artística realizada en función de la velocidad, el hombre se ve forzado a concentrar más sus facultades, puesto que

se le presentan a su asimilación, con una gran velocidad, sus estímulos. O de otro modo: el arte apolíneo estimula despaciosamente la contemplación del hombre; el arte moderno, la sobreexcita y la recarga de contenido sintético. *

El presente apolíneo de los griegos ha sido, por entero, desbordado, al influjo de velocidades fantásticas y de cálculos matemáticos que han superado la capacidad sensorial humana; asiento ya destrozado de la evidencia clásica, esa capacidad sensorial, tan indiscutible para los griegos, ha quedado relegada al simple ejercicio de la conducta vegetativa, mas no al de la investigación superior de la verdad.

*¿Existe alguna relación entre las últimas corrientes de la filosofía y el arte actual?

Así como el arte apolíneo fue sistemático, al modo de la filosofía antigua, siguiendo el ritmo de la proporcionalidad matemática de las figuras, el arte actual, desbordado como la matemática actual, se relaciona de un modo estrecho con el desbordamiento de la filosofía intelectualista, sobre los dominios intuicionales de Bergson y la fenomenología alemana, representada ésta capitalmente por Husserl.

Hemos de recordar que a la visión presental del arte apolíneo, corresponde el desarrollo del intelectualismo, de la suprema razón que todo lo formaliza en simétricas ideologías. Por esto, un signo de la ruptura del mundo clásico en la filosofía y en el arte, es el de haber postergado a segundo término, el formalismo de

la lógica aristotélica, que tan singularmente sabía imponerse en los menesteres preceptualistas del arte.

El imperio del racionalismo está unido, de esta suerte, a lo limitado y presental del arte griego, de la ciencia griega.

* La época actual, integralista en todo género de disciplinas, ha impulsado a la filosofía hacia el reconocimiento de que existe a más de una lógica de la razón, otra del sentimiento—Pascal—y otra de la voluntad—Schopenhauer—. Por tanto la filosofía moderna, desapolinizada, busca la verdad servida de las tres potencias del alma humana: pensamiento, sentimiento, voluntad.

* ¿Puede, en forma alguna, el arte, realizar obra verdaderamente arquitectónica dentro de un exclusivo intelectualismo estético? La filosofía estética ha seguido siempre, pie a pie, el desarrollo de la filosofía general. Si ésta ha renunciado a un formalismo ideológico apolíneo, por el afán de buscar una verdad más amplia, la estética anda paralelamente tras este propósito complementario: no cabe duda de que ha dejado de ser apolínea al modo clásico, para desbordarse en las inquietudes que por un lado le estimula la matemática de un Einstein y por otro los inventos de un Edison o un Marconi.

No es necesario demostrar que el mundo actual es diferente al de la vieja cultura helena. A tal circunstancia se debe lo anacrónico de la filosofía, de la ciencia y del arte apolíneos. Y el desarrollo paralelo, necesario, igualmente desbordado de la vida anímica del hombre moderno. Mal anda la crítica que mide el mérito o demérito de las obras, sin conocer los principios fundamentales que han cambiado lo presental clásico, en lo

pluridimensional moderno; sin indagar la ineludible correlación íntima que tienen en la cultura, la ciencia, la filosofía y el arte; sin precaverse contra el afán de menospreciar las nuevas experiencias históricas, por el apego incondicional a las antiguas. Terminemos el capítulo con esta frase sintética: a toda época nueva, el hombre nuevo.)

Clasicismo, Parnasianismo, Romanticismo, Naturalismo y Simbolismo.

Las diversas épocas históricas no están divididas, como querría por ejemplo un Spengler, en perfectos anillos, más o menos coordinados con otros. No obstante, hay un ritmo, en la historia, las más de las veces inabismable, como el ritmo del mar. Este ritmo imponderable no nos permite apreciar a largas perspectivas, más de una realidad histórica, como si los hechos estuviesen encajados en una galería de correos; pero también rechazamos la soslayada interpretación mecanicista y fría de cierto grupo de sociólogos, carentes de un alto poder de interpretación filosófica. Si es cierto que la sociedad es un océano incontrolable, también es cierto que tiene de una manera rítmica sus mareas y se comporta como una masa cuya fuerza natural es digna del análisis más delicado y más serio. Sobre la filosofía dualista que separa en dos grupos a los filósofos de la historia, se impone una más alta interpretación de los destinos del mundo. La ciencia y la filosofía modernas están evidenciando que hay fuerza para esta esperada exaltación de una nueva verdad, aislada con el recurso de una nueva razón, bajo el influjo de un nuevo climax de la cultura.

Las palabras anteriores son un pórtico necesario para entrar en la confianza de ser ampliamente entendidos, en el examen de algunos fenómenos de la historia del arte. No creemos, desde luego, en las escuelas cerradas al modo de anillos metálicos. Pero la denominación que las ha separado en grupos de trabajadores, nos sirve para señalar cierto ritmo que el hombre ha ido teniendo en la apreciación artística de las cosas. Al definir la doctrina de cada una de estas escuelas, no lo hacemos en forma de cristalización, sino en la del clasificador que divide las partes para observarlas con mayor eficacia.

* El arte clásico sigue, al decir de los tratadistas universitarios, los principios que ya explicamos como características correspondientes al arte apolíneo: la simetría, el orden, el sentido de la proporcionalidad, la exactitud en el examen de los detalles y, como consecuencia final, la armonía de la distribución de las partes en la conformación de un conjunto.

Frente a esta escuela, ¿qué actitud debe asumir el arte moderno?

Las posteriores a la clásica se han derivado de ella, al menos en lo que se refiere al régimen disciplinario que impone su equilibrio simétrico. Pero algunas más que otras—el romanticismo, por ejemplo—, después de aprovecharse del orden clásico se han desenvuelto de modo opuesto a algunos de los resultados imperativos del clasicismo: nos referimos a la frialdad del detalle y la exactitud apolíneos.* Es decir, que los románticos nacieron para complementar la escuela clásica colocando en ella cuanto le hacía falta para llenar sus vacíos. La escuela apolínea es, frente a la romántica, un esqueleto

de la belleza. Y el desborde emocional, impreciso, vago, individualista y eminentemente humano de la romántica, viene a constituir la carnadura que sirve de ropaje en esta escuela, al orden frío y exacto de lo clásico.

* Lo clásico es, pues, para lo romántico, un esquema. Lo romántico es la realización es ese esquema.

* Además de la anterior confrontación doctrinaria hecha entre la escuela clásica y la romántica, hay que establecer entre aquélla y la naturalista, las conexiones necesarias para que estemos en aptitud los modernos, de comprender el movimiento entero de lo antiguo. Sólo de esta manera sabremos si el modernismo artístico debe sujetarse de algún modo, a la preceptiva de las viejas escuelas.

* La escuela naturalista, que desborda su doctrina sobre el espíritu de selección de lo clásico, lo parnasiano y lo romántico, en busca de un concepto de la belleza derivado de la verdad sin límites, para vivir el pensamiento de que «la belleza es el resplandor de la verdad», escapado de los diálogos platónicos, se da cuenta de que las anteriores escuelas artísticas tienen, en común, un defecto sustantivo: el de referir el arte, tan sólo, a la selección de las cosas bellas o, de otra suerte, de los motivos agradables, como si lo desagradable y lo feo no fueran entidades cósmicas y por tanto, imprescindibles a la contemplación libérrima de la belleza.*

Tampoco dejó de aprovecharse la escuela naturalista del principio disciplinario de los apolíneos. Pero, su cuerpo ideológico, señala los defectos clásicos y llega a complementar en lo filosófico, a lo apolíneo, lo mismo que hiciera el romanticismo con su complementación sentimental preconizada dentro de una amplitud sin murallas.

* La escuela parnasiana no hizo otra cosa que exagerar el espíritu selectivo de la clásica. La superación de este aspecto apolíneo del arte, provocó, como ocurre en todos los casos de una posición extrema, una poderosa reacción: la del naturalismo, con sus lanzas democráticas levantadas contra la aristocracia de las imágenes quintaesenciales y de las rimas exóticas, tan caras al espíritu solitario del parnasiano.

* También exageró esta escuela de selección, con sus rebuscamientos innumerables, la frialdad clásica. Había de venir, por tanto, un movimiento que humanizara democratizándolo, el arte, inundando con opulentas doctrinas las «torres de marfil» de la aristocracia selectiva del arte. * El simbolismo nace, después de las escuelas mencionadas, al modo de una nueva reacción, contra la teatralidad desmesurada de los románticos, por un lado, y de los naturalistas por el otro. Aspira al límite por la condensación simbólica; a la ponderación de la forma, sin la frialdad parnasiana, ni la chocarrería naturalista; sin el patetismo falso por lo desmesurado, del romanticismo. El suyo es, en cierta forma, un retorno a lo clásico, en lo que al equilibrio y el sentido de la medida se refiere. Pero aprovechándose de la emotividad romántica, de la amplitud filosófica naturalista y de la elegancia parnasiana a un tiempo.

* El simbolismo ha comprendido que el arte ha de ser expresado con riqueza verbal, pero haciéndola corresponder con el sentido profundo de la emoción y de la idea.

Esta escuela es la que tiene mayores contactos con la revolución contemporánea del arte. Es el resultado de toda la experiencia anterior, puesto al servicio de la sensibilidad revolucionaria del siglo XX.

En las ideas anteriores, trazadas a grandes rasgos, está comprendida la doctrina antigua en su esencia móvil y progresiva. Ahora podemos ensayar una actitud más o menos definida frente a esa doctrina, con objeto de apreciar cuál es el legado que nos corresponde de la gran herencia de nuestros mayores.

Toda esta formación histórica del arte nos muestra el ritmo a que aludíamos en las primeras líneas de este capítulo. En el examen de este ritmo doctrinario, hemos de comprender que efectivamente, la sensibilidad moderna está obligada a asumir una actitud frente a sus ascendientes clásicos, parnasianos, románticos, naturalistas y simbolistas. Afirmarlo de este modo es llamar seriamente la atención del mundo moderno hacia el análisis respetuoso y serio del antiguo. Las nuevas generaciones artísticas fingen tener un menosprecio definitivo por las viejas escuelas, sin darse cuenta de que la nueva sensibilidad no podrá desenvolverse, con entereza, sin aprovecharse de las viejas doctrinas que han realizado el incontrastable ritmo de una realidad definitiva.

Todo verdadero artista moderno está obligado a ensayar una actitud seria frente a las viejas escuelas. La historia no está realizada, en sus máximas corrientes, por el capricho de minúsculas individualidades. Es como el mar y tiene más profundos misterios, en su ritmo inabismable, que el mar. Luego hemos de desprender de ella, en cualquier instante en que vivamos, una enseñanza imprescindible para que nuestra conducta actual sepa, al menos en una forma vaga, de donde se originan sus secretos impulsos.

Fundamentos científicos y filosóficos del arte moderno.

Hemos aludido ya a la conformación rítmica y complementaria de las viejas y sucesivas escuelas del arte. Cabe ensayar, ahora, una interpretación del medio científico y filosófico en que opera el arte actual para definir nuestra actitud, sobre una base firme, frente a las doctrinas antiguas.

En nuestra teoría de la Segunda Dimensión, que tiene tantos contactos con la matemática ultramoderna, realizamos un ensayo de cosmología que nos ha de servir en el trabajo de explicar lo que es, para la ciencia matemática actual, el mundo objetivo.

Empezamos, en esa obra, haciendo un análisis de verdades que la ciencia clásica ha aceptado, tanto como la filosofía clásica y oficial, en carácter de verdades axiomáticas. Nada sale de la nada; nada entra a la nada. No obstante, la ciencia oficial afirma, por otra parte, que la sustancia persiste al través de los cambios de la forma. O de otro modo: acepta esa ciencia, a pesar de que nada sale de la nada y nada entra en la nada, que existe una entidad, la forma, capaz de salir de la nada y de entrar, en los cambios, a la nada.

Analizamos, en nuestra Segunda Dimensión, la metafísica del cambio y, con ella, naturalmente, la del movimiento, creador de nuevas formas y anonador de viejas formas.

El cambio supone que, en la cosa en que se opera la transformación, existe algo que desaparece en la nada: precisamente lo que ha cambiado de forma. Y que, además, la nueva forma adquirida en ese cambio ha salido de la nada, puesto que no existía antes. Es na-

tural pensar que semejantes afirmaciones contienen una contradicción metafísica evidente. Sin embargo, la ciencia clásica las hace en presencia de la realidad que presenta a los objetos, anonadando y creando formas. Esta realidad, tan opuesta a la razón metafísica, ha obligado, a la ciencia oficial, a aceptar estas rudas contradicciones.

En la Segunda Dimensión hemos afirmado que en esta gran disyuntiva u oposición absoluta entre la realidad contradictoria y la razón consecuente, el pensador debe resolverse a buscar nuevas razones que justifiquen la realidad y no nuevas realidades que justifiquen nuevas razones. O de otra manera: hemos buscado la explicación racional que se ajuste a realidades que el hombre no ha podido apreciar con el uso de sus limitados sentidos.

Desde luego se nos impuso el análisis de los conceptos correspondientes a la forma y a la esencia.

Hemos afirmado en esa obra, que la forma sigue, paralelamente, a los diversos estados de la esencia que manifiesta. En efecto: si tomamos una esfera de plastilina y la dividimos en dos partes, cada una de estas partes se lleva consigo una cantidad de forma proporcional a la esencia que representa. Si la ley es la esencia que rige a varios fenómenos, es necesario convenir en que este paralelismo existente entre forma y esencia, es producido por algo legítimo y esencial. Luego la forma está reatada a leyes y es, por tanto, una manifestación legítima de la esencia.

Todavía examinamos más este matemático paralelismo entre forma y esencia. Si comprimimos la esfera de plastilina hasta hacerla adoptar la mitad de su ta-

maño, la esencia ha permanecido la misma; y la forma también, puesto que no ha hecho otra cosa que replegarse en sí misma como las varillas de un abanico cerrado.

* Así pudimos derivar la siguiente ley: a cada porción de una cosa le corresponde un tanto proporcional de forma. En consecuencia, convinimos en que la forma es también esencia; y por ello, no perece. ¿Qué se hace, nos preguntamos entonces, la forma que perece en el cambio cotidiano de las cosas?

Al punto nos contestamos: permanece también intacta, como la esencia oficial al través del tiempo.

Semejante afirmación niega por entero la evidencia objetiva, que nos hace creer en la desaparición absoluta de entidades inmutables, puesto que en la economía cósmica nada se crea ni nada perece, salvo que la razón no sirva absolutamente para ningún propósito definitivo.

¿Cómo son, pues, las cosas que cambian, aparentemente, en torno nuestro? O de otra manera: ¿qué explicación tiene el fenómeno universal del movimiento?

El movimiento no es cambio: es un fenómeno estático que proyecta las cosas, al través del tiempo, en forma fija, uniendo sus diferencias por sus analogías.

Por tanto, el universo objetivo es fijo, es eterno en cada una de sus manifestaciones; y se proyecta hacia tantos rumbos, como movimientos tienen las cosas que lo constituyen. El título de Segunda Dimensión que le dimos a nuestra obra, no es exacto según la afirmación anterior, puesto que el universo es, de ese modo, pluridimensional. Explicamos ese título porque es un error de los matemáticos modernos afirmar que

el tiempo es la cuarta dimensión, como si tal factor se pudiera aparear en igualdad de amplitud, con lo ancho, lo largo y lo profundo de Euclides, inundados en todas sus partes por el factor tiempo. Más aceptable resulta suponer que el espacio es una dimensión y el tiempo la otra, en forma colateral y armónica. Claro que la división metafísica en dimensiones es convencional e inexacta. Equivale a un modo de explicar dentro de un orden humano, la realidad objetiva. Pero de ninguna manera responde esta explicación a una realidad absoluta.* La segunda etapa del pensamiento einsteniano coincide con nosotros en la afirmación de que el universo objetivo es fijo.

Somos, para el pensamiento moderno, de un modo diferente al que nos muestran los sentidos ordinarios. La historia es una sucesión fija de actitudes cósmicas. El pasado está fijo, lo mismo que el porvenir. Verdad aceptada por la mística de todos los tiempos, en las siguientes palabras: «Todo está presente en Dios».

Luego, se pueden sacar curiosísimas consecuencias de tales ideas: el mundo, por ejemplo, se proyecta hacia tantas direcciones fijas, como movimientos tiene: el hombre le conoce doce movimientos distintos. No es redondo, puesto que corresponde a cada instante una materia y una forma diferentes e invariables. Las cosas que se mueven en el mundo, se proyectan, fijas, en tantas direcciones como movimientos las impulsen. Cerrando los ojos para pensar intensamente en esta extraña proyección de las cosas, las vemos alargarse, en complejíssimos rumbos, hacia lo pasado y lo porvenir y llegamos a la comprensión de que el presente apolíneo de los griegos era una forma ingenua de la percepción

ordinaria de los sentidos. De aquí la ingenuidad del arte clásico en lo que respecta a la visión objetiva del medio.

Si aplicamos esta fijeza y multiplicidad a todas las estrellas, advertimos que el cosmos se hace infinitamente complejo en su proyección fija hacia tan infinitas direcciones (infinita y no finita como querría Einstein).

A mayor complejidad racional y objetiva de los seres, corresponde una más fuerte admiración por ellos. Es decir que esta cosmología hace más sutil y más profunda la idea de Dios; y más densa la concepción artística de las cosas; y más real y múltiple la meditación filosófica que trate de enderezar el contemplativo sobre su medio ambiente.

La cosmología de nuestra Segunda Dimensión no es otra cosa que la que se adivina en la obra de los mayores matemáticos de la época. Sólo que nosotros la hemos ampliado en una concepción totalitaria, aunque provisional e infinitista, del cosmos y de las disciplinas internas del hombre.

El arte actual, con su deseo sintético que desborda el presente apolíneo sobre lo pasado y lo porvenir, está siguiendo, en el fondo, sin que se dé cuenta de ello, el impulso secreto e imponderable de esta nueva matemática. Cuando el literato afirma que «Los minutos se alargan en el jardín al modo de bombas de hule», no hace otra cosa que dilatar una imagen presental hacia la nueva dimensión descubierta de las cosas. Cuando Picasso pinta el movimiento de una pata de caballo, borrando sus contornos presentales para proyectarla en el tiempo, no hace otra cosa que seguir el imponderable impulso dimensionalista de la matemática contemporánea. Cuan-

do el escultor cincela su estatua, esfumando los contornos presentales para diluirlos fuera del presente apolíneo, no hace otra cosa que interpretar el ambiente misterioso de la matemática actual. Cuando los grandes músicos abandonan el sensualismo de las viejas escuelas para transmitirle al ritmo ideas de eternidad, no hacen otra cosa que seguir el espíritu de la época, manifiesto en las más abstractas ideaciones de sus matemáticos.

Hay un aspecto de la química moderna semejante al de la dimensionalidad matemática: el que se refiere a la multiplicación, cada vez mayor, de los elementos constitutivos del cosmos. En la antigüedad griega se llegó a creer que las cosas estaban constituidas por dos o tres o cuatro elementos. La química actual ha llegado a determinar ya, más de noventa. Y estamos seguros de que continuará aumentando este número ilimitadamente. El escenario clásico era presental: no soportaba la heterogeneidad sino dentro de términos limitados. El escenario moderno, cada vez más amplio, soporta mejor el avance de la multiplicidad ontológica. Por esto el arte actual tiene un mayor campo para la exaltación de los matices, tanto en lo grande como en lo pequeño.

Es natural pensar que esta complejidad progresiva de la matemática y de la química, se proyecta hacia todas las otras disciplinas humanas, como ocurre, de reflejo y por ley natural, en el arte.

Ahora es fácil resumir en pocas palabras, lo relativo a los fundamentos filosóficos del arte nuevo. A tal ciencia o visión descriptiva del mundo externo, corresponde una determinada alineación de las ideas filosóficas.

Es cierto que la filosofía actual tiene sus raíces en la antigua, incluyendo la misma etapa prehelenística de la historia del pensamiento.

No obstante, las diferencias entre la antigua filosofía y la moderna, es la que existe entre las raíces del árbol y la frondosidad de sus ramas. En cierto modo la vieja filosofía es la promesa de la moderna, el esqueleto de las grandes preocupaciones actuales. No queremos decir, con esto, que el conocimiento se repita en un monótono retorno de todas las épocas. Idea peregrina, y no por serlo a tal grado, menos difundida: casi no existe quien no suponga que todo le ha sido dado, al hombre, desde la más remota antigüedad. Si la hoja es una repetición de la raíz, porque se alimenta con su propia savia, ignoramos qué identidad exista entre ambas cosas. Pero el pensamiento actual carecería de fuerza efectiva, si estuviera desligado de sus antecedentes antiguos. Y es que, así como en las cosas no existe solución de continuidad, tampoco aparece entre el sistema misterioso de los deseos, de los sentimientos y de las ideas que constituyen un solo cuerpo, al través de los espacios y las épocas. Atribúyanse las soluciones de continuidad aparentes, a la incapacidad del instrumento científico con el cual intentamos explicarnos el infinito problema de la verdad general.

Vimos, en capítulo anterior, que la característica dominante de la filosofía griega es el intelectualismo. Por esto hemos considerado que le compete, más que a ninguna otra facultad, la adjetivación de apolíneo.

El intelectualismo griego o, en otros términos, la actitud apolínea, serena, simétrica, rigurosamente ordenada y proporcionada, del alma humana, ha venido a agotar, al menos en apariencia, sus recursos de investigación. Por tal motivo ha aparecido el intuicionismo, que equivale al esfuerzo por sustituir el raciocinio griego por

el raciocinio intuitivo de que hablara genialmente, en sus *Pensamientos*, Blas Pascal.

Una rama más profunda del intuicionismo francés es la que representa la fenomenología alemana de Husserl, seguida por Scheler, Lask, Hartmann y Heidegger.

El intuicionismo, siguiendo el ritmo natural de la lucha escolástica, ha empezado por negar al intelectualismo. No ha comprendido, aún, que las nuevas tendencias intuicionistas no podrán destruir la sustancia apolínea del pensamiento griego. Esas tendencias no pretenden otra cosa que la complementación de la verdad integral, por conducto de las facultades puestas en el trabajo de encontrarla.

Además, se han dibujado ya, en la época actual, contando el tiempo desde Schopenhauer, tan influenciado por la maravillosa filosofía de la India, los deseos de formular la lógica volitiva que habrá de completar, por entero, el armonismo integral de esta sola época del pensamiento, abarcada por la filosofía consecuente.

* En resumen: nuestra época busca el modo de establecer tres lógicas: la intelectualista, la intuicionista y la volitivista. La aspiración es amplísima; y difiere de la griega, precisamente como la raíz difiere de las hojas, de las flores y del fruto del árbol que mantiene.

Un arte que no se dé cuenta de semejante evolución filosófica y de tan singular cambio apreciativo de las ciencias, no está en actitud de ponerse a tono con la nueva sensibilidad del ambiente. Lo apolíneo ya no es capaz de alimentar los grandes ideales artísticos del tiempo.

Lo difícil es organizar, de manera conciente, dentro de cada uno de nosotros mismos, la percepción de la

realidad actual. El artista, con la intuición que le es peculiar, capta las corrientes del medio en que actúa. Pero lo realizaría mejor si estuviera en capacidad de comprender el fenómeno porque atraviesa nuestra cultura, en las dos direcciones que se divide el escenario del mundo, antes de aparecer en su puesto la correspondiente al arte: la científica y la filosófica.

La filosofía griega es plana. En cambio la moderna aspira a darles a las ideas, la corporeidad de los volúmenes. Esta lección filosófica debe ser recogida por el arte actual: la belleza debe ir de lo simple de las superficies, a lo profundo, sintético y pesado de los volúmenes. Por una rara intuición y hasta por una aparente casualidad, el cubismo en pintura intenta describir, en el plano del lienzo, valiéndose, como lo hizo al principio, de formas cúbicas, las figuras, por todos sus lados, simultáneamente. Es decir que ha intuido, con una extraña precisión, la necesidad que tiene el arte moderno, de superar los planos griegos por los volúmenes, y aun por los hipervolúmenes de la matemática nueva.

En este caso, se ve claramente que los fundamentos filosóficos del arte se imponen por extraños conductos, a impulsos de fuerzas secretas que no puede controlar el historiador vulgar de ninguna disciplina humana.

Están, por todo ello, dentro de un acuerdo patético, el arte, la ciencia y la filosofía contemporáneos.

Las escuelas ultramodernas del arte.

Hemos bocetado en vertiginosos perfiles, el fondo oscuro y aparentemente lejano, en que se proyectan, más por un movimiento intuicional que por una per-

fecta conciencia del fenómeno, las escuelas ultramodernas del arte. Cada una de ellas intenta interpretar su ansiedad de renovación, de un modo diverso. A pesar de ello, todas convergen hacia un solo punto: el de abandonar los lugares comunes que forjara al través de dos mil años, la cultura griega, a cambio de una expresión original correspondiente a la nueva sensibilidad de la época. Este odio por el lugar común llega a dislocar las nuevas formas expresivas, hasta el punto de anadar todo principio de verdadera belleza. Se trata del mismo fenómeno ya apuntado en páginas anteriores: el de exagerar, frente a un extremo, la reacción que provoca.

En el análisis de las siguientes escuelas, que son, en nuestro concepto, las principales, notaremos esta exclusividad monstruosa en sus reacciones combativas.

En 1908 nace, en Francia, el cubismo pictórico. A la par de él, el literario. En 1909, el futurismo en Italia. En 1916, el dadaísmo en Suiza. Y en 1919 el ultraísmo en España.

→ Los representantes literarios más exaltados del cubismo, son: Guillermo Apollinaire, Max Jacob y Juan Cocteau. El padre del futurismo es Tommaso Marinetti. Su precursor Whitman.

El dadaísmo—nombre inventado sin sentido preciso—, fue fundado en Suiza por Tristán de Tzara y Francis Picabia.

Y el ultraísmo, en España, por Guillermo de la Torre. El cubismo tiene como idea dominante, aunque muchas veces difusa por la falta de orientación crítica de presentar en pintura, las formas de los objetos, simultáneamente, en todas sus dimensiones. No se ha puesto a discutir si conviene a la superficie plana del lienzo,

intentar semejante trabajo. Desde luego, se trata de un arte subjetivista que ha desplazado del plano de los contornos y de los colores hacia el de la subjetividad, los motivos pictóricos. Es decir que se ha alejado de la pintura clásica o apolínea, hacia el mundo interno del artista, donde se ha complacido en prefigurar sus imágenes dentro de un intelectualismo, las más de las veces también apolíneo. Carece de importancia, para el cubismo pictórico, la realidad directa que aprecian los sentidos ordinarios. Esa realidad, al ser pintada al modo clásico, detallista y esclavo de la línea perfecta, tanto como del color preciso e invariable, carece del movimiento humanista que le es esencial a todo arte profundo. Desde luego, desborda la dimensión presental del arte griego sin haber encontrado hasta la fecha, la técnica segura que le conduzca a la realización consciente de sus propósitos: los trascendentales de la ciencia y de la filosofía moderna.

El cubismo literario hace lo mismo que el cine moderno: anotaciones sucesivas de temas desligados, desarticulados en apariencia, con objeto de sintetizar en breves líneas, cantidades superabundantes de contenido. Por esto los motivos cubistas, presentados así, carecen del desarrollo peculiar de la literatura clásica. De tal modo, como ya lo explicamos en otra parte, el literato cubista intenta alargar los motivos, hacia atrás y hacia adelante, en la dimensión temporal.

Los recursos formales de la literatura clásica les parece demasiado retóricos a los cubistas. De aquí se deriva la poca importancia que le suponen al ritmo impecable de la poesía clásica y a la rima aristocrática del orfebre parnasiano. Tampoco les parece necesario el

atildado empeño gramatical del arte apolíneo. Están arrebatados por la explosión interna de la personalidad, que ha roto en ellos los cristales del presente euclideo.

No se ve en todo esto un camino seguro, una técnica suficiente, para establecer propósitos fijos, relativamente al menos, al servicio de la ansiedad cubista. Alejarse de lo clásico sin aprovecharse de sus enseñanzas sustantivas, es tan peligroso como aquietarse en él sin aspirar al aprovechamiento del progreso científico y filosófico de la cultura nueva. Por este motivo, los grandes pintores cubistas, lo mismo que los más destacados literatos de la escuela, triunfan, no precisamente por la técnica del cubismo, sino en virtud de sus propios talentos. No existe pues, definida, como sería de desearse, la estética del cubismo. Pero se explica, en gran parte, el nacimiento de la escuela por influjo del ambiente científico y filosófico contemporáneo. La crítica artística, en general, no ha sospechado que el cubismo es una resultante de su época. Error peligroso que ha de rectificarse en el momento en que advierta en esa escuela, las tendencias dominantes de la nueva ciencia y de la nueva filosofía. Es hora ya de advertirlo para que las generaciones nuevas de artistas, se den al trabajo de buscar las razones de esta fenomenología moderna del espíritu.

El futurismo italiano señala su posición espiritual, rebelándose contra todo lo establecido, contra el lugar común en cualquiera de las esferas del arte. La exageración de esta actitud aspira a derrumbar las ruinas de las grandes culturas; a convertir en cenizas, museos y bibliotecas; a derrumbar las viejas estatuas. Es la negación absoluta del pasado por la afirmación indeclinable del presente.

Canta, en cambio, al valor, a la energía desmedida, a la temeridad, a la velocidad, a la acción atlética, al puño que amenaza y a la bala que aplasta. Canta, en fin, a lo absoluto, fuera del tiempo y del espacio. Glorifica a la guerra, amurallado en Nietzsche y combate a la mujer con las armas de Schopenhauer. Aplaude con Whitman, el trabajo de las multitudes, el pitazo de las locomotoras, la voz de la hélice por el espacio, el ruido ensordecedor de las máquinas.

Marinetti es un demoleedor de la gramática que suprime, al antojo, partes enteras de la oración. Se complace, en su rebeldía sin límites, en quebrantar la sintaxis. Y mezcla unos signos con otros, en que intervienen los usuales de la matemática y de la música.

Proclama, intuyendo tanto como el cubismo las exigencias del ambiente moderno, en pintura, la representación de las cosas en movimiento. Si el cubismo pictórico busca mostrar todas las caras de un cuerpo, el futurismo todas las actitudes de un objeto que se mueve. En este aspecto la intuición futurista ha alcanzado la altitud de la matemática en su busca de la dimensión temporal. Este es, en nuestro concepto, y en lo que se refiere a la pintura, el verdadero aporte del futurismo, a la estética contemporánea.

Tanto en el cubismo como en el futurismo, se siente el incontenido deseo de desbordar el presente apolíneo en una proyección no sospechada de las figuras, en el tiempo.

La policía no permitirá que Marinetti derrumbe las ruinas del Coliseo romano ni las del Partenón griego. Pero la crítica sí ha permitido, sin mayores protestas, que nos amenace con la destrucción de las bibliotecas

y de las estatuas. Ya hemos visto que no puede existir solución de continuidad entre las raíces y las ramas del árbol histórico. Estamos de acuerdo en que la exageración de ciertas escuelas modernistas es provechosa, considerada como un anuncio comercial. Mas, de ningún modo debe tomarse en cuenta, a la hora del balance estético definitivo. Lo malo es que por falta de una preparación universal de los capitales centros de interés de la cultura, la crítica no haya podido organizar el desenvolvimiento del arte moderno, enderezando tendencias y reprimiendo, de la manera más eficaz posible, la mistificación en todo género de propaganda artística. Por la copiosidad de los fenómenos culturales, nunca hemos tenido más necesidad de buenos críticos. Pero tampoco jamás han estado tan ausentes de sus verdaderas funciones, como en la época contemporánea.

El dadaísmo—nombre impreciso que determina la falta de tendencias—representa un caso de morbosidad literaria sin parecido en la historia del arte. Afirman algunos que se trata de una reacción contra todas las doctrinas literarias, tanto las viejas como las ultramodernas. Es una escuela caótica, que no tiene otro interés que el de mostrar hasta qué punto puede conducir el ambiente indisciplinado de una época. Sin embargo, por eso mismo señala una característica muy importante de la presente crisis artística: la constituida por el impulso incontenido de la rebeldía moderna.

Cuando está asentada, con gran solidez, una institución, cualquiera que ella sea, provoca el deseo imperativo de rebelarse contra ella. La madurez de las viejas escuelas del arte, ella, por sí misma, tenía que provocar en torno suyo, la rebelión. Y nunca alcanzó tal

estado de ánimo, mayor apogeo que en la actualidad. El dadaísmo lo ha probado ampliamente, puesto que es la resultante ciega de una rebeldía sin tendencias, esto es, realizada con el propósito único de rebelarse.

El ultraísmo se dirige, en particular, contra el modernismo literario, fundado por Rubén Darío. Quiere innovar en lo relativo al manejo de «La imagen, la metáfora, el adjetivo, la rima y el ritmo».

Desborda el presente euclideano porque busca, en lugar de la imagen simple, de contorno apolíneo, la doble, triple y múltiple; y, al decir de un crítico sudamericano, Donoso, la identifica con el objeto mismo a que se refiere, suprimiendo los nexos lógicos y gramaticales de equivalencia: *como, parecido a, semejante a, análogo a*. La puntuación desaparece en el ultraísmo, casi por entero. He aquí la forma en que la escuela ejercita las supresiones mencionadas, por conducto de su fundador, Guillermo de la Torre:

«El día redondo se esconde en mi bolsillo
Ningún arpista pulsa la lluvia
Los recuerdos que caen de los árboles
Y las horas ahorcadas trémulas en el aire».

Entendemos que los escritores no modernistas han abusado en su embriaguez retórica, del empleo de las palabras como, parecido a, semejante a, análogo a, y otras. Por ello el rebelde ultraísta se coloca violentamente en el extremo opuesto y resuelve suprimirlas. Como una de las tendencias actuales es la de la concentración que recorta todo follaje, el ultraísmo llega hasta la mutilación de la lengua y aun de los recursos conectivos de la lógica.

Los revolucionarios del arte no se preocupan por asentar sólidamente, sobre fundamentos científicos y filosóficos, sus nuevas doctrinas; quieren darle forma de combate a sus pasiones y sus gustos, más o menos desordenados, sin percatarse de que todo movimiento reformador debe conectarse con la época en términos de una trascendental solidez. Pero veamos otros aspectos del ultraísmo en que se adivina este irreflexivo intento de renovar todo, sin excusar los medios improvisados de hacerlo.

Suprime el señor de la Torre los adjetivos que equivalgan a una antítesis o a una metáfora. Y habla, por ejemplo, de «una valerosa cobardía o de una humildad altanera». Todo indica que el ultraísmo está cansado de la forma vieja de colocar las palabras en la expresión literaria. Hay en el fondo de esto un odio irreprimible contra el lugar común artístico.

Es cierto que las escuelas ultramodernas no han tenido tiempo de organizarse en cuerpos disciplinados de ideas. De aquí se deriva la debilidad evidente con que tratan de lidiar contra las viejas escuelas, sólidamente apertrechadas por una experiencia condensada en épocas enteras. Pero esto no excusa a la crítica actual, de evadir sus responsabilidades ideológicas. Es necesario analizar, bajo una presión filosófica trascendental, las ideas de estos revolucionarios improvisados, precisamente con propósito de ayudarles a encauzar las exigencias renovadoras del tiempo. Lo malo es que, no sólo falta disciplina y preparación en los ex-jefes de escuela, sino también en los directores de la crítica contemporánea. Lo único que podemos adivinar en este desconcierto sin fronteras, es que la ciencia ha dejado de ser euclideana

para multiplicarse en necesidades experimentales que desbordan todo presente apolíneo. Y que la filosofía, colateralmente con la ciencia, ha dejado de ser exclusivamente intelectualista, ática, para desbordarse de igual modo en los dominios de la angustia humanista. Y que, por tanto, el arte justifica, con toda amplitud, el gran desasosiego que manifiestan los fundadores de escuelas nuevas. No hay modo de contenerlos en la exageración de sus prácticas, si no se les concede la beligerancia que merecen, dadas las líneas determinantes de los tiempos nuevos.

Oponerse al ultramodernismo artístico bajo la protección del arte antiguo, es impropio, es anaacrónico. No es esta la conducta aconsejable: es preciso emplear armas nuevas en los combates nuevos si se desea ser justo en la lucha, proporcionado y humano en los deseos de justicia y en las prácticas enderezadas para conquistarla.

Los géneros literarios frente al Arte moderno.

Si las categorías filosóficas formuladas por un Aristóteles o un Kant, después de un singular acopio de reflexiones, están padeciendo al presente una crisis esencial, con mayor motivo las literarias, clasificadas, en su mayor parte por movimientos más o menos improvisados de los estetas.

Se creyó en un principio que era posible categorizar a fondo, las diversas formas de trabajo espiritual, como si hubiese solución alguna de continuidad en las facultades internas o externas del hombre. Ahora se ha visto, con la más entera claridad que, por ejemplo, en el género épico, no se puede prescindir del lírico. Cantar

los grandes sucesos guerreros de un pueblo sin que intervenga una emoción particular, íntima del poeta, es cosa imposible. Por otro lado hay oportunidades en que los motivos íntimos toman la proporción de un conglomerado épico, en el alma misma solitaria del hombre.

La división en géneros es, por ello, en la actualidad, perfectamente artificiosa, en el peor sentido de la palabra. La época actual ha buscado, dentro de una secreta inspiración totalitaria, resumir los géneros viejos en la novela. Naturalmente que la novela clásica, establecida con la unidad de tiempo, de lugar y de acción, resulta demasiado inflexible para soportar el amontonamiento de motivos y de métodos que supone, para su objeto de fusionarlos todos, el hecho de resumir los géneros en lo posible, en uno solo.

Fusionar los géneros, dentro de lo factible, en uno, es un ideal que va de acuerdo con la necesidad sintetizante del siglo. Ya hemos visto la forma en que la pintura actual huye del motivo simple y detallista de los apolíneos, para alojarse en lo subjetivo y por tanto, mucho más complicado que el ingenuo paisaje externo del arte ático. También, el modo como los literatos suprimen las partículas de relación, en su deseo de amontonar contenido anímico en sus síntesis literarias. Y en lo que toca a la música, sus orientaciones sintéticas, alejadas de lo simple sensible para situarse en lo complejo simbólico de las grandes almas contemplativas. Pues esto mismo, precisamente, es lo que se intenta realizar en el resumen integral del género único.

Es preciso estudiar, aunque sea en muy someras palabras, a los precursores de este movimiento hacia el sintetismo literario. Sirvanos, para este propósito, el

caso de Marcel Proust, en primer término; y en segundo lugar, el de James Joyce.

Proust rompió en su obra con el desarrollo retórico, artificioso, simétrico, con que el escritor clásico halaga al público de las costureritas y los estudiantes fracasados; y se dió a la obra de narrar sus propias experiencias, sorprendidas bajo el análisis de toda una vida atenta al desarrollo de la angustia humana. Vió al mundo que lo rodeaba y empezó a describirlo, fuera de todo preconcepto artístico, sin pensar en el género mismo en que lo hacía. Con esta actitud, libre, por completo, de los afanes externos del estilista y del tramador de ingeniosos enredos, empezó a descubrir sorprendentes significados en detalles ínfimos de la vida, que los escritores clásicos habían menospreciado en su deseo de seleccionar el color más vistoso y la acción más teatral. Así, por ejemplo, nos ha puesto a pensar en la angustia de un niño tímido que espera una noche sin conseguirlo, el beso de la madre, antes de dormirse. (Por los caminos de Swan). O nos ha llamado la atención sobre lo que siente y piensa la persona que espera en la esquina el tranvía. ¿Qué piensa y qué siente? (El mundo de Guermantes). O nos describe, de un modo alucinante, las dudas ambiguas o indefinibles que provocan los gestos de un aristócrata invertido. Y la posición oblicua de él mismo, frente a las insinuaciones, también oblicuas, del caprichoso aristócrata (Sodoma y Gomorra). ¡Qué diferencia entre estos personajes humanísimos a quienes se les sorprende los estados de ánimo más raros que podamos concebir, y los abombados monstruos de las novelas de Hugo, toneles llenos de clasificaciones éticas, sobadas y resobadas en todos los tiempos!

Es notable la despreocupación de este escritor en lo referente a su estilo. En oportunidades, al leerlo, pierde uno la idea de que se trata de un escritor francés. Nos referimos a los instantes en que su estilo aparece monótono, desgarrado y oscuro. Ocurre entonces que el analista va persiguiendo, con una laboriosidad que tortura al lector y con el recurso del desplazamiento de una frase en el matiz que le sigue, en otra y en otra y en otra, el descubrimiento de un nuevo matiz anímico que trata de esconderse bajo el análisis torturado del hurgador de almas. Se justifica, por tanto, que la frase deje de ser nítida, directa, rotunda, despreocupada, tranquila.

De esta suerte, Proust interpreta el cansancio del siglo, manifestado contra los ripios clásicos y la psicología preconcebida de los personajes. El intenta y logra desbordar el género novelesco clásico, rompiendo, no sólo los modos amanerados del mismo, sino sus fronteras, circunscritas dentro de las doctrinas esenciales de su técnica.

La obra de James Joyce, el revolucionario irlandés, está situada, casi por completo, dentro de la aspiración de la multiplicidad de motivos de la novela ultramoderna que preconizamos. Joyce ha prescindido de la trama insustancial de los clásicos. Véase, si no, por ejemplo, el *Ulises* de este autor. Describe en sus páginas, dándole trascendental importancia a todos los detalles de la vida de sus personajes, un suceso que parte de las ocho de la mañana de un día y termina a las dos de la mañana del día siguiente. No se detiene ante la aparente trivialidad de las cosas, ni ante la obscenidad de ciertas escenas ordinarias que produce la biología huma-

na. El libro tiene unas setecientas páginas. Se puede apreciar la cantidad de observaciones que desmenuza el novelista, durante tan breves horas de actividad y en tan numerosos capítulos. Leyendo el libro nos enteramos de que las viejas novelas no aprovechan todas las enseñanzas que inspira el mundo que nos rodea. Joyce hace, de esta manera, una nueva valoración de las cosas y sus movimientos. Lo pequeño se agiganta bajo sus manos y lo grande se sublimiza. Uno de los recursos más interesantes de su arte es el que se refiere a sus monólogos. El personaje va diciendo todo lo que piensa cuando permanece en silencio. Naturalmente que un relato en esta forma, carece de coordinación lógica y gramatical. El hombre sólo es coordinado cuando necesita expresarse. El pensamiento y el sentimiento silentes son un flujo desbordado en que se manifiestan oscuros motivos, no sólo del mundo consciente, sino, además, los del supraconsciente y del subconsciente. Y es este suceso complejísimo de la vida interna, el que desea transmitir Joyce en sus monólogos silentes. Algunos de ellos, párrafos en que se retuerce la lengua inglesa como nadie lo ha intentado antes según lo afirman sus críticos, alcanzan hasta sesenta páginas.

Como puede observarse, la novela moderna no busca la amenidad antigua, sino la moderna, es decir, la del lector que repudia el lugar común y persigue al artista denso, desbordado del presente apolíneo, y que no se satisface con leer cosas que ya conoce, de uno o de otro modo, desde antiguo. Por eso afirmamos que la vida moderna exige una reversión de los valores, en todos los órdenes del arte. Que no puede, en forma alguna, solazarse el lector moderno con la trama vieja, ya desplazada hacia el nuevo arte de la pantalla.

Ya dijimos que el arte antiguo es para la gente quieta que desconoce el furor de la rueda y la velocidad de la hélice. Y el moderno, para el hombre atormentado por el ruido de las grandes urbes y el quebrantamiento de las viejas ideas.

En la novela moderna entra todo género de actividades mentales: desde el monólogo silente, que no es sino un sondaje de las aguas oscuras y profundas del yo, hasta la nota lírica de más delicada sentimentalidad; desde el ensayo lento que dilucida un abstruso problema del pensamiento humano, hasta el sarcasmo de la sátira más ruda; desde la descripción del paisaje más o menos agreste de los cantos bucólicos, hasta el abrupto análisis de las ciencias; desde las lágrimas más patéticas, hasta la sonrisa más fina y espiritual del salón aristocrático; desde la pureza fría e ingenua del arte griego, hasta el exquisito rebuscamiento de la gracia parnasiana; desde el arrebató fantástico de la visión romántica, hasta la desolada y cruel de la naturalista; desde el símbolo de la poesía de un Verlaine hasta el novedoso paso a la síntesis de las escuelas ultramodernas. Nada se escapa a este gran resumen vertiginoso de actitudes anímicas y de tendencias proyectadas hacia todas las direcciones de la belleza y de la verdad general. Le sigue en amplitud y en interés, el teatro. Carece de la vastedad de la novela porque la representación escénica no admite sino el material que puede satisfacer las exigencias artísticas de un público heterogéneo que pide, en carácter de centro especial de interés, la atracción magnética de la obra.

En este terreno también se puede señalar el mismo afán desbordante de la revolución ultramoderna del arte. Véase, por ejemplo, el teatro de Pirandello.

El teatro antiguo conformaba a sus personajes atribuyéndoles una personalidad definida, que conservaba, en el decurso de toda la obra, un mismo comportamiento externo e interno. Pirandello rechaza esta psicología tirada a cordel del teatro clásico, puesto que según sus afirmaciones, el hombre está constituido de muchas personalidades que operan de modos diversos de acuerdo con las circunstancias en que se manifiesten. Bajo el influjo de tal teoría, el teatro pirandelleano se aleja, lo mismo que la novela de Proust y de Joyce, de la importancia capital de la trama, a cambio del interés que despierta el estudio complejo de las almas.

Además, el gran escritor italiano, en su afán modernista de desbordar las viejas normas del arte, traspone los límites del escenario y se complace en colocar, con frecuencia, alguno de sus personajes en el lunetario o en los palcos del teatro. Con este ardid, ya usado posteriormente por muchos autores, la pieza teatral llega a respirar como el público, a vivir como el público y dentro del público mismo. El artificio humaniza, dentro de los términos de una novedad muy sugestiva, los motivos que antes no podían salir nunca del escenario.

En Francia ha aparecido una multitud de escuelas teatrales con tendencias a la explicación de los fenómenos descubiertos por la nueva psicología.

La escuela de la subconciencia, de H. René Lenormand, pretende explicar las acciones impulsivas del hombre como obra de los deseos reprimidos que él no ha alcanzado a realizar y que, en lugar de extinguirse, se refugian en los bajos fondos del alma.

El de esta escuela es un ideal novedoso, desprendido de la escuela psicológica de Freud. Pero necesitaría

para constituirse en una escuela completa, totalizar un programa estético. Con un solo aspecto de la vida no se llega a explicar lo demás.

El teatro que sigue la teoría del silencio, fundada por Denis Amiel y Jean Jacques Bernard, sostiene que el arte de las tablas debe consistir en evidenciar lo inexpresado, porque «un sentimiento comentado pierde su fuerza». Por otra parte «la lógica del teatro no admite los sentimientos que la situación no impone; y si la situación los impone, por tanto no hay necesidad de expresarlos».

[Jamás utilizó el teatro antiguo la observación de las cosas, a tal extremo.] [El modernismo cumple su tarea, en esta escuela, desmenuzando con el análisis, las cuerdas que antes ni siquiera se creían examinables, de su técnica simple y congelada. Nosotros afirmamos en alguna parte glosando las palabras de Bernard, escritas acerca de la ideología teatral y que hemos incluido entre comillas en líneas anteriores, lo siguiente: «El escritor debe vigilar todos los recursos de su trabajo: el silencio sugestivo tanto como la palabra sugestiva. Lo penoso es que el autor haga hablar a sus personajes cuando el silencio basta para la expresión de un sentimiento o de una idea. Y si lo hace callar cuando la palabra sería más fuerte que la actitud, que el silencio, se fracasa en la expresión que se busca.»

Analicemos ahora el Unanimismo de Jules Romains. Dice el fundador de la escuela: «Toda obra dramática anima grupos. El individuo aislado del poema lírico no tiene cabida en el teatro. Desprender al individuo de la masa, exponer su espíritu de manera exclusiva, es un convencionalismo.»

Trátase de un caso curioso de generalización, ma-lograda por exceso. El esfuerzo humano de la cul-tura, sobre todo en los últimos tiempos, ha tendido a demarcar, con altos distingos filosóficos, la majestad del individualismo humano. Reducirlo, al modo de Ro-mains, al simple papel de una célula constitutiva del ser humano en general, equivale a retrotraer la cultura a la época del gregarismo animal. El de esta escuela no es un ensayo feliz de doctrinarismo artístico por los motivos apuntados.

La escuela de los Imaginativos pertenece al teatro simbólico. El jefe de la escuela se llama Juan Víctor Pellerin.

Pretende Pellerin reducir la obra de teatro a la facultad exclusiva de la imaginación. Equivale a muti-lar las facultades humanas, dejando en actividad a la fantasía. Semejante doctrina carece de verdadera im-portancia. La hemos anotado para completar el número de tentativas revolucionarias realizado por el teatro contemporáneo francés.

Finalmente: tanto la novela como el teatro operan en el sentido de absorber los géneros colaterales, dada la amplitud de recursos de que disponen para realizarlo. De esta manera los artistas cumplen con la caracte-rística exigencia del siglo: la de sintetizar en el menor espacio posible, la mayor cantidad de energía posible. La de destruir el mayor número de fronteras a efecto de coordinar, sin el obstáculo que representan, el mayor número de esfuerzos hacia la belleza y hacia la verdad general.

Mientras la cultura clásica lo dividía todo en su afán categorizante, la moderna desconfía de los límites

y los traspone desbordándolos impetuosamente. Podría definirse la intención artística moderna, en lo que se refiere a los géneros literarios, de esta suerte: oponer a la complejidad clásica de las categorías, la simplicidad reductiva actual de los géneros. Oponer a la simplicidad clásica de los motivos y de sus recursos para desenvolverlos, la complejidad moderna para plantear los problemas nuevos y realizarlos dentro de la profundidad del arte sintético.

La filosofía de Martin Heidegger, inspirada en semejantes propósitos de valoración humanista, a los de Proust y Joyce.

Para los escépticos que desconfíen de nuestra afirmación de que el arte, la ciencia y la filosofía evolucionan apoyándose recíprocamente, por modos secretos que escapan en la mayor parte de las oportunidades, a la sagacidad crítica de sabios, artistas y filósofos, destinamos la presente observación de un hecho claro y definido, de la historia de la cultura moderna.

Proust busca, alejándose de la novela clásica, con su don peculiar de analista, el conocimiento de nuevas vivencias humanas. Joyce perfila aún más este intento analítico, desmenuzando la mayor cantidad posible de los detalles que componen, en el menor tiempo, la conducta externa e interna de sus personajes. Este doble hecho de investigación artística, realizado también por otros novelistas pertenecientes al mismo género de sensibilidad literaria, responde en la filosofía a la clase de investigaciones del filósofo Martin Heidegger, uno de los más respetados de la Alemania actual.

El plano de partida de su filosofía es el examen de la existencia. Después de un pormenorizado estudio del *sér* y de sus relaciones con la existencia, escribe las siguientes palabras: «Pero el camino más seguro para percibir la existencia, en tanto que existencial, en su carácter existencial, es tomar como punto de partida la existencia humana.» La esencia de la humanidad, para esta filosofía, «es existir».

Se advierte, con toda claridad, que la novela de Joyce se preocupa por lograr la determinación de las diversas especies, subespecies, familias e individuos de existencia humana. El monólogo silente del novelista irlandés es la exploración, en un campo inédito, de estas vivencias desconocidas por los filósofos y los artistas de origen apolíneo.

Escribe Heidegger: «La filosofía es la ontología fenomenológica universal que parte de la interpretación descriptiva del *sér* de la humanidad y encuentra su punto de referencia, allí donde ella nace y adonde vuelve indefectiblemente».

Nada conviene más, en cuanto se refiere al arte investigador del novelista, que la descripción de los detalles, de los matices, de los oscuros y de los claros fenómenos del alma humana. La fenomenología parte precisamente del principio de que la descripción del flujo de lo vivido es el arranque de toda verdadera filosofía. Si la novela se pone al servicio de esta clase de descripciones, responde al conocimiento existencial de Heidegger, a las exigencias metodológicas realizadas para alcanzarlo. No creemos que nadie haya observado, antes de nosotros, esta conexión tan extraña, entre la novela moderna y la fenomenología alemana; y en particular modo a la existencial de Heidegger.

No se crea, sin embargo, que Heidegger confunda la analítica de la existencia humana, con una interpretación biológica, psicológica o antropológica de la humanidad, que la conciba como a un objeto empírico y suponga el problema filosófico ya resuelto. Tampoco debe confundirse con las interpretaciones teológicas del destino humano; ni de todo idealismo subjetivista o de reducción alguna a la conciencia. La interpretación fenomenológica carece de parentesco con el subjetivismo y el idealismo. La filosofía de la existencia se desborda sobre la concepción de la conciencia y del yo puro, aun concebidos como existentes. Son momentos de lo existencial, englobados de sobra por lo existente.

Esta explicación anterior hace más difícil la comprensión del nexo que encontramos entre la filosofía de Heidegger y el arte descriptivo de la novela moderna. Lo hace más difícil de ser comprobado, pero no menos verdadero en el fondo, que es lo que nos importa para que se comprenda que sobre las vivencias particulares de los individuos humanos, hay otras que las abarcan y que determinan secretos designios de la realidad existencial humana. Por esto, aunque no lo adviertan los críticos modernos, encerrados en sus respectivas especialidades y menospreciadores activos de las disciplinas filosóficas superiores, el fenómeno revolucionario del arte moderno corresponde al de la ciencia y la filosofía modernas.

Denunciamos el caso, repitiéndolo hasta la saciedad en estas páginas, para que la crítica trate de buscar la conexión revolucionaria que existe entre las más diversas y hasta parecer opuestas disciplinas humanas. Que no es tarea para un solo hombre descubrir la realidad de semejante engranaje existencial.

La filosofía heideggeriana, después de situarse mucho más acá de los problemas de la clásica, se remonta a tal altura, que infinidad de motivos o problemas vastísimos del hombre, quedan reducidos a las proporciones de una simple particularidad. Particularidad ésta, en la cual se mueve la novela moderna en su descripción fenomenológica particular.

Veamos el nombre que les dá Heidegger a las, para él, principales vivencias humanas. La correspondiente a la descripción de la existencia cotidiana la atribuye a la vivencia indeterminada que llama con estas palabras: «Todo el mundo». Otra: hace aparecer la angustia, en su carácter de vivencia inicial, en los momentos en que «la existencia se ha encontrado a sí misma». Es decir que por un lado la filosofía más reciente se empeña en describir la metafísica de la angustia, mientras que la literatura moderna busca, en su gran desamparo, los motivos más recios de su inspiración.

Explica el filósofo alemán la angustia derivándola del hecho, posterior al de haberse encontrado el hombre a sí mismo, de sentirse «perdido en el mundo» y de vivir una «existencia banal». La deriva, en suma, de la vivencia de sentirse cada cual, «el uno anónimo». Nos recuerdan inmediatamente estas desoladas palabras de la fenomenología alemana, la frase maravillosa de Proust, cargada de una angustia eterna y que afirma: «¡Qué sola está cada persona!» Como se ve, los puntos de contacto que existen entre esta filosofía y la novela actual, denunciados inicialmente por nosotros, no son una caprichosa invención de nuestra fantasía.

Les conviene a los escritores, en consecuencia, investigar el rumbo de esta filosofía alemana, a fin de

dijo: «La prueba del genio está en el límite». Ajustarse al imperativo categórico de la proporción y de la medida, al modo clásico, es un impulso humano por excelencia. Pero como el hombre, según las aspiraciones declaradas o no, por los voceros de la cultura, se educa para transformarse en super-hombre, está rompiendo el ideal antiguo del límite y sustituyéndolo por la aspiración incontentada al desborde.

Aunque siempre han existido las dos fuerzas artísticas y filosóficas que Nietzsche simboliza, en el *Origen de la Tragedia*, con los nombres de Apolo y Dionisios, puede afirmarse que el mundo griego es eminentemente apolíneo y aspira, por ello, a la sujeción de la norma. En cambio, la cultura actual, en oposición con el ático sentido del límite, tiende a romperlo con una embriaguez dionisiaca, jamás superada. Apolo es, pues, el pasado; Dionisios, el presente. El primero aspira a la quietud y serenidad contemplativas de su propio estado; el segundo, embriagado de la alegría dolorosa de la angustia, busca contemplarse fuera de sí mismo, más allá de sí mismo, en lo infinito. Apolo es, en suma, el símbolo de lo finito, de lo inmediato, de lo fácil, de lo conocido; Dionisios, el de lo infinito, de lo mediato, de lo difícil, de lo desconocido. Ambos son, para la filosofía consecuente, el complemento antinómico y recíproco de la verdad humana.

Era preciso insistir, en esta página, sobre el fundamento de ambas tendencias, antes de explicar los motivos que producen los juegos inútiles del arte literario.

El arte antiguo, por lo mismo que se movía dentro del límite de las normas, tenía el sentido de la organización; y buscaba la manera de utilizar con sencillez,

dentro de los términos de una cordura no igualada, los recursos inmediatos de la inteligencia. Todo era explicado, y motivado, con amplitud, para expeditar el ejercicio del arte. El escritor moderno, fuera del orden, de la medida, de la proporción, de la simetría, del equilibrio; embriagado en la fórmula dionisiaca de la angustia, rechaza hasta los elementos más indispensables de la cordura. Así, en lo relativo a la lengua, juega a la rebeldía, renunciando a las mayúsculas, a la puntuación, a la sintaxis. Este juego contra las leyes y las reglas del lenguaje no se ha detenido en el ejercicio de tales caprichos: aspira a la negación misma del estilo.

Podemos decir que de esta manera, Dionisios, en la exageración de sus bacanales, pringa de lodo el rostro de Apolo.

No es posible sustituir la frialdad clásica por el desorden; el amaneramiento antiguo, la excesiva cortesía artística del mundo ático, por la vulgaridad y la irracionalidad desbordadas de ciertos revolucionarios modernos. Dionisios, aun dentro del vértigo de su embriaguez máxima, tiende a la superación, dentro de sí mismo, de sus más íntimas potencias, de lo normativo y lo limitado: no a la negación de toda norma y de toda ley. Hay algo, pues, en la esencia clásica, que no puede ser negado por el artista moderno: lo que tiene de raíz fecundante, de respeto a la gracia y de renunciamiento frente a las disciplinas ineludibles de la naturaleza.

No aceptamos, por tanto, los juegos inútiles del arte literario. No se nos ha demostrado que la ausencia de la puntuación y de la sintaxis, mejoren la comprensión del idioma; no se nos ha convencido de que, para eva-

dir los excesos de la retórica y la preocupación externa del estilo, sea conveniente prescindir, por completo, de toda caracterización de la lengua individual del artista.

El estilo, por definición, es límite y arranca su origen de la belleza apolínea. No podrá el hombre, el artista como el simple artesano, prescindir del estilo, como los astros no pueden prescindir, al antojo, de sus órbitas.

Resumiendo: la oposición de Apolo y Dionisios no es una ruptura absoluta entre ambos. Pertenecen a una misma familia. Y mucho tememos que las analogías consanguíneas de estos dos símbolos, sean mayores que sus diferencias. Baste pensar que, dentro de la filosofía consecuente, no es pensable la serenidad sin la turbulencia; ni ésta sin aquélla. Lo infinito, sin lo finito y viceversa. [Por esto, el escritor moderno debe renunciar al juego inútil contra la norma apolínea, si carece de fuerza para superarla en un impulso de superior organización de sus poderes.] De otra suerte trabajará fuera del sentido íntimo de las tendencias contemporáneas del arte.

Nueva organización de la crítica literaria actual.

Este siglo ha sorprendido a la inteligencia humana, con la velocidad que ha impreso, en las cosas, en todos los órdenes de la vida. En épocas anteriores las obras eran tan escasas, las escuelas literarias y los sistemas filosóficos tan despaciosos en el desarrollo y aun en sus luchas mismas, que el crítico podía juzgarlos en sus más grandes conjuntos, como en sus más limitados detalles. Por otro lado, apenas si había otra cosa en

qué ocupar la atención espiritual. Ahora la evolución, apreciada al menos en lo que se refiere a la cantidad de material que ofrece al análisis, aumenta en progresión geométrica su complejidad. Se excusa de esta manera la completa desorganización crítica que sufrimos en la época.

Hemos afirmado en nuestros *Principios de Crítica Filosófica*, que las escuelas de crítica literaria, excluyendo a Taine, han sido hechas por literatos. Y que la filosofía no ha tenido tiempo de controlar la marcha de tales escuelas, en la forma inmediata y profunda que éstas lo demandan. Si los filósofos hubieran intervenido actualmente en la organización de las doctrinas literarias y artísticas en general, habrían trazado las normas necesarias para aprender a juzgar el arte, dentro de los nuevos rumbos vertiginosos que ha escogido para manifestarse.

Esta ausencia de orden y de orientación explica nuestro deseo expreso en París, en el año 1928, por conducto del sabio historiador y escritor Hugo David Barbagelata, en encuesta que él publicó en el periódico *L'Amérique Latine*, de pedir a los grandes escritores su *opinión sobre las tendencias del arte contemporáneo*. No encontramos nada serio, amplio y definitivo, en las respuestas obtenidas. Y tampoco más tarde hemos adivinado, en los artículos diversísimos que se han publicado en revistas y periódicos de ambos mundos, cuál es la posición de la crítica frente a las nuevas escuelas. Todo se ha reducido a impresiones dudosas de una estimativa cerrada, casi toda ella, en detalles de tal o cual especialismo escolástico.

Consideramos que, no obstante la escasez de fuentes informativas sobre esta materia, los colegios y las universidades están obligados a preparar a las juventudes de modo que puedan, más tarde, apreciar con método los fenómenos artísticos del ambiente. A tal motivo se debe nuestro deseo de contribuir a la nueva organización de la crítica literaria actual, siquiera sea con esta rápida tentativa de querer orientarla.

Y ofrecemos, como un tributo de fervorosa gratitud, a la República de El Salvador, en calidad de directores de su Escuela Normal de Varones, estas páginas.

El trabajo ha sido escrito en tres días y una mañana. Tiene que adolecer, forzosamente, de los defectos que van aparejados a toda improvisación. Que la juventud salvadoreña recoja esta ofrenda, con la benevolencia con que su país me ha acogido entre su cuerpo de profesores.