

DE LA GRACIA  
Y  
LA DIGNIDAD

---

FEDERICO  
SCHILLER



El mito griego atribuye al a diosa de la belleza un cinturón que posee la virtud de otorgar gracia a quien lo lleva, y procurarle amor. Esta misma deidad va acompañada de las Gracias.

Los griegos distinguían de la belleza, pues, la gracia y las Gracias, puesto que representaban a éstas por atributos que podían ser separados de la diosa de la belleza. Toda gracia es bella, ya que el cinturón de los encantos es propiedad de la diosa de Cnido; pero no todo lo bello es gracia: aun sin ese cinturón sigue siendo Venus lo que es.

Según esta misma alegoría, sólo la diosa de la belleza es la que lleva el cinturón de los encantos y los concede. Juno, la magnífica reina del cielo, debe primero pedir prestado a Venus el cinturón, cuando quiere seducir a Júpiter en el Ida. La majestuosidad, pues, aun cuando la adorne cierto grado de belleza

(que nadie le niega en modo alguno a la esposa de Júpiter), no está segura de gustar sin gracia; porque no de sus propios encantos, sino del cinturón de Venus, espera la egregia reina de los dioses triunfar sobre el corazón de Júpiter.

Sin embargo, la diosa de la belleza puede desprenderse de su cinturón y transferir su virtud a un ser menos bello. La gracia no es, por tanto, privilegio exclusivo de lo bello, sino que puede también pasar, aunque siempre únicamente de la mano de lo bello, a lo menos bello, y hasta a lo no bello.

Los griegos mismos recomendaban a aquel que, aun poseyendo los dones del espíritu, careciera de la gracia, de lo agradable, sacrificar a las Gracias. Si bien estas diosas fueron, pues, imaginadas por ellos como acompañantes del bello sexo, podían, no obstante, volverse también propicias al hombre, a quien son indispensables cuando quiere agradar.

Ahora bien: ¿qué es la gracia si, a pesar de que prefiere estar unida a lo bello, no lo está sin embargo de modo exclusivo; si, aunque proviene ciertamente de lo bello, manifiesta también sus efectos en lo no bello; si la belleza por más que puede existir sin ella, sólo por ella puede inspirar inclinación?

EL delicado sentimiento de los griegos distinguió, ya desde temprano, lo que todavía la razón no era capaz de precisar, y en procura de una expresión, tomó de la fantasía imágenes, dado que el entendimiento no podía ofrecerle aún conceptos. Aquel mito es, pues, digno del respeto del filósofo, quien, por otra parte, tiene que conformarse a fin de cuentas con buscar los conceptos para las intuiciones en las cuales el mero sentido natural fija sus descubrimientos, o, dicho de otro modo, con explicar la escritura figurada de las sensaciones.

Si a esa idea de los griegos se la despoja de su envoltura alegórica, parece no contener otro sentido que el siguiente:

La gracia es una belleza en movimiento; es decir, una belleza que puede originarse casualmente en su sujeto y cesar de la misma manera. En eso se diferencia de la belleza fija, que está dada necesariamente con el sujeto mismo. Venus puede quitarse el cinturón y dejárselo por un momento a Juno; sólo podría renunciar a su belleza renunciando a su persona. Sin su cinturón, no es ya la encantadora Venus; sin belleza, ya no es Venus.

Este cinturón, como símbolo de la belleza en movimiento, tiene sin embargo la singularidad de

que presta a la persona con él adornada la cualidad objetiva de la gracia; y se distingue por ello de todo otro adorno, que transforma no la persona misma, sino sólo su impresión, subjetivamente, en la representación de otro. El sentido expreso del mito griego es que la gracia se transforme en una cualidad de la persona y que la portadora del cinturón sea realmente amable y no sólo lo parezca.

Cierto que un cinturón, que no es más que un accidental adorno exterior, no parece una imagen del todo apropiada para significar la cualidad personal de la gracia; pero una cualidad personal que es pensada al mismo tiempo como separable del sujeto no podía, quizás, simbolizarse de otra manera que como un adorno accidental, que se puede separar de la persona sin dañarla.

El cinturón de la gracia no produce, pues, un efecto natural, porque en este caso no podría cambiar nada en la persona misma, sino un efecto mágico, vale decir que su fuerza rebasa todas las condiciones naturales. Por medio de este recurso (que ciertamente no es más que una escapatoria, se quería resolver la contradicción en que la facultad representativa se enreda siempre, inevitablemente, cuando busca en la naturaleza una expresión para lo

que está colocado fuera de la naturaleza, en el reino de la libertad.

Ahora bien, si el cinturón expresa una calidad objetiva que se deja separar de su sujeto, sin determinar por eso cambio ninguno en su naturaleza, entonces no puede significar otra cosa que belleza de movimiento; pues el movimiento es el único cambio que puede ocurrir en un objeto sin suprimir su identidad.

Belleza de movimiento es un concepto que satisface las dos exigencias contenidas en el mito citado. Primero: es objetiva y pertenece al objeto mismo, no sólo a nuestra manera de percibirlo. Segundo: es accidental en él, y el objeto persiste aun cuando con el pensamiento le quitemos esta cualidad.

El cinturón de la gracia tampoco pierde su fuerza mágica con lo menos bello ni con lo no bello; lo cual significa que también lo menos bello y lo no bello pueden moverse bellamente.

La gracia, dice el mito, es un accidente en su sujeto; por eso, sólo los movimientos accidentales pueden tener esta cualidad. En un ideal de belleza tienen que ser bellos todos los movimientos necesarios, porque pertenecen, como necesarios, a su naturaleza; la belleza de estos movimientos ya está, pues,

dada con el concepto de Venus; la belleza de los accidentales es, en cambio, una ampliación de este concepto. Hay una gracia de la voz, pero no una gracia de la respiración.

Pero ¿es gracia toda belleza de los movimientos accidentales?

Que la leyenda griega limita la gracia solamente a la humanidad, es cosa que apenas necesita mencionarse; hasta va más lejos, y encierra la belleza de la figura dentro de los lindes del género humano, en el cual el griego comprende también, como es sabido, sus dioses. Pero si la gracia es sólo un privilegio de la forma humana, ninguno de aquellos movimientos que el hombre tiene de común con lo que es mera naturaleza puede pretenderla. Pues si los bucles de una hermosa cabeza pudiesen moverse con gracia, ya no habría ninguna razón para que no pudiesen moverse también con gracia las ramas de un árbol, las ondas de un río, las espigas de un trigal, los miembros de los animales. Pero la diosa de Cnido representa sólo el género humano, y donde el hombre no es más que una cosa natural y un ser sensible, deja ella de tener importancia para él.

Sólo a los movimientos voluntarios puede, pues, corresponder gracia; pero entre ellos también sólo a

los que son expresión de sentimientos morales. Movimientos que no tienen otra fuente que la sensualidad pertenecen, sin embargo, aunque sean voluntarios, únicamente a la naturaleza, la cual, Por sí sola, no se eleva nunca hasta la gracia. Si el apetito, si el instinto pudieran manifestarse con gracia, entonces la gracia no sería ya capaz ni digna de servir de expresión ala humanidad.

Y sin embargo, sólo en la humanidad es donde el griego encierra toda belleza y perfección. La sensualidad nunca debe mostrársele sin alma, y para su sentimiento de la humanidad es igualmente imposible separar la animalidad bruta y la inteligencia. Así como para cada idea crea al punto un cuerpo y trata de corporizar también lo espiritual, así exige de cada acción del instinto en el hombre, al mismo tiempo, una expresión de su determinación moral. Para el griego la naturaleza nunca es sólo naturaleza: por eso no ha de sonrojarse al honrarlo; para él la razón nunca es sólo razón: por eso tampoco ha de asustarle el someterse a su criterio. Naturaleza y moral, materia y espíritu, tierra y cielo confluyen con maravillosa hermosura en sus poemas. Introducía la libertad, que sólo habita en el Olimpo, también en los

negocios de la sensualidad, y por eso se le debe perdonar que trasplantara la sensualidad al Olimpo.

Ahora bien: el delicado sentido de los griegos, que nunca tolera lo material sino en compañía de lo espiritual, no sabe de ningún movimiento voluntario en el hombre que pertenezca sólo a la sensualidad y no sea al mismo tiempo expresión del espíritu que siente moralmente. Por lo tanto, para él la gracia no es otra cosa que una bella expresión del alma en los movimientos voluntarios. Donde se presenta, pues, la gracia, allí el alma es el principio motor y en ella está contenida la causa de la belleza del movimiento. Y así se resuelve aquella representación mitológica en el siguiente pensamiento: "Gracia es una belleza no dada por la naturaleza, sino producida por el sujeto mismo."

Hasta aquí me he limitado a desarrollar el concepto de gracia partiendo de la fábula griega y, espero, sin haberla forzado. Permítaseme ahora que trate de ver qué puede decidirse al respecto por vía de la investigación filosófica, y si también en este caso, como en tantos otros, es cierto que la razón, al filosofar, puede gloriarse de pocos descubrimientos que la sensibilidad no haya adivinado ya oscuramente y que la poesía no haya revelado.

Venus, sin su cinturón y sin las Gracias, representa para nosotros el ideal de la belleza tal como puede salir de las manos de la mera naturaleza y tal como es producido por las fuerzas plásticas, sin la influencia de ni, espíritu que siente. Con razón la leyenda erige como representante para esta belleza una especial figura divina, pues ya el sentimiento natural la distingue con todo vigor de aquella que debe su origen a la influencia de un espíritu que siente.

Séame lícito designar esta belleza, formada por la mera naturaleza según la ley de la necesidad, con el nombre de belleza de construcción (belleza arquitectónica), a diferencia de la que se guía por las condiciones de la libertad. Con este nombre quiero, pues, denominar aquella parte de la belleza humana que no sólo ha sido ejecutada por fuerzas naturales (lo que reza para todo fenómeno), sino que también es determinada exclusivamente por tuerzas naturales.

Una feliz proporción de los miembros, una silueta de trazos suaves, una tez delicada, una piel fina, un talle esbelto y airoso, una voz melodiosa, etc., son ventajas que se deben solamente a la naturaleza y a la suerte; a la naturaleza, que proporcionó la disposición para ello y la desarrolló por sí misma; a la

suerte, que protegió la acción formativa de la naturaleza contra todo influjo de las fuerzas hostiles.

Esta Venus surge ya perfecta de la espuma del mar; perfecta, puesto que es una obra - conclusa, y rigurosamente equilibrada- de la necesidad, y como tal, incapaz de variación ni ampliación ninguna. Pues como no es otra cosa que una hermosa representación de los fines que la naturaleza se propone con el hombre, y por consiguiente cada una de sus cualidades está absolutamente determinada por el concepto en que se basa, puede ser juzgada - de acuerdo con su deposición- como algo completamente dado, a pesar de que la disposición sólo llega a desarrollarse con el tiempo.

La belleza arquitectónica de la forma humana debe ser bien distinguida de su perfección técnica. Por perfección técnica hay que entender el sistema mismo de los fines, tal como se unen entre sí para el supremo y último fin; por belleza arquitectónica, sólo una cualidad de la representación de estos fines, tal como se manifiestan en lo fenoménico a la facultad intuitiva. Si se habla, pues, de la belleza, no debe considerarse el valor material de estos fines, ni el artificio formal de su unión. La facultad intuitiva se atiende única y exclusivamente a la forma de su

representación, sin preocuparse en lo más mínimo de la índole lógica de su objeto. A pesar de que la belleza arquitectónica de la estructura humana está condicionada por el concepto en que se basa y por los fines que la naturaleza se propone con él, el juicio estético la aísla completamente de estos fines y nada de lo que pertenece de manera inmediata y peculiar al fenómeno se hace entrar en la representación de la belleza.

No se puede decir, por consiguiente, que la dignidad humana realce la belleza de la estructura humana. Aunque en nuestro juicio sobre ésta puede influir la representación de aquélla, deja de ser, en el mismo instante, un juicio puramente estético. La técnica de la figura humana es ciertamente una expresión de su destino, y como tal puede y debe llenarnos de respeto. Pero esta técnica se ofrece no a la sensibilidad, sino al entendimiento; sólo puede ser pensada, no aparecer fenoménicamente. La belleza arquitectónica, a su vez no puede ser nunca una expresión de su destino, puesto que se dirige a una facultad totalmente distinta de la que tiene que decidir sobre ese destino.

Si al hombre le ha sido conferida, pues, la belleza, con preferencia a todas las demás formas técni-

cas de la naturaleza, esto es verdad sólo en tanto que él afirme este privilegio ya en lo meramente fenoménico, sin que sea necesario para ello tener presente su condición humana. Pues como esto no podría realizarse sino por medio de un concepto, no sería la sensibilidad sino el entendimiento quien juzgara de la belleza, lo cual implica contradicción. El hombre, por lo tanto, no puede hacer valer la dignidad de su destino moral ni su privilegio de ser inteligente cuando quiere afirmarse en sus derechos al premio de la belleza; aquí no es más que una cosa en el espacio, un fenómeno entre otros fenómenos. No se toma en cuenta en el mundo sensible la jerarquía que le corresponde en el mundo inteligible; y si ha de conservar en aquél el primer puesto, sólo puede deberlo a lo que es en él naturaleza.

Pero justamente esta su naturaleza está determinada, como sabemos, por la idea de su humanidad; y así lo está también, indirectamente, su belleza arquitectónica. Si se distingue, pues, por su superior belleza, de todos los seres sensibles que le rodean, lo debe indiscutiblemente a su determinación humana, que contiene la única causa por la cual, en resumidas cuentas, se diferencia de los demás seres sensibles. Pero no es que la forma humana sea bella por ser

expresión de este destino superior; si lo fuera, la misma forma dejaría de ser bella en el instante en que expresara un destino inferior, y así, sería también bello lo contrario de esta forma en el instante en que se pudiese suponer que expresara un destino superior. No obstante, admitiendo que se pudiese olvidar por completo, frente a una bella forma humana, lo que expresa; admitiendo que fuese posible infundirle subrepticamente el instinto bruto de un tigre, sin alterarla en lo fenoménico, el juicio de los ojos seguiría siendo exactamente el mismo, y la sensibilidad proclamaría al tigre como la obra más bella del Creador.

La determinación del hombre como ser inteligente participa, pues, en la belleza de su estructura sólo en cuanto que su representación, es decir, su expresión en lo fenoménico, coincide al mismo tiempo con las condiciones bajo las cuales se produce lo bello en el mundo sensible. La belleza misma, ciertamente, siempre tiene que seguir siendo un libre efecto natural, y la idea racional que determinó la técnica de la estructura humana nunca puede darle belleza, sino sólo permitirla.

Podría, sí, objetarse que, en resumidas cuentas, todo lo que se presenta en lo fenoménico es ejecu-

tado por fuerzas naturales, y que esto no es, por consiguiente, una característica exclusiva de lo bello. Ciertamente, todas las formas técnicas son producidas por la naturaleza, pero no son técnicas por naturaleza; al menos no se las juzga como tales. Sólo son técnicas por el entendimiento, y su perfección técnica ya tiene, pues, existencia en el entendimiento antes de que trascienda al mundo sensible y se convierta en fenómeno. La belleza, en cambio, tiene la singularidad de que no sólo es representada en el mundo sensible, sino que además empieza por surgir en él; que la naturaleza no sólo la expresa, sino que también la crea. Es, única y exclusivamente, una cualidad de lo sensible, y también el artista que se propone realizarla la puede alcanzar sólo en la medida en que logra mantener la ilusión de que es la naturaleza la que ha creado.

Para juzgar la técnica de la estructura humana hay que recurrir a la representación de los fines a que se ajusta; esto no se necesita de modo alguno para juzgar la belleza de esa estructura. Sólo la sensibilidad es aquí juez de absoluta competencia, lo cual no podría ocurrir si el mundo sensible - que es su único objeto - no contuviera todas las condiciones de la belleza y, por lo tanto, no se bastara plena-

mente para su producción. Es verdad que la belleza del hombre se basa medianamente en el concepto de su humanidad, porque toda su naturaleza sensible está fundada en ese concepto; pero sabido es que la sensibilidad se atiende sólo a lo inmediato y, por lo mismo, para ella es como si la belleza fuera un efecto natural por entero independiente.

Por lo que queda dicho, podría parecer que la belleza no ofreciera absolutamente ningún interés para la razón, porque nace sólo del mundo sensible y sólo se dirige, así mismo, a la facultad cognoscitiva sensible. Pues una vez que de su concepto se ha separado, como cosa extraña, aquello que la idea de la perfección difícilmente puede dejar de mezclar en nuestro juicio sobre la belleza, no parece restar de ella nada por lo cual pudiera ser objeto de un agrado racional. No obstante, es tan indudable que lo bello gusta a la razón, como es indiscutible que no se apoya en ninguna cualidad del objeto que sólo por la razón pudiera ser descubierta.

Para resolver esta aparente contradicción, debemos recordar que hay dos maneras de que los fenómenos puedan convertirse en objetos de la razón y expresar ideas. No siempre es necesario que la razón extraiga estas ideas de los fenómenos; también pue-

de introducirlas en ellos. En ambos casos el fenómeno será adecuado a un concepto racional, con la sola diferencia de que en el primer caso la razón lo encuentra ya objetivamente en el fenómeno y, por decirlo así, no hace más que recibirlo del objeto, porque es preciso establecer el concepto para explicar la índole y a veces hasta la posibilidad del objeto; mientras que en el segundo caso lo dado en lo fenoménico, independientemente de su concepto, la razón lo convierte, por propia iniciativa, en una expresión del concepto mismo, y, por consiguiente, trata lo meramente sensible como si fuera suprasensible. Allí, pues, la idea está ligada al objeto como objetivamente necesaria; aquí lo está, a lo sumo, como subjetivamente necesaria. No necesito decir que el primer caso es el de la perfección, y el segundo el de la belleza.

Como en el segundo caso es, pues, totalmente accidental, considerando el objeto sensible, la existencia de una razón cine enlace una de sus ideas con la representación del objeto, y como, por consiguiente, la índole objetiva del objeto debe considerarse independiente, en absoluto, de esta idea, se procede con acierto si se limita lo objetivamente bello a las puras condiciones naturales y si se le declara

mero efecto del mundo sensible. Pero, por otro lado, como la razón hace de este efecto del solo mundo sensible un uso trascendente y, así, al prestarle una significación más elevada, es como si le imprimiera su marca, se justifica también el trasladar lo bello, subjetivamente, al mundo inteligible. Hay que considerar, pues, la belleza como ciudadana de dos mundos, a uno de los cuales pertenece por nacimiento y al otro por adopción; cobra existencia en la naturaleza sensible y adquiere la ciudadanía en el mundo inteligible. Así se explica también cómo el gusto, en cuanto facultad de juzgar lo bello, viene a situarse entre el espíritu y la sensorialidad y une estas dos naturalezas, que se desprecian mutuamente, en una feliz armonía; cómo logra para lo material el respeto de la razón y para lo racional la inclinación de los sentidos; cómo ennoblece las intuiciones convirtiéndolas en ideas y hasta transfigura en cierto modo el mundo sensible en reino de la libertad.

Pero aunque - considerando el objeto mismo- es accidental que la razón enlace una de sus ideas a la representación del objeto, en cambio Para el sujeto es necesario conectar esa idea con su representación. Esta idea y el carácter sensible que le corresponde en el objeto tienen que estar entre sí en relación tal, que

la razón esté obligada, por sus propias leyes inmutables, a esta acción. En la razón misma debe radicar, pues, la causa por la cual ella enlaza una determinada idea a un determinado modo de manifestarse las cosas; y, por otra parte, en el objeto debe radicar la causa por la cual suscita exclusivamente esa idea y ninguna otra. Pero qué clase de idea sea la que introduce la razón en la belleza y por qué cualidad objetiva el objeto bello sea capaz de servir a esta idea como símbolo, es cuestión demasiado importante para que se conteste sólo al pasar, y cuya discusión me reservo para una analítica de lo bello.

La belleza arquitectónica del hombre es, pues, según acabo de señalar, la expresión sensible de un concepto racional; pero no lo es en ningún otro sentido ni con mayor derecho que cualquier estructura bella de la naturaleza en general. Por su grado supera, ciertamente, a todas las otras bellezas; pero por su especie está en la misma serie que ellas, porque tampoco revela de su sujeto nada que no sea sensible, y sólo en la representación recibe un significado suprasensible<sup>1</sup>. Que la representación de los

---

<sup>1</sup> Pues - para repetirlo una vez más- en la riera intuición se da todo lo que es objetivo en la belleza. Pero como lo que da al hombre la preeminencia sobre todos los demás seres sensi-

finés en el hombre haya resultado más bella que en otras estructuras orgánicas, debe considerarse como un favor que la razón, como legisladora de la estructura humana, ha concedido a la naturaleza en cuanto ejecutora de sus leyes. Ciertamente que la razón persigue sus fines, en la técnica del hombre, con severa necesidad; pero, por fortuna, sus exigencias coinciden con la necesidad de la naturaleza, de suerte que ésta cumple lo que aquélla le ha encomendado, obrando sólo según su propia inclinación.

Pero esto puede valer sólo para la belleza arquitectónica del hombre, donde la necesidad natural es apoyada por la necesidad de la causa teleológica que la determina. Sólo aquí puede la belleza enfrentarse en igualdad de condiciones a la técnica de la estruc-

---

bles no se encuentra en la mera intuición, una cualidad que se revela ya en la mera intuición no puede hacer visible esa preeminencia. Su destino superior, que es lo único que sirve de base a tal privilegio, no es expresado, pues, por su belleza, y la idea de ese destino nunca puede, por tanto, constituir un ingrediente de la belleza ni ser admitido en el juicio estético. A la sensibilidad no se manifiesta la idea misma, cuya expresión es la forma humana, sino sólo sus efectos en lo fenoménico. La mera sensibilidad dista tanto de elevarse a la causa suprasensible de estos efectos, como (si se me permite el ejemplo) dista el hombre puramente sensorial de elevarse a la idea de la suprema causa universal cuando satisface sus instintos.

tura, lo cual, en cambio, ya no sucede cuando la necesidad es sólo unilateral y cuando la causa suprasensible que determina el fenómeno se modifica de modo accidental. De la belleza arquitectónica del hombre se preocupa, pues, la naturaleza por sí sola, porque en este caso le ha sido confiada de una vez por todas por el entendimiento creador la ejecución, desde su primer comienzo, de todo lo que necesita el hombre para el cumplimiento de sus fines; así, la naturaleza no tiene que temer ninguna innovación en este su negocio orgánico.

Pero el hombre es al mismo tiempo una persona, es decir, un ente que puede, él mismo, ser causa - más aún, causa absolutamente última- de sus situaciones, y que puede transformarse según razones que extrae de sí mismo. Su modo de manifestarse depende de su modo de sentir y querer, es decir, de estados que determina él mismo dentro de su libertad, y no la naturaleza según su necesidad.

Si el hombre fuera un mero ser sensible, la naturaleza daría las leyes y a la vez determinaría los casos de la aplicación; de hecho, comparte el mando con la libertad, y a pesar de que sus leyes siguen en vigencia, es, sin embargo, el espíritu quien decide sobre esos casos.

El dominio del espíritu se extiende hasta donde llega la naturaleza viviente y no termina sino donde la vida orgánica se pierde en la masa informe y cesan las fuerzas animales. Es sabido que todas las fuerzas motoras en el hombre están conectadas entre sí, y así se comprende cómo el espíritu aunque se considere sólo como el origen del movimiento voluntario- puede transmitir sus efectos a través de todo el sistema de esas fuerzas. No sólo los instrumentos de la voluntad, sino también aquellos sobre los cuales la voluntad no manda directamente, reciben, a lo menos indirectamente, su influjo. El espíritu los determina no solo intencionalmente cuando obra, sino también, sin proponérselo, cuando siente.

La naturaleza por sí sola no puede preocuparse, según se desprende de lo dicho, sino de la belleza de aquellos fenómenos que ella misma tiene que determinar, sin limitación, conforme a la ley de la necesidad. Pero con el libre albedrío se introduce en su creación el azar, y aunque los cambios que sufre bajo el régimen de la libertad se producen únicamente de acuerdo con sus propias leyes, ya no se producen, en cambio, por causa de esas leyes. Como ahora depende del espíritu el uso que quiere hacer de sus instrumentos, la naturaleza no puede ya mandar so-

bre aquella parte de la belleza que depende de tal uso, y tampoco tiene, por consiguiente, responsabilidad ninguna.

Y así correría el hombre el peligro de hundirse como fenómeno, justamente allí donde se eleva por el uso de su libertad hacia las inteligencias puras, y perder en el juicio del gusto lo que gana ante el estrado de la razón. El destino cumplido por el hombre al actuar, le haría perder un privilegio favorecido por ese destino ya al anunciarse en su estructura; y aunque este privilegio es sólo sensorial, hemos encontrado, sin embargo, que la razón le presta un significado superior. La naturaleza, que ama lo concorde, no incurre en una contradicción tan grosera, y lo que en el reino de la razón es armónico no se manifestará por una discordancia en el mundo sensible.

Al encargarse, pues, la persona, o el principio libre en el hombre, de determinar el juego de los fenómenos, y al quitar, con su intromisión, a la naturaleza el poder de proteger la belleza de su obra, el principio libre se coloca en el lugar de la naturaleza y se hace cargo - si se me permite la expresión -, a la vez que de sus derechos, de una parte de sus obligaciones. El espíritu, al complicar en su destino a la

sensibilidad que le está subordinada y al hacerla depender de sus situaciones, es como si se convirtiera a sí mismo en fenómeno, y se confiesa súbdito de la ley que reza para todos los fenómenos. Por si mismo se compromete a dejar que la naturaleza dependiente de él siga siendo naturaleza también cuando está a su servicio, y a no tratarla nunca contrariamente a sus obligaciones anteriores. Llamo a la belleza obligación de los fenómenos porque la necesidad que le corresponde en el sujeto está basada en la razón misma y es, por consiguiente, general y necesaria. La llamo obligación anterior porque la sensibilidad ya ha juzgado antes que el entendimiento empiece a intervenir.

Así, pues, la libertad rige a la belleza. La naturaleza ha dado la belleza de estructura; el alma da la belleza de juego. Y ahora sabemos también qué se ha de entender por gracia. Gracia es la belleza de la forma bajo la influencia de la libertad, la belleza de los fenómenos determinados por la persona. La belleza arquitectónica honra al Creador de la naturaleza; la gracia, a su poseedor. Aquélla es un don innato; ésta un mérito personal.

La gracia sólo puede convenir al movimiento, pues ni el cambio en el ánimo sólo puede manifestarse

en el mundo sensible como movimiento. Esto no impide, sin embargo, que también los rasgos firmes y distendidos puedan mostrar gracia. Esos rasgos firmes no fueron, originariamente, sino movimientos, que, al repetirse muy a menudo, acabaron por hacerse habituales y trazaron huellas permanentes<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Por consiguiente Home\* restringe demasiado el concepto de gracia, al decir [Elements of Criticism (1762)], 11, 39, última edición. que "cuando la persona esté en reposo y no se mueve ni habla, perdemos de vista la cualidad de la gracia, como el color en la oscuridad". No, no la perdemos de vista mientras percibimos en el durmiente los rasgos que ha formado un espíritu suave y benévolo; y justamente perdura la parte más estimable de la gracia: aquella que ha transformado los gestos afirmándolos en rasgos, y revela. por consiguiente, en sentimientos bellos la perfección del ánimo. Pero cuando el señor comentarista de la obra de Home cree enmendar al autor observando (ibid., pág. 459) que "la gracia no se limita sólo a movimientos voluntarios, que una persona que duerme no deja de ser graciosa" -¿por qué? -"porque durante ese estado se hacen especialmente visibles los movimientos involuntarios, suaves y, por lo mismo, tanto más graciosos!, entonces anula por completo el concepto de gracia, que Home no hacía más que limitar excesivamente. Los movimientos involuntarios durante el sueño, cuando no son repetición de otros voluntarios, no pueden nunca ser graciosos, y menos ama serlo de preferencia; y si una persona que duerme es graciosa, no lo es de ninguna manera por los movimientos que hace, sino por sus rasgos, que atestiguan movimientos anteriores.

\*[Henry Home of Kames (1696-1782)].

Pero. no todos los movimientos en el hombre son capaces de tener gracia. La gracia nunca es otra cosa que la belleza de la forma movida por la libertad, y los movimientos que pertenezcan sólo a la naturaleza no pueden merecer nunca ese nombre. Cierto es que un espíritu vivaz acaba por adueñarse de casi todos los movimientos de su cuerpo, pero si se vuelve muy larga la cadena con la cual se enlaza un rasgo bello a sentimientos morales, el rasgo se convierte entonces en una cualidad de la estructura y apenas admite que se atribuya a la gracia. Por último, el espíritu llega hasta formarse su cuerpo, y la estructura misma tiene que seguirle en ese juego, de modo que la gracia, no rara vez, se transforma en belleza arquitectónica.

Así como un espíritu hostil y desacorde consigo mismo echa a perder hasta la más sublime belleza de la estructura, a tal punto que bajo las manos indignas de la libertad ya no se puede en fin reconocer la maravillosa obra maestra de la naturaleza, así vemos también a veces que el ánimo alegre y en sí armónico acude en auxilio de la técnica, estorbada e impedida, pone en libertad a la naturaleza y deja extenderse con divino resplandor la forma hasta entonces trabada y encogida. La naturaleza plástica

del hombre tiene en sí misma infinidad de recursos para compensar su descuido y corregir sus fallas, con tal que el espíritu moral la ayude en su obra formativa, o también, a veces, con que sólo se limite a no perturbarla.

Como los movimientos afirmados - gestos convertidos en rasgos- tampoco están excluidos de la gracia, podría parecer que, en general, también debiera incluirse en ella la belleza de los movimientos aparentes o imitados- las líneas flamígeras o serpenteadas -, como en efecto sostiene Mendelssohn. Pero de esa manera el concepto de gracia se ampliaría hasta coincidir con el concepto de belleza en general, pues toda belleza, en última instancia, no es más que una cualidad del movimiento, verdadero o aparente - objetivo o subjetivo -, como espero demostrarlo en un análisis de lo bello. Pero los únicos movimientos que pueden mostrar gracia son los que corresponden al mismo tiempo a un sentimiento.

La persona - ya se sabe a qué me refiero con esta palabra- prescribe al cuerpo los movimientos, o por su voluntad, si quiere realizar un efecto imaginado en el mundo sensible, y en este caso los movimientos se llaman voluntarios o deliberados; o bien los movimientos suceden sin la voluntad de la persona,

según una ley de la necesidad - pero motivados por una sensación; a estos movimientos los denomino simpáticos. Aunque estos últimos son involuntarios y están fundados en una sensación, no deben confundirse con los que son determinados por la afectividad sensorial y el instinto natural: pues el instinto natural no es un principio libre, y lo que él lleva a cabo no es una acción de la persona. Bajo movimientos simpáticos, de que aquí tratamos, entiendo, pues, sólo aquellos que sirven de acompañamiento al sentimiento moral o al sentido moral.

Surge entonces una cuestión: ¿cuál de estas dos clases de movimientos, fundados en la persona, es capaz de gracia?

Lo que al filosofar debe necesariamente separarse, no por eso está siempre separado también en la realidad. Así, rara vez se encuentran los movimientos deliberados sin los simpáticos, porque la voluntad, en cuanto causa de los primeros, se determina según sentimientos morales, de los cuales surgen los segundos. Al hablar una persona, vemos que hablan con ella, al mismo tiempo, sus miradas, sus rasgos faciales, sus manos y hasta a menudo su cuerpo entero, y la parte mímica de la conversación se considera no pocas veces como la más elocuente. Pero

aun un movimiento deliberado puede considerarse, a la vez, como simpático, y es lo que ocurre cuando algo involuntario viene a mezclarse a lo voluntario del movimiento.

Porque el modo como se realiza un movimiento voluntario no está determinado por su finalidad tan exactamente que no haya más de una manera de poder ejecutarlo. Ahora bien, lo que ha quedado indeterminado por la voluntad o por la finalidad perseguida puede ser determinado simpáticamente por el estado afectivo de la persona y servir por tanto como expresión de ese estado. Al extender mi brazo para tomar un objeto, realizo una finalidad, y el movimiento que hago es prescrito por la intención que me guía al hacerlo. Pero cuál sea la dirección que hago tomar a mi brazo hacia el objeto, y la medida en que la hago seguir también por el resto de mi cuerpo, y la rapidez o lentitud y el mayor o menor esfuerzo con que quiero llevar a cabo el movimiento: todo esto, no me pongo a calcularlo exactamente en ese instante hay algo, pues, que queda confiado a la naturaleza en mí. Pero de alguna manera debe decidirse, sin embargo, ese algo no determinado por la mera finalidad, y en esto puede ser decisivo mi modo de sentir y, por el tono que le

da, puede determinar el tipo de movimiento. Así, pues, la participación que el estado afectivo de la persona tiene en un movimiento voluntario es lo que en éste hay de involuntario y es también aquello en que hay que buscar la gracia.

Un movimiento voluntario, si no está a la vez enlazado a uno simpático o, con otras palabras, si no está mezclado con algo involuntario que tenga su fundamento en el estado afectivo moral de la persona, nunca puede manifestar gracia, para la cual se requiere siempre como causa un estado de ánimo. El movimiento voluntario sigue a un acto anímico, el cual, por lo tanto, ha pasado ya cuando se produce el movimiento.

En cambio, el movimiento simpático acompaña al acto anímico y a su estado afectivo, por el cual es movido a este acto, y debe considerarse, pues, como paralelo a ambos.

Queda con esto sentado que el primero, que no brota inmediatamente de los sentimientos de la persona, tampoco puede ser representativo de ella. Pues entre el sentir y el movimiento mismo se interpone la resolución, que, considerada en sí, es cosa del todo indiferente; el movimiento es efecto de la resolu-

ción y de la finalidad, pero no de la persona y su sentir.

El movimiento voluntario está unido accidentalmente al sentir que le precede; en cambio el movimiento acompañante lo está necesariamente. El primero es al ánimo lo que el signo idiomático convencional es al pensamiento que expresa; mientras que el simpático o acompañante es lo que el grito apasionado a la pasión. Aquél representa, pues, al espíritu, no por su naturaleza, sino sólo por su uso. No se puede, por lo tanto, decir en rigor que el espíritu se manifieste en un movimiento voluntario, pues éste sólo expresa la materia de la voluntad (la finalidad), pero no su forma (el sentir). Sobre esta última sólo puede instruirnos el movimiento acompañante<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Cuando se produce un hecho ante un público numeroso, puede suceder que cada uno de los presentes tenga su particular opinión acerca del sentir de las personas actuantes: tan accidentalmente están unidos los movimientos voluntarios a su causa moral. Por el contrario, si a uno de estos mismos circunstantes se le apareciera inesperadamente un amigo muy querido o un enemigo muy odiado, entonces la expresión inequívoca de su rostro revelaría, con toda rapidez y claridad, los sentimientos de su corazón; y, probablemente, el juicio de la concurrencia entera sobre el estado afectivo actual de ese hombre sería del todo unánime; pues, en este caso, la expresión está unida a su causa, en el ánimo, por necesidad natural.

Por consiguiente, de las palabras de un hombre se podrá inferir, sí, el concepto en que él quiera que lo tengamos; pero lo que él es de verdad, eso hay que tratar de adivinarlo por la presentación mímica de sus palabras y por sus gestos, es decir, por movimientos involuntarios. Pero si nos damos cuenta de que un hombre puede también dominar sus rasgos faciales, en cuanto hacemos tal descubrimiento dejamos de fiar en su semblante y ya no consideramos aquellos rasgos como expresión de los sentimientos.

Verdad es que un hombre puede, por arte y estudio, llegar realmente hasta someter a su voluntad también los movimientos acompañantes, y, como hábil juglar, proyectar sobre el espejo mímico de su alma la figura que desee. Pero en semejantes hombres todo es entonces mentira, y toda naturaleza es devorada por el artificio. Por el contrario, la gracia, en todo momento, debe ser naturaleza, es decir, debe ser involuntaria (o al menos parecerlo), y el sujeto mismo no ha de dar nunca la impresión de que es consciente de su gracia.

De ahí se desprende, a la vez, cómo debemos considerar la gracia imitada o aprendida (la que yo llamaría gracia teatral y gracia de maestro de danzas). Es un digno pendant de esa belleza que proviene del

tocador, a fuerza de colorete y albayalde, de rizos fingidos, de fausses gorges y armazones de ballena, y es a la verdadera gracia poco más o menos lo que la belleza cosmética a la arquitectónica.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Al hacer esta comparación, tan lejos estoy de negar al maestro de danzas su mérito en materia de verdadera gracia, como al actor sus derechos a ella. El maestro de danzas acude, indudablemente, en ayuda de la verdadera gracia al proporcionar a la voluntad el dominio sobre sus instrumentos y allanar los obstáculos que la masa y la gravedad oponen al juego de las fuerzas vivientes. Y esto no lo puede lograr sino de acuerdo con reglas que mantienen el cuerpo en un adiestramiento saludable y que, mientras la pureza opone resistencia. pueden ser rígidas, es decir, coercitivas, y pueden también parecerlo. Pero en cuanto da por terminada su enseñanza, la regla debe haber prestado ya en el aprendiz sus servicios, de suerte que no tenga que acompañarlo en el mundo: en suma, la acción de la regla debe volverse naturaleza.

El menosprecio con que hablo de la gracia teatral solo vale para la imitada, que no vacilo en rechazar, tanto en la escena como en la vida. Confieso que no me agrada el actor que; por muy bien que haya logrado la imitación, ha estudiado su gracia en el tocador. Los requisitos que exigimos del actor son: 1° Verdad de la representación, y 2° Belleza de la representación. Ahora bien, afirmo que el actor, en lo que toca a la verdad de la representación, deba producirlo todo por arte y nada por naturaleza, pues de lo contrario no es de ningún modo artista; y lo admiraré, si oigo y veo que el mismo que desempeña magistralmente un papel de güelfo furioso es un hombre de carácter apacible; sostengo, en cambio, que, en cuanto a la gracia de la representación. nada tiene que deber al arte y todo ha de ser, en el actor, libre acción de la natura-

En un espíritu no ejercitado pueden ambas hacer absolutamente el mismo efecto que el original que imitan; y, si el arte es grande, puede a veces engañar también al experto. Pero, no obstante, por cualquier rasgo acaba por asomar lo forzado e intencional, y entonces la indiferencia, cuando no hasta el desprecio y la repulsión, es el efecto inevitable. Apenas nos damos cuenta de que la belleza arquitectónica es artificial, vemos disminuida la humanidad (como fenómeno) precisamente en la medida en que se le han agregado elementos de un dominio, natural ajeno; y ¿cómo podríamos nosotros, que ni perdonamos el abandono de una ventaja accidental, mirar con placer, o siquiera con indiferencia, un trueque por el cual se ha dado una parte de la humanidad a cambio

---

leza. Si en la naturalidad de su desempeño advierto que su carácter no le es apropiado, lo estimaré por ello tanto más; si en la belleza de su desempeño advierto que esos graciosos movimientos no le son naturales, no podré menos de enfadarme con el hombre que ha tenido que llamar al artista en su ayuda- La causa está en que la esencia de la gracia desaparece con su naturalidad y en que la gracia es, de todos modos, una exigencia que nos creemos autorizados a hacer al hombre como tal. Pero ¿qué responderé al artista mímico deseoso de saber cómo ha de llegar a la gracia si no debe aprenderla? Mi opinión es que ha de procurar, ante todo, que dentro de sí mismo madure la humanidad, y vaya luego, siempre que tal sea su vocación, a representarla en escena.

































































































































