

INTRODUCCIÓN

El ensayo que el lector tiene entre sus manos ocupó a Tolstói, como él mismo cuenta en un pasaje del libro, más o menos quince años. Nos encontramos en el llamado «segundo periodo» de Tolstói, el posterior a la tremenda crisis de 1876, que desembocó en un texto formidable, *Mi confesión*, y en una vuelta a las creencias cristianas, que más tarde reinterpretaría a su modo, convirtiéndose en apóstol de una nueva religión, el tolstoísmo, que ejercería no poca influencia en personajes tan conspicuos como Gandhi.

Se dice que en esa segunda época Tolstói supeditó a sus creencias morales y religiosas su prodigioso talento literario y que éste sufrió un importante menoscabo, quedando incluso oscurecido y opacado, pero basta una somera relación de títulos de ese periodo para desbaratar esa apreciación: *La muerte de Iván Ilich*, *El diablo*, *Amo y criado*, *El padre Sergio* y esa creación perfecta que es *Hadzhi Murat*, quizá su mejor novela corta, en la que el autor, ya muy mayor, vuelve al Cáucaso, territorio de buena parte de sus obras literarias de juventud. Tolstói, en suma, no ha perdido su incomparable fuerza narrativa, su portentoso poder de imaginación, su soberana maestría; está en la plenitud de sus capacidades, pero una honda reflexión sobre el alcance y el objeto del arte le ha llevado a variar su estilo, a dar un nuevo giro a su manera de escribir.

Sería demasiado fácil, además de erróneo, calificar esa nueva tendencia como un paso hacia la simplificación; más bien habría que hablar de claridad, de precisión, de esencialidad. Lo que Tolstói se ha planteado, después de la publicación de *Anna Karénina*, es para quién escribe uno y qué aspectos de una historia merece la pena contar.

Que Tolstói empleó a veces la literatura para difundir ciertas ideas y postulados está fuera de toda duda, pero en su caso sería exagerado e injusto hablar de propaganda, siquiera de subordinación del arte a determinados preceptos; simplemente, se esfuerza en hacerse más comprensible y llega a la conclusión de que, a través de la literatura, se pueden transmitir ciertas ideas salutíferas, una visión de la vida que hermane a los hombres y supere las barreras que los separan. No estamos, de todos modos, ante una concepción de la literatura idéntica a la de los ilustrados, que entendían el arte narrativo como una suerte de cápsula en la que encerrar un mensaje de orden moral o cívico. Tolstói nunca se desentendió de la forma, supeditándola del todo al contenido; lo que hizo fue cambiar su manera de pulir y desbastar, con el objetivo de alcanzar el mayor grado de universalidad: cuando antes añadía, complicaba, amplificaba, ahora reducía, escatimaba, suprimía detalles, andaba a la caza de lo superfluo. Las más de las veces sus relatos tienen una ambientación geográfica precisa, pero sus personajes y los actos descritos parecen fuera del tiempo y del espacio: se diría que esas historias podrían suceder en cualquier época y lugar; en cuanto a los protagonistas, más que rusos, chechenos, jóvenes, ancianos, amos y criados, son hombres a secas, ni más ni menos.

Esa técnica es más apropiada para el género del cuento y del relato corto, y se compadece peor con la novela; de ahí que en esa segunda etapa los mayores logros de Tolstói haya que buscarlos en el ámbito de la narrativa breve, no en la única novela que compuso, *Resurrección*.

Cabe decir que el fundamento teórico de ese puñado de cuentos geniales es precisamente este ensayo, *Qué es el arte*, en el que

Tolstói se impone la tarea nada fácil, acaso imposible (pues no hay dos hombres iguales), de ofrecer una definición objetiva del arte, dejando a un lado la noción de belleza, que se basa en el gusto y por tanto tiene su asiento en la subjetividad. En ese sentido, Tolstói define el arte como una suerte de contagio. El artista –pintor, escultor, músico, poeta– se esfuerza por transmitir un sentimiento a un determinado auditorio; en la medida en que lo consigue, podemos hablar de arte verdadero o falso. Como se ve, la premisa esencial del arte verdadero es para Tolstói la sinceridad, y también una especie de precisión e inmediatez. Todo lo que contribuye a debilitar esa sensación de contagio, esa suerte de comunión con el artista, debe considerarse perjudicial –por razones más estéticas que morales– y, por tanto, suprimirse o al menos atenuarse. En las páginas de *El espectador* Ortega y Gasset stampa algunas reflexiones no muy desparejas. Por ejemplo, afirma que el arte es «cuando menos, sinceridad», y al hablar de la comunicación que se establece entre una obra de arte y su receptor escribe lo siguiente: «El estado interno del poeta ha pasado tal como era al exterior y nosotros, al leer los versos, revivimos íntima e inmediatamente el dolor que estremeció las entrañas de aquél». Estamos, pues, ante una apreciación que apunta a la misma idea: el arte como contagio, como un movimiento de dentro afuera; esa exteriorización es lo que marca la diferencia entre el estilo y la retórica: «Porque la retórica se diferencia del estilo, de la poesía verdadera en que ésta exterioriza una realidad íntima, al paso que aquélla carece de intimidad a expresar y exterioriza lo que es ya exterior». Y más aún: «Cuando hemos leído ya mucha literatura y algunas heridas en el corazón nos han hecho incompatibles con la retórica, empezamos a no interesarnos más que en aquellas obras donde llega a nosotros gemebunda o riente la emoción que en el autor suscita la existencia. Y llamamos retórico, en el mal sentido de la palabra, a todo libro en cuyo fondo no resuena ese trémolo metafísico».

El hombre, según Tolstói, no puede pasar sin arte; de ahí las fecundas y ricas creaciones del ingenio popular en forma de can-

ciones, relatos, anécdotas; hasta el arte decorativo es para Tolstói digno de estima. Ahora bien, la gran mayoría de las obras artísticas que la opinión pública considera excelsas e inmortales no resulta comprensible para un número significativo de seres humanos, que no pueden acceder a ellas por culpa de su pretendida complejidad. Para Tolstói un arte que no llega a todos, que no aspire al menos a llegar a todos, es un arte fallido. Esas creaciones no merecen el nombre de arte, sino el de falsificaciones y engaños. En virtud de esa consideración, en *Qué es el arte* Tolstói se ensaña de manera especialmente virulenta con el último Beethoven, con la idea de Wagner de un arte total (cada disciplina artística, dice Tolstói, tiene sus propias premisas y exigencias), con la poesía simbolista francesa y sus representantes más destacados, Baudelaire y Verlaine... Y en cambio, alaba las canciones populares entonadas por los campesinos a golpes de guadaña, los relatos sencillos que describen escenas de la vida cotidiana, pinturas que exaltan los sentimientos de piedad y amor al prójimo, hasta los cacharros de barro y las muñecas de porcelana...

Se puede estar en desacuerdo con muchas de las ideas de Tolstói y con su manera de encarar la cuestión, pero no deben desdeñarse sin más sus juicios y consideraciones, algunos de los cuales invitan a la reflexión y mueven a la duda —¿quién no se ha sentido alguna vez desconcertado, por ejemplo, ante las arriesgadas y a veces tangenciales metáforas de Lorca?—. No en vano, estamos hablando de uno de los mayores artistas que haya dado la humanidad y sabía muy bien de lo que hablaba. El argumento de que, cuando escribió *Qué es el arte*, Tolstói había traicionado la causa de la literatura no es válido, como ya se ha dicho, pues Tolstói no dejó de crear composiciones maravillosas hasta el final de su vida. En cierto modo, *Qué es el arte* también lo es, aunque, tratándose de un escrito de combate, redactado por el autor en un estado de efervescencia y casi de rabia, adolece de cierto arrebatamiento, denota un excesivo prurito pedagógico e incurre a veces en aclaraciones excesivas y redundancias.

Hay en Tolstói, ya desde los *Relatos de Sebastopol*, una vena polémica y crítica, que con el paso de los años fue acentuándose y fortaleciéndose, a medida que sus ideas se iban haciendo más unívocas e intolerantes. En general, solía servirse de los epílogos para exponer sus opiniones retumbantes y arremeter contra todo lo que consideraba caduco o equivocado. En *Guerra y paz*, por ejemplo, fustiga la historiografía tradicional, rechaza la idea del héroe y expone su teoría sobre la imposibilidad de un análisis racional de los acontecimientos históricos. En *Anna Karénina*, condena el patriotismo desatado con ocasión de la guerra ruso-turca, una actitud que le valió no pocas diatribas y alentó diversas polémicas, como, por ejemplo, la que entabló con él Dostoievski desde las páginas del *Diario de un escritor*. En *Resurrección* se ceba con los tribunales de justicia y, sobre todo, ofrece una descripción burlesca y despiadada de la celebración de una misa en la cárcel, granjeándose la inquina de la Iglesia Ortodoxa, que acabará excomulgándole. En ese sentido, cabe citar también el artículo *Shakespeare y el drama* (1904), al que Bernard Shaw calificó de «la gran herejía tolstoiana». En *Qué es el arte* Tolstói condena a Pushkin, Shakespeare, Dante, Goethe, Rafael, Miguel Ángel, Beethoven, Wagner... Es evidente que a veces escribe con el objeto de provocar, y a fe que lo consigue. Así, Lev Shestov comenta sobre el epílogo de *Guerra y paz*: «Todo el epílogo es un desafío impertinente, deliberadamente impertinente, lanzado por Tolstói a todos los hombres educados». No obstante, se tiene también la impresión de que Tolstói es sincero, de que dice lo que piensa, pese a quien pese; y hay en esa actitud mucho valor, desinterés y nobleza. Además, en el terreno del arte sus opiniones no carecen de relevancia. Tolstói había reflexionado mucho sobre la cuestión a lo largo de su vida y se había ocupado del tema ya desde sus primeros escauceos literarios: a 1851, la época en que redacta *Infancia*, la obra con la que inicia su andadura por el mundo de las letras, se remonta un artículo sobre estética titulado *Para qué escribe la gente*.

Como comenta D. S. Mirsky:

[...] de todos los escritos no narrativos de Tolstói, el que más interés despierta para el historiador de la literatura es *Qué es el arte*. El gusto de Tolstói en literatura y arte siempre le llevó hacia lo clásico, lo racional y lo primitivo. Le desagradaba todo lo romántico, el estilo florido y recargado. No tenía sensibilidad para la «poesía pura». Le gustaba el teatro clásico de Racine, la novela analítica de Stendhal, las historias del *Génesis* y las canciones populares rusas. Le desagradaba la exuberancia isabelina de Shakesperare.

Pero no se trata sólo de una cuestión de estilo ni de una presunta incomprensión de un tipo de poesía con escasos apoyos en referentes reales. Lo que en verdad desconcierta e irrita a Tolstói es lo irracional, lo aleatorio y lo arbitrario. Tolstói se siente horrorizado por el caos y la incomprensión del arte moderno. Su rechazo, en este caso, no sólo es ético, sino también estético. ¿Qué quería decir toda esa palabrería abracadabrante? ¿A qué conducían esos epítetos injustificables, esos símiles chirriantes, esas metáforas descabelladas de los simbolistas? Él quería reducirlo todo a imágenes, a objetos tangibles, y esas composiciones desprovistas de sentido aparente le causaban el mismo desasosiego y malestar que el fondo de un abismo visto desde las alturas. Para Tolstói las características esenciales de la poesía contemporánea son la oscuridad, la vaguedad y la imprecisión, y lo mismo cabe afirmar de la prosa, «donde el autor podría decir con sencillez lo que quiere». Se puede pensar lo que se quiera de Baudelaire y de su poesía, pero cuando un artista de la talla de Tolstói declara abiertamente que no ha comprendido «del todo» *Le Galant Tireur*, es inevitable que en nuestro ánimo se abran paso ciertas dudas e interrogantes. O cuando, después de leer un poema de Verlaine, exclama: «¿Qué sentido tiene todo eso? A mí me resulta incomprendible. ¿Qué es eso de que la luna vive y muere en un cielo de cobre y de que la nieve brilla como la arena?».

La explicación que da Tolstói a la fama y renombre de esos poetas a los que no entiende es que su arte no es «una manifesta-

ción sería e importante de la vida, sino un entretenimiento». La repetición vuelve tedioso un entretenimiento; por ello «hay que renovarlo de algún modo»; ese proceso, inevitablemente, lleva a una complejidad o artificiosidad cada vez mayor... Y de nuevo se rompe la cabeza tratando de descifrar un poema desconcertante de Maeterlinck: «¿Quién ha salido? ¿Quién ha entrado? ¿Quién habla? ¿Quién ha muerto?».

Las mismas lacras aprecia Tolstói en la novelística contemporánea: «No hay manera de entender qué pasa, dónde se desarrolla la acción, quién es el protagonista». No obstante, procura ser objetivo y declara que tal vez su incompreensión se deba a que se ha educado en una época anterior, en la que regían otros principios y valores: «No puedo ni tengo derecho a condenar el arte nuevo porque, como hombre educado en la primera mitad de siglo, no lo entiendo; sólo puedo decir que soy incapaz de comprenderlo». En cualquier caso, extrae una conclusión que se antoja indisputable: «A medida que el arte se hace más exclusivo, se vuelve más incomprensible para un número de gente cada vez mayor». Pero para Tolstói, a diferencia de lo que piensan muchos, la incomprensibilidad de una obra no es sinónimo de calidad, sino todo lo contrario: «Afirmar que una obra de arte es buena pero incomprensible es tanto como decir que un alimento es muy bueno pero la gente no puede comerlo». De ahí que Tolstói rechace también la apropiación del lenguaje de que hacen gala algunos poetas, convirtiéndolo en un arma propia, no en una propiedad común. «Lo que distingue una obra de arte de cualquier otra forma de actividad espiritual es que su lengua es comprensible a todos». Si el arte es una forma de comunicación y una obra cualquiera se vuelve incomprensible para una buena parte del público, estamos ante un fracaso sin paliativos porque «¿qué valor puede tener un objeto que no produce el efecto para el que fue creado?». Las mismas reticencias sobre esa tendencia moderna a crear lenguajes personales pueden rastrearse, por ejemplo, en Kafka. En las *Conversaciones* con Gustav Janouch, hablando de una antología de poesía expresionista, comenta el autor de *La metamorfosis*:

Este libro es un testimonio alarmantemente sincero de desgajamiento. En este caso el lenguaje ha dejado de ser un medio de unión. Aquí cada uno de los autores habla exclusivamente para sí. Actúan como si el idioma sólo les perteneciera a ellos. Sin embargo, el idioma es prestado a los vivos sólo durante un tiempo determinado. Sólo se nos permite usarlo. En realidad, pertenece a los muertos y a los que no han nacido aún. Hay que tratar esa posesión con mucho cuidado. Eso es lo que los autores de ese libro han olvidado. Destruyen el idioma y ése es un crimen muy grave. Una vulneración del idioma es siempre una vulneración del sentimiento y del cerebro, un oscurecimiento del mundo, una obnubilación, una congelación.

Así pues, a grandes rasgos, la inquietud de Kafka es la misma que la de Tolstói: el lenguaje deja de ser un sistema de referencias comunes y se convierte en un código personal; el diálogo se transforma en monólogo.

En definitiva, sin sentido, sin claridad, sin referentes comunes, Tolstói se ahoga, y no por razones morales o estéticas, sino meramente personales, atribuibles a su manera de ser y a su temperamento. No podía entender un arte sin equilibrio, informe, dominado por sombras y no por luces, enturbiado por un bosque inextricable de palabrería vana, cuyos vocablos, una vez medianamente ordenados, no querían decir nada ni podían aplicarse a ningún referente del mundo real.

Por otro lado, ese rechazo de la exuberancia y la complicación puede parecer un contrasentido, pues Tolstói es un escritor detallista y preciso hasta lo maniático, pero no hay que olvidar un aspecto: los detalles que Tolstói prodiga son necesarios, pertinentes y se funden en el cuadro que describe con esa sobria naturalidad con que armonizan los diversos colores de un paisaje otoñal. No es contra el pormenor contra lo que Tolstói clama, sino contra lo superfluo, intrascendente y huero; de ahí su predilección por la historia bíblica de José y sus hermanos, en la que no hay una sola palabra que esté de más.

Cuando una obra de arte no cumple con el objetivo de convertirse en una forma de comunicación entre los hombres, Tolstói

habla de un remedo de arte o, para decirlo de manera más cruda, de una «falsificación», de una mistificación, que se sirve de cuatro «métodos» o herramientas: «el préstamo, la imitación, el asombro y la amenidad». Ahora bien: «Una obra de arte puede ser poética, imitativa, sorprendente o amena, pero ninguna de esas características puede reemplazar la cualidad principal del arte: el sentimiento experimentado por el artista».

No menos implacable se muestra Tolstói con la labor de los críticos. Con fruición comenta el siguiente aserto de un amigo (aunque acaso sea una maldad de su propia cosecha y simplemente la ponga en boca de «un amigo» como una suerte de protección): «Los críticos son los estúpidos que deliberan sobre los inteligentes». Para Tolstói la crítica de arte carece de fundamento: «La obra de arte no puede explicarse. Si el artista hubiera podido explicar con palabras lo que quería decir, lo habría hecho. Pero lo ha dicho por medio de su arte porque era imposible transmitir de otro modo el sentimiento que ha experimentado». Tampoco cree Tolstói en la oportunidad y beneficio de las escuelas artísticas: el artista nace, no se hace. «El arte es la transmisión a otros de un sentimiento experimentado por el artista. ¿Cómo puede enseñarse eso en las escuelas?». Son pequeños detalles los que hacen que una obra adquiera valor artístico o no lo adquiera. A ese respecto, Tolstói cuenta la siguiente anécdota: «Corrigiendo el estudio de un alumno, Briúlov hizo unos pocos retoques y de pronto un estudio torpe y mortecino cobró vida». El alumno se sorprende de que unas pocas pinceladas basten para producir semejante transformación y entonces Briúlov exclama: «El arte empieza donde empieza *ese poco*».

«Lo mismo pasa en todas las artes –sentencia Tolstói–: en pintura un poco más claro, un poco más oscuro, un poco más alto o más bajo, más a la derecha o a la izquierda; en el arte dramático, una entonación un poco más fuerte o más débil, un parlamento declamado un poco antes o un poco después; en poesía, una palabra de más o de menos...». Conclusión: «Es totalmente imposible enseñar de una forma externa cómo encontrar esos momentos in-

finitamente pequeños». Nadie puede enseñar a un poeta a que encuentre «la única disposición necesaria de las únicas palabras necesarias».

Tolstói piensa que, para definir qué es el arte, debemos prescindir del concepto de belleza y de la apelación al gusto:

De la misma manera que discutir por qué a un hombre le gustan las peras y a otro las manzanas no ayuda a determinar en qué consiste la esencia de la alimentación, la evolución de las cuestiones del gusto en el arte (a lo que acaban reduciéndose involuntariamente las discusiones sobre arte) no sólo no contribuye a clarificar en qué consiste esa particular actividad humana que llamamos arte, sino que vuelve de todo punto imposible tal clarificación.

Tolstói se sorprende de que «a pesar de las montañas de libros que se han escrito sobre el particular, hasta la fecha no dispongamos de una definición precisa de arte». ¿Cómo es posible que hayamos llegado a semejante situación, después de siglos y siglos de reflexiones, definiciones y análisis? El autor nos lo aclara: «Eso se debe a que el concepto de arte se ha fundamentado siempre en el de belleza». Por tanto, para definir el arte de una manera satisfactoria y adecuada, hay que prescindir del concepto de belleza. Tampoco se obtienen respuestas convincentes cuando se invoca el gusto. La imprecisión de todas las definiciones que se basan en el gusto se debe a que «todas ellas, al igual que las definiciones metafísicas, consideran que el fin del arte es el placer que procura, no el significado que tiene en la vida del hombre y de la humanidad».

Para Tolstói el arte es una manera de comunicación humana: «La principal fuerza atractiva del arte, su propiedad esencial, consiste en liberar a los hombres de su soledad, en anular las barreras que los separan, en propiciar esa unión con los demás». ¿Cuál es, entonces, la base de la actividad artística? La respuesta de Tolstói es inequívoca: «La capacidad del hombre para contagiarse de los sentimientos ajenos». Pero la expresión y comunica-

ción de las meras emociones no es arte: «El arte surge cuando un hombre, con la intención de comunicar a otras personas un sentimiento experimentado por él, vuelve a rememorarlo y lo expresa mediante ciertas señales externas». También puede producirse arte cuando se transmite un sentimiento o una experiencia imaginada. Un niño, por ejemplo, puede comunicar el miedo que sintió al encontrarse con un lobo, y contagiar a su auditorio, en cuyo caso cabe hablar de arte; pero también puede comunicar el miedo que le da la posibilidad de encontrarse un día con un lobo, y si consigue evocar el mismo sentimiento, también es arte: «Desde el momento en que espectadores u oyentes se contagian de los mismos sentimientos que ha experimentado el autor, podemos hablar de arte».

Y así llegamos al núcleo de todo el libro, que es la siguiente definición:

Evocar en uno mismo un sentimiento ya experimentado y, una vez hecho eso, comunicarlo por medio de movimientos, líneas, colores, sonidos o imágenes expresadas en palabras, de tal modo que los demás puedan experimentar ese mismo sentimiento: en eso consiste la actividad artística. El arte es esa actividad humana que consiste en que un hombre, conscientemente, por medio de ciertas señales externas, transmite a otros sentimientos que él mismo ha experimentado, de suerte que esos otros se contagien de esos sentimientos y también los experimenten.

Hay tres características para determinar si una obra es arte verdadero o falso: la singularidad, la claridad y, por encima de todo, la sinceridad. Esa apelación a la sinceridad y a la claridad no sorprende en boca de Tolstói. En cuanto a la singularidad, no debe olvidarse lo que una vez dejó escrito: «El conservadurismo en ninguna parte es tan perjudicial como en el arte».

Pueden señalarse dos clases de arte positivo: el arte religioso y el arte universal, que está por debajo del primero porque a menudo «esas obras sólo son accesibles a personas de una misma nación e incluso de un mismo círculo». Como ejemplos de arte re-

ligioso superior, Tolstói señala unas pocas obras: *Los bandidos* de Schiller (una pieza muy apreciada también por Dostoievski), *Los miserables* de Hugo, algunas composiciones de Dickens y Dostoievski, así como *La cabaña del tío Tom*. Como ejemplos de arte universal, se decanta por *El Quijote*, Molière, Gógol, Pushkin, Dickens y Maupassant. En lo que respecta a sus propias creaciones, Tolstói se muestra especialmente severo: «Debo señalar que incluyo mis propias obras literarias en la categoría de arte malo, a excepción de *Dios ve la verdad pero tarda en decirla*, que podría incluirse en el primer tipo –es decir, en el arte religioso–, y de *El prisionero del Cáucaso*, que pertenece al segundo –esto es, al arte universal–».

En Europa existió un arte común hasta los siglos XIII y XIV, pero, según Tolstói, esa armonía se quebró durante el Renacimiento, momento en que los representantes de las clases superiores «perdieron la fe en el cristianismo de la Iglesia, y la belleza –es decir, el placer producido por el arte– se convirtió en la medida del arte bueno o malo».

Según Tolstói el arte refinado que se instauró entonces sólo puede existir mientras se perpetúe una división de la sociedad entre gentes adineradas y menesterosas: «Liberad a los esclavos del capital y será imposible producir ese arte refinado». Llegados a este punto, nos enfrentamos a una disyuntiva: «Si el arte es algo tan importante, un bien espiritual tan necesario como la religión (como les gusta decir a los adoradores del arte), debe ser accesible a todo el mundo. Y si no llega a todo el mundo, una de dos: o el arte no es tan importante como se pretende o el arte que llamamos arte no es importante».

En general, cabe decir que, como suele suceder con Tolstói, sus argumentos resultan más convincentes cuando expresa sus dudas que cuando explicita sus convicciones. Su concepto de la conciencia religiosa, al que se agarra como si fuera una fórmula mágica, resulta vago y discutible, y no carece de cierto matiz utilitario: el arte como pedagogía, como una manera de enseñar o

refutar o reforzar o negar. En cuanto a la relación que establece al final del tratado entre ciencia y arte no acaba de convencer y en algunos casos se antoja bastante confusa.

De lo que no cabe duda es de que la cuestión del arte obsesionaba a Tolstói: no en vano, a él había dedicado toda su vida, todo su esfuerzo, todo su talento, todo su amor. En el fondo, al buscar una validación de la actividad artística estaba reclamando una justificación de su propia vida. Y en su vida arte había sido sinónimo de aspiración a la verdad, una aspiración a veces desesperante e insatisfactoria, y nunca completa ni definitiva. Tampoco hay que olvidar que para Tolstói el arte no puede desligarse de la moral. En ese sentido, para terminar, cabe citar unas cuantas consideraciones breves de ese hombre contradictorio, solitario, angustiado y genial que fue Tolstói: «Cuando empiezo a escribir con la cabeza me detengo y me esfuerzo en dejar hablar a mi corazón.» «Una sola cosa es necesaria, tanto en la vida como en el arte: no mentir.» «Cuanto más envejezco mas percibo el desacuerdo entre los sentimientos y las palabras: son éstas imprecisas y falaces.» «Para producir una impresión estética es indispensable saber qué es el bien y qué el mal.» «La estética es la expresión de la ética.»