

¿QUÉ ES EL ARTE? (1)

Por Benedetto Croce

Traducción por José Sánchez Rojas

A la pregunta ¿qué es el arte? puede responderse bromeando, con una broma que no es completamente necia, que el arte es aquello que todos saben lo que es. Y verdaderamente, si no se supiera de algún modo lo que es el arte, no podríamos tampoco formular esta pregunta, porque toda pregunta implica siempre una noticia de la cosa preguntada, designada en la pregunta y, por ende, calificada y conocida. Cosa sobre la cual podemos hacer una experiencia de hecho, si nos damos cuenta de las ideas, justas y profundas, que oímos con frecuencia formular con relación al arte por aquellos que no son profesionales de la filosofía y de la teoría, por los laicos, por los artistas poco amigos de razones, por las personas ingenuas, hasta por las gentes del pueblo; ideas que van muchas veces implícitamente envueltas en los juicios que se hacen en tomo a determinadas obras de arte, y que algunas veces se pronuncian en forma de aforismos y de definiciones. Y hasta damos en la flor de sospechar que pudiéramos reírnos a mandíbula batiente, siempre que nos viniese en ganas, de los filósofos orgullosos que pretenden haber descubierto la naturaleza del arte, metiéndonos por los ojos y por los oídos proposiciones escritas en los libros más vulgares y frases del acervo común de las gentes, advirtiéndonos que contienen, con la mayor claridad, su flamante descubrimiento.

El filósofo tendría siempre ocasión de avergonzarse si mantuviese alguna vez la ilusión de haber legado, con sus doctrinas personales, algo completamente original a la común conciencia humana, algo extraño a esta conciencia, la revelación de un mundo enteramente nuevo. Pero no se turba y sigue derecho su camino, porque sabe que la pregunta, ¿qué cosa es el arte? -como, en general, toda pregunta filosófica sobre la naturaleza de lo real y toda pregunta de conocimiento-, si adquiere en las palabras que se emplean cierto matiz de problema general y total, que se pretende resolver por primera y por última vez, tiene siempre, en efecto, un significado circunstancial, que reza con las dificultades especiales que se viven en un momento determinado de la historia del pensamiento. Ciertamente la verdad corre por su camino, como la chispa del conocido proverbio francés, y como la metáfora "reina de los tropos ", según los sectores con que Montaigne se topaba en la cháchara de su camarera. Pero la metáfora de la camarera es la solución de un problema que expresa precisamente los sentimientos que agitan en aquel instante el espíritu de ésta, y las afirmaciones triviales que intencionada o incidentalmente oímos sobre la naturaleza del arte, son soluciones de problemas lógicos que se presentan

a éste o al otro individuo que no hace profesión de filósofo, y que, sin embargo, como hombre, y como tal hombre, es filósofo en cierta medida. Y así como la metáfora de la camarera expresa, por regla general, una limitada y pobre concepción de sentimientos con relación a los poetas, del mismo modo la afirmación trivial de un no filósofo resuelve un problema liviano con relación al problema que el filósofo se ha propuesto. La respuesta, ¿qué cosa es el arte?, puede ser semejante en uno y en otro caso, pero solamente en la apariencia, ya que se complica después con la riqueza distinta de su contenido íntimo. La respuesta del filósofo digno de tal nombre ha de tener nada menos que la pretensión de resolver adecuadamente todos los problemas que han surgido, hasta aquel momento, en el curso de la historia, en torno a la naturaleza del arte, y la del laico, moviéndose en un círculo bastante más limitado, no tiene brío para salirse de éste. Fenómeno que probamos experimentalmente con la fuerza del eterno procedimiento socrático, con la facilidad con que los inteligentes confunden y dejan con la boca abierta a los que no lo son y con la coordinación de sus preguntas, que obligan a callar a los legos que habían comenzado a hablar atinadamente, advirtiéndoles de paso que se arriesgan demasiado en el curso del interrogatorio y que lo poco que saben lo saben mal, atrincherándose detrás de las defensas de su fortaleza y declarando que no hilan delgado en achaque de *sutilezas*.

El orgullo del filósofo debe encastillarse en la conciencia de la intensidad de sus preguntas y de sus respuestas, orgullo que no puede ir acompañado de la modestia, o lo que es igual, del conocimiento que le presta la mayor o menor extensión de su juicio con la posibilidad de un momento determinado, y que tiene sus límites, trazados por la historia de aquel momento, sin que pueda pretender un valor de totalidad, o como suele decirse, una solución definitiva. La vida ulterior del espíritu, renovando y multiplicando sus problemas, convierte no sólo en falsas, sino también en improcedentes, las soluciones anteriores, parte de las cuales caen en el número de las verdades que se sobreentienden, y parte de las cuales tienen que rehacerse y completarse. Un sistema es como una casa, que después de haberse construido y decorado -sujeta, como está, a la acción destructora de los elementos- necesita de un cuidado, más o menos enérgico, pero asiduo, de conservación, y que, en un momento determinado, no sólo hay que restaurar y apuntalar, sino echar a tierra sus cimientos para levantarlos de nuevo. Pero hay una diferencia capital entre un

sistema y una casa: en la obra del pensamiento, la casa, perpetuamente nueva, está perpetuamente sostenida por la antigua, que de un modo mágico y prodigioso perdura siempre en ella. Ya sabemos que los que ignoran este arte mágica, los intelectuales superficiales o ingenuos, se asombran hasta el punto de que sus monótonas cantilenas estriban en la declaración de que la filosofía deshace continuamente su obra y de que unos filósofos contradicen a los otros como si el hombre no hiciese, deshiciese y rehiciese continuamente su habitación; como si el arquitecto de mañana no rectificase los planos del arquitecto de hoy, y como si de este hacer, y deshacer, y rehacer la propia casa, y de esta rectificación de unos arquitectos y otros arquitectos pudiese derivarse la conclusión de que no debemos levantar viviendas para morar en ellas.

Con la ventaja de una intensidad más rica, las preguntas y las respuestas del filósofo llevan consigo el peligro de un mayor error, y están frecuentemente viciadas por cierta ausencia de buen sentido que, en cuanto pertenece a una esfera superior de cultura, tiene, hasta en su comprobación, un carácter aristocrático, objeto no sólo de desdenes y de burlas, sino de envidia y de admiración secretas. En esto se funda el contraste, que muchos se complacen en hacer resaltar, entre el equilibrio mental de la gente ordinaria y las extravagancias de los filósofos. A ningún hombre de buen sentido se le ocurre decir, por ejemplo, que el arte es la resonancia del instinto sexual, o que el arte es un maleficio que debe ser castigado en las repúblicas bien gobernadas; absurdo que han dicho, sin embargo, filósofos y grandes filósofos, por lo demás. La inocencia del hombre de buen sentido es, sin embargo, pobreza e inocencia de salvaje, y aunque se haya suspirado muchas veces por la vida inocente del salvaje y se haya acudido a expedientes socorridos para aliar la filosofía con el buen sentido, es lo cierto que el espíritu, en su desenvolvimiento, afronta con toda valentía, porque no puede menos de hacerlo así, los peligros de la civilización y el desvío momentáneo del buen sentido. La indignación del filósofo en torno al arte tiene que recorrer las vías del error para topar con el sendero de la verdad, que no es distinto de aquéllas, sino aquéllas mismas, atravesadas por un hilo que permite dominar el laberinto.

El mismo nexo del error con la verdad nace del hecho de que un mero y completo error es inconcebible y, como inconcebible, no existe. El error habla con dos voces, una de las cuales afirma la falsedad que desmiente la otra, topándose el sí y el no en lo que llamamos contradicción. Por eso, cuando desde la consideración genérica descendemos

a una teoría que se ha considerado como errónea en todas sus partes, y en sus determinaciones, nos encontramos en ella misma la medicina de su error, germinando la verdadera teoría del estercolero en que brotó el error. Los mismos que tratan de reducir el arte al instinto sexual recurren, para demostrar su tesis, a argumentos y comprobaciones que, en lugar de unir, separan al arte de aquel instinto. Y el mismo que desterraba la poesía de toda república bien ordenada, se ofuscaba al proclamar aquella expulsión y creaba de aquel modo una poesía sublime y nueva. Hay períodos históricos en los que han dominado las más torcidas y groseras doctrinas sobre el arte, lo que no impide que hasta en aquellos mismos períodos se discierna lúcidamente lo bello de lo feo, y hasta que se discurra en torno a esos conceptos con la mayor sutileza cuando, olvidándose de las teorías abstractas, se acude a los casos particulares. El error se condena siempre, no en la boca del juez, sino *ex ore suo*.

Por este nexo estrecho con el error, la afirmación de la verdad es siempre un proceso de lucha, en la que se viene libertando el error del mismo error. De donde brota un piadoso, pero imposible deseo: el que exige que la verdad se exponga directamente, sin discutir y sin polemizar, dejándola que proceda majestuosamente y por sí misma, como si tales paradas de teatro fuesen el mejor símbolo para la verdad, que es el mismo pensamiento, y como tal pensamiento, siempre activo y en formación. En efecto, nadie llega a exponer una verdad sino gracias a la crítica de las diversas soluciones del problema a la que se refiere aquélla, y no conocemos un tratado mezquino de ciencia filosófica, manualetе escolástico o disertación académica que no coloque a la cabeza o no contenga en su texto la reseña de las opiniones, históricamente formuladas o idealmente posibles, de las cuales quieran ser la oposición o la corrección. Todo lo cual, expuesto arbitrariamente y con cierto desorden, expresa precisamente la exigencia legítima, al tratar un problema, de recorrer todas las soluciones que se han intentado en la Historia o son susceptibles de intentarse en la idea -en el momento presente y, por lo tanto, en la Historia- de modo que la nueva solución incluya en su regazo la labor procedente del espíritu humano.

Esta exigencia es una exigencia lógica, y como tal, intrínseca a todo verdadero pensamiento e inseparable de él. No confundamos esta exigencia con cierta forma literaria de exposición, para no caer en la pedantería que hizo famosos a los escolásticos durante la Edad Media ya los dialécticos de la escuela hegeliana en el siglo XIX, bastante

cercana a la superstición formalista, que cree en la virtud maravillosa de cierta manera extrínseca y mecánica de exposición filosófica. Tenemos que entender esta exigencia de modo sustancial y no accidental, respetando su espíritu y prescindiendo de su letra, moviéndonos en la exposición del propio pensamiento de la libertad, según los tiempos, los lugares y las personas. De modo que yo mismo, en estas rápidas conferencias que quieren dar como una orientación en la forma de tratar los problemas de arte, me guardaré muy bien -como ya he hecho- de referir la historia del pensamiento estético o de exponer dialécticamente -como he expuesto también en otro lado- todo el proceso de liberación de las concepciones erróneas del arte, desde las más pobres hasta las más ricas, arrojando, además, no lejos de mí, sino de mis lectores, una parte del bagaje, que ya volverán a recuperar cuando, conocedores de la visión del paisaje examinado a vista de pájaro, se determinen a realizar ciertas excursiones particulares en esta o en la otra zona o a recorrerlo todo, de una vez, de cabo a rabo.

Sin embargo, volviendo a la pregunta que ha dado ocasión a este prólogo indispensable -indispensable para huir de toda apariencia de pretenciosidad y de inutilidad en mi discurso-, volviendo a la pregunta ¿qué es el arte?, diré, desde luego, del modo más sencillo, que el arte es visión o intuición. El artista produce una imagen o fantasma, y que gusta del arte dirige la vista al sitio que el artista le ha señalado con los dedos y ve por la mirilla que éste le ha abierto, y reproduce la imagen dentro de sí mismo. *Intuición, visión, contemplación, imaginación, fantasía, figuración, representación*, son palabras sinónimas cuando discurrimos en derredor del arte y que elevan nuestra mente al mismo concepto o a la misma esfera de conceptos, indicio del consenso universal.

Pero esta respuesta mía de que el arte es intuición adquiere inmediatamente una significación particular a cuenta de todo lo que implícitamente niega y de lo que distingue el arte. ¿Qué negaciones se comprenden en la respuesta? Indicaré las principales, o al menos las que son más importantes para nosotros, en nuestro momento actual de cultura.

La respuesta niega, ante todo, que el arte sea un fenómeno físico: por ejemplo, ciertos y determinados colores y relaciones de colores, ciertas y determinadas formas de cuerpo, ciertos y determinados sonidos y relaciones de sonidos, ciertos fenómenos de calor y de electricidad: lo que llamamos, en una palabra, fenómeno físico. En el pensamiento humano ya se ha caído en el error de confundir el arte con el fenómeno físico, y como los

niños que tocan la pompa de jabón y que quieren tocar el arco iris, el espíritu humano, admirando las cosas bellas, trata de buscar las raíces del arte en la naturaleza externa, y se da a pensar, o cree deber pensar, por qué ciertos colores son bellos y otros feos, por qué son bellas ciertas formas del cuerpo y otras feas. De propósito, y metódicamente, esta tentativa se ha hecho varias veces en la historia del pensamiento; recordemos los *cánones* que los artistas y teóricos griegos y del Renacimiento formaron para determinar la belleza de los cuerpos, las especulaciones sobre las relaciones geométricas y numéricas determinables en las figuras y en los sonidos, sin olvidarnos de las investigaciones de los estéticos del siglo XIX -por ejemplo, de Fechner-, y de las *comunicaciones* que en los Congresos de filosofía, de psicología y de ciencias naturales de nuestros días, presentan los imperitos acerca de las relaciones de los fenómenos físicos con el arte. Si se nos pregunta la razón por la que el arte no puede ser un fenómeno físico, responderemos en primer lugar que los hechos físico, no tienen realidad, y que el arte, al cual tantas personas consagran por entero su vida y que a todos llena de una alegría divina, es sumamente real. De modo que el arte no puede ser un fenómeno físico, porque todo fenómeno físico es irreal. Respuesta que, desde luego, nos traslada al mundo de la paradoja, porque nada se le antoja al hombre del vulgo más sólido y seguro que el mundo físico. Pero a nosotros no nos es posible, asentada esta verdad, abstenernos de la razón buena o sustituirla con otra menos buena, solamente porque la primera tiene semblante de mentira. Por lo demás, y para borrar la extrañeza y la aspereza de aquella verdad, para reconciliarnos y familiarizarnos con ella, consideremos que la demostración de la irrealidad del mundo físico no solamente se ha hecho de modo irrefutable y ha sido admitida por todos los filósofos que no sean crasos materialistas y se revuelvan en las estridentes contradicciones del materialismo, sino que ha sido abrazada por los mismos físicos, en los esbozos de filosofía que mezclan con su ciencia, cuando conciben los fenómenos físicos como productos de principios que escapan a la experiencia, remontándose a los átomos y al éter, y como manifestación de un Incognoscible: la misma Materia de los materialistas es, sin ir más lejos, un principio sobrematerial, y así los fenómenos físicos se desenvuelven por su lógica interna y por el asenso común, no ya como una realidad, sino como la construcción de nuestro intelecto en relación con los fines de la ciencia. En consecuencia, la pregunta de si el arte es un fenómeno físico asume racionalmente la significación de si el arte es construible

físicamente. Lo que es ciertamente posible, y lo comprobamos experimentalmente, siempre que, prescindiendo del sentido de una poesía y renunciando de antemano al deleite que nos proporciona, nos pongamos a modo de ejemplo, a contar las palabras que componen la poesía, y a dividir las en números y en letras, o siempre que, olvidándonos del efecto estético de una estatua, nos pongamos a medirla o a pesarla. Cosa muy útil ésta para los embaladores de estatuas, como muy útil la otra para los tipógrafos que han de *componer* páginas de poesía, pero inútil completamente para el contemplador y el estudioso del arte, a los que no es lícito *distrarse* de su misión propia. Ni siquiera el arte es un fenómeno físico en este segundo significado, ya que cuando nos proponemos penetrar su naturaleza y el modo de obrar de ella de nada nos vale construirla físicamente.

Otra negación va implícita en la definición del arte como intuición, porque si el arte es intuición y la intuición vale tanto como teoría en el sentido originario de contemplación, el arte no puede ser un acto utilitario, y si el acto utilitario trata siempre de producir un placer y de alejar un dolor, el arte, considerado en su naturaleza propia, no tiene nada que ver con la utilidad, o con el placer y con dolor, como tales. Se concederá, en efecto, sin demasiada resistencia, que un placer como placer, que un placer cualquiera, no es por sí mismo artístico. No es artístico el placer de beber un vaso de agua, que nos calma la sed; de un paseo en pleno campo, que tonifica nuestros miembros y que hace circular más ligeramente la sangre en nuestro organismo; de conseguir un puesto deseado, que sirve para dar asiento económico a nuestra vida práctica, etcétera, etc. Hasta en las relaciones entre nosotros y las obras de arte, salta a los ojos la diferencia entre el placer y el arte, porque la figura representada puede ser muy querida para nosotros y despertar los más deleitosos recuerdos a nuestro espíritu, siendo el cuadro horrible y, por el contrario, el cuadro puede ser bello y la figura que representa odiosa para nuestro corazón. O el mismo cuadro que representamos bello puede despertar nuestra rabia y nuestra envidia, porque es obra de un enemigo o de un adversario nuestro, al cual producirá ventajas de toda clase, dándole mayor prestigio. Nuestros intereses prácticos, con los dolores y placeres correlativos, se mezclan y se confunden algunas veces con nuestro interés artístico, hasta lo perturban, pero no se confunden con él. A lo más, para sostener con mayor validez la afirmación de que el arte es lo agradable, llegaremos a afirmar que el arte no es lo agradable en

general, sino una forma particular de lo agradable. Pero esta restricción, en lugar de ser una defensa, es un verdadero abandono de la tesis, porque si el arte es una forma particular de lo agradable, su carácter definitivo lo determina, no lo agradable en general, sino lo que distingue lo agradable, en general, de las otras especies de lo agradable, ya ese elemento distintivo -más que a lo agradable o a lo distintivo de lo agradable- hay que sujetar la investigación. La doctrina que define el arte como lo agradable, tiene una denominación especial -Estética hedonista- y largas y complicadas vicisitudes en la historia de las doctrinas estéticas; se manifiesta en el mundo grecorromano, asoma la cabeza en el siglo XVIII, torna a florecer en la segunda mitad del XIX y revive aún con gran predicamento, gozando la fama especial y siendo más bien acogida entre los principiantes de estética, que se dejan convencer por la consideración de que el arte suscita placer. La vida de esta doctrina consiste en proponer alternativamente una u otra clase de placeres, o varias clases de placeres a la vez, el placer de los sentidos superiores, el placer del juego, la conciencia de la propia fuerza, d erotismo, etc., o en añadir elementos distintos a lo agradable, por ejemplo, lo útil cuando se entiende como algo distinto de lo agradable, la satisfacción de las necesidades cognoscitivas, morales, etc. Teoría que ha progresado bastante por el hecho de su movilidad precisamente, y porque ha dejado introducir elementos extraños en su regazo, elementos que ha habido que admitir por la necesidad de casar esta doctrina con la realidad del arte, teniendo que llegar a disolverse como teoría hedonista, promoviendo inconscientemente una nueva doctrina, o haciéndonos advertir, al menos, la necesidad de ella. Como todo error, tiene su lado de verdad -ya hemos visto que el de la doctrina física consiste en la posibilidad de la construcción *física* del arte, igual a la de otro fenómeno físico cualquiera- la doctrina hedonística expresa la verdad cuando pone de relieve el acompañamiento hedonístico o placentero, que es común a la actividad estética ya cualquiera otra especie de actividad espiritual, y que no se niega precisamente porque neguemos del todo la identificación del arte como lo agradable, y porque distingamos el arte de lo agradable, definiéndole como intuición.

Otra negación que hacemos al definir el arte como intuición es que el arte sea un hecho moral o, lo que es lo mismo, aquella forma de acto práctico que, acercándose necesariamente a lo agradable, al placer y al dolor, no es inmediatamente utilitario y hedonista y se mueve en una esfera espiritual superior. Y en verdad, el arte, como ya se

observó desde la más remota antigüedad, no nace por obra de la voluntad; la buena voluntad que caracteriza al hombre honrado nada tiene que ver con el artista. Y como no nace por obra de voluntad, se substrahe también a toda reflexión moral, no porque el artista disfrute de un privilegio de exención, sino porque no hay modo de aplicarle esa reflexión moral. Una imagen artística podrá ser un acto moralmente laudable o censurable; pero la imagen artística, como tal imagen, no es ni laudable ni censurable moralmente. No existe Código penal que pueda condenar a prisión o a muerte ninguna imagen, ni hay juicio moral, dado por persona razonable, que pueda girar en torno a ella; juzgar inmoral a la Francesca del Dante o moral a la Cordelia de Shakespeare -que tienen una mera finalidad artística y que son como notas musicales del alma del Dante o de Shakespeare- vale tanto como reputar moral un cuadro o inmoral un triángulo. La teoría moralista del arte está representada en la historia de las doctrinas estéticas y no ha muerto aún en nuestros días, aunque esté muy desacreditada en la opinión común; desacreditada no sólo por su demérito intrínseco, sino por el demérito moral de algunas tendencias contemporáneas que tratan de convertir en pasable, con la ayuda del fastidio psicológico, la hostilidad que debe hacerse a esa tendencia -y que hacemos aquí- por razones lógicas. Derivación de la doctrina moralista es el fin que quiere imponerse al arte de enderezarse al bien, de inspirar el aborrecimiento del mal, de corregir y de mejorar las costumbres y la pretensión de los artistas de contribuir, por su parte, a la educación de la plebe, a la vigorización del espíritu nacional y belicoso de un pueblo, a la difusión de los ideales de vida modesta y laboriosa, y así sucesivamente. El arte no puede hacerlo todo, como no puede hacerlo tampoco la geometría, sin que a pesar de su importancia pierda nada de su respetabilidad, como tampoco tiene por qué perderla el arte. Los mismos estéticos moralistas se daban cuenta de la impotencia del arte como elemento moralizador, y por eso transigían con él de la mejor gana del mundo, permitiéndole placeres que no fueran morales, con tal que no fueran abiertamente deshonestos, recomendándoles que utilizasen con buenos fines el dominio que el arte con su fuerza hedonística ejercía sobre el espíritu y que endulzasen las píldoras, poniendo buena dosis de azúcar en los bordes del vaso que contenía la amarga medicina, y que hiciese de ramera si no sabía jugar con las naturales y viejas caricias, al servicio de la Santa Iglesia y de la moral. Otras veces se valían de esta teoría como de un instrumento divertido, no sólo porque la virtud y la ciencia son cosas ásperas por sí mismas, sino porque

el arte puede limar las asperezas, haciendo amena y atrayente la entrada en el palacio de la ciencia, conduciendo a los hombres a través de ella, como si fuera el jardín de Armida, dulce y voluptuosamente, sin que los hombres se den cuenta del alto placer que se procuran y de la crisis de renovación que a sí mismos se preparan. Al hablar ahora nosotros de esta teoría no podemos menos de sonreírnos, pero no debemos olvidar que fue cosa muy seria, que correspondió a un serio esfuerzo para penetrar en la naturaleza del arte y elevar su concepto, y que tuvo creyentes que se llamaron Dante, Tasso, Alfieri, Manzoni y Mazzini, para limitarme solamente a la literatura italiana. La doctrina moralista del arte fue, es y será perpetuamente benéfica por sus mismas contradicciones, y fue y será un esfuerzo, desgraciado por lo demás, para distinguir el arte de lo mero agradable, con el cual se confunde, designándole un puesto más digno. Y tiene su lado verdadero esta teoría, porque si el arte no está del lado de allá de la moral, tampoco está del lado de acá, pero a su imperio está sometido siempre el artista en cuanto hombre que como tal hombre no puede substraer- se a estos deberes, y el arte mismo -que no es ni será nunca la moral- debe considerarse como una misión y ejercitarse como un sacerdocio.

Todavía -y ésta es la última y tal vez la más importante de las negaciones generales que me conviene recordar de propósito- al definir el arte como intuición se niega que tenga carácter de conocimiento Conceptual. El conocimiento conceptual, en su forma pura, que es la filosófica, es siempre realista, porque trata de establecer la realidad contra la irrealidad o de rebajar la irrealidad, incluyéndola en la realidad como momento subordinado a la realidad misma. Pero intuición quiere decir precisamente indistinción de realidad e irrealidad, la imagen en su valor de mera imagen, la pura idealidad de la imagen. Al contraponer el conocimiento intuitivo y sensible al conceptual o inteligible, la estética a la ética, se trata de reivindicar la autonomía de esta forma de conocimiento, más sencilla y elemental, que ha sido comparada al sueño, al sueño y no al sonido, de la vida teórica, respecto de la cual la filosofía ha sido comparada a la vigilia. El que ante una obra de arte pregunta si lo que el artista ha expresado es metafísica e históricamente verdadero y falso, formula una pregunta sin contenido y cae en un error análogo al del que quiere traducir, ante el tribunal de la moral, las áreas imágenes de la fantasía. Sin contenido, decimos, porque la distinción de lo verdadero y de lo falso implica siempre una afirmación de realidad o, lo que es igual, un juicio, pero no puede recaer sobre la presentación de una imagen o sobre un mero

sujeto, que no sea sujeto de juicio, careciendo de carácter y de predicado. Y no cabe decir que la individualidad de la imagen subsiste sin una referencia a lo universal, del que aquella imagen es como individuación, porque aquí no negamos que lo universal, como el espíritu de Dios, esté por todas partes y anime a todas las cosas; lo que negamos es que la intuición, como tal intuición, lo universal, esté lógicamente explícito y pensado. Y es vano también acudir al principio de la unidad del espíritu, que no se disuelve, sino que se refuerza con la distinción neta entre pensamiento y fantasía, porque únicamente de la distinción brota la oposición y de la oposición la unidad concreta.

La idealidad -como se ha dado en llamar este carácter que distingue la intuición del concepto, el arte de la filosofía y de la historia, la afirmación de lo universal de la percepción y narración del suceso- es la virtud íntima del arte. El arte se disipa y muere cuando de la idealidad se extraen la reflexión y el juicio. Muere el arte en el artista, que de tal se trueca en crítico de sí mismo, y muere también en el que mira o escucha, porque de arrobado contemplador del arte se transforma en observador penetrante de la vida.

Pero el distinguir el arte de la filosofía -entendiendo ésta en su amplitud, que comprende todo pensamiento de lo real-, trae consigo otras distinciones; por ejemplo, la de arte y mito. Porque el mito, para quien cree en él, se presenta como revelación o conocimiento de la realidad contra lo irreal, alejando de sí toda suerte de creencias como ilusorias y falsas. El mito puede convertirse en arte solamente para el que no cree en él, para el que se vale de la mitología como de una metáfora, del mundo austero de los dioses como de un mundo bello y de Dios como de una imagen de lo sublime. Considerado, pues, en la genuina realidad, en el espíritu del creyente y no del incrédulo, el mito es religión y no simple fantasma, y la religión es filosofía, filosofía en elaboración, filosofía más o menos perfecta, pero filosofía, del mismo modo que la filosofía es religión más o menos purificada y elaborada, en continuo proceso de elaboración y purificación, pero religión o pensamiento de lo Absoluto y de lo Eterno. El arte, para ser mito y religión, le falta precisamente el pensamiento y la fe que del pensamiento brota. El artista no cree ni deja de creer en su imagen; la produce sencillamente. Por distintas razones, el concepto del arte como intuición excluye también la concepción del arte como producción de clases, de tipos, de especies y de géneros y también excluye la concepción del arte -como hubo de decir un gran matemático y filósofo- como ejercicio de aritmética inconsciente, o lo que es igual, distingue

el arte de las ciencias positivas y matemáticas, porque en éstas se da la forma conceptual, aunque privada del carácter realista, como mera representación general o mera abstracción. Lo que ocurre es que tales idealidades, que las ciencias naturales y matemáticas parecen asumir frente al mundo de la filosofía, de la religión y de la historia, y que parecen acercarlas al arte, por lo cual de tan buena gana los científicos y los matemáticos se ufanan en nuestros días de ser creadores de mundos y de ficciones, hasta el punto de adoptar el vocabulario de las imágenes y figuraciones de los poetas, y lo logran renunciando al pensamiento concreto, mediante una generalización o una abstracción, que son arbitrios, decisiones volitivas, actos prácticos, y como tales actos prácticos extraños al mundo del arte y adversarios de él. Por eso ocurre que el arte prueba bastante más repugnancia por las artes positivas y matemáticas que por la filosofía, la religión y la historia, porque éstas se le presentan como conciudadanas en el mismo mundo de la teoría y del pensamiento, en tanto que aquéllas le ofenden con su rudeza habitual en achaques de contemplación. Poesía y clasificación o, peor todavía, poesía y matemáticas parecen cosas tan poco de acuerdo como el fuego y el agua: el espíritu matemático y el espíritu científico son los enemigos declarados del espíritu poético; los tiempos en que predominan las ciencias naturales y matemáticas, por ejemplo, en el intelectualísimo siglo XVIII son, por contraste, los más fecundos para la poesía.

Esta reivindicación del carácter alógico del arte es, como ya he dicho, la más difícil e importante de las polémicas incluidas en la forma del arte-intuición, ya que las teorías que tratan de explicar el arte como filosofía, como religión, como historia, como ciencia y, en grado menor, como ciencia matemática, ocupan, en efecto, la mayor parte en la historia de la ciencia estética y se adornan con los nombres de los filósofos más gloriosos. En la filosofía del siglo XVIII tenemos ejemplos de identificación y de confusión del arte con la religión y la filosofía que nos suministran Schelling y Hegel; Taine confunde el arte con las ciencias naturales; los veristas franceses lo barajan con la observación histórica y documentada; el formalismo de los herbartianos confunde el arte con las matemáticas. Pero sería inútil buscar en todos estos autores, o en otros que pudiéramos recordar, ejemplos puros de tales errores. El error nunca es *puro*; si lo fuera, sería verdad. y por eso las doctrinas, que para mayor brevedad llamaré *conceptualistas* del arte, contienen dentro de sí elementos disolventes, tan más numerosos y eficaces cuanto más enérgico era el

espíritu del filósofo que los producía. En nadie fueron más numerosos y eficaces que en Schelling y en Hegel, porque tuvieron tan viva conciencia de la producción artística, que hubieron de sugerir con sus observaciones en el desarrollo particular de cada caso una teoría opuesta a la que formularon en sus sistemas respectivos. Por lo demás, las nuevas teorías conceptualistas no sólo son superiores a las que hemos examinado anteriormente, en que reconocen el carácter teórico del arte, sino en que prestan su homenaje a la verdadera teoría, gracias a la exigencia que contienen de una determinación de relaciones -que, si son de distinción, son también de realidad- entre la fantasía y la lógica, entre el arte y el pensamiento.

Ya puede verse cómo en la sencillísima fórmula de que "el arte es la intuición" -que traducida a otros aforismos sinónimos, por ejemplo, "el arte es obra de fantasía", se oye en boca de todos los que discurren diariamente sobre arte, y se encuentran con más viejos vocablos, *imitación*, *ficción*, *fábula*, en tantos libros antiguos-, dicha ahora en el cuerpo de un discurso filosófico, se llena de un contenido histórico, crítico y polémico, de cuya riqueza podemos dar algunas señales. No nos maraville que la conquista filosófica de esta fórmula nos haya costado una suma grande de fatigas, porque esta conquista equivale a poner el pie en una colina que disfrutamos sobre el campo de batalla. Por eso tiene más valor este hallazgo que si la hubiésemos logrado paseando agradablemente en una tarde de paz. No es el sencillo punto de reposo de un paseo, sino el efecto y el símbolo de la victoria de un ejército. El historiador de la Estética sigue las etapas del laborioso avance -y éste es otro de los hechizos del pensamiento-, durante el cual, el vencedor, en lugar de perder fuerzas por los golpes que el adversario le inflige, conquista nuevos bríos con tales golpes, llegando al punto suspirado a fuerza de rechazar al enemigo, que va en su compañía. Yo no puedo recordar aquí sino de pasada la importancia que tiene el carácter aristotélico de la mimesis, que brotó en contraposición a la condena platónica de la poesía, y el intento de distinción que el mismo filósofo hizo de la poesía y de la historia, concepto no bastante desarrollado y tal vez no del todo maduro en su mente, y por eso apenas medio entendido durante mucho tiempo, y que había de ser, después de muchos siglos, durante los tiempos modernos, el punto de partida del pensamiento estético. De pasada recordaré también la

conciencia más clara de la separación entre lógica y fantasía, entre juicio y gusto, entre intelecto y genio, que se viene afinando a través del siglo XVIII, y la forma solemne que tomó el contraste de poesía y metafísica en la *Ciencia nueva*, de Vico. Recordaré también la construcción escolástica de una *Aesthetica*, distinta de la lógica, como *gnoseología inferior y scientia cognitionis sensitivae*, por obra y gracia de Baumgarten que, por lo demás, permaneció encastillado en la concepción conceptualista del arte, y no realizó con su obra el propósito que había formado, y la crítica de Kant contra Baumgarten y todos los leibnizianos y wolffianos, que puso en claro cómo la intuición es la intuición, no "el concepto confuso", y el Romanticismo, que con su crítica artística y con sus historias, mejor tal vez que con sus sistemas, desarrolló la nueva idea del arte anunciada por Vico, y, en fin, en Italia, la crítica inaugurada por Francisco De Sanctis, que hizo prevalecer el arte como pura forma -empleando el vocabulario que él usaba- contra el utilitarismo, el moralismo y el conceptismo, esto es, como pura intuición.

Pero al pie de la verdad, "a guisa de surtidor" -como dice el terceto del Padre Dante- nace la duda, que es lo que rechaza la inteligencia del hombre, "de colina en colina" ... La doctrina del arte como intuición, como forma, como fantasía, da lugar a un problema ulterior -no digo último- que no es de contraposición y de distinción con respecto a la física, el hedonismo, la lógica y la ética, sino que nace en el campo mismo de las imágenes. Y poniendo en duda la suficiencia de la imagen para definir el carácter del arte, en realidad giramos en torno al modo de distinguir la imagen pura de la espuria, viniendo a enriquecer, de esta manera, el concepto de la imagen y del arte. ¿Qué papel -se pregunta- puede desempeñar en el espíritu del hombre un mundo de meras imágenes, sin valor filosófico, histórico, religioso y científico y hasta sin valor moral y hedonista? ¿Qué cosa hay más vana que soñar en la vida con los ojos abiertos, cuando en la vida se requiere no solamente ojos abiertos, sino mente abierta y espíritu perspicaz? ¡Las imágenes puras! El hecho de nutrir simplemente el espíritu con puras imágenes tiene una denominación poco honorífica: se llama *fantasear*, y lleva tras de sí, como secuela inevitable, el epíteto de *ocioso*, cosa bastante inconcluyente e insípida, por lo demás. Pero ¿será todo esto el arte? Es cierto que algunas veces nos deleita la lectura de una novela de aventuras, donde unas imágenes

se suceden a otras del modo más vario y peregrino, mas nos deleita en momentos de hastío, cuando nos vemos obligados a *matar el tiempo*. Hablando con toda conciencia, esto no es el arte. Se trata en tales casos de un pasatiempo y de un juego, pero si el arte fuese juego y pasatiempo caería en los amplios brazos, siempre dispuestos a recogerle, de las doctrinas hedonistas. y una necesidad utilitaria y hedonista es la que nos mueve a aflojar, de cuando en cuando, el arco de la inteligencia y el arco de la voluntad, haciendo que desfilen las imágenes por nuestra memoria y combinándolas bizarramente con la imaginación, en una especie de semivigilia, de la que nos desamodorrarnos apenas hemos reposado un poco, y nos despertamos precisamente para acercarnos a la obra de arte, que no se produce por el que desvaría. De modo que el arte, o no es intuición pura, y las exigencias expresadas por las doctrinas que hemos refutado son falsas, razón por la cual aparece llena de dudas la misma refutación, o la intuición no puede consistir en un fenómeno simple de imaginación.

Para hacer más estrecho o más difícil el problema eliminaremos de él la parte más sencilla de la respuesta, y que no he querido olvidar porque es muy enredosa y confusa generalmente. En verdad, la intuición es producción de una imagen, no de un amasijo incoherente de imágenes que se obtiene remozando imágenes antiguas, dejando que se sucedan unas a otras arbitrariamente, combinándolas unas con otras, en un juego de niños. Para expresar esta distinción entre la intuición y el arte de fantasear, la vieja Poética aprovechaba, sobre todo, el concepto de unidad, advirtiendo que todo trabajo artístico había de ser *simplex et unum*, o aprovechando también el concepto afín de la unidad en la variedad, esto es, que las múltiples imágenes habían de reducirse a un centro común y fundirse en una imagen completa. La estética del siglo XIX derivó hacia la misma finalidad la distinción entre fantasía -equivalente a la facultad artística peculiar- e imaginación -equivalente a una facultad extraartística-. Mezclar imágenes, barajarlas, retocarlas y fragmentarlas supone previamente en el espíritu la producción y la posesión de las imágenes singulares. Si la fantasía es productora, la imaginación es parasitaria, apta para combinaciones extrínsecas, no para engendrar el organismo y la vida. El problema más profundo que palpita bajo la fórmula un tanto superficial con que lo he presentado antes es el de determinar la función que corresponde a la imagen pura en la vida del espíritu, o lo que es igual, cómo nace la pura imagen. Toda obra de arte genial suscita una larga serie de imitadores que generalmente

repiten, recortan, combinan y exageran mecánicamente aquella obra de arte y toman el partido de la imaginación al lado o en contra de la fantasía. Pero ¿cuál es la justificación y cuál es la génesis de la obra genial que se condena luego -¡signo de gloria!- a tanto estrago? Para aclarar este punto convenientemente hay que profundizar en el carácter de la fantasía y de la pura intuición.

El modo mejor de profundizar es recordar y criticar las teorías -curándose mucho de no caer en el realismo ni el conceptismo- que han tratado de diferenciar la intuición artística de la mera imaginación incoherente, estableciendo en qué consiste el principio de la unidad y justificando el carácter productor de la fantasía. Se ha dicho que la imagen artística es tal cuando une lo sensible a lo inteligible y representa una idea. Pero *inteligible* o *idea* no puede significar otra cosa -ni otra cosa representar tampoco entre los sostenedores de esta teoría- que concepto, y concepto concreto o idea, propio de la alta especulación filosófica y distinto del concepto abstracto o del representativo de las ciencias. Pero en todo caso, el concepto o la idea une siempre lo inteligible a lo sensible, y no solamente en el arte, porque el nuevo concepto del concepto, inaugurado por Kant, e inmanente, por decirlo así, en todo el pensamiento moderno, salva el desgarramiento del mundo sensible y del mundo inteligible, concibiendo el concepto como juicio, el juicio como síntesis *a priori* y la síntesis *a priori* como verbo que se hace carne, como historia. Así es que la definición del arte traslada la fantasía a la lógica y el arte a la filosofía y se nos aparece clara y eficaz, frente a la concepción abstracta de la ciencia, sin entrar en el problema del arte -*la crítica del juicio*- estético y teológico de Kant, que tuvo precisamente la misión histórica de corregir lo que aún quedaba de abstracto en la *crítica de la razón pura*. Ensamblar un elemento sensible en el concepto, fuera del que ya contiene en sí como concepto concreto, dejando a un lado las palabras en que se expresa, sería cosa superflua. Persistiendo en esta indagación, se sale, sí, de la concepción del arte como filosofía y como historia, pero es para entrar en la concepción del arte como alegoría. Las enormes dificultades de la alegoría son bien conocidas, porque todos han advertido el carácter frío y antiartístico de ella. La alegoría es la unión intrínseca, el acoplamiento convencional y arbitrario de dos hechos espirituales, de un concepto o pensamiento y de una imagen, haciendo de suerte que la imagen ha de representar aquel concepto. y no solamente, y en virtud de la alegoría, no nos explicamos el carácter unitario de la imagen artística, sino que se establece en seguida

y de propósito una dualidad, porque en aquel acoplamiento al que hemos hecho referencia se establece una dualidad, ya que el pensamiento sigue siendo pensamiento y la imagen, sin relación alguna entre sí, y esto de tal modo, que al contemplar la imagen olvidamos, sin daño para ella, sino ventajosamente, el concepto, y al pensar en el concepto disipamos también, dichosamente, la imagen superflua y fastidiosa. La alegoría encontró gran aceptación en la Edad Media, en aquella mescolanza de germanismo y de romanismo, de barbarie y de cultura, de fantasía gallarda y de aguda reflexión, pero fue el perjuicio teórico y no la realidad efectiva del mismo arte medieval, que cuando era arte rechazaba de su seno y disolvía en sí todo alegorismo. Esta necesidad de resolución del dualismo alegórico nos lleva, en efecto, a afinar la teoría de la intuición como alegoría de la idea, de la teoría de la intuición como símbolo, porque en el símbolo la idea no vive por sí sola, pensable separadamente de la representación simbólica, ni ésta vive tampoco por sí misma, representable de modo vivo sin la idea simbolizada. La idea se disuelve completamente en la representación, como decía el estético Vischer, al que corresponde, por lo demás, la paternidad de un parangón tan prosaico en materia tan poética y tan metafísica como el de un terrón de azúcar disuelto en un vaso de agua, que permanece y reacciona en cada molécula de agua, pero que no vuelve a presentarse ante nuestros ojos como tal terrón de azúcar. Lo que ocurre es que la idea que ha desaparecido, la idea que se ha hecho representación, la idea que no puede ya aprehenderse como tal idea -salvo que queramos extraerle como el azúcar del agua azucarada- no es ya idea, sino solamente el signo del principio de unidad de la imagen artística. Caro está que arte es símbolo, que todo el arte es símbolo y que está henchido de significación. Pero ¿de qué símbolo se trata? ¿Qué es lo que significa? La intuición si es verdaderamente artística es verdaderamente intuición, y no un caótico amasijo de imágenes, sólo cuando tiene un principio vital que le anima, identificándose con ella. Pero ¿cuál es este principio?

La respuesta a tal interrogación se puede decir que viene desde fuera, como resultado del mayor contraste de tendencias que se haya dado jamás en el campo del arte -y que no aparece solamente en la época que tomó nombre de ese contraste porque predominó en ella; aludo a la oposición entre Romanticismo y Clasicismo-. Definiendo en general, como aquí conviene definir, y dejando a un lado las determinaciones accidentales y de poca monta, el Romanticismo exige al arte, sobre todo, la efusión espontánea y violenta

de los afectos, de los amores, odios, angustias, júbilos, desesperanzas y elevaciones, y se contenta con la mejor buena voluntad y se complace en imágenes vaporosas e indeterminadas, en estilos rotos y fragmentarios, en vagas sugerencias, en frases aproximadas, en esbozos torcidos y turbios. El Clasicismo, por el contrario, gusta del ánimo apagado, del dibujo completo, de las figuras estudiadas en su carácter y precisas en sus contornos, de la ponderación, del equilibrio, de la claridad, tendiendo resueltamente a la representación como el Romanticismo tiende al sentimiento. Colocados en uno o en otro punto de vista, encontramos multitud de razones para defenderlo y para combatir el punto de vista contrario. Y así dicen los románticos: ¿De qué nos vale un arte rico de imágenes limpias, si no nos habla al corazón? O si habla al corazón, ¿qué nos importa que no vaya acompañado de nítidas imágenes? Y exclaman los clásicos: ¿A qué conduce la explosión de los sentimientos, si el espíritu no reposa sobre una bella imagen? Si la imagen es bella, si nuestro espíritu queda satisfecho, ¿qué importa la ausencia de esas conmociones que cualquiera puede procurarse fuera de los dominios del arte, y que la vida nos regala con mayor abundancia de lo que nosotros mismos deseáramos? Pero cuando comienza a probarse el vacío de la estéril defensa de cualquiera de los dos puntos de vista es cuando elevamos la vista desde las obras comunes de arte -parto de las escuelas románticas y clásica- a las obras llenas de pasión o fríamente decorosas, a las obras no de los discípulos, sino de los maestros, no de los adocenados, sino de los insignes, y vemos francamente que desaparece todo contraste y que no hay modo de defender uno u otro punto de vista, porque los grandes artistas, las grandes obras o los grandes fragmentos de ellas no pueden llamarse ni románticas ni clásicas, ni pasionales ni representativas, porque son a la vez representativas, pasionales, clásicas y románticas. Un sentimiento profundo se convierte a escape en una presentación sutilísima. Así, por ejemplo, las obras del arte griego y las del arte y la poesía italianos. La trascendencia medioeval toma carne en el bronce del terceto dantesco; la melancolía y la suave fantasía en la transparencia de los sonetos y de las canciones del Petrarca; la sabia experiencia de la vida y la atención hacia los recuerdos pasados, en la limpia octava de Anosto, y el heroísmo y el pensamiento de la muerte, en los perfectos endecasílabos sueltos de Foscolo, y la infinita vanidad del todo, en los sobrios y austeros cantos de Santiago Leopardi. Hasta (dicho sea entre paréntesis y sin ánimo de compararlo con los ejemplos arriba señalados) los refinamientos voluptuosos y la sensualidad

animal del moderno decadentismo internacionalista tienen su mejor expresión en la prosa y en el verso de un italiano. Gabriel D' Annunzio. Eran todas estas almas profundamente apasionadas -todas, hasta el sereno Ludovico Ariosto, tan amoroso, tan tierno, que con tanta frecuencia ocultaba sus emociones con la sonrisa- y sus obras de arte son la flor eterna que asomó sobre sus pasiones.

Estas experiencias y estos juicios críticos pueden compendiarse técnicamente en la fórmula de que lo que da coherencia y unidad a la intuición es el sentimiento. La intuición es verdaderamente tal porque representa un sentimiento, pudiendo surgir éste al lado o sobre la intuición. No es la idea, sino el sentimiento, lo que presta al arte la aérea ligereza del símbolo. El arte es una aspiración encerrada en el cerco de la representación, y en el arte la aspiración vive sólo por la representación, y la representación vive únicamente por la aspiración. Épica y lírica, o drama y lírica, son divisiones escolásticas de lo indivisible. El arte es siempre lírica, o si se quiere, épica y dramática del sentimiento. Lo que admiramos en las genuinas obras de arte es la perfecta forma fantástica que asume un estado espiritual, a lo que llamamos vida, unidad, logro, plenitud de la obra de arte. Lo que nos disgusta, en las falsas e imperfectas obras de arte, es el contraste que no ha llegado a unificarse de uno o de varios estados de ánimo, su estratificación, su mezcolanza o su procedimiento trabajoso, que recibe una unidad aparente del arbitrio del autor, que se sirve para tal fin de un esquema, de una idea abstracta o de una explosión extraartística de afectos. La serie de imágenes, que una a una se nos antojan ricas de evidencia, nos dejan luego desilusionados y recelosos, porque no las vemos engendradas por un movimiento anímico, sino por la *mancha* -como dicen los pintores- de un motivo, y se suceden y se atropellan sin la justa entonación, sin el acento que brota del espíritu. ¿Qué es la figura de un cuadro separada del fondo de este cuadro y llevada al de otro cuadro distinto? ¿Qué es el personaje de un drama o de una novela fuera de su relación con los demás personajes y con la acción general? ¿Qué valor tiene esta acción general si no es una acción del espíritu del autor? Instructivas son, a este propósito, las disputas seculares en torno a la unidad dramática que desde las determinaciones intrínsecas del tiempo y del lugar se relaciona luego con la unidad de *acción*, y con la unidad de *interés* más tarde, para disolverse la unidad del interés en el interés del espíritu del autor, en el ideal que lo anima. Instructivos son, como

hemos visto, los resultados críticos de la gran polémica entre clásicos y románticos, donde se trata de negar el arte, que con el sentimiento abstracto, con la violencia práctica del sentimiento, con el sentimiento que no se ha hecho contemplación, trata de conmover el ánimo e ilusionarle sobre la deficiencia de la imagen, del mismo modo que el arte, que con la claridad superficial, con el dibujo falsamente correcto, con la palabra falsamente precisa, trata de ilusionar con la ausencia de razón estética que justifique sus figuras sobre la deficiencia del sentimiento inspirador. Una célebre sentencia, debida a un crítico inglés, y que ha pasado hogaño a los formulistas de los periódicos, anuncia "que todas las artes son de la misma condición que la música". Se podría decir lo mismo, con mayor exactitud, afirmando que todas las artes son música, si es que quiere hacerse resaltar la génesis sentimental de las imágenes artísticas, excluyendo de su zona las construidas mecánicamente y las pasadas en la realidad. Otra no menos célebre sentencia, debida a un semifilósofo suizo, y a la que ha tocado la mala o buena fortuna de vulgarizarse, descubre que "todo paisaje es un estado del alma ", cosa indudable, no porque el paisaje sea paisaje, sino porque el paisaje es arte.

La intuición artística es, pues, siempre intuición lírica, palabra esta última que no está como adjetivo ni determinante de la intuición, sino como sinónimo, como otro de los muchos sinónimos que pueden añadirse a los que se ha recordado y que designan todos ellos la intuición. y si alguna vez como sinónimo asume la forma gramatical del adjetivo, la asume para hacer entender la diferencia que existe entre la intuición-imagen, o sea entre el nexo de imágenes, y porque lo que se llama imágenes es siempre nexo de imágenes, no existiendo imágenes-átomos, como no existen pensamientos-átomos, entre la intuición veraz que constituye organismo, y que, como organismo, tiene su principio vital, que es el organismo mismo, y la falsa intuición, que es amasijo de imágenes, barajado por juego, por cálculo o por otro fin práctico, cuyo nexo, práctico también, se demuestra, considerado desde el aspecto estético, no ya orgánico, sino mecánico. Pero no siendo para estos fines afirmativos y polémicos, la palabra *lírica* sería redundante. y el arte queda perfectamente definido cuando se define con toda sencillez como intuición.

(1) Lección Primera del *Breviario de Estética*, editado en la Colección Austral, primera edición 10-VIII-1938.