UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FILOSOFIA
Y
LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD
DE FILOSOFIA Y LETRAS

51-52

JULIO-DICIEMBRE
1953

IMPRENTA UNIVERSITARIA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Rector:

DR. NABOR CARRILLO

Secretario General:

DR. EFRÉN C. DEL POZO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Director:

DR. EDUARDO GARCÍA MÁYNEZ

FILOSOFIA
Y
LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA
UNIVERSIDAD N. A. DE MÉXICO

PUBLICACION TRIMESTRAL

FUNDADOR:
Eduardo García Máynez

DIRECTOR:
Salvador Azuela

SECRETARIO:
Juan Hernández Luna

Correspondencia y canje a Ciudad Universitaria
Torre de Humanidades, San Angel, D. F.

Subscripción:

Anual (4 números)

En el país	$ 15.00
Exterior	Dls. 2.50
Número suelto .	$ 4.00
Número atrasado	$ 5.00

Tomo XXV México, D. F., julio-diciembre de 1953 Núms. 51-52

Sumario

ARTICULOS

		Págs.
Luis Cernuda	*Tres poetas metafísicos*	9
Arnaldo Cosco	*Canto XXVII del Infierno*	21
José Gaos	*Sobre los estudios de filosofía en nuestra Facultad*	41
Juan Hernández Luna	*El iniciador de la historia de las ideas en México*	65
Allan Lewis	*El teatro del realismo socialista Máximo Gorky*	81
Alberto T. Arai	*Bosquejo para una estética del paisaje*	99
Olga Prjevalinsky Ferrer	*"Las almas muertas" de Gógol y "El Quijote"*	127
Fernando Salmerón	*Las ideas estéticas de Ortega y Gasset*	141
Juan A. Ortega y Medina	*La "Universitas Christiana" y la disyuntiva imperial de la España del siglo* XVI	159
Manuel Moreno Sánchez	*Una teoría del paisaje Mexicano*	191
Luis Weckman Muñoz	*Los orígenes de las misiones diplomáticas permanentes*	203

Págs.

Inés Vargas de Núñez . . *La poética de Igor Stravinsky* 233

Domingo Martínez Parédez . *Hunabku: Síntesis del pensamiento filosófico maya* . 265

Marianae V. de Bopp . . *Friedrich Von Schiller* . . 277

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

Elí de Gortari . . . . . *La filosofía científica.* (Hans Reichenbach.) 289

Beatriz E. Ibarra S. . . . . *La razón y sus enemigos en nuestro tiempo.* (Karl Jaspers.) . . . 292

Raúl Cardiel Reyes . . . . *La génesis de la conciencia liberal en México.* (Francisco López Cámara.) 296

Eduardo Luquín . . . . . *La trayectoria de Goethe.* (Alfonso Reyes.) 302

Eduardo Luquín . . . . . *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo.* (Justino Fernández.) . 308

Ma. del Carmen Landero . . . *Un hombre perdido en el universo.* (Miguel Angel Cevallos.) . . 312

Wonfilio Trejo R. . . . . *La formación de la mentalidad mexicana.* (Patrick Romanell.) . 316

Abelardo Villegas . . . . . *Análisis del ser del mexicano.* (Emilio Uranga.) 324

Xavier Tavera . . . . . *Hidalgo en Jalisco.* (Jesús Amaya.) 329

J. H. L. . . . . *Noticias de la Facultad de Filosofía y Letras.* 333

BOSQUEJO PARA UNA ESTETICA DEL PAISAJE *

1. *La naturaleza en la ciencia y la naturaleza en el arte*

¿Qué es la naturaleza? Esta no es una pregunta que pueda contestarse con facilidad y sencillez. Diríase a primera vista que la naturaleza es aquel conjunto de fenómenos que son estudiados por los naturalistas, por aquellos sabios que se consagran a escudriñarla y a fijar ordenadamente los resultados de sus pacientes observaciones analíticas en esas disciplinas que llamamos ciencias naturales: la física, la química, la botánica, la zoología, la mineralogía, etc. Se entendería por naturaleza el objeto de estudio de esas ciencias distintas a las culturas históricas y que, como se sabe, se hallan fundadas en el método generalizador inductivo que determina las relaciones matemáticas de los fenómenos. Este concepto naturalista de la naturaleza es, sin embargo, solamente cierto en parte, únicamente es verdadero dentro de su propio punto de vista. Semejante definición no agota ciertamente todo el contenido que encubre la noción de naturaleza, entendida ésta en su acepción más amplia. Hay otro enfoque diferente al científico que puede, con igual derecho que el ya mencionado, levantarse legítimamente para concebir a su modo, desde su peculiar observatorio, a la serie multiforme de hechos naturales: no es otro que la visión que se forma de ellos el artista contemplador, el espectador estético que se apropia del mundo natural circundante o que derrama sobre él su aliento vivificador. Si el naturalista científico, por su parte, lleva a cabo una definición matemática de los fenómenos sensibles, ya sean físicos, químicos o biológicos; el artista creador o el simple contemplador de paisajes efectúa, por otra parte, una interpretación

* Estudio elaborado en el Seminario de Estética que dirige el maestro Samuel Ramos.

distinta, expresiva o receptiva, de la misma naturaleza sensorial y fenoménica. Otro tanto puede decirse, desde un tercer punto de vista, del sujeto de la actividad moral o de la voluntad que extrae de las pasiones naturales de los individuos, las altas normas rectoras de la sociedad, cristalizadas culturalmente en el Derecho y el Estado.

Ahora bien; concretándonos aquí a los enfoques científico y artístico, ¿no plantea lo anterior la duda acerca de la necesidad de entender a la naturaleza como duplicada, para que pueda satisfacerse la doble exigencia de los puntos de vista señalados? ¿La naturaleza de la ciencia y la naturaleza del arte no son en realidad dos naturalezas distintas en vez de una sola? Vistas las cosas con relativa superficialidad podría decirse que se trata de dos cosas diferentes, de dos entidades separadas entre sí poseyendo cada una sus propios caracteres, ya que no es lo mismo la ciencia analítica de la naturaleza, que el arte de representar fantásticamente a los objetos naturales. Pero si tratamos de profundizar un poco más en esta dualidad, nos encontraremos con que, considerando a la realidad que nos rodea desde el punto de vista de los sentidos con que la captamos, es decir, fenoménicamente hablando, se trata en verdad de una sola y misma cosa. En efecto; tanto los fenómenos naturales que son tomados como objetos de estudio por el hombre de ciencia, como los que son aprovechados por el artista, pintor de paisajes o de naturalezas muertas, son hechos sensoriales que se presentan a la mirada de cualquier espectador a través del acto de la percepción. A partir de este acto receptivo de la conciencia, que es válido por igual para el científico como para el artista, ya los caminos se separan para seguir cada uno la dirección de la conceptuación lógico-científica, generalizadora, o la trayectoria de la conformción concreta de una obra de arte eminentemente intuitiva. *Pero el punto de partida es idéntico: la naturaleza, ofreciéndose* siempre como estímulo inagotable, como llamado al hombre culto y creador, sin distinción en esta etapa de vocaciones específicas, para que luego ella sea manipulada de tal modo que resulte transfigurada y matizada según los más diversos tipos espirituales de hombre.

Lo anterior nos lleva a la conclusión de que, cuando hablamos de la naturaleza de la ciencia y de la naturaleza del arte, no estamos aludiendo de ninguna manera a dos cosas que se dan distintas y apartadas una de otra, sino que nos referimos a una realidad inicial, sensorial y por tanto perceptible, que es común al comienzo de cualquier enfoque

culturalista que pueda posarse ocasionalmente ante ella y convertirla en un particular centro de interés. Sólo cuando se acerca uno a la naturaleza con una intención previa, cuando se la observa a través de un cristal elaborado de conformidad con una concepción del mundo creada de antemano, puede decirse que se trata de una realidad mixta, compuesta, homogénea y heterogénea al mismo tiempo, unitaria y variada, simultáneamente simple y compuesta. Lo natural visto como base, como punto de partida, pero sin contar el sentido definido o la orientación precisa y bien determinada de la producción cultural a que pudiera dar feliz nacimiento con posterioridad, permanece mientras tanto, sin duda, como una realidad cerrada, compacta e impenetrada. Pero este mismo haz de hechos naturales observado desde el ángulo de la cultura en su madurez, pletórica de ramificaciones, multiplicada merced a un proceso consciente de diversificación progresiva, acaba por ser vista en verdad como una realidad abierta, porosa y por ende penetrable por todos sus lados. En resumen, se puede definir a la naturaleza en sentido amplio, como aquella base sensorial, fenoménica, que por su propia condición es común a toda concepción cultural que el hombre pueda formarse particularmente de ella; pero entendida ella misma como el receptáculo de múltiples visiones, como el blanco perforado por los disparos de tiradores situados en las más variadas distancias y posiciones, es decir, cuando ya ha sido profanada y herida su pureza por la descarga espiritual de la conciencia humana, entonces es la naturaleza algo polifacético susceptible de fragmentación, una realidad indeterminada ciertamente pero determinable a su vez, resultando a la postre un mundo complejo capaz de dejarse deformar e iluminar de tantas maneras diferentes como propósitos creativos, de descubrimiento o de invención, pueda poseer el hombre que se sirve o vale de él y lo valoriza a su modo.

2. *En busca de la autonomía de la naturaleza como objeto estético*

La estética, que es la disciplina filosófica encargada de explicar y comprender con la mayor claridad posible los seres estéticos obtenidos en el ejercicio de la cultura humana, como son principalmente aquellos valores alcanzados por el arte, por lo general ha considerado hasta ahora que es precisamente la obra artística, recibida y clasificada en la historia del arte, si no la única, cuando menos la principal realidad estética que

merece ser estudiada por ella. Se ha elegido como único *factum* posible, como el auténtico hecho u objeto de estudio de esta ciencia, a las producciones artísticas legadas por los hombres geniales de las épocas pretéritas y por los artistas de nuestro tiempo, olvidándose con más frecuencia de la debida, de otros objetos estéticos tales como los paisajes naturales, ciertos minerales de formas sorprendentes, algunas plantas de expresión elegante o de abigarrada estructura, o diversos animales de contornos armoniosos y movimientos agradables a nuestra mirada. Todos estos seres pertenecientes al reino inabarcable de la naturaleza, han sido siempre tomados bajo el punto de vista estético como perteneciendo a un plano inferior al correspondiente a las obras artísticas. Así, la realidad natural se ha subordinado habitualmente a la creación del artista, dentro de la cual viene a desempeñar el papel de mero estímulo exterior, el de materia pasiva utilizable en la factura de los medios de expresión del arte y, en fin, reduciéndose su función a servir como simple medio de trabajo. Hegel, el gran filósofo alemán del siglo XIX, quien desarrolló con mayor extensión que nadie el tema del parentesco de la naturaleza con el arte desde el punto de vista estético, considera por ejemplo que los fenómenos naturales como los panoramas, las piedras, la multiforme vegetación y todos los géneros de seres vivientes organizados, poseen estéticamente hablando un rango muy inferior, una calidad de belleza menos perfecta, cuando la llegaran a tener, que la que lucen en las grandes concepciones artísticas ideadas por el genio luminoso del hombre, que pisotea con arrogancia a la pobre y despreciada naturaleza. Esa postura hegeliana no era de extrañar en su época, ya que esa era la época que formó al prototipo del hombre romántico que se postró ante la idea absoluta y corrió metafísicamente tras una quimera que ni siquiera era alcanzable en una mínima parte. "En los individuos que nos ofrece en espectáculo la naturaleza —dice el pensador de Stuttgart—, vemos realizarse la idea en existencia real; pero por eso mismo se encuentra embarazada entre los obstáculos del mundo exterior; está forzada en lo condicional por la dependencia de las circunstancias". Más adelante, al contrastar esa imperfección real de la naturaleza estética, tomada como objeto de contemplación, con respecto a la perfección ideal del arte, dice en su texto: "La necesidad de lo bello en el arte brota, pues, de las imperfecciones de lo real. La misión del arte es representar bajo formas

sensibles el despliegue libre de la vida y, sobre todo, del espíritu; en una palabra, hacer lo exterior semejante a su idea".

Ante esta tesis, ya clásica en los estudios estéticos, que supedita el valor de la belleza natural al valor de la belleza del arte, nosotros queremos ensayar en este pequeño escrito una defensa filosófica de la tesis que abogue porque se le confiera un rango, si no igual o superior, cuando menos digno, dentro de su separación, de formar por sí solo un nuevo sector en el ámbito general de la cultura estética. Deseamos que las impresiones estéticas que nos ofrece la naturaleza a través de sus hermosos paisajes, que contienen gamas interminables de color y formas variadísimas de todas clases, lleguen a convertirse algún día, en el campo de la estética teórica, en un verdadero y nuevo género de actividad artística, autónomo, con todas sus semejanzas y diferencias respecto a los géneros de arte ya conocidos de la arquitectura, la escultura, la pintura, la música, la literatura y las artes mixtas o espacio-temporales como son el teatro, la danza y el cinematógrafo. La contemplación de un bello paisaje no es una simple actividad pasiva por parte del sujeto ante el objeto, sino que aquí también el sujeto despliega su imaginación creadora al atribuirle al objeto una vida y un alma que el objeto original no poseía. Al emprender la justificación teórica de la tesis anterior, de la antítesis o heterotesis como diría el mismo Hegel, no se nos escapa lo aventurado de tal pretensión, la que tal vez nos lleve a una concepción absurda, tanto del arte como de lo natural que se presta como objeto de contemplación. Lo único que nos anima a llevar a cabo este ambicioso intento, para el cual por otra parte no nos sentimos capacitados del todo, es la firme convicción de que ha existido desde hace siglos la experiencia contemplativa del paisaje en las más diversas regiones de la tierra que habitamos, ante cuya realidad y evidencia puede asentarse sólidamente este bosquejo imperfecto encaminado a fundamentar filosóficamente ese éxtasis secular sentido por la gran mayoría de los hombres de todos los tiempos y de todos los lugares. Las experiencias conocidas y desconocidas de este portentoso acontecimiento, bien sean las del hombre prehistórico que se sobrecogía de angustia ante fenómenos colosales inexplicables, que una y otra vez sorprendían a su sensibilidad primitiva y a su mente mágica, bien sean las impresiones recibidas por el hombre civilizado en sus excursiones deportivas, de alpinismo o de cacería, realizadas en vacaciones para compensar en cierto modo por medio de la tranquilidad del campo y la

majestuosidad de un horizonte abrupto y extenso, la monotonía el desgaste nervioso producido por una vida a presión en las oficinas y en las aglomeraciones callejeras de las grandes urbes; el caso es que en todos los momentos se aprecia la misma intensidad emocional, la misma profundidad expresiva que cuando se observa un cuadro de valor pictórico, una estatua de altas calidades plásticas o un edificio de verdadero valor artístico. En pocos palabras, diremos que el objeto de este ensayo no es otro que demostrar que la observación del paisaje natural con ojos de artista, debe considerarse como si fuera un arte autónomo, como una actividad autosuficiente, con vida y sentido propios y cuya realidad se presenta como una exigencia estética inveterada tan necesaria a la vida humana y tan distinta al mismo tiempo como el escuchar con toda atención y arrobamiento un bello concierto de cuerda o el ver representar, poniendo en juego todas las variaciones de la sensibilidad, el espectáculo de una magnífica obra teatral.

3. *El paisaje frente a la obra de arte*

Toda obra artística ha sido antes fabricada con materiales tomados de la naturaleza, pero cuya orientación formal y expresiva ha sido producto exclusivo del espíritu humano, el cual por eso mismo le ha conferido a la obra terminada la categoría de creación estética. Es muy frecuente oír decir a los estéticos, filósofos del arte, como en el caso ya citado de Hegel, que el paisaje natural que es objeto de atención en los estetas o artistas de la vida, no tiene el mismo valor que cualquiera de las grandes obras maestras capaces de figurar en la historia del arte, porque él no es producto directo de una acción creadora, porque dicho paisaje no ha salido por invención del cerebro del artista, sino que ya está ahí, desde antes ya estaba hecho, concluído, esperando tan sólo a que alguien se vaya a fijar en él por compasión. Entonces, siguiendo esa línea de pensamiento, como la naturaleza estética no es creación, como no es una aparición de algo nuevo surgido de la nada, es fácil concluir que ella no es digna de ostentar la condición de la belleza que es propia y casi exculsiva de las más importantes obras artísticas. Pero esta tesis no debe nunca ser aceptada sin ser sometida a un análisis previo, prolijo si fuera necesario, y así poder después aceptar o rechazar el tema a que alude: o sólo el arte es un objeto estético digno de la más alta contemplación, y, por lo

tanto la naturaleza desaparece por su insignificancia y sumisión, o también el paisaje natural es digno de ser contemplado estéticamente en sus valores propios, independientemente de las obras de arte y ocupando una posición estimativa equiparable a la de éstas.

En efecto, no hay que confundir la manufactura o fabricación material de la obra artística, la artesanía implícita como una parte de la obra artística, con la verdadera creación cultural, ya sea artística, moral o científica. Del mismo modo tampoco debe confundirse a la más pura contemplación estética, carente por supuesto de acciones fabriles, con la pasividad absoluta del sujeto que sólo mira, con la negación cabal del más elemental sentido de creación espiritual. Por el contrario, para nuestro criterio puede existir una actividad motora, una acción mecánica o automática que elabore las cosas por medios enteramente artificiales y que, sin embargo, no implique su existencia ni siquiera la más pequeña gota de creación genuina. Todo proceso predeterminado de producción, como es el funcionamiento propio de las máquinas, supone tener o contener en su composición un gran porcentaje de acción y un pequeño porciento de ideación, implicando por decirlo así la posesión de una porción dominante de exterioridad y una parte insignificante de interioridad. Y, para nuestra manera de pensar, también puede existir a la vez el caso paralelo, aunque opuesto, de un sencillo acto de contemplación en el cual el sujeto que lo ejercita percibe mediante la vista o el oído o con ambos órganos sensoriales al mismo tiempo un acontecimiento natural o artificial, perteneciente al paisaje que nos rodea o al mundo social de nuestros semejantes y del cual naturalmente formamos parte; que posea dicho acto receptivo la propiedad de ser un auténtico acto creador; llegándose a identificar por este camino con el hecho artístico en que un genio de la plástica, de la musicalidad o de la palabra haya podido descubrir una realidad existente en su contorno vital, que sea susceptible de resonar armónicamente ante su presencia, de decirle algo que sólo él puede escuchar dada su costumbre de aguzar su sentido de penetración e interpretación estéticas. Es, pues, banal consecuencia de un prejuicio de tipo mecanicista el negar, por todos los medios, que exista un vivo sentido creador en la cuidadosa selección, en la jerarquizada valoración que hace el contemplador de aquellos motivos naturales, paisajes del cosmos físico o de la vida cotidiana, de entre muchos otros que también lo rodean pero que no son de su predilección.

Aquí ya estamos tocando el punto referente a la definición del descubrimiento como creación. Se comprende, como es muy natural, que no todo descubrimiento, no todo acto selectívo o toda intención de valoración externa es necesariamente una gran creación espiritual. Sin embargo, a pesar de esa afirmación general, la raíz última del hecho de fijar la atención en una cosa, despreciando otras por no tener el valor que se descubre en la primera es, sin duda alguna, una fuente de naturaleza eminentemente creadora. En todo caso de selección con conocimiento de causa, la creación verdadera aflora en el instante mismo en que esa búsqueda de alto rango se traduce en un descubrimiento sistemático, a través de concreciones históricas ubicadas en un tiempo y en un especio determinados, de las finalidades últimas de las acciones humanas llamadas por Platón *Ideas* y, por la filosofía contemporánea, valores culturales. La ciencia, madre por excelencia de los descubrimientos, es tan creadora como el arte. La ciencia no fabrica materialmente como el arte sus leyes, nada más las enuncia, las dice, las piensa una vez que las ha sabido entrever detrás de la superficie sensual de los fenómenos que estudia. Para que se dé una obra de arte, en cambio, sí es indispensable que la fabricación manual coexista junto con la creación fantasmagórica. La acción de encontrar algo selecto entre la abundancia de cosas vulgares, no es una tarea que pertenezca al mismo objeto seleccionado como pudiera creerse a primera vista, sino que es una consecuencia lógica del esfuerzo espiritual del sujeto creador que inyecta una excelsitud intangible a la cosa seleccionada. "La naturaleza en su realidad —dice el doctor Samuel Ramos— es silenciosa, pero el hombre la dota de una voz, la convierte en un lenguaje que habla de cosas recónditas y misteriosas. Así, pues, la contemplación estética de la naturaleza participa en mucho del animismo y el antropomorfismo. Lo bello natural no es sino la trasposición de ideas, sentimientos, aspiraciones humanas, al mundo de la naturaleza".

Como se ve, por lo dicho, el hecho de prescindir de la mera acción manual, que puede ser eventual en algunas creaciones culturales aunque sea imprescindible en la elaboración de las mercancías artísticas, no supone la forzosa supresión del acto descubridor o del uso del ingenio inventor. Que la elaboración de una obra de arte requiere la confluencia de la labor material y de la iniciativa espiritual para llegar a ser lo que debe ser, eso no indica de ninguna manera que la contemplación estética

de un bello paisaje que se abre con todo su esplendor frente a nuestros ojos, deje de ser una acción altamente constructiva en el mundo anímico, en el terreno espiritual. En los dos casos se trata también de dos actividades estéticas diferentes, independientes recíprocamente dentro de la esfera general de lo bello, cuyos respectivos valores específicos e inconfundibles, posiblemente no deberán jamás compararse, tratando de establecer una jerarquía entre algo superior y algo inferior, sino más bien equiparándose entre sí dentro de un mismo plano valioso. Tan legítima es la creación artística, origen de la obra de arte que conjuga a la visión de la fantasía con la manufactura artesana, como la creación contemplativa del paisaje natural, fuente mágica que transfigura a la naturaleza regulada por leyes físicas y biológicas en un valioso tesoro de sensaciones estéticas. Podemos, en suma, afirmar con la debida precisión que tanto la calidad de las genuinas obras de arte como la calidad interpretativa de un paisaje sabiamente contemplado, no son en definitiva otra cosa que modalidades especiales, particularísimas, del valor general del ideal estético, del concepto supremo de la belleza teórica.

4. *Las influencias recíprocas entre la naturaleza y el arte*

Uno de los temas que parece ser de los más importantes que hay que abordar, dado nuestro empeño por encontrar la explicación de la autonomía del paisaje como objeto estético de contemplación, es como era de esperarse el de la influencia que ejerce la naturaleza en el arte. Brevemente enunciado este asunto, podría resumirse diciendo que las bellas artes levantan sus construcciones formales y expresivas sobre un suelo real, gran parte del cual está hecho con el barro de la naturaleza. No puede haber una obra auténticamente artística si no alude en alguna manera, para bien o para mal, positiva o negativamente, a ese misterioso manantial de vida y de inspiración que es la naturaleza sensible, el cosmos como intuición. La naturaleza es el material más abundante de la realidad perceptible, de la cual extrae el artista su temática principal y los mejores métodos técnicos para su trabajo. Pues bien, el problema anterior, tan someramente apuntado, es para todo observador aficionado a gustar de los asuntos artísticos, un viejo problema; ya Aristóteles en su "Poética" nos habla del arte como imitación de la realidad. Este es el planteo habitual del problema estético, ya sea para ser solucionado en

sentido de que el arte imita a la naturaleza, ya sea para entender al arte como una interpretación nueva de la naturaleza o, ya sea, por último, para comprender al arte, como quería Wilde, como un modelo que es imitado por la naturaleza. Sea cual sea la resolución que se adopte ante este importante problema, la cuestión está en que todos los estéticos por igual han creído siempre que ese es por antonomasia el tema general que justifica la existencia de una teoría del arte, el que da sentido a la ciencia estética. Pero según lo que hemos venido desarrollando hasta aquí, creemos que ha llegado el momento de limitar un poco la excesiva generalización del tema central de la estética. En efecto, nos parece que el tema del arte, entendido como el conjunto de todas las obras de arte y su correspondiente enfoque por parte de la filosofía del arte o estética, constituyen ambos la expresión más clara de la unilateralidad, de la parcialidad en el planteo de dicho problema. El asunto teórico del arte, alrededor del cual giran las demás cosas extraestéticas, entre las cuales suele contarse a la naturaleza, es en rigor uno solo de los aspectos de la cuestión. Realmente, no sólo existe la influencia de la naturaleza en el arte, según es tradicionalmente admitida, dando por consecuencia el sometimiento o supeditación de lo natural respecto a la hegemonía o preponderancia de lo artístico. Pues además de esa relación particular, en donde sin lugar a dudas sale ganando la obra de arte y perdiendo la partida el paisaje natural, existe no obstante la relación contraria, una ponderación opuesta a la descrita, en virtud de la cual el arte, el artificio del arte, lo artístico como factor extraestético influye directamente sobre la naturaleza estética. En esta nueva conexión entre ambas realidades, ahora le toca al arte ponerse al servicio de la naturaleza; es el arte el que debe ser sacrificado en aras del paisaje; lo artístico deberá esconderse después de haber sido aprovechado por los seres naturales, en gracia al mayor lucimiento y esplendor de éstos. En tal sentido el factor natural ha exigido rendición y servidumbre al elemento artístico, las que se nos antojan tan justificadas como pueda ser la sumisión contraria, en la que la naturaleza se niega a sí misma para poder ser convertida en arte.

Cuando un pintor paisajista planta su caballete en el campo, ante un amplio horizonte que abarca a cielo descubierto cercanías y lejanías, nubes, montes, arboledas, peñascos y praderas, verdaderos modelos vivientes que detienen su respiración y sus gestos al posar, para que en se-

guida el artista suprima de un golpe lo que esos seres tienen de realidad para dejarles solamente lo que poseen de ficción; entonces decimos con propiedad que el arte, que es lo principal en el ejemplo, es *influído por* la naturaleza. Y se dice eso por la sencilla razón de que lo natural pasó a ocupar un lugar muy secundario dentro de la pintura terminada; el paisaje real sólo fué utilizado como medio para lograr la finalidad de consumar el efecto artístico del cuadro. Ahora bien, si por otra parte nos decidimos a hacer abstracción del caso descrito y, sin temor alguno, nos proponemos pensar con imparcialidad en el caso contrario, nos encontraremos con ejemplos como el del hombre que, poseyendo un gran gusto refinado, teniendo a la vez vista excelente, carecía sin embargo de brazos para poder practicar el arte de la pintura. El ejemplo podrá parecer algo exagerado por extremoso, pero sin dejar de ser real nos parece bastante representativo. Dicho hombre al hallarse frente a un paisaje de belleza excepcional, de variada morfología y sugestivos colores, subyugante en todo caso como el que nos ofrece la pareja de volcanes del valle de México: el Iztaccíhuatl y el Popocatépetl, no tendría más remedio que observarlo hasta cierto punto en una forma pasiva, sin aspirar consiguientemente a trasladarlo a un lienzo. En estas circunstancias, sus afinadas facultades de artista —artista de la sensibilidad pura, artista de la contemplación exenta de oficio— sólo se ejercitarían en el juego visual e imaginativo provocado por ese trozo de naturaleza de tan bellas proyecciones. No sería este el caso del arte conduciendo a la naturaleza, sino aquel otro en el que la naturaleza paisajística exige el sacrificio de la técnica, de la artesanía artística para evitar que el modelo sea desvirtuado y que pueda lucir en su completa realidad ante los agudos ojos escudriñadores de su excepcional descubridor.

Pero no sólo existen en el círculo de la vida humana estos dos casos extremos, que fueron tomados premeditadamente en esa forma de manera que representaran claramente la oposición o dualidad que nos interesaba subrayar. Podemos mencionar ejemplos menos acusados en los que pueda percibirse, con mayor realismo, la fecundidad explicativa del doble planteamiento que aquí venimos describiendo. En verdad, dentro de dos casos moderados que se nos ocurren, existen dos posiciones teóricas que los explican en forma característica. En un caso tenemos como ejemplo a la jardinería o arreglo artístico de las plantas en su propio terreno. El

arte de la jardinería tiene por objeto distribuir en forma artificial diversos elementos naturales: plantas, rocas, lagos, montículos, veredas, sin desarraigarlos de su medio, logrando al final un efecto preconcebido dentro de la esfera real de la naturaleza. En una tarea como esta, es justamente el arte el elemento que queda al servicio de la naturaleza, ya que la imaginación, el conocimiento de las plantas y el trabajo manual correspondiente, son tomados como medios para lograr que el jardín no pierda, pese a ciertas ponderaciones y mitigaciones estilísticas, su condición básica de paisaje natural. La belleza de un jardín bien diseñado no proviene de otro lado que de la potenciación de los elementos naturales existentes para obtenerse una más clara definición de los objetos y sus correspondientes lugares, así como mayor comodidad para su habitante en el estar, contemplar y caminar. En el otro caso a que hacíamos referencia tenemos un ejemplo bien distinto al que acabamos de describir: el de un actor de cine que representa a un personaje figurado dentro del argumento de la película. Lo más característico de este caso es que el factor dominante está representado por la ficción del personaje, que es irreal en dos sentidos: por cuanto que es un papel, un rol, y, por cuanto que el actor no se halla en la pantalla de carne y hueso. Pero, además de lo dicho y como complemento esencial de lo anterior, también se destaca la característica de la manera como se realiza el papel que se le ha encomendado al actor: se trata de una actuación hecha con naturalidad. ¿Y qué se entiende por naturalidad? Desde luego que no es la naturaleza física ni del hombre-actor, ni de la película rodante. La naturalidad es el disfraz de la ficción, de modo que lo ficticio aparezca ante el espectador como real. Todo arte es un juego más o menos equilibrado entre lo verídico y lo falso, entre lo existente y lo inexistente, cuya suma da nacimiento a la naturalidad artística. En nuestro caso del personaje cinematográfico, vemos que lo artificioso domina sobre lo natural y, por consiguiente, debemos aceptar la subordinación de la naturaleza al arte. Pero esta supeditación no es tan radical y extremada que impida que lo artificioso de la fantasía, no se nos ofrezca como la cosa más "natural". Esto significa que si jerarquizamos a los factores, comprendiendo no obstante que ambos son indispensables para la obra, tendremos que los recursos técnico-mecánicos junto con el argumento y su presentación lumínico-formal, constituyen el fin del arte cinematográfico, mientras que el recurso de la naturaleza que tiende a frenar los artificios, o sea la naturalidad, viene a reducirse a

simple medio. Lo real ha quedado al servicio de la invención. Comparando los dos casos aquí analizados vemos que, mientras en el jardín proyectado con arte, la sustancia real subsiste pese a la iniciativa renovadora del artista jardinero, en la película en movimiento las acciones humanas son irreales y sólo están allí representadas, a pesar de que esa ficción está encubierta con un velo de realidad.

5. *La independencia relativa del paisaje dentro de lo estético*

En todo lo visto hasta aquí, hemos explorado someramente aquella región fronteriza en donde se tocan la naturaleza y el arte, habiendo encontrado la razón de ser de sus recíprocas influencias de carácter estético: la culturalización de la naturaleza, por un lado, y la naturalización de la cultura, por otro. Estas dos grandes direcciones de la vida, capaces de trascender en verdad el ámbito mismo de los objetos bellos, podrían muy bien servir para definir metodológicamente a las dos grandes culturas históricas llamadas occidental y oriental. Ya un investigador del Extremo Oriente, llamado Tsuneyoshi Tsudzumi, habla de "la indelimitación como concepto fundamental del estilo artístico japonés"; cosa que podría contrastarse con el concepto de lo apolíneo dado por Spengler, en donde las formas circunscritas son las más representativas de cualquier manifestación espiritual de la Grecia antigua, morfológicamente consideradas. Pero no podemos detenernos en tan sugestivo tema; en estos momentos sólo debemos fijarnos, de acuerdo con el hilo de nuestro plan expositivo, en que el análisis más o menos moroso que hemos hecho de los límites entre el paisaje y la obra artística, nos aporta los elementos suficientes para afirmar de modo concluyente que el paisaje natural, entendido como arte de la naturaleza o como la naturaleza convertida en una de las bellas artes, merece un capítulo aparte dentro de las cuestiones teóricas de la estética filosófica y, además, igual extensión y profundidad respecto a las generalidades y demás conceptos que esta disciplina viene dedicando a las ya clásicas concreciones artísticas consagradas y registradas por la historia del arte. El mismo Benedetto Croce, famoso estético italiano contemporáneo recientemente fallecido, dejó dicho en su última auto-exposición sobre la teoría del arte —"Aesthetica in Nuce"— que: "Como 'bello de natura' se designan verdaderamente aquellas personas, cosas, lugares que, por sus efectos sobre los ánimos, deben ser acercados

a la poesía, a la pintura, a la escultura y a las demás artes". Lo que prueba que este filósofo, siguiendo la tradición hegeliana, se niega a admitir la independencia de lo bello de natura. En otra frase confirma lo anterior: "... contrariamente a lo que acontece con las obras artísticas, no admiten interpretaciones auténticas." Pero, reflexionamos nosotros, semejante objeción también es aplicable a la contemplación de cualquier obra artística: a un cuadro, a una sinfonía o a una novela. La separación entre el espectador y la obra, sea frente a un objeto natural del paisaje o ante una obra de arte, subsiste y subsistirá. Sin embargo, Croce duda y se contradice al afirmar: "... no hay dificultad en admitir semejantes 'cosas artísticas naturales', porque así como en el proceso de comunicación poética se actúa con objetos producidos artificialmente, así también puede actuarse con objetos dados naturalmente."

Por las razones que hemos venido dando en el curso del presente trabajo, creemos haber salvado a las "cosas artísticas naturales", que el filósofo italiano dejó naufragar por una inexplicable indecisión. Nos parece indudable que todo paisaje, poseedor de suficientes atractivos como para que pueda ser tomado como un objeto de contemplación estética, también es algo artístico y su género es todo un arte, de modo similar como son obras artísticas las arquitectónicas, las escultóricas, las pictóricas, etc. Pero no debemos caer en el error de atribuir a este nuevo género artístico, cuyas obras son realidades naturales exentas de ficción y de industria fabril, la condición de inferioridad que le viene atribuyendo la tradición estética moderna. Porque una cosa es que los motivos y temas naturales puedan ser tomados por el artista del pincel, del cincel o de la pluma como pretextos o simples puntos de arranque para la creación de obras de la fantasía, y otra cosa muy distinta es la auténtica contemplación extática, arrobadora, de un panorama grandioso que se siente insustituíble por el arte, ni siquiera por el recuerdo de otro paisaje. Cuando decimos que el arte re-crea a la naturaleza, en ese juicio se alude a la función soterránea que ejerce un modelo natural que va a sufrir una transformación de acuerdo con la visión interpretativa del artista. Pero cuando alguien se atreviera a afirmar que la naturaleza atrae y subyuga al mismo artista y al contemplador de lo bello, entonces deberíamos entender que allí la naturaleza no es ningún modelo, ningún pretexto temático, ningún punto de partida, sino que los objetos naturales exigen del espectador el máximo respeto para con sus cualidades, sean estructurales o de detalle, debiendo

por tanto el sujeto ajustar su gusto a las condiciones inmodificables del espectáculo que se le ofrece. Un ejemplo muy ilustrativo es el caso tan conocido del pintor mediocre que, queriendo de buena fe copiar un rincón subyugante de la naturaleza silvestre, acaba por reproducir caricaturescamente las formas huecas, frías y disminuídas del modelo original. Por eso, los grandes pintores no han pretendido nunca competir con la belleza natural, pues ellos mejor que nadie han sabido siempre que hay aspectos de la naturaleza que pueden avenirse con su temperamento, pero que hay otros, que tal vez son los más, que son irreconciliables por siempre con sus intenciones artísticas. Y aquí se nos ocurre una definición de lo cursi, a propósito del respeto estético y de la irrespetuosidad artística hacia los valores irremplazables, inalienables y auténticos de la naturaleza. Cursi sería todo aquello que pretendiendo apropiarse las grandes cualidades de la naturaleza, sólo logra al final quedarse con una imagen desteñida de ella; y, por extensión, también lo sería aquello que aspirando a imitar las grandes hazañas de la historia humana, acaba por expresar su propia incapacidad y pequeñez. Naturalmente que la persona cursi cree sinceramente haber alcanzado su propósito, enorgulleciéndose de ello.

Todo lo dicho anteriormente, tuvo por objeto evitar caer en el malentendido de que le estamos negando validez a la estética para explicar la belleza del paisaje, la contemplación de la naturaleza. No, dentro de la misma disciplina estética, queremos que se abra un nuevo capítulo que tenga la misma importancia teórica que el dedicado a la definición de la obra de arte, y que se refiera a la naturaleza como objeto estético, independiente por lo mismo de la consideración relativa al aprovechamiento del modelo natural por el artífice del arte. En consecuencia, no es nuestra intención plantear aquí la necesidad de inventar una nueva estética, dedicada exclusivamente a tratar el tema de la naturaleza contemplable por la gente de gusto. La autonomía que pedimos consiste, como ya es fácil comprender, en que el paisaje como objeto estético se distinga del paisaje tomado como modelo del arte. De este modo la naturaleza, en su función genética del arte, seguiría perteneciendo al campo de las artes clásicas, como lo quiso Hegel; pero ya lo natural en sí, aislado de la contaminación fabril del artífice, se alojaría en un campo separado, aunque en todo momento subordinado al concepto genérico de lo estético. Por eso estamos hablando de una autonomía relativa, no de una independencia absoluta. Relativa porque, al mismo tiempo que separamos al paisaje del modelo

natural, y por lo tanto del arte, no pretendemos sacarlo fuera del ámbito de la estética general, sino subordinarlo a la idea de conjunto. En suma: propugnamos por una ampliación de nuestra ciencia, para que pueda incluir una sección que estudie a la naturaleza estética con independencia de las llamadas bellas artes.

6. *La continuidad de la naturaleza y la discontinuidad del arte*

La contemplación estética de la naturaleza es un hecho tan viejo como el hombre mismo; su existencia, por eso, se presenta con tal monotonía en todos los hombres de todos los lugares y de las distintas épocas, que resulta bastante contrastada con la constante renovación de los estilos artísticos de la historia del arte entre los grupos humanos diseminados en el globo terrestre. Alguna razón debe existir en el fondo de este fenómeno; procuraremos a continuación explicarlo. La naturaleza, lo mismo que toda realidad visible y en general sensoria, se nos ofrece a la contemplación unas veces en un paisaje de llanura, otras en un paisaje montañoso, otras en fin en un paisaje ribereño; también vemos a la naturaleza en objetos más pequeños como puede ser un animal doméstico, un ave que se pierde en el cielo, un ramaje que con su sombra nos cobija del sol. Lo cual quiere decir que la naturaleza no es captada ocularmente toda entera, al primer golpe de vista, sino fragmentariamente, por partes sucesivas, cada una de las cuales siendo grande o pequeña en dimensiones siempre la representa dignamente, siempre nos trae su mensaje inconfundible de luz o de oscuridad, de calma o de tormenta, de frío o de calor. Cada parte, cada paisaje en particular nos habla, a pesar de su limitación y de su carácter propio, de la naturaleza toda, de su infinito conjunto, de su inabarcable totalidad invisible. Y es que cada una de estas partes representativas encierra, en su núcleo más profundo, una expresión de ilimitación que hace que presintamos siempre un más allá de su horizonte, unos filamentos sutiles que parecen conectar al espectáculo visible con un mundo mucho más extenso, mucho más amplio, pero que se esconde a la mirada del espectador como cofre de tesoros ocultos del más alto precio. Así, no podemos hablar, dentro de un plano de sensibilidades, de un paisaje terrestre en general, de un paisaje marino en general o de un paisaje celeste en general. Cada uno de estos conceptos, cada una de estas abstracciones mentales se multiplica en la realidad sensoria, cuando ve-

mos que existen tantos paisajes concretos como regiones, comarcas y espectadores posibles puedan imaginarse. Pero siempre, de una manera persistente y obsesionante, debajo de esta fragmentación de la naturaleza sensible en múltiples partes, yace una noción previa que por su amplitud insondable y su carácter unitario y homogéneo, hace que cada una de las partes no se manifieste como aislada, como arrancada del tronco común, sino por el contrario aludiendo siempre a esa liga, a esa unión misteriosa con el resto de la naturaleza que permanece oculta. Así nos podemos percatar de que existe una unidad inmensa en el reino de la naturaleza, cuyo modo de ser es puramente virtual y nunca objetivable en el acto de la contemplación estética.

La unidad de la totalidad de la naturaleza en su existencia virtual, así como su fragmentación real percibida por medio de los órganos de los sentidos, puede quedar ilustrada con algunos ejemplos sencillos. Una maceta situada en el rincón de un patio; una flor en el ojal de la solapa de un traje; un pájaro cautivo en su jaula; un jarrón conteniendo unas ramas floreadas, descansando sobre la mesa de un aposento en penumbra; una fuente de piedra conteniendo agua inmóvil; un pedazo de paisaje visto a través del marco de una ventana. En cada uno de estos casos y en todo posible caso de objeto natural, vemos que cada ser enseña su aislamiento como un mero accidente, como una imperfección y nunca como una virtud; aceptamos un pequeño trozo de naturaleza en nuestra casa porque no podemos meter, en su reducido espacio, a la totalidad de ella; nos conformamos con la representación convencional del conjunto infinito del universo. Y este convencionalismo es posible porque, cada uno de los objetos tomados del paisaje interminable, siempre nos habla claramente de su relación intangible con los demás objetos naturales que no están presentes. La maceta del patio nos sugiere, inevitablemente, la fértil tierra común en donde crecen plantas de todas clases con flores multicolores, y el pedazo de cielo azul que asoma tras la barda del patio, amplía nuestra imagen hasta abarcar la atmósfera ilimitada del firmamento, que sirve de techo a todos los seres que aspiran a la vida. Lo mismo puede decirse de los demás ejemplos enumerados: todos son símbolos de algo maravilloso, de un cosmos unido y armónico que se pierde en la lejanía, tras las montañas y las nubes, tras las estrellas y las brumas, pero que sin embargo se adivina y se siente resonar en el fondo del alma. No se trata, pues, de algo subjetivo y caprichoso cuando decimos que, en la contem-

plación estética de un paisaje, nos percatamos de la férrea e indisoluble solidaridad del paisaje visible con los demás invisibles, ya que es una experiencia comprobable. Lo cual nos permite ahora invertir la proposición primera: en vez de asentar que la unidad de la naturaleza sensible es virtual y que su fragmentación empírica es real, ya podemos decir que la fragmentación de la naturaleza es virtual, estéticamente hablando, y que la suma de todos los fragmentos constituye su verdadera realidad.

Esta característica vinculatoria de la naturaleza estética, resulta más clara cuando la comparamos con el rasgo paralelo de las obras de arte. En cada obra de arte se encierra todo un mundo, toda una concepción de la realidad y del espíritu humano. Este aislamiento, esta unidad propia, esta autosuficiencia de cada una de las creaciones del arte, es lo que hace que al gozarlas deba uno olvidarse necesariamente de otras creaciones de su especie, considerando que cualquier interferencia de esta clase se considere como un estorbo para adentrarse en el alma particularísima de la obra contemplada. Cada producción artística es un microcosmos: dentro de su pequeñez se agita todo un universo de ideas, imágenes y percepciones. En la concepción del artista, objetivada en la obra, se encierra un mundo hondo que sólo puede captarse en sentido de la profundidad; en tanto que en el paisaje de la naturaleza, se alude a un mundo muy amplio cuya asimilación sólo es posible en sentido de la extensión. La obra de arte, "pequeño mundo" como diría el novelista Hesse, tiene un valor de por sí, no necesita figurar en una serie de otras similares. Las otras obras artísticas dicen, por su cuenta, su propio y bien diferenciado mensaje: cada cabeza es un mundo, dice el refrán popular; y lo mismo sucede en el arte: cada creación es un mundo. De aquí que, mientras sea absolutamente necesario para gozar estéticamente de un paisaje natural, trascender los contornos del propio espectáculo para ligarlo por medio de sugerencias a la unidad oculta del cosmos geográfico; en el caso de la contemplación adecuada de una obra de arte ocurrirá, por el contrario, que es indispensable que el contemplador se aisle o aparte de las demás cosas del mundo, y muchas veces también de su propio Yo, para poderse compenetrar con el sentimiento del artista que la concibió. Un paisaje es de por sí bien sencillo, su presentación es por lo general bastante simple; la complicación de él está detrás, su riqueza imaginativa radica en el mundo de sugerencias que lanzan vertiginosamente al observador a ligar lo que ve con los infinitos paisajes invisibles, que sirven de eco remoto a la rea-

lidad fragmentaria que actúa como trampolín o punto de partida. La obra de arte es algo bien distinto a un paisaje: ella es de por sí compleja, rica en elementos contradictorios y en expresiones extrañas; todo lo cual tiene el espectador que interpretarlo, para obtener al final una sensación más simple, una especie de resumen de lo que percibió y sintió. En tanto que el paisaje nos ofrece el mundo natural que estamos habituados a verlo diariamente, la obra artística nos brinda un estado de ánimo, una concepción novedosa, una emoción personal, que son cosas que nos sorprenden por su originalidad, por no estar acostumbrados a ellas, ya que nos sacan de nuestra postura anímica habitual para llevarnos a adoptar otra completamente distinta a la nuestra.

Concretando más los significados de los términos que estamos manipulando, diremos que el paisaje estético es un macrocosmos y que la obra artística es un microcosmos. Macrocosmos, porque la porción de mundo que se percibe forma parte de un mundo más extenso; microcosmos, porque la porción de materia que se capta es escenario suficiente para que allí se desarrolle el drama más profundo que pueda imaginarse. Ahora bien, el paisaje entendido como macrocosmos, esto es, como parte de un todo homogéneo que amplía sus contornos, es una cosa que permanece fija, que es estática e inmodificable en el fondo, aun cuando varíen las apariencias. Por otra parte, la obra de arte entendida como microcosmos, o sea, como una unidad aislada que se basta espiritualmente a sí misma, es una cosa cambiante cuando genéricamente se las quiere abarcar a todas, pues los contenidos más diversos se suceden a saltos, aun cuando los materiales de que estén fabricadas esas obras sean más o menos los mismos. En vista de esto, podemos decir que el conjunto de la naturaleza como objeto estético es un fenómeno en el que impera el principio de la continuidad, ya que de un paisaje determinado a otro se pasa a través del concepto total de naturaleza, que es en último término el denominador común de todo posible panorama concreto. Asimismo, cabe afirmar lógicamente que el conjunto del arte es un fenómeno que se rige según el principio de la discontinuidad, ya que de una obra dada a otra es imposible pasar sin borrar previamente, de la mente del espectador, las impresiones recibidas en una para poder recibir las correspondientes a la otra. Cada paisaje, para ser lo que es, necesita de los demás paisajes, para poder finalmente sugerir la totalidad de la naturaleza perceptible; cada obra de arte se encierra en sí misma, se ensimisma como diría Ortega y Gasset, por lo cual

no requiere para subsistir de las demás, las que después de todo le estorban. Estos conceptos de continuidad y discontinuidad son importantes para concebir, en sus justos términos, tanto a lo que podría llamarse la geografía estética como a la historia del arte, que representan cada una la visión conjunta de los distintos paisajes regionales y de los diferentes estilos de época respectivamente. Continuidad estática y discontinuidad dinámica. El registro gradual de los paisajes locales que deberá llevar a cabo la geografía estética, será un mosaico formado con piezas distintas unidas por una solución de continuidad; el registro gradual de las obras de arte que lleva a cabo la historia del arte, es en cambio un tablero formado por unidades disímbolas entre sí, contrastadas, reunidas sin solución de continuidad.

7. *La belleza del arte y la belleza del paisaje*

La polaridad de lo discontínuo y lo contínuo, de lo interrumpido y de lo flúido, de lo escalonado y de lo llano, que define según hemos visto a las opuestas tendencias de la contemplación de las obras artísticas, por una parte, y de los paisajes, por otra, sirve de base para caracterizar a los dos tipos de valores estéticos que rigen la conducta y la configuración de las dos clases de objetos que son resultado de diferente concepción: la cultista artificiosa y la natural espontánea. Según eso, es posible afirmar que la belleza del arte es un ideal hacia el cual se dirige toda intención modeladora del tiempo y el espacio en series de objetos concretos separados, peculiares y diferenciados, siendo éstos más bellos en los distintos casos a medida que se acentúan más los caracteres específicos de sus propias expresiones, y correlativamente menos bellos, más antiestéticos en la medida en que se uniformizan entre sí dichos signos. De igual modo, pero situándonos en otro plano, la belleza de la naturaleza libre, es decir, de aquel paisaje o fragmento de paisaje que no está sometido al yugo servil del arte, es un ideal hacia el cual se dirige toda contemplación particular que es unificable en una totalidad situada tras la barrera de lo visible, siendo cada momento concreto más bello a medida que se estrechan más los vínculos entre la parte visible y el todo invisible, entre la partícula presente y el conjunto ausente, y siendo correlativamente menos bellos, más feos, en la medida en que se aflojan las conexiones existentes entre la faceta pequeña y el cuerpo total, del cual aquella forma tan sólo

es una parte. El principio estético de la valoración artística es el de la diferenciación progresiva, el del descubrimiento de los caracteres propios e inconfundibles; siendo en cambio el principio estético de la valoración de lo natural artístico, del paisaje y sus derivados, el de la unificación progresiva, aquel que descubre los caracteres comunes de posible identificación en los diferentes casos. La ley regulativa del ideal de la belleza, que guía los pasos de la historia del arte, funciona en sentido centrífugo, en tanto que parte de una unificación real para dirigirse a una diferenciación ideal, como si un solo camino se dividiera en tantos otros como intenciones artísticas existieran, separándose más y más a medida que se avanzase por ellos. Por su parte, la ley propulsora originada en el ideal de belleza, que conduce el camino de la geografía artística de la naturaleza, funciona en sentido centrípeto, en cuanto que arranca de una diversidad real para encaminarse hacia una globalización ideal, como si se tuviera enfrente una serie de ventanas, separadas, a través de las cuales se pudiera ver, mediante perspectivas diferentes, un paisaje más general que abarcase y unificase a éstas. Mientras más acentuado esté el movimiento que va del centro a la periferia, habrá más belleza en la obra de arte; mientras más acusado se halle el impulso que va de la periferia al centro, mejor se habrá logrado lo bello en un paisaje.

Estos conceptos fundamentales, definidores de los valores supremos de la estética del arte y de la naturaleza, sirven de base a sensaciones particulares que sirven para identificar la condición propia de una producción artística o de un espectáculo natural, según el caso. En realidad, de la tendencia diversificadora o multiplicadora del arte hacia lo bello, se deriva el sentimiento de profundidad en cada una de las obras consideradas, puesto que la separación gradual de ellas va fomentando el paulatino enriquecimiento del contenido interior de cada una. De igual modo, de la tendencia unificadora o simplificadora de lo natural hacia la belleza, tiene que derivarse un sentimiento de amplitud, de extensión, puesto que la reunión gradual de los diversos paisajes tiene que ir favoreciendo el ensanchamiento del panorama general que es el denominador común que unifica a sus distintas facetas. Profundidad y extensión; verticalidad y horizontalidad; ahondamiento y ensanche. Una sinfonía de Beethoven es un acto titánico de horadación, con explosivos cada vez más poderosos, de una caverna en el corazón más escondido de la roca. La placidez que se siente al contemplar el terso crepúsculo matutino, se debe a que sin

querer se recuerda mentalmente el rojizo crepúsculo vespertino, que es su complemento. Para comprender y gustar a fondo la obra de un genio, salen sobrando las comparaciones: el genio es igual a sí mismo. Para conmoverse ante un paisaje de la naturaleza, es necesario asociar toda una serie de paisajes complementarios: la noche es el complemento del día, el mar lo es de la costa, el cielo de la tierra, la roca del ser vivo, la montaña de la llanura, la tormenta de la calma atmosférica, la temperatura fría de la cálida, el bosque de la pradera, etc. Para entender el arte, hay que perder la memoria; para entender al paisaje, hay que recordar otros paisajes suplementarios. El arte es en tal sentido disociación y la naturaleza asociación. Lo cual nos lleva, como de la mano, a enfrentarnos con este dilema esencial: la expresión personal y la impresión impersonal. La personalidad del artista es una creación individual, que se destaca por su propia fuerza de las demás; la impersonalidad del paisaje es una creación colectiva, en la que cada experiencia individual es siempre armonizable con las demás. Un artista con personalidad es un individuo único; un espectador de paisajes es un artista anónimo. Si la historia del arte está construída por el agregado de muchas unidades personales; la geografía estética la han venido formando espontáneamente todos los hombres que aman a la naturaleza, por medio de una especie de alma popular.

Pero aquí conviene aclarar un punto, para que no se vaya a creer que estamos diciendo que la belleza de un paisaje no es en realidad una creación auténtica, sino una mera reproducción de lo que ven todos. En la obra de arte es el artista quien crea algo nuevo y original, en tanto que el espectador de ella es un simple receptor de esa concepción ajena. En la contemplación estética del paisaje, el espectador es a la vez creador; se confunden las dos funciones en una sola, que capta y aporta al mismo tiempo, que recibe una cosa y da otra, que se apropia lo que ve y aporta lo que ha elaborado. Así se puede comprender la constitución compleja de un bello paisaje, que es tal sólo para el que sabe observarlo y crearlo a la vez. El paisaje estético no es sólo un conjunto de sensaciones pasivas e inertes; es una auténtica invención, sólo que de distinto tipo que la creación artística. Podríamos definir a este tipo de creación, tan peculiar, que es el goce estético de un paisaje, como la amalgama o fusión del objeto con el sujeto, del hecho con el pensamiento; dos cosas inseparables que, al coincidir, producen como por arte de magia el paisaje espléndido. Ahora bien; esta creación fugaz, instantánea, provisional y nada duradera, tiene

también su correspondiente jerarquía de valores. Ya vimos cómo la belleza de la naturaleza era resultado de atraer, hacia el trozo de paisaje visible, un alud de imágenes de paisajes invisibles coordinables con él. Y aquí resulta clara la distinción entre lo que es mera sensación pasiva, simple y pura percepción reproductiva y lo que constituye la parte creadora de la contemplación, en la que la imaginación se encarga de crear una nueva visión del objeto visual al quedar armoniosamente unido a otros, y así obtener como resultado la vivencia semi-real y semi-fantástica del mundo total de la naturaleza externa. La imagen mental de la unidad completa de la naturaleza visible, es producto de la fuerza expansiva de la imaginación creadora que procura agrupar, en un todo variado y armónico, las sensaciones adquiridas ante el mayor número posible de experiencias paisajísticas. Como se comprenderá, el ideal de una imagen de esta clase está en la reunión teórica de todos los paisajes posibles en uno solo; lo que en último análisis constituye la noción de lo bello natural, como meta siempre perseguida por los artistas-contempladores y nunca alcanzada en su totalidad.

Cuando el sentimiento de la extensión, cuando la sensación de amplitud, tan típica en la contemplación paisajística, pasa de la idea de la cantidad a la idea de la cualidad, entonces sobreviene el sentimiento de lo sublime. Cuando una unidad se suma a otra y éstas a otras, y así sucesivamente, se llega a la noción de infinitud cuantitativa. Pero cuando hacemos a un lado la operación aritmética de la adición sucesiva, y procuramos representarnos una imagen espacio-temporal de esa serie infinita, es decir, cuando sustituímos a las unidades abstractas por objetos reales, entonces es cuando la cantidad se convierte en cualidad y surge al instante el característico sentimiento de sublimidad. Pues bien; la sublimidad estética se divide en dos clases, puesto que no es ella un atributo exclusivo de la belleza natural, sino que también es posible que el arte participe de él. Así, trayendo a colación los conceptos ya establecidos anteriormente por nosotros de la profundización en la obra de arte y de la amplitud en el paisaje, diremos que es posible pensar en un sentimiento de sublimidad en la profundidad, cuando ésta se presenta como infinita, y a la vez en un sentimiento de sublimidad en la extensión, cuando ésta se nos da como horizontalidad infinita. En el primer caso, la sublimidad corresponde a una conmoción persistente en un solo punto; es la sublimidad por intensidad. En el segundo caso, lo sublime se refiere a una emoción galo-

pante y traslaticia; es la sublimidad por grandiosidad. La interioridad psíquica frente a la exterioridad física. Como puede verse, estas características no son notas exclusivas del arte y de la naturaleza respectivamente, sino sólo propiedades dominantes que en cada uno de estos casos, determina la orientación general de su correspondiente apreciación estética. Tanto el arte participa de una pequeña dosis de exterioridad, como el paisaje posee alguna porción de interioridad. Cuando nos situamos, por ejemplo, frente al palacio-rascacielos de la O.N.U., recientemente acabado de construir en la ciudad de Nueva York, nos sentimos disminuídos ante ese gigantesco prisma vertical de hielo; líneas rectas, planos enormes de cristal azuloso, reflejos múltiples de la luz que baña a ese bloque aéreo, ingrávido y transparente. Geometría interminable que nos habla de trazos sublimes, de dimensiones colosales en la obra arquitectónica. En el terreno de lo natural, cuando vamos navegando en el mar y éste empieza gradualmente a agitarse, cuando las olas comienzan a encresparse y a dejar ver cada vez más sus lenguas de espuma, tenemos ante nosotros la imagen clara de un alma turbada, de una conciencia viva que quiere vengarse de nosotros, rugiendo en amenazas al par que da por doquier zarpazos que retumban en el agua. Pero la proporción en que entran ambos ingredientes es siempre constante en cada caso: la naturaleza en la arquitectura siempre quedará supeditada a su sentido de invención, y lo humano moral en la naturaleza siempre tendrá menor importancia que la exterioridad espontánea. En suma: el arte es intensidad con algo de grandeza y la naturaleza es grandiosidad con alguna profundidad.

Sólo nos resta indicar que la sublimidad provocada por las formas externas, por la extensión superficial, que es lo sublime matemático de que hablaba Kant —diferente por supuesto a la sublimidad moral— se puede manifestar en dos formas diversas, a saber: por medio de la forma regular, por medio de los trazos geométricos de puntos, líneas y planos bien definidos, y por conducto de formas complejas e irregulares, nebulosas e indefinidas. El arte, que es en su realidad tempo-espacial oficio y artificio, prefiere la construcción regular a la irregular, lo claro a lo confuso, lo determinado a lo indeterminado. Cuando un artista desea expresar en su obra lo inaprensible de la naturaleza, siempre lo hace bajo el supuesto de que esa imagen debe obedecer, primero, a la ley de su propia genialidad y, después, a las del mundo exterior. El paisaje que florece espontáneamente en el mundo de lo dado, de lo pre-existente, de lo

acabado, de lo que vuelve a fabricarse siempre igual, como la rosa que rompe su capullo reproduce a la rosa que se marchita; enfila sus preferencias hacia las figuras informes sobre las bien contorneadas, antepone la irregularidad sensorial a la rigidez formal. Y esta distinción, nos ayuda a delimitar más el campo de la belleza natural en oposición a la belleza artística, particularmente en el terreno de los sentimientos de sublimidad. De este modo, la sublimidad de un paisaje se caracteriza por que la sucesión ininterrumpida de lo imprevisto, impide detenerse a encontrar un término que pueda encuadrar la visión que se contempla. En los panoramas que nos regala la madre naturaleza, existe una especie de brazos invisibles que nos atraen hacia regiones lejanas, remotas, y en donde podemos perder la cabeza por los torbellinos interminables que nos marean y ofuscan. Todos conocemos el carácter limitado, de encuadramiento que es propio de las obras de arte, frente a la fuga de motivos reales que representa el paisaje. La magnífica y espectacular trayectoria seguida por un avión de propulsión a chorro, que como proyectil cohete va dejando una blanca estela a su paso por el espacio, es un hecho asombroso sólo cuando se piensa que es obra de humanos; pero su majestad se anula en cuanto se le compara con la magnitud de la naturaleza irrebasable. Pero, con todo, la belleza sublime de la parábola descrita por el proyectil, subsiste dentro de su propia expresión de regularidad matemática. En donde el avión no puede competir con la obra de la naturaleza, es en la conquista de la sublimidad irregular e impremeditada, arrolladora e incontrolable.

Un último punto sólo nos queda por aclarar a este respecto. Es el que se refiere a la siguiente duda: ¿cómo es posible que la naturaleza exteriorizada que se percibe en los paisajes, se rija de acuerdo con leyes inflexibles como son aquellas que nos enseñan las ciencias naturales: la astronomía, la geología, la botánica, la zoología, la antropología, etc.? Aquí se pone de relieve la contradicción entre las sensaciones de irregularidad, que fluyen constantemente en un paisaje, y la precisión y formalidad periódica de las leyes científicas, que rigen a las anteriores sensaciones. En rigor, para responder a esta duda con certeza, hay que tomar en cuenta el hecho de que el desorden, por decirlo así, que preside la morfología de un paisaje, es precisamente aquello que plantea dificultades al hombre de ciencia, quien aspira a llegar a descubrir en el fondo de ese caos un principio de orden, una ley regular. Lo bello de un escenario natural se

da de inmediato; las leyes físicas que explican su formación y su comportamiento son mediatas, es decir, son halladas al final después de haber realizado muchos experimentos con el objeto. Si la naturaleza presentara su regularidad al primer espectador que llegara, saldría sobrando la investigación científica de la naturaleza. Tan difícil es que la naturaleza descubra su secreta ley, que el hombre de estudio no sólo tiene que conformarse con observarla mil veces, sino que debe forzarla con experimentos que nada tienen de pintorescos. En el fondo se trata de dos puntos de vista diferentes, el del arte y el de la ciencia, como se dijo al principiar este ensayo, que enfocan a un mismo fenómeno inicial, común a ambos, pero para pasar en seguida a interpretarlo cada uno a su manera, según sus propósitos previos. La aplicación de esos principios de orden, extraídos alguna vez de la naturaleza, y trasladados a la creación artística, dan como resultado la técnica del trabajo del artista. Y, por esta razón, la obra de arte explota más el orden y la regularidad formal y expresiva que la naturaleza contemplable, desde el punto de vista estético. Como sabemos, sólo el arte tiene técnica, en tanto que el paisaje tiene belleza a pesar de carecer de ella.

Para terminar, sólo deseamos agregar algo sobre el animismo de las formas naturales, el cual nos da la ilusión de estar viendo seres vivos, almas humanas o espíritus divinos o demoníacos, en donde sólo hay cosas inertes y seres instintivos sin pensamiento ni destino. No sólo es asunto de los hombres primitivos la interpretación animista de los fenómenos naturales; también el hombre culto, el artista de oficio o de la contemplación pura, crea expresiones voluntarias en esos seres indiferentes de por sí a los intereses humanos. La diferencia está en que mientras el primitivo ve en la naturaleza algo inexplicable, algo que es causa de temor por ser desconocido y de grandes proporciones, el artista evolucionado se percata de que las formas naturales pueden ser metáforas, alusiones a cosas humanas que tienen algún rasgo común con los elementos del paisaje. No es nada mágico el que encontremos en un bosque resonancias de nuestro propio Yo, de nuestro mundo interior, sólo que transformado por la grandeza del ambiente: existe en lo hondo una clara semejanza, una clara similitud entre la irregularidad e imprevisión de nuestros afectos y pasiones y el desorden inaprensible y abismal de la naturaleza sensible. Escribe Hernann Hesse:

"...a través de la fronda y las ramas, la luz del sol se descolgaba como serpiente de oro; le encantaba cómo los sonidos se entrelazaban y cruzaban en suave y muelle tejido brillante, el canto de los pájaros, el murmullo de las copas, las voces de los monos; y el tejido parecía el de la luz en las frondas: luz también. Así también llegaban, se fundían y se separaban otra vez los olores, los perfumes de flores, maderas, hojas, aguas, musgos, animales, frutos, tierra y podredumbre, todo agrio y dulce, silvestre e íntimo, alegre y cohibido, despertando y adormeciendo. De vez en cuando rugía en invisibles precipicios boscosos una catarata, danzaba sobre blancos corimbos una mariposa verde y sedosa con manchas negras y amarillas, crujía una rama muy honda en el bosque sombreado de azul, y pesada caía una hoja sobre otra, o pasaba una fiera en la oscuridad o se peleaba una mona camorrera con las otras..." *

ALBERTO T. ARAI

* Del cuento "Existencia Hindú".