

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

LA ESTETICA DE ANTONIO CASO



Samuel Federico Reyes

Reyes.

PRELIMINAR DE LA BIBLIOTECA
SERVICIO DE INFORMACION

1988

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Prólogo

1. Las fuentes

La teoría estética de Antonio Caso (1883-1946) se encuentra vertida en: a. Principios de estética. Esta obra fue publicada por primera vez en el año de 1925; sin embargo, la edición aquí consultada es la del año de 1944. Es importante llamar la atención de este hecho, aparentemente trivial, porque ambas ediciones presentan diferencias significativas, aunque no substanciales. Las mismas se reducen a omisiones y anexiones. Y así, por ejemplo, en la edición de 1944 no aparecen los capítulos intitolados: 1. La crítica de arte y la significación del humanismo; 2. El mundo irreductible de la belleza. Asimismo, en esta edición, aparecen por primera vez los siguientes capítulos: 1. Arte y geometría; 2. Esquematismo y civilización; 3. Esquema y símbolo; 4. El arte teocrático; 5. Axiología y trascendencia, y 6. Hoy. Y también, pero como un estudio aparte, mas no inconexo, se añade Dramma per musica. Estas son, pues, las diferencias existentes entre la edición de 1925 y la del año de 1944 de los Principios de estética.

b. Dramma per musica. Esta obra apareció por primera vez en 1920; después, reelaborada, fue anexada a los Principios de estética, de la edición de 1944. Es pertinente destacar que Dramma per musica, de la edición de 1920, se encuentra constituida por un conjunto de artículos - para diarios y revistas - publicados entre 1906 y 1919. En cambio, la edición de 1944 se encuentra constituida por los mismos artículos de que se compone en su primera edición, más un artículo publicado en 1936 e intitolado " El patriarca de

la música alemana ". Siendo, como se puede apreciar, este capítulo la única diferencia entre ambas ediciones de Dramma per musica. También es preciso tener presente que el capitulado de la obra no corresponde a la publicación cronológica - original - de los artículos; así, pues, encontramos en la edición de 1944 que el primer capítulo es un artículo aparecido , en El Universal, el 13 de noviembre de 1936, y que el segundo capítulo es un artículo publicado en 1917 en El Universal Ilustrado.

c. los capítulos IV, V y VI (El arte como desinterés, El símbolo y la forma, y Los valores estéticos - respectivamente) de La existencia como economía, como desinterés y como caridad. (La edición que trabajamos de esta obra es la de 1943)(1).

d. Por último, la teoría estética de Caso la podemos encontrar - como lo señala J. Fernández -, aunque no completamente desarrollada, en los artículos, sobre este tema, que no se hallan integrados a los Principios de estética ni a Dramma per musica y que fueron publicados entre los años de 1906 y 1946; siendo este último el año en que muere el maestro Caso.

Principios de estética, los capítulos IV, V y VI de La existencia como economía, como desinterés y como caridad, Dramma per musica, y los artículos sobre estética publicados entre 1906 y 1946 constituyen las cuatro fuentes primarias donde fundamentamos nuestra interpretación y exposición del pensamiento estético de Caso que aquí presentamos.

Ahora bien, en lo que sigue expondremos las razones por las cuales no hemos enunciado las fuentes primarias según su publicación cronológica.

Los Principios de estética, como su propio título lo sugiere, es la obra más completa y sistemática de Caso del tema aquí tratado. Los capítulos IV, V y VI de La existencia como economía, como desinterés y como caridad constituyen el complemento, necesario, de los Principios de estética. Pues ahí no solamente se amplían algunos puntos desarrollados en los Principios, sino también contemplan un aspecto muy importante, a saber: los valores estéticos; que en los Principios apenas son enunciados por nuestro autor.

Dramma per musica es una obra que, como también su título lo indica, queda reducida a la reflexión sobre la música - clásica. Claro está que ahí no se contempla a todos los grandes autores ni a toda la obra de los allí tratados. Los artículos (1906-1946) simplemente nos sirven para apoyar las ideas encontradas en los Principios de estética y en los capítulos IV, V y VI de La existencia.

Como se podrá observar, la enumeración que hemos hecho de las obras de Caso aquí consultadas obedece, fundamentalmente, a la importancia que tiene cada una de las mismas para nuestra investigación.

Con respecto a la bibliografía de apoyo, que dicho sea de paso es muy reducida, se discutirá, en caso de ser necesario, en los apartados de notas de los capítulos de que consta nuestro trabajo. Por otra parte, en lo concerniente a las ediciones aquí consultadas, tanto de las fuentes primarias como de las secundarias, remitimos a la bibliografía que se encuentra al final del presente trabajo.

2. El método

Para llevar a buen término nuestra investigación, que aquí presentamos sobre la estética de Caso, hemos optado por el método hermenéutico (2). Pues con la aplicación de tal método hemos podido seguir, en lo más posible, la trayectoria misma de nuestro autor. Sin embargo, este apego a los textos de Caso no implica, en ningún sentido, que nos hayamos limitado a realizar una exposición repetitiva de la estética de Caso sin gracia ni mérito de nuestra parte. Pues muy al contrario, el uso del método hermenéutico en nuestra investigación no sólo nos ha permitido no tergiversar el pensamiento estético de nuestro filósofo, sino también nos permitió la comprensión de ciertos aspectos de la teoría estética de Caso que no son evidentes. Además de poder alcanzar las metas trazadas al emprender este trabajo.

La importancia del método hermenéutico se evidencia en el hecho de que siguiendo los textos de Caso no solamente logramos descubrir el proceso evolutivo de su pensamiento, y con él los filósofos que influyeron en la evolución y consolidación de su pensamiento; sino también, por ejemplo, la importancia, como se podrá apreciar en el primer capítulo de la presente investigación, de la teoría del hombre, verdadera antropología filosófica, sobre la cual Caso erige su teoría estética. Además, consideramos que sin la comprensión de esta teoría del hombre no se logra comprender, cabalmente, la teoría estética de nuestro autor. Esta es, pues, la importancia y consecuencia de aplicar el método hermenéutico.

3. Los objetivos

La meta central de este trabajo deriva de una verdad indiscutible sobre el pensamiento de Antonio Caso: su eclecticismo. Este hecho impone, a todo aquél que incursione en su pensamiento imparcialmente, la tarea de comprender su eclecticismo como algo más que la adopción de un conjunto de ideas ajenas, aquí acerca del arte, carente de lógica alguna. Nuestra meta es exponer la estética de Caso como un intento real y lógico, aunque ecléctico, por explicar el fenómeno del arte. Vemos en el eclecticismo de Caso un pensamiento propio. Por tal razón hemos intitulado el presente trabajo: " La estética de Antonio Caso " . Exponer ese pensamiento es nuestro primer objetivo. De éste se desprenden otros dos que son: a. destacar la evolución, no cronológicamente, de su pensamiento estético, y b. destacar las influencias filosóficas sobre nuestro filósofo.

Por otra parte, señalaremos lo que vislumbramos como el intento de Caso por armonizar, a través de su concepción del arte, la fe y la razón (3).

Por último declaramos que no nos detendremos en las exposiciones e interpretaciones que realiza Caso de las ideas estéticas de ciertos filósofos, por ejemplo: Kant, Schopenhauer, etc.

4. Los capítulos

Nuestro trabajo lo hemos organizado en seis capítulos que son:

Capítulo 1: La teoría del hombre

Capítulo 2: El arte, actividad humana desinteresada

Capítulo 3: La proyección sentimental y la creación artística

Capítulo 4: Los valores estéticos

Capítulo 5: Caso frente al arte contemporáneo

Capítulo 6: Caso y la estética mexicana

En el primer capítulo se exponen las bases biológicas de la concepción del arte de Caso. Después, en los tres siguientes capítulos se expone, en sentido estricto, su estética. Por tal razón, los títulos de los mismos aluden directamente a los conceptos estructurantes de su pensamiento estético. En el capítulo número cinco se expone la posición de Caso frente al arte contemporáneo con la finalidad de ver que su dura crítica al arte contemporáneo es una consecuencia lógica, y limitación, de su estética. El rechazo de Caso al mismo, como arte puro, ayuda a comprender su idea de arte. Por último, en el sexto capítulo exponemos sucintamente las estéticas de Vasconcelos y de Ramos con el propósito de relacionarlas con las de nuestro filósofo para apreciar la importancia de Caso en la estética mexicana.

Notas

1. Esta edición es la que se reproduce en el volumen III de las Obras Completas de Antonio Caso editadas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
2. Nos apegamos a la acepción que da Dilthey de hermenéutica. Véase Dilthey, Wilhem, Obras Completas (vol. VII), - tr. E. Imaz -, Fondo de Cultura Económica, México, 1978 segunda edición.
3. Cabe aquí señalar que una de las inquietudes vitales del maestro Caso fue demostrar la compatibilidad de la fe con la razón.

Capítulo I. La teoría del hombre

El punto de partida de nuestra incursión, y excursión, en el pensamiento estético de Caso es, como se puede apreciar por el título del capítulo, su teoría del hombre. Pero antes de iniciar nuestra incursión es necesario hacer varias aclaraciones. a. Aquí exponemos la teoría del hombre de Caso en sus lineamientos más generales, pues nuestro propósito al exponerla es alcanzar una mejor comprensión de la estética de nuestro filósofo. b. La teoría del hombre de Caso se encuentra, a nuestro parecer, completamente desarrollada en su obra intitulada La existencia como economía, como desinterés y como caridad, mientras que en las obras de estética, y fuentes primarias para nuestra investigación, ésta se encuentra expuesta de manera sucinta y en algunos pasajes está implícita. (Por tanto, si se desea una información más precisa y amplia acerca de la teoría del hombre de Caso remitimos a la obra antes citada (1)). c. También es pertinente no olvidar que Caso no utiliza en ninguna de sus obras los conceptos de " teoría del hombre " para referirse al fenómeno humano, sino que usa los de " existencia humana ". d. Para evitar confusiones innecesarias, los conceptos de " teoría del hombre " que usamos para designar el análisis y las reflexiones de Caso acerca del fenómeno humano, él le llama simplemente existencia humana; no deben interpretarse como una exposición científica, de su parte, a la manera de Darwin, o más recientemente a la manera de K. Lorenz. Sino deben interpretarse como la teoría filosófica, de Caso, sobre el hombre. En cuanto la " teoría del hombre " de Caso es, en último término, filosofía del hombre se le puede equiparar con la antropología filosófica.

Ahora que hemos realizado estas aclaraciones necesarias entramos a la exposición de la teoría del hombre, o antropología filosófica de nuestro autor.

Antropología filosófica

El hombre es, para Caso, una consecuencia natural, directa y necesaria del proceso evolutivo de la vida. Pues afirma nuestro autor: " cada órgano, cada aparato o sistema, digestivo o circulatorio, respiratorio o muscular, nervioso; cada organismo animal o vegetal, unicelular o policelular, es promesa de otro mejor adaptado ... En la larga carrera de seres, la evolución es puramente orgánica, vegetativa o animal hasta llegar al hombre "(2). Así, el hombre es la manifestación más nítida de la tendencia natural del progreso evolutivo de la vida. Este recorrido vital se puede expresar en la siguiente sentencia: la vida tiende a una vida superior, la cual tiene su culminación, en términos biológicos, en el ser humano. De esta manera, el hombre es un producto de la evolución natural de la vida, y ésta es, para Caso, la primera gran verdad acerca del fenómeno humano, es decir, el hombre es ante todo y sobre todo un ser biológico. Sin embargo, difiere de todos los demás entes vivos de manera radical, según veremos más abajo.

Sí, para Caso siguiendo a Schiller y a Spencer, el hombre es la etapa superior y culminante del proceso evolutivo, en el aspecto orgánico, de la vida. Ahora veamos cuáles son las razones aludidas por nuestro filósofo para fundamentar su tesis. Caso para apoyar su tesis, la cual consiste en afirmar que el hombre constituye el ápice de la vida, recurre a la teoría schilleriana y spenciariana

de que todo ser vivo, independientemente de que sea vegetal o animal, no agota sus energías en la satisfacción y reproducción de sus funciones vitales; sino que, una vez satisfechas estas funciones primordiales que tiene todo ser vivo, siempre existe un sobrante de energía que no se emplea, y menos aún se agota en la satisfacción de las funciones vitales del ser vivo. Estas funciones son las fundamentales para que se preserve la vida, en general, y la de cada especie, en particular.

Esta energía excedente que Caso llama, siguiendo a Schiller, "demasia vital" o "potencia superflua", no ha sido constante en la historia de la vida, constante en el sentido de que haya una "única cantidad" de esa energía que se vaya acumulando en el proceso progresivo de la vida, sino, por el contrario, esa "cantidad" de potencia superflua, como la llama Caso, ha sido muy heterogénea en la trayectoria de la vida, la cual va desde los primeros seres vivientes - unicelulares - hasta el hombre. Esta energía vital, no empleada ni agotada en la satisfacción de las funciones vitales de los diferentes seres vivos, constituye el elemento indispensable para que se dé el proceso evolutivo de la vida, el cuál es único, pues, "la vida a través de la potencia superflua inventa meras disposiciones victoriosas; pero tarda en inventarlas. La raíz, la mano, la lengua y el pensamiento, son etapas de un mismo esfuerzo. ¡ Osadía y más osadía ! Los que se cansan mueren, pero la vida sigue trabajando "(3). En esta idea de Caso encontramos no sólo la presencia de Schiller, sino también la de Bergson. De este último recupera la idea de que el proceso evolutivo de la vida es único. El filósofo francés afirma: "Decíamos que la vida, desde sus orígenes, es la continua

ción de un único impulso - vital - que se ha dividido en líneas de evolución divergentes. Algo ha crecido, algo se ha desarrollado por una serie de adiciones que han sido otras tantas creaciones "(4). Caso recupera esta idea y la enriquece a través del concepto schilleriano de "potencia superflua". A los ojos de nuestro filósofo el "impulso vital" inmanente a la vida, en general, es insuficiente para bien comprender el proceso evolutivo de la vida. Ahora bien, la recuperación del concepto de "potencia superflua", por parte de Caso, es parcial. Pues, si bien es cierto que en su pensamiento tiene el mismo significado que en su autor, también lo es que se aplica a un campo más amplio. En Schiller la "potencia superflua" explica solamente aquellas actividades desligadas de la necesidad biológica, por ejemplo: el juego y el arte. En tanto que para Caso la "potencia superflua" es la auténtica fuerza motriz que posibilita la evolución de la vida. Acercuémonos a la idea de evolución de Caso.

En este complejo ascenso de las diferentes formas de vida a otras formas de vida superiores se cumple "la misteriosa relación entre las dos categorías irreductibles, la cantidad y la calidad. El incremento cuantitativo de la causa determinó la variación cualitativa (5). Esto último constituye el segundo aspecto importante de la potencia superflua. El primero es el considerar la motor de la vida en general. La importancia de destacar desde esta segunda perspectiva la potencia superflua descansa en el hecho de que cuanto mayor "cantidad" de potencia superflua tengan las diferentes formas de vida, o sea, los diferentes seres vivos, ya sean animales o vegetales, tanto más propician un mejor logro cualitativo en esas mismas especies; y asimismo dando lugar a o

tras formas de vida superiores. Existe, en la teoría de la vida - que sustenta a la teoría del hombre de Caso, una relación recíproca entre cantidad de energía acumulada y ociosa de los seres vivos, en sus múltiples modos; y los logros cualitativos alcanzados y propiciados por la misma. Esto mismo significa que, para Caso, en cuanto más energía vital tengan los seres vivos, más avances cualitativos se logran en las especies. Además, por ella - de demasía vital - se originan nuevas especies animales y vegetales. - Caso dice al respecto: " cada nueva especie de seres significa el empleo del capital acumulado, en la depuración más eficaz de los órganos y la complicación económica de las funciones " (6). Así, - entre más energía superflua haya en la vida, ésta se vuelve más compleja. La vida alcanza su evolución, sus cambios, por la energía que tiene en reserva.

Dentro de la teoría de la vida, en general y no desarrollada aquí (7), y en la teoría del hombre de Caso la demasía vital es -- fundamental, pues le permite afirmar no sólo que el hombre es producto de la evolución, animal, sino también que el hombre es el -- último eslabón biológico de la ascendencia cualitativa de la vida en general, y de la vida animal en particular.

Por otra parte, hemos de decir que la teoría de la vida que se encuentra en la obra de Caso sustenta a la teoría del hombre que aquí estamos desarrollando. Más arriba afirmamos que la tendencia natural de la vida es a una vida superior, así también podemos afirmar que para Caso la naturaleza inorgánica, en sus elementos -- más complejos, tendía en sus inicios a la vida; claro está que a la vida en sus formas más simples. Esta manera de comprender la vida y la naturaleza, siguiendo a Darwin y a Spencer, manifiesta-

dos puntos importantes esclarecedores de su pensamiento en la perspectiva aquí analizada. El primero de ellos es el fondo evolucionista de su filosofía. No solamente en lo que se refiere a la " existencia humana ", sino también en su teoría de la vida en general, en la cual quedan implicadas las dos anteriores. En todas ellas podemos encontrar que para Caso lo inferior presupone y tiene a lo superior, lo más simple se dirige, se encamina, a lo más-complejo; en donde todo lo existente actualmente es una consecuencia directa y necesaria de la existencia anterior. Nada escapa a esta cadena evolucionista. En ella quedan implicados tanto lo orgánico como lo inorgánico. Aunque esto último de manera implícita. Pues Caso en su " introducción cosmológica a la estética, y primer capítulo de sus Principios, hace hincapié en mostrar que en el mundo físico (inorgánico) también rige como principio de cambio la " congestión energética ". " En el mundo físico, el incremento cuantitativo de la causa, produce no sólo la multiplicación correlativa de los efectos, sino su diferenciación cualitativa. Es decir, solamente es rico y variado el universo, porque significa, constantemente, una prodigiosa congestión de energías "(8). La acumulación de energías, tanto en el mundo inorgánico como en el orgánico, es aquello que posibilita los cambios. Cambios que son siempre cualitativos. Este paralelismo entre ambos mundos nos sugiere que para Caso existe, en el mundo físico, algo análogo a la evolución. Esta es la razón por la cual afirmamos que lo inorgánico queda implicado, implícitamente, en la evolución. Decimos de manera implícita porque para Caso, que sigue rigurosamente a Bergson, la evolución es exclusiva de los " cuerpos organizados " es decir, de la vida.

Por otra parte, pensamos que cuando nuestro autor habla acerca del principio de cambio (congestión energética) en el mundo físico pretende volver más evidente el hecho de que la " potencia superflua ", en cuanto es acumulación de energía, es el auténtico motor de la evolución de la vida. Esta es una idea clave en su pensamiento, sin este principio de cambio (" congestión energética ", " potencia superflua "), Caso no habría podido sostener que la evolución orgánica animal tiene su culminación en el hombre.

El segundo punto a que nos referimos es el carácter finalista - en la teoría de Caso, que se patentiza al afirmar nuestro filósofo: " todo aparato u organismo actualmente existente supone otro mejor adaptado "; el mejor adaptado es el hombre, pues con él termina, según piensa Caso, la evolución biológica de la vida animal. El hombre es, pues, el mejor producto de la evolución de la vida - y lo es porque la vida tiende siempre a lo superior.

Así, el aspecto evolucionista y el aspecto finalista se implican recíprocamente. Entonces, hasta aquí, las características principales de la teoría del hombre de Caso son el evolucionismo, el cual quiere decir en alto grado naturalismo, y el finalismo. (10). El hombre es un ente, en primer término, biológico, y la vida ha dado origen, ya, a su mejor producto, a saber: el hombre.

La existencia de la " potencia superflua " es imprescindible para que Caso sostenga su teoría, pues, como hemos visto, es punto-capital para comprender al hombre como ente biológico; pero, a pesar de ello, Caso todavía no justifica, completamente, la existencia de esa energía acumulada y ociosa. Para llevar a cabo tal justificación Caso recurre a C. Bernard y afirma: " la vida es un --

propósito esencial de acaparamiento. Nutrirse es elaborar el medio físico en propiedad exclusiva; imponer la propia constitución al ambiente, tornándolo interno y homogéneo, de externo y heterogéneo que era " (11). Entonces, para Caso, la vida se caracteriza fundamentalmente por ser acaparadora, pero ¿acaparadora de qué?, podríamos preguntar. La acaparación que realiza la vida en sus diferentes formas es de energías por medio de la nutrición. Los alimentos se tornan en energía propias de los seres vivos. Mas para que se dé este apropiamiento es necesario que los seres vivos estén bien adaptados a su medio ambiente, pues esto último significa dominio sobre el mismo, y sólo cuando hay tal dominio se puede hablar de acaparación de lo externo. Además, la " ley fundamental de la vida nos parece ser la adaptación " (12). (Es oportuno señalar que esta idea de Caso nos remite directamente a la idea bergsoniana de la adaptación entendida como " réplica ", la cual es fundamental para la evolución de la vida en general). Así, adaptación, acaparación y potencia superflua están en estrecha relación. A mayor adaptación, lo cual implica mayor complejidad orgánica, más potencia superflua. Siguiendo este razonamiento, el hombre es el ser vivo más complejo por ser el más adaptado a su medio ambiente. Estar adaptado al medio ambiente significa para Caso: " hacerse suyo lo inerte, lo inanimado (y lo animado también). Imponerle su sello, su forma. Tiránizarlo para ser " (13). El hombre es el más complejo porque ha logrado imponerse, más que ningún otro ente vivo, sobre su ambiente. El hombre se ha apropiado del ambiente hasta convertirlo en su ambiente. En suma: el hombre es el ser vivo más egoísta y expresa con mayor claridad el principio en el cual se funda la vida biológica, a saber: " máximo

de provecho por el mínimo esfuerzo ".

Resumiendo podemos afirmar que para Caso la " energía ociosa " en las diferentes formas de vida se encuentra en relación directa con su adaptación a su ambiente. Los seres vivos más adaptados acaparan, por medio de la nutrición, más energía de la que gastan para satisfacer sus funciones vitales. Así, esta energía ociosa es causa directa de la evolución progresiva de la vida. El hombre que es vida en primer término es una consecuencia, o producto, de esa demasía vital existente en algunos seres vivos superiores preexistentes al hombre.

Una vez que el progreso de la vida ha alcanzado su más sonado triunfo, pues el hombre es la criatura más perfecta, biológicamente hablando, que la vida ha dado origen, no debe pensarse que Caso elimina la " potencia superflua ", sino por el contrario, afirma que existe tanto en el hombre como en las restantes formas vivientes, independientemente que sean animales o vegetales. Sin embargo, ahora la " potencia superflua " toma caminos diferentes en el hombre, y nuestro filósofo dice al respecto: " cuando la vida universal logró formar el ser humano, el progreso tomó una trayectoria diferente " (14). En el hombre el progreso propiciado por la " demasía vital " abre nuevos caminos.

La nueva trayectoria de la demasía vital

La nueva trayectoria que tomó la " potencia superflua " consiste en la posibilidad de la construcción del mundo humano. Alcanzando uno de sus mejores productos en el arte. Del arte nos ocupa

remos más adelante.

En las siguientes líneas nos detendremos en las implicaciones que se siguen del giro radical de la potencia superflua con el ser humano.

La primera y más importante de las implicaciones, que se siguen del nuevo rumbo de la trayectoria progresiva de la vida con el ser humano, consiste en la posición de Caso abiertamente finalista, y que ya habíamos señalado en líneas anteriores. La misma queda perfectamente manifiesta cuando el maestro afirma: " Al llegar a nuestra especie , la energía, la demasía vital, la potencia superflua, que dice Schiller, después de intentar innumerables ensayos frustráneos, aunque sólo relativamente frustráneos, cada vez menos deficientes, abandonó el camino que por tantos centenares de siglos había seguido, enderezó al animal humano sobre sus dos pies, le hizo mirar al cielo, y preparó su osadía, para lanzarla como una flecha al infinito. El hombre es el verdadero superhombre, el único encantamiento " (15). Además, Caso ha afirmado: "... la evolución es puramente orgánica, vegetal o animal, hasta llegar al hombre " .

Como se puede apreciar en las dos citas anteriores, y en lo visto en las primeras páginas de este trabajo, la vida en general, y la vida animal en particular, tendía desde un momento determinado a la creación - biológica - del ser humano; y a partir de su origen la demasía vital tomó un nuevo derrotero. Este finalismo implica que Caso cancela de manera radical la posibilidad de que a partir del ser humano surja un nuevo ser biológico superior al hombre. Ya no hay después del hombre un ser vivo superior a él , debido a que precisamente aquello que posibilitaba todo cambio

orgánico, biológico en la vida, en el hombre, que es la máxima creación de la misma, la demasia vital se aleja definitivamente del progreso meramente biológico. Y así, la potencia superflua en la vida, excepto en el hombre, sirve solamente para preservarse. Mientras que en el ser humano la misma sirve de fuerza motriz impulsora para construir el mundo humano.

El mundo puramente biológico, que incluye al hombre en cuanto ser vivo, y el mundo puramente humano tienen como "cimiento" la fuerza vital ociosa. Sin embargo, ambos mundos son irreductibles entre sí. El mundo humano o espiritual no se agota ni se explica en el mundo orgánico. De esta manera el hombre participa de dos mundos, a saber: del orgánico y del espiritual. Este hecho constituye la segunda característica de la esencia del hombre. Pero no hay que pensar que para Caso el hombre es primero orgánico y después espiritual. No, así no concibe al hombre. Sino que el hombre desde el momento en que el progreso puramente orgánico de la vida le dió origen, desde entonces el hombre es un ser indisolublemente orgánico y espiritual. Por lo tanto, la esencia humana tiene dos características; a saber: ser biológica y ser espiritual.

Volvamos a la cancelación biológica realizada por Caso, al considerar que con el hombre el progreso propiciado por la potencia superflua sigue un camino diferente al seguido hasta antes de su aparición.

Esta cancelación se debe, fundamentalmente, a la contradicción que vivió al sostener una posición filosófica completamente evolucionista, que le fue sugerida básicamente por Bergson, por una parte, y una posición de fe, por otra, como lo es el cristianismo. El cristianismo (libre y heterodoxo) que profesaba Caso y su admiración por la ciencia lo obligo a buscar una conciliación entre

ambas. Con respecto a la posición cristiana J. Fernández, en su " Estética de Caso ", nos da suficientes pruebas de la misma. Además, no hay que olvidar su finalidad al escribir una de sus obras fundamentales: La existencia como economía, ... Caso afirma: " En el invierno de 1915 fue invitado el autor de este breve ensayo a dar una serie de lecciones en la Universidad Popular Mexicana ... Pensó entonces en ofrecer a su auditorio una síntesis del cristianismo, colegida de la biografía moral de algunos grandes cristianos. Esta síntesis constituye el ensayo de cosmovisión cristiana, que el lector va a hallar adelante " (16). Por otra parte en las notas preliminares de La existencia expone claramente su deseo de armonizar su postura filosófica y su creencia religiosa, deseo -- que no es otra cosa que el intento de conciliar la razón con la fe. Caso dice: " Esta humilde interpretación que, según lo piensa el autor, no contradice para nada las conclusiones filosóficas y científicas de nuestro tiempo, es la que ofrece al lector adelante con el título de La existencia como economía y como caridad " (17). Aquí también resulta oportuno recordar a R. Krauze cuando habla acerca de la " convicción religiosa de Caso ". Ella dice: " halló --Caso-- incluso más razonable la fe del heterodoxo; la -- que ' alejándose del dogma fijo y absurdo, procura tímido, mesuradamente, concordar las raisons du couer con los principios racionales del conocimiento... ' " (18). A pesar de este intento conciliatorio por parte de nuestro autor en su pensamiento hay una pequeña " falla ".

Todos los lectores de La existencia y de los Principios de estética coincidirán en que para Caso el hombre es esencialmente un ente biológico y espiritual, y tampoco divergirán en el hecho

de que nunca explica cómo es posible que de la vida que es puramente biológica, orgánica, surja algo totalmente diferente, como lo es el aspecto espiritual del hombre, aspecto que Caso exalta a lo largo de las dos obras mencionadas. El salto cualitativo de lo orgánico y animal a lo espiritual es un problema que Caso nunca explica satisfactoriamente, carece, contrariando su finalidad, de bases científicas. Existe un hueco en su teoría. Aunque se puede pensar que Caso da por supuesto tal salto cualitativo.

Ahora pasamos a analizar el nuevo el nuevo camino de la potencia superflua. Veamos en qué consiste el mundo humano.

Si la nueva trayectoria de la vida, a partir del hombre, ya no es biológica ni orgánica, entonces ¿qué tipo de progreso tiene su origen en esta nueva orientación de la demasia vital? Caso responde: " No es ya orgánico ni biológico el progreso, sino inmaterial y psíquico " (19). De estas dos nuevas vertientes del progreso de la vida la que nos interesa es la primera, pues, la segunda es objeto de la psicología.

Caso no explicita lo que debemos entender por progreso inmaterial de la demasia vital humana, pero lo podemos colegir de su exposición erudita.

Los productos de la nueva trayectoria de la potencia superflua son todas las obras originadas por las diferentes actividades humanas cuyo principio es la inteligencia. Para Caso este es un progreso inmaterial porque el hombre - la humanidad - ya no es el sujeto donde se dan las transformaciones orgánicas. El hombre es ante todo capacidad transformadora que se plasma en diferentes maneras. " Desde muchos puntos de vista, el hombre es inferior a los mamíferos, los peces y las aves. ... No tiene la vista del lince,

ni las garras del león, ni la corpulencia del cachalote o del elefante, ni el olfato del perro, ... pero tiene algo mejor que todo eso: el poder de su inteligencia. Con ella ha suplido las alas de las aves, creando el aeroplano, la movilidad de los peces en el seno acuático, ... El hombre asume no más, sobre los animales, una superioridad espiritual; pero tan grande, tan inmensurable y soberana, que nos prueba, ella sola, el nuevo sentido del progreso universal de la vida "(20). Es pertinente detenernos un poco en la importancia de la " inteligencia " en el pensamiento de Caso. En primer lugar, es preciso reiterar que la inteligencia es logro cualitativo de la evolución de la vida, la inteligencia es vida.

(Esta manera de concebir la inteligencia, por parte de Caso, nos indica la presencia de Bergson. Este último afirma: " La historia de la vida, por imcompleta que aún se halle, nos deja ya entrever cómo la inteligencia se ha constituido por un ininterrumpido progreso a lo largo de una línea que asciende hasta el hombre a través de la serie de los vertebrados ".) En segundo lugar, la inteligencia es el principio estructurador del mundo humano, principio con el cual se manifiesta la espiritualidad del hombre.

En suma: la inmaterialidad del nuevo progreso, progreso humano, descansa en: a. la potencia superflua origina un progreso intelectual y espiritual; y b. en la irreductibilidad del mundo humano a términos biológicos. Además, podemos afirmar que para Caso la actividad - humana - es aquello a través de lo cual se puede manifestar la potencialidad humana. La actividad es una característica de la esencia humana.

Si bien es cierto que las diferentes actividades humanas sustentan el mundo espiritual, también lo es que no todas tienen el mismo grado de espiritualidad. Esto mismo significa que unas obras -

expresan más extensa y profundamente la espiritualidad humana que otras. Así, " de esta energía acumulada en el curso de las edades, de esta fuerza excesiva, ligera, brillantísima; de esta congestión insólita, han brotado frutos imprevisibles, lozanísimos; y entre ellos, dos son más extraordinarios, y forman la distinción de la estirpe: el arte y el espíritu de sacrificio " (21). Si entre las actividades humanas resalta la artística " como unos de los elementos diferenciales de la humanidad a través de los siglos " (22) Entonces debemos preguntar ¿ por qué la actividad artística es -- una de las actividades humanas por excelencia ? Para contestar esta pregunta debemos retomar la tercera " nota " humana, o sea, debemos hacer el análisis del hombre desde la perspectiva de la actividad, contemplar al hombre como un ente activo.

El hombre vive entre cosas que " no están ahí " de manera natural, el hombre es su creador. Pues las cosas entre las que vive -- no constituyen su contorno natural, sino que es a partir de su -- aparición cuando empiezan a emerger, y la fuerza motriz (potencia superflua) que genera las diferentes obras humanas es la actividad. La actividad es la fuente originaria del mundo humano, -- de las obras humanas. Vistas así ninguna de las mismas sobresale por encima de las demás; todas tienen, en este sentido, el mismo " status ". Todas son actividades humanas.

Si se considera el arte como una obra más entre todas las obras humanas, entonces el arte no pasa de ser, precisamente, una obra más. El arte considerado de esa manera no es más valioso ni significativo que una moderna casa o una lanza primitiva. Al contemplar el arte y en general todas las obras humanas desde tal punto de -- vista se está haciendo énfasis en su fundamento, que es el hombre como ente activo. En consecuencia, todas las obras humanas tienen,

en último término, el mismo fundamento, a saber: la actividad humana.

Ahora bien, para responder la pregunta formulada en relación -- con la importancia espiritual del arte por encima de las restantes obras humanas, debemos dirigir nuestra atención a las metas que -- se siguen cuando se emprenden las diferentes obras, pues, es precisamente por la finalidad de las obras por lo que se diferencian unas de otras.

La casa, el hacha primitiva, la máquina de escribir, y en general, todo este género de obras tienen una característica común, a saber: la finalidad utilitaria de las mismas. Esto mismo significa que todas ellas sirven para alcanzar este o aquel fin. Fin que en última instancia es completamente práctico, utilitario. Siempre se realizan este tipo de obras para satisfacer las diferentes necesidades (23) del hombre. Entonces, las obras humanas se diferencian entre sí por su carácter práctico, y por la ausencia de éste. Así, las obras humanas son prácticas y no prácticas, interesadas y desinteresadas.

El arte se encuentra entre las obras desinteresadas, pues: " el arte significa el desinterés pleno, la absoluta finalidad sin fin. El arte es la actividad y la obra humana por excelencia porque no tiene que satisfacer ningún tipo de necesidad extrínseca ". Al -- respecto afirma CASO: " si, pues, para haber obra de arte verdadera, ha de haber asimismo desinterés, ninguna obra - de arte - será pecaminosa, aun cuando muestre las más horribles acciones humanas " (24). El arte no solamente está exento de toda utilidad, -- sino también es completamente amoral (este último punto será desarrollado en un capítulo posterior). El arte es la finalidad --

sin fin, o bien la finalidad cuya finalidad es él mismo.

La ausencia del elemento práctico en el arte se manifiesta en el hecho de que no satisface ninguna necesidad de orden social, lo cual no significa que el arte no guarde relaciones con lo social; y menos aún de orden biológico. Entonces, esta es la razón por la que el arte constituye uno de los productos distintivos del hombre. Producto que simultáneamente hace más grande el abismo existente entre el hombre y el resto de la vida.

En este breve recorrido encontramos que el hombre, en la teoría de Caso, posee fundamentalmente tres propiedades y son: a. La biológica, b. La activa, y c. La espiritual. Estas tres propiedades, indisolubles, constituyen la esencia de la " existencia humana ".

Por último decimos que las ideas filosóficas directrices que llevaron a Caso a concebir al hombre como una unidad biológica, activa y espiritual le fueron proporcionadas por Bergson por medio de su evolucionismo vitalista. Podemos afirmar que nuestro autor en su teoría de la vida, teoría en la cual queda inmersa su teoría acerca del hombre, es netamente evolucionista a la manera de Bergson.

Caso al concebir el hombre como creador de su propio mundo nos da la pauta para analizar el arte desde la perspectiva de la actividad humana. Este es lo que haremos en el siguiente capítulo.

Notes

1. La edición de 1943 de La existencia no es únicamente la maduración de las ideas expuestas por Caso en 1916 y 1919, sino que también constituye un giro en su pensamiento. Giro encaminado hacia la estética. En 1916 Caso expone su idea de hombre, pues ese es su " Ensayo sobre la esencia del cristianismo ", con el propósito de enfatizar la idea y sentimiento de sacrificio, la caridad - como valor cristiano - es el objetivo. Aquí ya se deja ver la necesidad de exponer la teoría de la existencia humana fundada en la ciencia. En la exposición de su idea de vida, en términos de economía, vemos que la misma se funda más en las teorías de Bergson y James que en las de Le Dantec y Darwin. En 1919 se muestra ligeramente ese giro hacia la estética, pues, en la edición de La existencia de ese año aparece por primera vez un capítulo dedicado al arte e intitulado " El arte como desinterés ". Para 1943 el espíritu de sacrificio, la caridad, sigue siendo el objetivo. Mas ahora tal meta se alcanza por otros medios, a saber: el arte. Con la caracterización que hace Caso del arte se asegura que éste sea medio y antecedente del espíritu de sacrificio. Podemos afirmar que no es casual que Caso desarrolle de manera especial el problema del fenómeno artístico en su teoría de la existencia humana. Por otra parte, vemos que en su intento por fundamentar científicamente su teoría recurre a las más diversas ciencias, por ejemplo: biología, psicología, sociología, medicina.

2. Caso, Antonio. Principios de estética - en V Estética, Obras Completas -, pag. 78.

3. Op. Cit., pag. 81.
4. Bergson, Henri, La evolución creadora, pag. 58.
5. Caso, Antonio, La existencia como economía, como desinterés, y como caridad, pag. 38.
6. Caso, Antonio, Principios de estética, pag. 79.
7. En Caso podemos rastrear una constante preocupación por el problema de la vida en general. En la edición de La existencia de 1916 este hecho se patentiza en las primeras páginas a través del concepto de "surplus". En el año de 1917 aparece su artículo intitulado "El origen de la vida". También el problema de la vida lo podemos apreciar, fácilmente, en su teoría de la potencia superflua o demasia vital. Tal teoría es el punto de partida de su pensamiento estético.
8. Caso, Antonio, Principios de estética, pag. 78.
9. Op. Cit., pag. 79.
10. La acepción del término "finalismo", con el cual hemos calificado el pensamiento evolucionista de Caso, queda constreñido a la vida, o sea, la vida - en general - tiene una finalidad en sí misma, que es ella misma. Caso afirma al respecto: "Si se hace abstracción de la idea de fin, el organismo no se explica ...".
11. Caso, Antonio, Principios de estética, pag. 77.
12. Caso, Antonio, La existencia como economía, como desinterés y como caridad, pag. 38.
13. Op. Cit., pag. 37.
14. Caso, Antonio, Principios de estética, pag. 79.
15. Ibidem.
16. Caso, Antonio, La existencia como economía, como desinterés y como caridad, pag. 28.
17. Op. Cit., pag. 29.

18. Véase Krauze, Rosa, La filosofía de Antonio Caso, pag. 259.
19. Caso, Antonio, Principios de estética, pag. 79.
20. Ibidem.
21. Ibidem.
22. Op. Cit., pag. 96.
23. Debe entenderse por :
 - obras prácticas, utilitarias, o interesadas, todas aquellas que se emprenden en vista de un fin ajeno a ellas mismas. Es decir, la obra interesada es, en sentido estricto, un medio.
 - necesidades humanas aquellos aspectos - humanos - vinculados directamente con la vida biológica, social.
24. Caso, Antonio, Principios de estética, pag. 96.

Capítulo II. El arte, actividad humana desinteresada

Las actividades humanas las podemos clasificar, siguiendo a Casp, en dos grupos: a. actividades interesadas (prácticas o utilitarias), y b. actividades desinteresadas. Entre estas últimas se encuentra el arte. El arte es desinteresado. Mas ¿ en razón de qué el arte es desinteresado ? Responder acertadamente esta pregunta presupone el conocimiento de las razones por las cuales las actividades interesadas son interesadas. Las actividades interesadas (prácticas) son todas aquellas que se realizan en vista de conseguir " algo " ajeno a la actividad misma. Es decir, son medios. En tanto que las actividades desinteresadas se realizan por ellas mismas. El arte es un fin es sí mismo. En último término, las actividades humanas son interesadas o desinteresadas en razón de su finalidad. En consecuencia, comprender el arte como desinterés implica conocer nitidamente su finalidad. Podemos afirmar que para entender con precisión el arte es necesario analizarlo en su especificidad, considerarlo como el producto de una actividad humana singular y diferenciada - radicalmente de las demás. Esto exige que se le analice, básicamente, desde dos perspectivas, a saber: a. desde su finalidad, y b. desde la " personalidad " del artista.

Finalidad del arte

El arte, al igual que las demás actividades que hacen posible el mundo humano, tiene un origen común; el mismo no es otro que el excedente de " demasía vital ". Pero a pesar de esta comunidad originaria, algunas actividades humanas se encuentran ya más lejanas ya más cercanas entre sí. De esta manera, para Caso, el arte y el juego son más semejantes, que el arte y la fabricación de

utensilios domésticos, y en general de todo este género de productos. Las diferencias existentes entre las dos últimas actividades son, más o menos, evidentes; evidencia que se pierde a primera vista al atender a las dos primeras. La falta de diferencias notorias y apreciables desde el primer intento por diferenciarlas lleva a Caso a analizar paralelamente arte y juego, y de esta manera captar las diferencias entre ambas actividades a partir de sus naturalezas. Mediante este análisis capta la actividad artística en su particularidad más íntima, con el propósito de ir despojando al arte de todas aquellas características comunes con las restantes actividades humanas, y, en especial, con el juego. Nuestro filósofo afirma: " es obvio que, ni el arte ni el juego se conciben sin un excedente de energías (over-flow). Ambas son el resultado de la sobreabundancia de la vida; pero otras formas accesorias podrían equiparárseles, en razón de su propio origen. Juego y arte, representarían - y éste es el punto verdadero de su positividad-, una como finalidad sin fin, que diría Kant; esto es, una acción que no trasciende, sino indirectamente, y que llevaría implícito, en sí propia, su objeto. El verdadero jugador, jugaría 'por' jugar, no 'para' ganar; lo que sería admitir una interpretación espuria del ánimo que guía a quienes a este ejercicio se encargan. El artista verdadero, también ejecutaría su acción, por la fatalidad misma de su naturaleza, no para cumplir otros fines extrínsecos. En este particular ambos frutos de la vida concordarían "(1). (Es oportuno señalar que Caso recurre a la idea kantiana " del arte como finalidad sin fin " para mostrar el desinterés del arte no tanto para enfatizar la ausencia, en él, de un principio lógico, sino para mostrarlo como un auténtico triunfo sobre el egoísmo vital. Triunfo que supone tal ausencia.) La primera característica

de la actividad artística no es, aparentemente, privativa de ella, pues, puede pensarse, que la comparte con el juego. Así, arte y juego serían afines, en razón de mostrarse como actividades cuyos fines son ellas mismas.

Pensar arte y juego como actividades de "finalidad sin fin" conduce a la esencia del arte. Pues, tal caracterización lleva a indagar las razones por las cuales unas actividades son fines en sí mismas, mientras que otras actividades no. Existe, entonces, una oposición entre actividades "sin fin" y las prácticas. Veámosla.

En las actividades prácticas las mismas son inconfundibles con su fin, el fin es, en último término, el móvil de la actividad. La actividad se realiza con el propósito de alcanzar esta o aquella meta extraña a la actividad. En cambio, en el arte, y aparentemente también en el juego, no se da esta movilidad externa a la actividad misma. De esta manera, encontramos que el arte y el juego son actividades que se agotan en sí, no trascienden sus fines inherentes; en el arte no hay, pues, fines extrínsecos o ajenos. El ser "finalidad sin fin" es la primera nota peculiar del arte y causa de su diferencia radical con respecto de las demás actividades humanas.

Hasta aquí hemos visto que para Caso arte y juego son actividades donde el objeto de las mismas se encuentra en su propia realización, en su interior, y en este sentido, ambas son idénticas. Sin embargo, deben existir ciertas diferencias que hagan del arte una actividad diferente al juego. Veámoslas, escuchemos a Caso: "pero, si la modalidad del arte y el juego parece, a primera vista, la misma, su cualidad difiere. Todo juego, o al menos la mayor parte, es un remedo de lucha, en los animales como en el hom --

bre; se trata de un acto de fondo sexual, o de una simulación de la defensa y el ataque: en suma, de la gran ley biológica que afirma: Ser es luchar, vivir es vencer. Un animal, inferior o superior, humano o no humano, obedece, en razón de su propia economía vital, el principio que hace de cada viviente un luchador. Si hay una demasía, un surplus, la fuerza sobrante, se agota en la misma forma habitual de quemarla y agotarla "(2). Caso, al encontrar que el juego no constituye una excepción a " la gran ley biológica ", sino que es una continuación " ficticia " de la misma, no sólo está caracterizando al juego como un episodio más de la " economía vital ", sino también, y ello es muy importante, está caracterizando, aunque de manera negativa e indirecta el arte. Si el juego tanto en los animales como en el hombre, obedece, según lo ha afirmado Caso, a diferentes necesidades de la vida - biológica -, entonces el arte no responde a ninguna. Esta caracterización indirecta sobre el arte se confirma, aún cuando Caso todavía no ha abordado de manera exclusiva la actividad artística, cuando dice: " en el animal no puede residir ningún principio de desinterés, y si se ha formado un instinto de juego "(3).

De esta manera, el arte y el juego tienen, como ya sabemos, un origen común, a saber: la potencia superflua. Y esta es precisamente la única afinidad entre arte y juego; afinidad que en cualquier caso no significa demasiado, pues todas las actividades humanas comparten esa comunidad originaria. En consecuencia, el juego no tiene su móvil, su objetivo, en él mismo, pues, si bien es cierto que, para Caso, el juego no tiene presente, o sea, de manera directa, el móvil por el cual se ejecuta tal actividad - el juego -; también lo es que el juego responde fundamentalmente a la vida, pues éste es sólo un simulacro de aquélla. El juego, en

cualquier animal, incluyendo al hombre, es una preparación para ciertos aspectos de la vida, de la economía vital, por ejemplo: la caza en los animales. El juego mira hacia el futuro de la vida biológica.

El hecho de haber hallado que el juego responde a la vida biológica, a diferencia del arte, no quiere decir que el análisis sobre el juego carezca de valor; por el contrario, es punto de partida para mejor comprender la esencia del arte. Por tal razón veamos cómo Caso caracteriza el juego: " el juego, en la evolución de la vida, es un principio de liberación, como lo vió Schiller; pero delata su origen animal y biológico " (4). La gran cercanía del juego respecto del arte es solamente aparente, pues ésta se reduce a su origen; ya que el juego siempre recuerda a la vida animal. En cambio, " esta demasia vital no es la única causa del arte " (5). ¿Cuál es la otra causa del arte ? Esta causa que junto con la demasia energética hace posible el arte ya ha sido mencionada, pero de manera indirecta. Caso, al negarles a los animales, incluido el hombre, en cuanto seres de juego, la posibilidad de que sus acciones lúdicas estén desvinculadas de la vida - biológica - , está afirmando implícitamente que el arte es una actividad completamente desinteresada, o sea, el arte no está determinado por ningún " interés " extrínseco a él.

El arte, junto con otras actividades humanas, es desinteresado, pues no pretende ningún fin extrínseco a él, no tiene un fin práctico. Entonces, " el arte es desinteresado; se funda, no en un instinto de juego, sino en una intuición que se recrea en ver por ver, en oír por oír " (6). Así, el arte tiene dos causas básicas: a. La energía en excedente, y b. El desinterés.

Por otra parte, es necesario tener presente que el análisis, realizado por Casso paralelamente del juego y el arte, tiene la finalidad de destacar que en el hombre el juego es la antesala del arte. Pues en primer lugar afirma: " el arte significa el desinterés pleno, la absoluta finalidad sin fin, el rompimiento de la ley animal merced a la transformación del instinto de juego, en una nueva facultad: la intuición estética "(7). (Aquí aparece por primera vez la intuición estética, la misma constituye un elemento de primer orden para comprender la estética de Casso; sin embargo, no la vamos a desarrollar en el presente apartado ni en este capítulo, pues la intuición estética se tratará ampliamente en un capítulo posterior. Por tal razón, a pesar de su importancia, sólo queda enunciada por el momento). El instinto de juego, en el hombre, se ha tornado en una nueva facultad: la intuición estética. Tal transformación patentiza que el arte y el juego, aunque cercanos, son diferentes esencialmente.

Esta transformación se hace más patente cuando se atiende al hecho de que Casso entiende - en ciertas circunstancias -, el juego como liberación. Liberación con respecto de la vida, pero esto no significa la negación de la vida a través del juego. La liberación originada en el juego en relación a la vida la interpretamos como la no obtención inmediata de " resultados prácticos ". (Esto último no impide que el juego siempre nos remita a la vida). El juego, en última instancia, es una liberación a medias, pues su relación con la vida es siempre mediata, el juego " esconde " un fin práctico: su conexión con la vida biológica.

Interpretar el juego como liberación a medias - con respecto de la vida -, nos permite entender con claridad dos hechos: a. El

juego como antecedente inmediato del arte, y b. El desinterés en la actividad artística.

El juego es la actividad que permitió al género humano, al igual que al resto de los animales, desligarse velada y relativamente de la vida; les permitió " despreocuparse " de sus necesidades inmediatas. Este alejamiento que, constituye precisamente un elemento necesario para que se dé el arte, sirve para comprender el desinterés en el arte como la absoluta y plena liberación del hombre, no sólo con respecto de sus necesidades, biológicas o sociales; sino de todas ellas. La actividad artística, al ser la liberación total del hombre con respecto de sus necesidades, es una de las expresiones más nítidas y excelsas de su naturaleza. " El arte irrumpe la ley universal; significa su límite en lo humano. Es otra ley de la existencia "(8). Una ley de la existencia. La existencia humana no se explica sin el arte. El arte es " desinterés innato que la vida no explica; reclama un esfuerzo enorme y su resultado es inútil. Las obras de arte no sirven a la economía de la existencia "(9). La inutilidad de la obra de arte debe entenderse como el desinterés del mismo con respecto de la vida, y en cuanto es desinterés pleno constituye el límite de la existencia humana, límite en el sentido de: máximo.

A lo largo de nuestra exposición hemos usado indiferentemente arte y actividad artística para designar uno y el mismo hecho. La razón de ello es que consideramos que el hacerlo patentiza con mayor claridad el " desinterés ", o bien, la no persecución de resultados prácticos a través de la actividad artística. Además no hay que olvidar, y esto es un gran acierto de Caso, que el arte es ante y sobre todo un quehacer, un hacer, una actividad.

El artista

Ahora que vamos a iniciar el análisis sobre " la personalidad " del artista es preciso hacer ciertas aclaraciones al respecto. Aquí no hablaremos del artista en cuanto sujeto individual, es decir, en cuanto poeta, pintor, escultor, músico o literato, etc.; cuando hablemos del artista, lo haremos de manera genérica. Esto mismo significa que bajo el concepto " artista " abrigamos a todos los hacedores de las diferentes artes. Por otra parte, para alcanzar una cabal comprensión de la " personalidad " -- carácter del artista (en general), haremos una exposición simultánea de las diferentes formas que tenemos, según el pensar de nuestro autor, los hombres para relacionarnos con nuestro mundo circundante. Estas dos medidas nos permiten acercarnos al artista en su singular manera de ser.

El artista es un hombre. Pero no un hombre común y corriente, sino un tipo especial de hombre. El artista es un sujeto especial porque tiene una manera muy peculiar de relacionarse con el mundo; esta manera de relacionarse con el mundo difiere radicalmente de la forma que la mayoría de los hombres tenemos para relacionarnos con ese mismo mundo. Los artistas " saben que la existencia tiene un tono especial que se le comunica, una vida sui generis que no es la vida de todos los días ni de todos los hombres, de la cual participa naturalmente, tan naturalmente como los otros de la otra; un sentido nuevo, claro y profundo, a cuya expresión se consagran no por deliberación razonada, sino por espontánea facilidad. Ellos no eligieron su camino. Su buena fortuna se lo dejó extenso y llano "(10). El artista es especial porque a dife:

rencia del hombre de la calle, Caso diría vulgar (obrero, médico, etc.; nótese que el término " vulgar " no es usado aquí en sentido peyorativo), sus relaciones con el mundo no son completamente deliberadas, razonadas, son " espontáneas " . Además, esta disposición espontánea para relacionarse con el mundo le es connatural; él no la adquiere, le es inherente a su ser. Los hombres no artistas, a diferencia de los que sí lo son, deliberan para conocer el mundo. (Aquí es oportuno llamar la atención al hecho de que para Caso los hombres, excepto el artista, independientemente de que sean científicos o no, cultos o no, deliberan al relacionarse con el mundo. Esto mismo significa que para Caso existen distintos niveles de deliberación, de razonamiento).

El mundo, que es único, pues lo comparten los hombres - artistas o no -, puede ser conocido de diferentes maneras. El mundo, que es uno sólo, puede ser conocido ya científicamente, ya artísticamente, ya filosóficamente, ya " vulgarmente " (este último modo de conocimiento lo posee el hombre que no es científico ni artista ni filósofo).

Las diferentes maneras que tenemos los hombres, según Caso, de relacionarnos con el mundo son formas de conocerlo, y se encuentran determinadas por el uso, por el dominio de una de las dos facultades cognoscitivas sobre la otra. Pues, " el espíritu humano tiene dos formas diversas de conocimiento: el conocimiento de razón y el conocimiento por la intuición. El sabio, el filósofo, el matemático, conocen por especies y géneros; por relaciones generales y abstractas. El artista, el poeta, el músico, piensan intuitivamente "(11). Así, en el pensamiento filosófico y científico _

la facultad dominante es la razón, mientras que en el conocimiento artístico lo es la intuición. De esta manera, el científico y el filósofo razonan el mundo; el artista lo intuye.

La intuición artística no sólo es otra forma de poder conocer, pensar, ver, oír, sentir, vivir el mundo; sino que es fundamentalmente un pensar el mundo opuesto al conocimiento que se tiene sobre el mismo, pero a través de la razón. Esta oposición entre ambas formas de conocer el mundo, que son formas de relacionarse con él, no significa que una de las facultades deba desaparecer para el ejercicio exclusivo de la otra. No, la oposición entre las diferentes maneras de conocer el mundo estriba en los fines que se persiguen, en las metas que se logran a través de las mismas, en sus móviles.

El conocimiento logrado por medio de la razón (ciencia, filosofía y conocimiento cotidiano), tiene como finalidad primera, o última si se prefiere, la utilidad. Con el conocimiento racional se persigue un bien práctico. (Aquí es pertinente señalar que para caso la ciencia es una actividad interesada, pues sirve directamente a la vida). El conocimiento racional responde, en último término, a las necesidades del hombre. Podríamos afirmar, siguiendo a caso, que el conocimiento racional es la herramienta humana a través de la cual el hombre logra realizar " su fin imperialista e invasor " (12). Pues con este género de conocimiento el hombre actúa en y sobre el mundo; por medio de él logra dominarlo. Cosa muy distinta se " alcanza " con el conocimiento intuitivo. Antes de seguir adelante con el análisis de la personalidad artística es oportuno detenernos a distinguir la intuición estética de otros tipos de intuición, por ejemplo: la sensible, la esencial (eidética), la religiosa.

En primer lugar, e independientemente de que tipo de intuición se trate, para Caso " en la intuición, los objetos se dan como son, se revelan con su estructura propia, no se abstraen ni se analizan; se miran simplemente, y se describen "(13). Así, la intuición, en general, es por principio ilógica. En segundo lugar, las diferencias entre las varias intuiciones se dan en razón de: a. del objeto de intuición, b. del aspecto, o aspectos, del objeto de intuición hacia donde se dirige la intuición. De este modo, la intuición religiosa se diferencia del resto de las formas de la intuición por su objeto. El mismo no es más que el ser incomprensible: Dios (14). Mientras que la intuición eidética se centra en lo universal, en las esencias de los objetos (fenómenos). En tanto que la intuición estética se caracteriza por ver las cosas en su individualidad. Caso que sigue a Bergson dice: " ... la intuición bergsoniana (empática) se dirige a considerar cada objeto singular verdadero, en su individualidad. Se trata entonces de una intuición estética "(15).

El conocimiento intuitivo estético tiene como objeto las mismas cosas que el conocimiento científico y el filosófico (el cual es también intuitivo, pero en diferente sentido. pues se apoya, por ejemplo: en la intuición sensible, en la eidética, etc.), pero cuán diferentes frutos se recogen por medio de él. El conocimiento intuitivo estético se caracteriza por considerar las cosas, o las relaciones entre las mismas, de manera individual. El artista, a diferencia del resto de los hombres , conoce el mundo intuitivamente - estéticamente -, lo cual quiere decir que conoce las cosas y sus relaciones en su singularidad. El artista " verá - cualquier cosa - en su individualidad característica, la presencia

terá sin interés humano de maldad, la exhibirá como un espejo limpio y puro " (16). El artista conoce " con ' des- interés ', o sea, estéticamente " (17).

Caso, al encontrar que el conocimiento intuitivo es patrimonio del artista, y que se contrapone al conocimiento racional (pues éste persigue fines extrínsecos y responde a la economía de la vida, mientras aquél no), le está dando al arte un fundamento epistemológico. El conocimiento intuitivo se plasma en el arte. Y de esta manera, en el arte, como en el conocimiento racional, se conjugan el elemento objetivo y el subjetivo, el artista y el mundo. El arte tiene para Caso un status epistemológico. Cuando tratemos, en un capítulo posterior, la proyección sentimental y la creación artística, podremos apreciar, desde otro ángulo y con mayor facilidad, la convergencia en el arte de lo objetivo y lo subjetivo, - es decir, su fondo epistemológico.

Si analizamos más de cerca el arte desde la perspectiva epistemológica, es decir, si lo consideramos como un conocimiento " limpio y puro " sobre el mundo, advertiremos directamente que, en esta singular manera del artista de conocer el mundo, reside el des interés de la actividad artística.

El artista intuye el mundo. Conoce las cosas en su singularidad que le es peculiar a cada una de ellas. Para captar el desinterés del arte desde su raíz epistemológica es preciso resaltar el término de " singularidad ", pues es ahí donde se encuentra la clave para captarlo. ¿ Qué significa, en nuestro autor, conocer las cosas en su singularidad ? Conocer las cosas en su singularidad significa considerarlas ajenas a toda " utilidad práctica ". Captarlas - conocerlas -, fuera de las relaciones que guardan con noso-

tros en cuanto pueden servirnos para esto o aquello. Intuir el mundo, las cosas, pues esto es para Caso conocerlas en su singularidad, consiste " en una actitud preponderadamente para la contemplación, que reclama un olvido completo de la persona misma y de las relaciones prácticas con el mundo " (18). El artista que es un contemplador nato, no participa en la tragedia de la vida; no es un actor de la misma, sino un espectador de aquélla. El artista la mira, la oye, la siente, la piensa intuitivamente. En cuanto el artista se consagra, por disposición natural, a contemplar, o sea, " a mirar por mirar y a oír por oír ", el mundo se aleja del egoísmo vital, del egoísmo social que vuelve las cosas instrumentos y medios para realizar actividades prácticas.

El arte, visto desde su fundamento epistemológico, descansa en el conocimiento de las cosas - mundo - en su singularidad, es decir, ajeno a toda posible relación práctica, interesada, con ellas. El mundo considerado así significa que el mismo es sentido, mirado, vivido, como un objeto, y nada más, de pura contemplación. En el arte queda plasmada la visión del mundo fuera de todo interés. El arte es, fundamentalmente, desinteresado. Pura contemplación. (Detrás de la idea de Caso sobre el arte como pura contemplación no sólo está Kant, en cuanto iniciador del esteticismo en el arte, sino también Schopenhauer. Este en el sentido de que la contemplación estética del mundo es independiente del principio de razón. Aunque Caso negará que " la visión estética " sobre el mundo sea exclusivo del " genio-artista ").

Por tal razón, el hombre vulgar, el hombre que no es artista, (a diferencia del artista, que conoce el mundo, las cosas, alejadas de nuestras intenciones y deseos, en sí mismas; " no a un individuo, a un ser, un animal, o una situación cualquiera para un fin; sino el individuo, el ser, el animal o la situación, en sí.

mismos considerados " (19)), " ve, regularmente, para realizar algún fin; oye para librarse de un peligro u obtener una ventaja; no mira por mirar, no oye por oír. Lo que importa es relacionar el dato con el mundo, externo o interior, con la trayectoria de su conducta, con la finalidad de su egoísmo, con el propósito de decisión " (20). En suma, podemos afirmar - siguiendo a nuestro filósofo - que el artista conoce, intuye, el mundo por conocerlo. En cambio, el resto de los hombres lo conocen para actuar con y sobre el mundo.

Estas dos formas diferentes de conocer el mundo tienen como manifestaciones propias las diferentes actividades humanas. Actividades interesadas y desinteresadas. Entre las segundas se encuentra la artística. De esta manera, la actividad artística se descubre, desde su dimensión epistemológica, como una actividad desinteresada.

Al analizar el arte desde la perspectiva del artista, cuando indagamos su " personalidad ", encontramos que éste posee una disposición natural para contemplar el mundo. Encontramos que el artista vive junto con los demás hombres en el mismo mundo, pero que él lo vive desinteresadamente. Ahora bien, este hecho no implica que caso haga del artista un hombre no-práctico, ajeno, raro, a las actividades prácticas. No, para él, el artista sigue siendo un hombre con necesidades biológicas, sociales, las cuales sólo pueden aliviarse a través de las " relaciones prácticas " entre el artista y los demás hombres, o directamente entre el artista y el mundo, o por medio de ambas. Pero lo importante es que el artista tiene una vida " cotidiana " diferente a los hombres no-artistas. El artista vive intuyendo el mundo, su mundo circundante.

Ahora bien, parecería ser, por otra parte, que los hombres no __ artistas viven privados de la facultad cognoscitiva que es la in__ tuición; pero no es cierto, pues estos hombres " al menos gusta __ como público de la obra de los artistas "(21). (Que aquí sólo quede mencionado este problema, ya que en el capítulo IV lo desa__ rrollaremos, ahí trataremos el tema de la experiencia estética). Así, pues, la nota más peculiar de la personalidad artística es la de ser: intuitiva. La intuición, a su vez, permite ver la esen__ cia del arte: el desinterés.

La clasificación de las artes

Caso, por medio de su crítica a Hegel, rompe con la tradición filosófica de clasificar las diferentes artes con base en los __ sentidos estéticos y no estéticos, y en un supuesto progreso de un arte por encima de los demás. Es Hegel, según el pensar de __ nuestro filósofo, el máximo exponente de dicha tradición. Ahora ni los sentidos ni la idea de progreso son criterios para alcan__ zar la verdadera clasificación de las artes. Pues, " no hay senti__ dos estéticos y no estéticos; pero la vista y el oído son, sin du__ da, más propicios a la intuición de la belleza. La división de __ las artes fundada sobre esta trivial distinción, no puede servir de base, por sí sola, a una buena clasificación de las artes " __ (22). Por otra parte, el progreso entra en evidente contradicción con la naturaleza del arte, pues éste es, para Caso, la visión de las cosas en su singularidad, considerarlas en sí y por sí mismas. " De aquí que no admita, como ley intrínseca de su naturaleza, el progreso (progresus), la marcha hacia adelante, que es lo que __

etimológicamente significa la palabra "(23). Así, en el arte no existen, en general, obras de arte más artísticas que otras. Todas son simplemente obras de arte, independientemente del tiempo y del espacio en que aparezcan. (Esto último se verá más en detalle cuando abordemos los aspectos sociales e individuales del arte).

Caso propone la siguiente clasificación de las artes:

- I. Artes de la vista (Representan el ser que se ha movido): arquitectura, ornamentación.
- II. (O bien representan al ser que se mueve): pintura.
- III. Artes del oído. (Representan el movimiento del ser): poesía, música.
- IV. Artes de ambos sentidos: (vista y oído). (Representan el ser y su movimiento): danza, drama.

(Esta clasificación de las artes le fue sugerida a Caso por su hermano Alfonso).

Para completar la clasificación de las artes puras, así llama Caso a las artes implicadas en su original clasificación, añade las artes impuras. De esta manera, las artes se dividen en artes puras e impuras. Las primeras se caracterizan por ser absolutamente intuitivas, mientras que las segundas son impuras porque existe, en ellas, una intromisión de la inteligencia; ya no actúa la intuición sola y pura. Veamos la clasificación completa de las artes.

Artes puras

Las artes puras, absolutamente desinteresadas o intuitivas, son:

la pintura, la escultura, la novela, la música, el drama, la poesía, el cuento, y la danza. Todas estas artes expresan sus modelos puros, tal como son en su singularidad. Los objetos intuidos se plasman ya poéticamente, ya pictóricamente, ya musicalmente. En esto consiste la pureza de estas artes; para resaltarla más vemos las artes impuras. Destaquemos la pureza por medio de la impureza.

Artes impuras

Las artes impuras son: la poesía didascálica, la oratoria, la caricatura, la crítica de arte (24), y la historia.

Antes de dar inicio a la exposición de las artes impuras haremos tres aclaraciones. Primera: Caso no se ocupa en ningún lugar de la poesía didascálica, por tal razón tampoco nosotros nos ocupamos de ella. Sin embargo, podemos señalar que su inclusión en las artes impuras se colige fácilmente, una vez que se conoce el significado de lo "impuro" en estas artes. Segunda: para nuestro filósofo algunas de las artes impuras tienen su correlato en las artes puras; así, por ejemplo, la retórica lo tiene en la poesía, y la caricatura en la pintura. Pensamos que con ello Caso pretendía ser lo más claro posible en su clasificación de las artes. Tercera: seremos breves en la exposición que haremos de estas artes, pues nuestro propósito se reduce a captar la impureza de cada una de estas artes, y por medio de ella resaltar la pureza de las otras.

La oratoria

El orador siempre va más allá de la simple declamación, pues, - él a través de su arte llama a la acción. El orador, a diferencia del poeta, " es un actor de la vida ... un orador aconseja, persuade, salva o corrompe " (25). La impureza de la oratoria consiste en su carga inherente de " provocación " para actuar en y sobre el mundo, llama a reformarlo, a remodelarlo. La presencia encubierta, o no, de la " provocación " en la oratoria manifiesta - la actividad de la razón, manifiesta un fin intelectual. La oratoria es impura porque el orador juzga, razona, y no solamente intuye.

La caricatura

El aspecto racional, pues eso es precisamente la impureza, en la caricatura descansa en el hecho de que el caricaturista hace resaltar ciertos detalles del modelo sobre los demás. Estos detalles son, siempre, los más sobresalientes, los más llamativos, -- los " defectos ", del modelo. En este énfasis del caricaturista sobre ciertos detalles del modelo se refleja la actividad misma de la razón, pues se patentiza una discriminación en la apreciación de los detalles. El caricaturista " volvera insignificantes los ojillos, y la boca, si diminuta en el modelo, se convertirá en un leve punto ... El lápiz agudo y malévolo, opinó ya, que a pesar de ser bellos, los labios son poca cosa para concordar con la perfección del conjunto, y que los ojos resultan demasiado irreales, veladas increíblemente por las cejas, y como perdidas bajo la desmesurada extensión de la frente " (26). La caricatura no refleja llanamente su modelo, lo " reacomoda ", lo remodela. El modelo no es plasmado en sí mismo.

La crítica de arte

La crítica de arte constituye un arte impuro debido a que el crítico no se limita a ser un contemplador de la obra artística; tras pasa ese plano. Deja de ser un espectador del arte para volverse un escudriñador del mismo. Trata de indagar, de entender, lo qué es el arte, qué significa. Al intentar comprenderlo, el crítico de arte, juzga, reflexiona. Así, la intuición y la razón se conjugan en la crítica de arte. " Una obra de arte a la que se acerca la inteligencia para combinarse con ella, respetándola, no obstante, como un organismo que tiene pleno derecho a existir en su individualidad, y que sólo así, respetado, acatado, puede brindar a los hombres más inteligentes, no su secreto, porque la vida nunca ha brindado su secreto a la razón, pero sí la comunicación de su carácter y de su proporción con las cosas del mundo "(27). La razón invade el mundo de la intuición, mas esta intromisión de la razón no logra arrancarle, al mundo del arte, sus más profundos misterios. Esta es, pues, la esencia e impureza de la crítica de arte.

La historia

Es claro que para hacer historia - no tanto como protagonista, sino como historiador -, es necesario analizar las fuentes, clasificarlas. Al hacerlo se juzgan, se razonan. Y es en esto donde reside el aspecto racional o impuro de la historia considerada como un arte. Pero lo importante no es tanto destacar el aspecto racional de la historia, pues éste es, más o menos, obvio. Lo interesante es encontrar por qué para caso la historia es un arte. La

respuesta la hallamos en la concepción que Caso tiene de la historia, o más propiamente, en la finalidad por alcanzar del historiador, según el pensar de nuestro autor. La tarea principal del historiador es la reconstrucción del pasado comenzando " con la discusión de las fuentes, aquilátanse los documentos, depuráanse los testigos ante el tribunal de la ' razón pura '. Mas este esfuerzo no basta ... Ahora bien, este esfuerzo es esencialmente artístico. Sólo se alcanza, por la intuición, sólo por genio poético se cumple" (28). De esta manera, la historia es un arte en cuanto es la intuición, una vez que la razón ha analizado las fuentes, quien proporciona la visión completa de la historia. Sólo la intuición puede sintetizar los datos encontrados y analizados, razonados. El que hacer del historiador se funda en la razón y en la intuición.

Por último, diremos que más de algún historiador contemporáneo estaría en desacuerdo con Caso, pues hace mucho tiempo que el historiador ha dejado de ser " un reconstructor del pasado ".

Estas son las artes impuras que, junto con las artes puras, constituyen " el organismo del arte ".

Para concluir el presente capítulo diremos dos cosas: a. El arte es, para Caso, puro o impuro. El primero se fundamenta exclusivamente en la intuición y es desinteresado en absoluto. Mientras que el segundo se funda, simultáneamente, en la intuición y en la razón. Pero, a pesar de la presencia de la razón, no dejan de ser desinteresadas e inútiles. b. Las influencias más importantes son: Kant, Schopenhauer, Croce y Bergson. Kant en cuanto Caso concibe el arte como la " finalidad sin fin ", Schopenhauer, en el sentido de que el arte está exento " del principio de razón "; el arte es " irracional ". Croce y Bergson en cuanto el arte es pura intuición del

mundo (29). Estas son las influencias decisivas en el pensamiento estético de nuestro filósofo desde la perspectiva aquí analizada. Ahora pasemos a exponer la proyección sentimental y la creación _ artística.

Notas

1. Caso, Antonio, Principios de estética, pag. 84.

(Es oportuno señalar que una de las constantes en la exposición de Caso es el recurso del " rodeo ". Esto mismo significa que Caso no aborda de manera directa el problema por dilucidar. Por ejemplo: cuando analiza el arte como desinterés recurre al juego con la finalidad de demostrar que el juego esconde cierto interés. Una vez demostrado el carácter " práctico " del juego, Caso se ocupa del arte como un hecho totalmente desinteresado. Caso, por lo general, demuestra aquello que pretende demostrar por eliminación de lo semejante).

2. Ibidem .

3. Ibidem .

4. Op. Cit., pag. 85.

5. Ibidem .

6. Ibidem.

7. Op. Cit., pags. 85-86.

8. Op. Cit., pag. 89.

9. Op. Cit., pag. 71.

10. Véase Caso, Antonio, La existencia como economía, como desinterés y como caridad, pags. 70-71.

11. Caso, Antonio, Principios de estética, pag. 97.

12. Op. Cit., pag. 78.

13. Caso, Antonio, La existencia como economía, como desinterés y como caridad, pag. 63.

14. Véase Op. Cit., pag. 118.

15. Op. Cit., pag. 61.

16. Caso, Antonio, Principios de estética, pag. 93.
17. Caso, Antonio, La existencia como economía, como desinterés y como caridad, pag. 82.
18. Caso, Antonio, Principios de estética, pag. 91.
19. Op. Cit., pag. 92.
20. Ibidem.
21. Op. Cit., pag. 93.
22. Op. Cit., pag. 133.
23. Op. Cit., pag. 140.
24. Todas las consideraciones de Caso sobre la crítica de arte, como arte impura, las expuso en la primera edición de los Principios de estética con base en un artículo publicado en 1917. Nosotros, _para nuestra exposición, hemos recurrido a otro artículo, titulado "La crítica como obra de arte", publicado originalmente en el _año de 1924. Dicho artículo se reproduce en el volumen V de las _Obras Completas de Antonio Caso editadas por la UNAM. Los dos artículos citados son, fundamentalmente, los mismos. Rosa Krauze hace la misma indicación.
25. Caso, Antonio, Principios de estética, pag. 147.
26. Op. Cit., pag. 145.
27. Op. Cit., pag. 146.
28. Op. Cit., pag. 148.
29. Pensamos que si bien es cierto que Caso recupera la idea kantiana del arte como finalidad sin fin, también lo es que su idea " _del arte como desinterés pleno " , no se funda tanto en Kant, como en Bergson y Croce. Pues, estos dos autores a través de sus teorías sobre la intuición el arte aparece como ajeno a la intelligencia. Hecho que permite a Caso pensarlo no sólo como el rompimiento

de la ley biológica, sino también, y esto es realmente importante dentro de su pensamiento, como el antecedente inmediato del sentimiento de sacrificio. Por otra parte decimos que la relación intelectual entre Bergson y Caso se palpa por doquier, y algo semejante sucede con respecto del filósofo italiano, relación que no se limita a la teoría crociana de la intuición como expresión. Véase por el ejemplo: el capítulo VII de los Principios y el primero de La estética como ciencia

Capítulo III. La proyección sentimental y la creación artística

Si bien es cierto que en el presente capítulo nos ocuparemos de la proyección sentimental y la creación artística, también lo es que nos detendremos a hablar acerca de la intuición estética. Mas aquí la intuición no la veremos en vista de comprender el arte como una actividad - humana - desinteresada, sino para mejor apreciar la producción de la obra de arte. La intuición es el punto de partida para mejor comprender la producción artística.

Para Caso la producción de la obra de arte es un hecho único que consta de tres momentos, a saber: la intuición desinteresada o estética, sobre el modelo, la proyección sentimental sobre el mismo, y la concreción (expresión) de la proyección sentimental.

La intuición desinteresada o estética

Como aquí hablamos acerca de la producción de la obra de arte , la intuición desinteresada está referida al productor de la obra artística, al artista. Pero a pesar de este hecho digamos algunas palabras sobre la intuición desinteresada en general.

La intuición, junto con la razón, es una facultad que tiene el hombre para conocer. Aunque cabe aclarar que tal posesión no implica su ejercicio. Hay hombres que nunca dejan de ser egoístas, viven del y en el egoísmo, viven " distanciados " de la intuición; la cual constituye la posibilidad de romper, momentáneamente, con el egoísmo. Entonces, la intuición es una facultad cognoscitiva del hombre y por tal hecho ella sólo es el punto de partida real y explicativo de la producción artística. O dicho en otras palabras: todos los hombres pueden conocer el mundo intuitivamente, pero esto no significa que todos puedan ser, o sean, artistas. El

conocimiento intuitivo estético consiste en un conocimiento puramente contemplativo. Tal conocimiento se da " cuando reflejamos al mundo, sin codiciarlo ni apetecerlo, ... ya no somos la ola agitada y opaca, con su penacho de rabia impotente, que escupe al cielo su incomprensión y su egoísmo; sino la lámina tersa y uniforme del lago quieto, que apenas un pájaro riza la punta sutil del ala, y que duplica en su fondo la luminosa diversidad del día, o el secreto centellar de las estrellas de la noche "(1). El sujeto contemplativo, que puede ser el artista como cualquier otro hombre, y el mundo son uno. Uno porque el mundo, las cosas, es visto, reflejado, tal como es. El contemplador se convierte en el espejo " limpio y puro " que - dice Caso - no desvirtúa el mundo. De esta manera, y en general, podemos afirmar que todo hombre puede conocer desinteresadamente el mundo, o sea, conocerlo estéticamente. Aunque esto último no quiere decir que todos los hombres lo conozcan realmente de esa forma. Este hecho sólo expresa la posibilidad real que tenemos los hombres de conocer intuitivamente nuestro mundo. Visto desde esta perspectiva el artista no destaca de los demás hombres. Sin embargo, él es un hombre diferente. Lo es porque, a diferencia del resto de los hombres no artistas, en él el conocimiento desinteresado sobre el mundo más que una mera posibilidad es una realidad. El artista vive regularmente su mundo de manera intuitiva. Además, hay que recordar que para Caso el artista rompe (conoce con desinterés), con el egoísmo espontáneamente, por disposición natural. Por medio de esta tendencia que le es connatural el artista capta el mundo nitidamente en su esplendorosa riqueza de cosas y relaciones. Las capta en su singularidad propia.

La intuición desinteresada es el origen (principio) de la obra artística. Después aparece la proyección sentimental del artista sobre el objeto que lo ha incitado, sobre la cosa conocida en su singularidad.

La proyección sentimental

Para Caso la proyección sentimental, o empatía / Einfühlung /, consiste, como su nombre lo indica, en proyectarse, en lanzarse - el artista -, hacia y sobre el mundo. Consiste en la inmersión sentimental del artista en las cosas; artista y mundo, artista y modelo, que son dos, se vuelven uno a través de la proyección sentimental. " En cada acto de la Einfühlung - proyección sentimental - el yo y el mundo se unifican por simpatía "(2).

Cabe aquí señalar que Caso distingue tres especies de Einfühlung (la proyección lógica o apercepción trascendental, la proyección sentimental o empírica o estética, y la proyección mítica o religiosa). Sin embargo sólo nos ocuparemos de la estética. Pero aun así, no está demás destacar que, según el pensar de nuestro filósofo, la proyección sentimental es la Einfühlung más importante de las tres. Pues, a partir de ella se configura la proyección lógica, y se parte hacia la religiosa (3). Llamamos la atención a este hecho porque vemos que para Caso el arte (aquí la proyección sentimental), juega un papel de " término medio " entre el egoísmo y el desinterés absoluto - sentimiento de sacrificio, caridad. Además si recordamos que en La existencia ... el arte (la existencia como desinterés) es el punto de ruptura con el egoísmo (la existencia como economía), y el punto de partida hacia

caridad (la existencia como caridad). Este papel de término medio del arte, en el pensamiento estético de Caso, nos sugiere pensar lo como su intento de conciliar, a través del arte, la fe con la razón. Por otra parte, es necesario precisar que la presencia de Lipps, en Caso, no se constriñe a destacar, por medio de la proyección sentimental, el aspecto activo del artista en la creación artística, sino también encontramos, por ejemplo: la idea de que el arte tiene una significación moral, aunque no persigue ningún fin ético. Además la idea de admitir varias especies de *Einfühlung* le viene de Lipps.

Ahora continuamos con la exposición de la proyección sentimental. Sabemos que la misma es un lanzarse del artista hacia las cosas que lo han motivado, que lo han incitado. Mas ¿qué es lo proyectado por el artista? Aquello que el artista proyecta no es otra cosa que sus sentimientos. Imprime sus sentimientos en las cosas que lo han conmovido, el artista se vuelca sentimentalmente sobre ellas, y es en ese momento cuando " las cosas aprenden a hablar de nuestro propio entusiasmo " (4). De esta manera, la tristeza, la melancolía, la alegría, etc. del artista, él los imprime, los proyecta en " su mundo ". Esta es la razón por la cual se puede hablar de una obra de arte melancólica, por ejemplo. En suma, la proyección sentimental no es más que " esa fuga del alma sobre las cosas que se admiran " (5). Fuga que Caso ejemplifica de la siguiente manera: " Cuando un árbol, un sauce, inclina su follaje sobre la lámina de un lago, el alma del poeta fuga de sí mismo, se unifica con el follaje lánguido del sauce, y llora con él sobre el lago en silencio. Es que ha infundido, simpáticamente, su dolor en un árbol que se inclina. Si el ciprés apunta hacia el

el cielo, la intuición poética sube por el ramaje que asciende, y hace del árbol erecto, un episodio de su anhelo infinito "(6). — Esto último nos da una clara idea del significado de la unificación simpática entre " el yo y el mundo ", por medio de la proyección sentimental. Lo que destaca en primer lugar es el hecho de que si es cierto que se unifican, también lo es que el artista no se pierde en las cosas admiradas. Pues la unificación sólo quiere decir: " hacer hablar " las cosas admiradas al unísono de nuestros sentimientos. Las cosas " hablan " sentimentalmente. En segundo lugar, la " unión simpática " (artista y mundo, artista y modelo) manifiesta que el arte es, indisolublemente, objetivo y subjetivo. En suma podemos afirmar que para Casó toda obra de arte es una objetivización de los sentimientos, de los estados de ánimo, del artista. El plasma, proyecta, su melancolía, su dolor, su alegría, en los objetos que lo conmueven. Pero en cuanto las cosas que lo conmueven, y a las cuales les " imprime " sus sentimientos, son reales: concretas y singulares; las mismas son subjetivizadas. Este hecho no debe interpretarse como la negación del carácter objetivo de las cosas. Así, pues, el arte es subjetivo (estados de ánimo que se proyectan) y objetivo (cosas que conmueven al artista). " Toda creación procede de una exteriorización del alma, que se aplica, insistentemente, sobre lo que la incita o conmueve "(7). Esto es la proyección sentimental, y parte activa del artista en el proceso de producción artística. Decimos activa debido a que la intuición desinteresada es una actitud pasiva, pues ella es contemplación pura.

Para concluir con la exposición de la proyección sentimental señalamos que según el pensar de nuestro filósofo la teoría moderna

(Vischer, Meumann, Lipps, y en consecuencia la misma teoría de Caso), sobre la Einfühlung es el punto " sintético " de una serie de ideas estéticas surgidas a lo largo de la " elucidación de los problemas del arte y la belleza " (8). Podemos decir que la teoría de la Einfühlung es una teoría que ha ido desarrollándose históricamente. Esta es la razón por la cual Caso cuando aborda la teoría de la proyección sentimental recurre a la exposición histórica. Y recurre a ella con el propósito de apoyar su teoría de la proyección sentimental como un elemento, real y teórico, fundamental para explicar y comprender el arte en su más profunda realidad. Su exposición histórica consiste en destacar la presencia de ciertos elementos de la moderna teoría de la proyección sentimental en las teorías del arte de filósofos como Platón, Plotino, Hegel, etc. Caso afirma al respecto: " En el Tratado de lo bello de Plotino contiéndose magníficos ejemplos de esta efusión del alma sobre las cosas del mundo, que es lo que constituye la Einfühlung o proyección sentimental. Meumann halla la idea de la Einfühlung en Herbart, para quien toda belleza es expresiva de una vida interior y no pura forma externa " y más adelante continúa Caso " ' El fin del hombre en el arte - decía Hegel - es hallar en los objetos exteriores, su propio yo ' " (9). Entonces, la teoría de la proyección sentimental es la culminación aglutinante de todos esos elementos teóricos dispersos acerca del arte. Y en cuanto ésta es la culminación sólo resta precisar ciertos detalles de la misma. Tal es la tarea de Caso. La misma se reduce a tratar el problema de la expresión de la proyección sentimental. Para alcanzar tal meta Caso recurre a la teoría crociana de la intuición como expresión.

La creación artística

La proyección sentimental no puede ser comprendida, en su integridad, sin su concreción, como su expresión en un cuadro, una escultura, una sonata, etc. Pues, las obras de arte " son expresiones, exteriorizaciones irrefragables, espontaneísimas, de la empatía, que no hallan cabida en los momentos y las situaciones de la vida de todos los días, y que no obstante, tienen que realizarse de algún modo y de alguna manera, para cumplir con su ley; porque, como dijimos antes, todo movimiento espiritual tiende al acto " (10). La empatía, en cuanto acto espiritual - desinteresado -, tiende a su actualización, a su expresión como obra de arte. Mas en esta tendencia del artista por actualizar su proyección sentimental surgen obstáculos. La creación artística, o actualización de la intuición desinteresada y la proyección sentimental, brota del " conflicto " entablado entre el artista y el mundo social del egoísmo. Surge, podríamos decir, de la " lucha " entre el desinterés (intuición desinteresada y empatía) y el interés (egoísmo social). El artista para crear tiene que vencer obstáculos que le presenta el egoísmo social. Sin embargo, la creación artística (Como la llama " intuición poética ", en razón del significado etimológico de la palabra " poeta " : creador), no sólo tiene como causa el " conflicto " antes señalado, pues, también interviene en la actualización de la intuición desinteresada y la empatía su carácter conativo. Estas dos causas " o fuerzas propulsoras, se suman en un resultado nuevo y magnífico, por inesperado y creador " (11): la obra de arte.

Ahora que conocemos las causas que hacen posible la actualiza _

ción de la intuición desinteresada y la empatía, analicémoslas. _

Egoísmo social. La vida ordinaria, o sea, la vida de todos los días y de casi todos los hombres, impone que las conductas humanas respondan a las exigencias de la misma. El mundo social sólo admite y tiene lugar para las acciones egoístas. Así, la intuición desinteresada y la proyección sentimental no tienen " lugar " ni " tiempo " en el mundo del egoísmo. Esta ausencia de un " lugar " propio impulsa al artista a crear un mundo desinteresado, estético, paralelo al del egoísmo de todos los días. Entonces es cuando " surgen las estatuas en su reino mármreo y bronceo; las sonatas y las sinfonías en su región hermética, sonora y llena de misterio; la arquitectura, la pintura y la poesía, en su respectivo territorio ideal "(12).

Carácter conativo de la intuición. Como piensa, al igual que Croce, que la intuición, como todo acto espiritual tiende a su actualización, a su expresión. Mas de este hecho no se sigue que toda intuición desinteresada se actualice como obra de arte. Pues, entonces cualquier hombre sería artista. Lo que significa realmente esta tendencia de la intuición es que la misma posee varias maneras de expresarse, de actualizarse, por ejemplo: un gesto, una exclamación, etc. Por otra parte, es oportuno señalar que si bien es cierto que para Croce la intuición, siempre, se encamina a su expresión, también lo es que la expresión de la misma, en el caso del artista, pasa por una serie de dificultades surgidas en razón de que " los elementos expresivos del lenguaje, de todo lenguaje - colores, formas y sonidos -, se nos dan para el desempeño de fines utilitarios de la acción, y no para concordarlos con esa victoria violenta sobre las leyes ordinarias de la vida, que implica siempre la Einfühlung poética, la intuición creadora "(13). El artista está en constante y prolongada " lucha " contra el egoísmo imperante en la vida ordinaria. En tal " lucha " surge la angus

tía del artista por expresar de la mejor manera su empatía. El resultado de esta angustia es, por lo general, una obra de arte.

En cuanto la obra de arte - bajo sus diferentes formas: música, pintura, escultura, poesía, etc. - es la concreción (expresión), de la intuición desinteresada y la proyección sentimental no se le puede considerar como algo ajeno al objeto real del cual parte, pues este último es representado, cargado con los estados anímicos del artista, en la obra de arte. La expresión de la empatía, que constituye la verdadera creación artística - obra de arte -, es la objetivización de esa relación espontánea e íntima del artista con el mundo, con su modelo. Y como se objetiva la empatía, " la expresión no se considera ya como un signo más o menos lejano, que pudiera desprenderse del hecho expresado; es una parte integrante del hecho, de su historia, es una prolongación fatal de los cambios que lo constituyen; como el rugir del trueno es la prolongación del choque entre las nubes tempestuosas "(14). La realidad del hecho expresado, en la obra de arte, es ideal. Ahora su objetividad es ideal.

Ahora hablemos con más detalle de la objetividad en la obra de arte. La misma debe entenderse en tres sentidos; a. En cuanto es " objeto " de la intuición desinteresada del espectador. b. En cuanto la obra de arte refleja, lo cual no quiere decir " copia fiel ", la realidad. Aunque no refleja esta o aquella cosa singular, a pesar de que parte de ellas. c. En cuanto la obra de arte se presenta como sonidos, colores, palabras, etc.

De estos tres sentidos en que nos interesa es el segundo, pues por medio de él se comprende con mayor precisión lo que entiende de Caso por creación poética, o artística. El afirma: " el poeta

- creador - alcanza la universalidad cuando crea el tipo ... lo que llamamos creación poética, es esta visión singular del arquetipo "(15). El arquetipo es sacado, por el artista, de la realidad a través de las relaciones simpáticas que entabla con ella. El artista parte de cosas singulares y concretas, sin embargo lo que obtiene es un tipo, un arquetipo, universal. Estos tipos no son más que " Don Quijote y Otelo, Hamlet y Segismundo, Julieta y Desdémona, Forcia y Dulcinea "(16). Tipos que bajo ellos quedan inmersos, e identificados, muchos hombres reales y concretos. Hay muchas Julietas y muchos Quijotes cuando los personajes de Shakespeare y Cervantes no existieron realmente. Este hecho manifiesta: a. la universalidad del arte, b. la presencia del genio en la creación artística.

En conclusión: la captación de las cosas en sí, artísticamente, no es otra cosa que la " visión singular del arquetipo ". Ya que el auténtico creador, caso diría poeta, es aquel que logra " los tipos universales ", los cuales son sacados en ese volcarse sentimental del artista sobre el mundo. Los tipos, o arquetipos, son la expresión de la empatía, la creación artística. Pues, " toda creación procede de una exteriorización del alma, que se aplica, sobre lo que lo incita o conmueve "(17).

Esta es la creación artística. Ahora destaquemos los elementos sociales e individuales de la misma.

Lo individual y social en la creación artística

Caso para explicar hasta que punto la individualidad del artista y las influencias sociales se conjugan en la creación artística.

recurre a dos teorías opuestas entre sí, a saber: la de Carlyle y la de Taine. Su propósito es mostrar que el arte no es absolutamente individual (Carlyle) ni sola determinación social, "colectiva", (Taine). "Una concepción puramente individualista del arte, es falsa; pero una estética que descuida el factor personal, y pretende entregarnos el secreto de la producción artística de la humanidad, por medio de causas y acciones colectivas, también lo es, y con mayor razón "(18). Entonces, una verdadera comprensión de la creación artística tiene que ver en ella la confluencia de estas dos fuerzas. La obra de arte es, y será para Caso, tanto individual como colectivo. Mas ¿qué entiende por colectivo e individual ?

Lo colectivo. Lo colectivo Caso lo entiende en dos sentidos: a. en cuanto el artista es un hombre de su época y de su raza; y b. en cuanto el artista pertenece, o refleja, a una escuela, una corriente, artística. Ahora bien, estos sentidos de lo colectivo se reducen a un sólo hecho: "lo común" o "lo compartido". Lo colectivo es tal porque es algo compartido, común. Caso afirma con respecto del primer sentido: "Un artista es un hombre de su época, de su raza y de su 'momento histórico', como diría Taine; por consiguiente, proyecta, en su creación, las ideas de su tiempo, y las preocupaciones de su nación "(19). Lo colectivo es, pues, lo propio y común de una sociedad determinada. Es aquello que comparten los individuos de una sociedad, es un "fondo común", pero nada más un "fondo". Por otra parte, cuando Caso habla de los tres poetas contemporáneos "afiliados" a una misma escuela encontramos esta misma idea acerca de lo colectivo. Hugo, de Vigny y Lamartine, "forjaron tres soberanos poemas líricos, que sólo

tienen de común la posición espiritual del poeta ante la naturaleza; pero que, en todo lo demás, muéstranse tan diferentes, como lo son siempre las obras de arte en lo que tienen de absolutas " (20). Como se podrá observar, lo colectivo en su segundo sentido - escuela - es también lo común, lo compartido. En consecuencia, lo colectivo, en el arte, es lo dado y punto de partida del artista. Tales o cuales objetos, ideales, problemas, preferencias, etc. a los que lanza su alma el artista.

Lo individual. Para Caso el aspecto individual de la creación artística debe entenderse, en sentido estricto, como " individualidad creadora ". Pues, " la obra de arte resulta de la proyección del alma individual sobre el mundo, el arte es siempre (dentro del determinismo de las razas, los diversos medios sociales, las escuelas y los distintos momentos históricos de su evolución), algo singular y genuino " (21). En suma, la obra de arte es resultado de la genialidad del artista, y en este sentido la individualidad del artista es lo realmente importante; lo demás, lo colectivo, se encuentra en segundo plano. La personalidad artística que se proyecta sobre el mundo es esencia en la creación artística.

Esta es, pues, la proyección sentimental y su expresión - obra de arte.

Para concluir el presente capítulo señalamos que las influencias determinantes en el pensamiento estético de Caso son las de Lipps y Croce. La del primero en cuanto es un promotor de la teoría de la proyección sentimental, la cual Caso recupera y precisa. Tal precisión la lleva a cabo por medio de la teoría crociana sobre la intuición y su expresión. Teoría que Caso sigue hasta cier

to punto, pues nuestro filósofo concibe la expresión de la intui_
ción desinteresada y la proyección sentimental en términos de "
"lucha", según hemos visto más atrás. Estos dos filósofos son
clave en el pensamiento estético de Caso (22).

Notas

1. Caso, Antonio, Principios de estética, pag. 94.

2. Op. Cit., pag. 104.

(En 1925 Caso publica un artículo titulado " El ingenio creador " Ahí desarrolla, por primera vez, de manera crítica e histórica la teoría de la " proyección sentimental ". El contenido de ese mismo artículo se publicó, parcialmente, después en los Principios de estética, tanto de la edición de 1925 como en la de 1944).

3. Véase Op. Cit., pag. 110.

4. Op. Cit., pag. 153.

5. Op. Cit., pag. 106.

6. Ibidem.

7. Ibidem.

8. Op. Cit., "Nota preliminar".

9. Véase Op. Cit., capítulo IV " Teoría de la proyección sentimental o empatía ".

10. Op. Cit., pag. 113.

11. Ibidem.

12. Op. Cit., pag. 112.

13. Op. Cit., pag. 120.

14. Op. Cit., pag. 115.

15. Caso, Antonio, " La universalidad del arte ", El Universal, 13 de julio de 1945, en Obras Completas vol. V. pag. 61.

(Es oportuno señalar que la idea del " arquetipo " la encontramos ya en 1918. En ese año Caso publica un artículo intitulado " Wagner ", artículo que será después el capítulo III de Dramma per mu-

sica en sus dos ediciones. En " Wagner " Caso afirma: " Los artistas de primer orden, definen en su intuición personal de la vida, sentimientos absolutos, aspectos universales del alma humana, como la cólera de Aquiles, la prudencia de Ulises, la fidelidad de Penélope. Hamlet, Macbeth, Lear, son más reales que todos los hombres de la historia. Son el hombre ". Por otra parte, la idea de la " intuición ", y sustento de la de " arquetipo ", la encontramos ya en el primer artículo que publica acerca de la estética, a saber: " El silencio " - 1906 -).

16. Ibidem.

17. Caso, Antonio, Principios de estética, pag. 106.

18. Op. Cit., pag. 157.

19. Op. Cit., pag. 160.

20. Op. Cit., pag. 159.

21. Op. Cit., pag. 158.

22. Las influencias de Lipps y de Croce son determinantes en el pensamiento estético de Caso. El primero porque a través de la teoría de la proyección sentimental Caso confirma y redondea su idea, expuesta en " Velázquez en México " - 1917 -, de que " el artista proyecta su alma en el objeto que lo conmueve ". Además, Caso no dudará en afirmar, en la nota preliminar de los Principios, que " Todas las ideas estéticas esenciales nos parecen resumirse en la teoría de la intuición o proyección creadora ... ". El segundo por medio de su teoría de la intuición. La cual es concebida como una teoría de la expresión. Así, " primero el artista lanza, proyecta, su alma hacia su modelo y después expresa su vivencia ". Por último, pensamos que las teorías de Lipps y de Croce conducen a Caso a un mismo hecho, a saber: la intuición desinteresada. Lipps a través de la proyección sentimental y Croce por medio de la expresión.

Capítulo IV. Los valores estéticos

La expresión, o concreción, de la vivencia intuitiva del artista sobre su modelo, cualquiera que sea éste, constituye la obra de arte. Pero, aun cuando todas las obras de arte, en sus diferentes manifestaciones - pintura, escultura, música, etc. -, son la materialización de la proyección sentimental, no todas despiertan, en el espectador (1), el mismo goce estético. Existe, en consecuencia, una diversidad de goces estéticos producidos por las diferentes obras artísticas. Esta variedad de goces, o placeres, estéticos obedece a la presencia, en las obras de arte, de ciertos elementos fundamentales, según el pensar de Caso, que las vuelve diferentes entre sí. Mas estas diferencias no se refieren a aquellas que hacen de la pintura, por ejemplo, un arte diferente del de la música; estas razones son obvias y de poca relevancia para comprender esas diferencias. Las diferencias a que aludimos, siguiendo a Caso, son aquéllas que se dan en un mismo arte, ya sea pintura, escultura, etc. Así, dentro de la literatura, en especial, y en general en cualquier arte, las obras - literarias -, se diferencian entre sí por la presencia, en ellas, de estos elementos fundamentales. Los cuales hacen que las obras de arte, y en este caso específico las literarias, produzcan, en el contemplador de las mismas, diferentes goces estéticos(2).

Estos elementos fundamentales son, para Caso, precisamente, los valores estéticos (el objeto por dilucidar en el presente capítulo). Veamos a continuación lo que son los valores estéticos , y después entremos en la exposición de cada uno de ellos.

En primer lugar, formulemos la interrogante: ¿ qué son para Caso

los valores estéticos ? " Son estéticos los valores - afirma Casosi se refieren al gozo desinteresado. El desinterés se refiere, no a no sentir interés por lo que oye o se mira, sino a no sentir interés por algo diverso de aquello que se contempla o se escucha" (3). De esta manera, aunque parezca paradójico, el desinterés en el arte es un interés. Pero interés que se agota en el objeto de contemplación, en la obra de arte; interés cuyo principio y fin - término - descansa en la obra de arte. Pues, se hace abstracción del entorno circundante del espectador, y en consecuencia, también de todo aquello que se encuentra alrededor de la obra artística. (Esta abstracción debe entenderse en el sentido señalado en el capítulo II de nuestra investigación).

Los diferentes goces estéticos producidos por las obras de arte en el espectador constituyen los valores estéticos, y son en número de cinco (4), a saber: a. La belleza, b. Lo cómico, c. Lo sublime, d. Lo trágico, y e. Lo grácil. De esta manera, encontramos que las obras de arte pueden ser bellas, o gráciles, o sublimes, o cómicas, o trágicas.

Los cinco valores estéticos son, lo mismo que todas las obras de arte, iguales entre sí. No hay valor estético más estético que otro. Sin embargo, " es la belleza, por antonomasia, el valor estético "(5). Que queda, por el momento, sólo mencionado que la belleza es el valor estético por excelencia, ya que más adelante veremos el porqué de su excelencia. Entonces demos lugar a la exposición de los valores estéticos, empezando con el valor estético por antonomasia, la belleza.

La belleza

Lo primero, y más indicado, es formular la interrogante acerca de la belleza. Por lo tanto, ¿ qué entiende, nuestro filósofo, por belleza ? " En la belleza pura se mira el mundo, sólo por verlo, por admirarlo, por gozarlo en su manifestación, sin otro pensamiento esencial, diferente ni coadyuvante. Se mira por mirar, se oye por oír; despiértase entonces, en la intimidad de la consciencia, una fruición concomitante, que es, puntualmente, el placer estético " (6). Lo primero que llama la atención es la manera en que ha sido definida la belleza. La misma no es otra cosa que la unidad sintética de la proyección sentimental y la creación artística. La belleza es, pues, la propia intuición del artista sobre su modelo, sobre el mundo que es su fuente de inspiración. Mas como aquí se trata de la concreción de la proyección sentimental, es decir, la obra de arte en tanto que pintura, música, escultura, etc., este " mirar por mirar y oír por oír " alcanza al mismo espectador de la obra de arte. La intuición entendida como belleza involucra tanto al artista como al espectador de la obra de arte. Entonces, la belleza tiene dos sentidos. a. La obra de arte es bella cuando es " el espejo limpio y puro " que expresa el modelo que la ha sugerido. La contemplación pura del artista sobre su modelo plasmada como pintura, escultura, etc., constituye la belleza. La obra de arte es bella porque en ella los modelos son " representados en sí mismos ", como arquetipos diría Cassirer. b. La obra de arte se mira bella cuando el espectador de la misma se deja llevar por ella, cuando el espectador frente a la obra de arte se da cuenta de que no existe, en ese momento, nada ajeno a la obra de arte; su entorno se reduce a la obra de arte que contempla. Esta relación simpática entre el espectador y la obra de arte cons

tituye la experiencia estética. Esta última es equivalente, con respecto del artista, a la proyección sentimental. Pues en ambos casos el sujeto se lanza hacia su objeto de contemplación pura. Uno como creador de obras de arte, y el otro como espectador de las mismas. La belleza es, pues, la intuición desinteresada tanto del artista como la del espectador de las obras de arte, sin importar su manifestación. Caso afirma al respecto: " el placer universal de la belleza procede de esta concordancia del espíritu con las cosas; de esta unificación, diríamos nosotros, diversa, esencialmente, del acto lógico "(7). El artista concuerda con su modelo y el espectador con la obra de arte; esta doble concordancia es la creación artística y la experiencia estética. Cabe aquí señalar que la experiencia estética la estamos considerando en sentido restringido. No nos referimos a ella como la intuición desinteresada que puede tener cualquier hombre sobre esta o aquella cosa. La intuición desinteresada, en general, implica la experiencia estética, sin embargo nosotros hablamos de la experiencia estética exclusiva del espectador de las obras de arte en razón de que estamos tratando los valores estéticos. Este doble sentido (artista-espectador de arte), de la intuición desinteresada manifiesta que la belleza es universal. Pues, la belleza contemplada y plasmada, por el artista, en la obra de arte es la misma que disfruta el contemplador de la obra artística. Además, ningún hombre de gusto puede querer que una cosa sea bella sólo para él (8). La belleza, por su universalidad, manifiesta el doble sentido de la intuición desinteresada.

Por otra parte, de la concepción de la belleza de Caso, que le fue sugerida fundamentalmente por Kant, Bergson y Croce, surgen

ciertas dificultades, aunque más aparentes que reales, según se podrá observar en las siguientes líneas. De entre estas dificultades destaca la aparente contradicción que surge por haber considerado Caso la belleza - la para contemplación de las cosas en su singularidad y sin ambición alguna -, como un valor estético particular, cuando todas las obras artísticas constituyen, según hemos visto en los capítulos II y III del presente trabajo, la concreción de la unificación sentimental del artista con su modelo. La contradicción descansaría en el hecho de que Caso definió la belleza, en cuanto valor estético particular, en términos de la intuición desinteresada. Continuando con este razonamiento se encontraría que de estas dos maneras diferentes de concebir la belleza (como valor estético particular y como la intuición desinteresada), se sigue: a. Toda obra de arte es bella, pues su fundamento es la intuición desinteresada, y la proyección sentimental; b. Existen obras artísticas doblemente bellas. Pues son bellas por naturaleza, o sea, en cuanto son la expresión de la unificación sentimental del artista con su modelo, expresión que tiene como punto de partida la intuición desinteresada; y por poseer el elemento - valor - estético de la belleza. Sin embargo, resulta que la doble belleza de ciertas obras de arte es más aparente que real, y que es la misma en todas ellas. Pues sabemos que las obras artísticas descansan en la intuición desinteresada y la proyección sentimental, pero concretizadas, expresadas, en diferentes formas. Decimos que es una contradicción aparente porque si bien es cierto que para Caso el fundamento último de la obra de arte es la intuición, también lo es que de aquí no se sigue que en su pensamiento estético haya dos tipos de belleza, sino más bien, que la belleza puede ser expresada ella sola, o en síntesis con otro valor estético, por ejemplo: con lo sublime, lo grácil, etc. Mas es

to último no quiere decir que existen diferentes grados de belleza, sino que hay obras de arte puramente bellas y otras que no lo son. La diferencia esencial entre la belleza de las obras de arte puramente bellas y la belleza de las que no lo son reside en que en las primeras la belleza está ella sola, es PURA, mientras que en las segundas, además de su belleza connatural, poseen otros elementos. Los cuales hacen que las obras sean, además de bellas, cómicas, trágicas, etc. Por belleza pura debe entenderse mirar las cosas con desinterés y en su peculiar apaciguamiento. Por tal razón Caso afirma: " el ánimo cesa de querer y ambicionar, si el ojo o el oído ve por mirar u oye por oír. Qué placer tan grande, este placer estético. El vagabundo solitario que contempla las estrellas en la paz de la noche, goza tanto, como si todas fueran de él. Y si un terremoto o huracán intimida al hombre vulgar, el artista lo toma asunto de mera contemplación. Todo es bello si se sabe ver; oír. El ritmo desapacible complace "(9). Entonces, de todo lo anteriormente expuesto y del capítulo III, se colige que la belleza es única, y su importancia en cuanto valor estético reside en que es " el divino punto neutro de la existencia". Tal es la causa de que ella sea el valor estético por antonomasia. En tanto que en las restantes obras de arte, además de la belleza se da este o aquel otro valor. De esta manera tenemos obras puramente bellas, y obras trágicas, cómicas, etc.

Para concluir y resaltar la belleza como el valor estético por excelencia escuchemos a Caso: " El bien y el mal, el combate, el triunfo y la derrota, todo puede ser visto desinteresadamente por el arte. La belleza todo lo mira, todo lo refleja, todo lo sitúa en su plano de divino apaciguamiento. Ahí no hay sino paz; diría

se que el movimiento y el reposo, la vida y la muerte, el bien y el mal, se miran en sí. Mientras se permanece en esta actitud de contemplación, el mundo exhibe un nuevo valor, el desinteresado valor: la belleza "(10)". Así, la contemplación pura origina la, también, belleza pura, o en sí. La belleza como valor estético su premo.

Lo cómico

Comprender lo cómico como valor estético requiere de comprender lo en su sentido más amplio.

Para que un gesto, una acción, una frase, y en general, cualquier acontecimiento - dentro y fuera de una obra artística -, se constituya en cómico, es necesario que en él se encuentren los siguientes tres elementos: a. Aspecto social, b. Aspecto reflexivo, y c. Aspecto mecánico. Si falta alguno de estos elementos no se logra, piensa Caso, lo realmente cómico. Veamos cada uno de esos elementos.

Aspecto social

Lo social de un " hecho cómico " descansa en su reconocimiento como tal, por los individuos de la sociedad, o, al menos, por un grupo de la misma, en donde se da ese " hecho ". En cuanto un acontecimiento resulta cómico para un número 'x' de individuos de una sociedad - determinada -, es social". Sin la sociedad sería inconcebible la risa "(11)". Lo cómico, en cuanto es un hecho básicamente social, se caracteriza por estar constreñido a los límites temporales de la sociedad que lo reconoce como tal. Lo cómico, para Caso, resulta ser altamente pasajero, temporal. De ahí que " -

" los más célebres versos satíricos de una época literaria no conmueven a la posteridad. Persio, entre los más grandes satíricos de Roma, es para nosotros un autor profundamente obscuro. Es que no estamos ya iniciados en las significaciones que hicieron reír a Roma "(12).

Lo primero que llama la atención es la extrema relativización del hecho cómico. Sin embargo no es tanto. Pues, si bien es cierto que Caso relativiza el hecho cómico, también lo es que lo concibe con una gradación cuasi infinita. Esto último significa que los hechos cómicos no son, todos ellos, igualmente cómicos. Hay hechos cómicos más cómicos que otros. Siendo los más cómicos los que expresan el mayor grado de comicidad. Caso entiende los grados más altos de la comicidad como la tendencia de los mismos a la universalidad y necesidad - en el sentido kantiano de estos términos. En consecuencia, una obra de arte cómica puede rebasar los límites sociales y temporales en los cuales tuvo su origen. Este tipo de obras de arte cómicas " alcanzan alturas estéticas increíbles "(13). Podemos afirmar, por otra parte, que estas últimas obras cómicas son las más sociales. En el sentido de que sociedades ajenas a " su nacimiento " las reconocen como cómicas. Además, este reconocimiento manifiesta la universalidad de las mismas. Por lo tanto, para Caso, una obra de arte cómica en cuanto es más social es más cómica, lo cual implica, a su vez, mayor universalidad. En esto consiste, pues, el aspecto social de todo hecho cómico, en general, y de la obra de arte cómica, en particular.

Aspecto reflexivo

La reflexión, según Caso, está presente en todo hecho cómico, y

es la condición de posibilidad de lo cómico, de todo aquello que meve a la risa. " Sin reflexión no hay risa, sin razón (la razón que juzga), lo cómico no se produce "(14). Entonces, veamos en qué sentido la reflexión, el acto lógico, condiciona y fundamenta lo cómico. " Quien ríe reflexiona; esto es, luego de recibir la impresión del objeto, aplica la inteligencia a la situación cómica que tiene delante. Entonces ríe. Es que que la razón refleja a la consciencia el acto y lo juzga "(15). Es la razón, el acto lógico, quien decide si un hecho es cómico, o no. Pues, el sujeto atiende racionalmente, y no intuitivamente, al hecho en consideración; después ríe. La risa, lo cómico, tiene como antecedente directo e inmediato la acción reflexiva.

La consideración, por parte de Caso, de lo cómico como un acontecimiento metamente racional trae consigo varias complicaciones. a. Si lo cómico se caracteriza por ser un acto reflexivo, el cual es diametralmente opuesto al acto intuitivo, según la afirmación del propio Caso; entonces cómo es posible que lo cómico constituya un valor estético (lo estético, en sentido estricto, para Caso, se funda en la intuición). b. La obra de arte cómica es un arte impuro, o bien, en sentido estricto, no hay obra de arte cómica.

La primera de las dificultades descansa en el hecho de que Caso ha caracterizado lo cómico como un acto lógico, reflexivo e intelectual, lo cual significa que se contrapone, esencialmente, a la intuición, fundamento de la obra de arte. La contraposición es clara en su pensamiento, y Caso afirma: " la pura intuición de la belleza nos entrega el objeto en su pristinidad. El ánimo se suspende ante una bella puesta de sol, sin juzgarla. Los matices del crepúsculo vespertino despiertan en el ánimo que los contempla ,

una suave resonancia de misterio y de paz, de colorido y beatitud, que se unifican en la consciencia. Esto es la belleza pura; en tanto que la risa (cómico) es siempre intelectual y no puramente intuitiva "(16). La razón es dominante en los "acontecimientos cómicos". La segunda dificultad es consecuencia directa e inmediata de la primera. Pues, de la primera oposición se sigue: a. Que las obras cómicas no se encuentran entre las artes puras, ya que éstas se caracterizan por ser enteramente intuitivas, la razón no entra en juego en las artes puras. Así, las obras de arte cómicas son impuras, pues en ellas están presentes las dos facultades cognoscitivas con que contamos los hombres, según el pensar de nuestro filósofo; b. Que las obras de arte cómica sean netamente racionales, pues, para que surja un "hecho cómico", la razón tiene que emitir un juicio; sin él lo cómico, la risa, no se da.

Caso es demasiado breve en el asunto de lo cómico - como en varios otros tópicos de pensamiento estético -. Este hecho permite pensar que ambas posibilidades de interpretación que admite lo cómico queden abiertas. Sin embargo y a pesar de la exposición escueta de Caso al respecto, es necesario elegir entre ambas. Pensamos que la segunda alternativa no cabe dentro del pensamiento de Caso, pues no sólo es una mera contradicción, sino es la negación radical de todo su pensamiento estético; entonces, las obras de arte cómicas no son completamente racionales. Aunque predominantemente racionales. Esto quiere decir que las obras de arte cómicas son impuras. En ellas están presentes la intuición y la razón, pero sobre todo la razón.

Por último señalamos que aquello que da lugar a la confusión en el asunto tratado es la insistencia de Caso en caracterizar lo có

mico como un hecho primordialmente racional, olvidando mencionar en algún lugar la presencia de la intuición. Aunque podría justificarse tal ausencia señalando que para nuestro autor, en tanto que está hablando de obras de arte, la presencia de la intuición se da por supuesta. Este es, pues, el aspecto reflexivo de la obra de arte cónica.

Aspecto mecánico

Lo mecánico siempre es con relación a las conductas, los comportamientos, con las acciones. Lo mecánico tiene que ver con el movimiento. Mas ¿ cómo debe entenderse esta relación ? En primer lugar hemos de decir que lo mecánico constituye el rompimiento de la secuencia de un conjunto de actos bien organizados, o bien, organizados racionalmente. Por esto último debe entenderse cualquier conducta bien realizada, es decir, no alterada, por ejemplo: caminar, correr, comer " normalmente ". Al bien realizar las conductas Caso lo llama " lo orgánico y lo psíquico ". Así, pues, podemos decir que lo mecánico consiste en el alejamiento con respecto de lo orgánico y psíquico. Para clarificar, un poco este punto, recurrimos al mismo ejemplo dado por Caso (el cuál lo retoma, a su vez, de La risa de Bergson), con el fin de ser claro y preciso. Retomemos el individuo bien vestido. " Si un individuo, elegantemente vestido, da un traspie y cae, reímos. Tropezar es rendir parias, inhabilidad, a las leyes físicas de la materia, en vez de dominarlas con facilidad orgánica y psíquica " (17). Reímos, piensa Caso, del traspie y la caída de este transeúnte porque la caída tanto como el traspie son acciones, son movimientos, inesperadas. Ellos han roto la cadencia orgánica y psíquica que constituye el bien caminar, el caminar con la " mayor normalidad ". Se

rompió la cadencia, el orden. Sin embargo, este hecho no implica, en ningún sentido, no "dominar", no cumplir con las leyes físicas; sino por el contrario, significa confirmarlas. Pensamos que al caracterizar Caso lo cómico como algo mecánico, en el sentido vislumbrado, no sólo toma con ligereza al auténtico sentido de las leyes físicas, sino también reduce excesivamente lo cómico. Pues, lo circunscribe a situaciones muy precisas, a saber: a aquellas que implican movimiento. Aunque cabe señalar que Caso en este punto es, también, excesivamente parco. Hecho que permite toda clase de ambigüedades.

Estos son los tres elementos, lo mecánico, lo reflexivo, lo social, que hacen posible la risa, lo cómico. Lo cómico como valor estético.

Lo sublime

Para que una obra de arte sea realmente sublime y, por lo tanto, despierte tal gozo, o sentimiento estético, debe ser simbólica. Mas para ser simbólica debe de contar con una fuerza arrolladora de elementos materiales. Estos últimos son colores, sonidos, palabras, etc., dependiendo del arte de que se trate. Pues, es precisamente esta riqueza material de la obra de arte - sublime - la que origina en el espectador de la misma "una vivencia de pequeñez, de abnegación que lo domina"(18). Tal vivencia es el sentimiento de lo sublime.

La relación, que hay entre la cantidad de materiales y lo simbólico de la obra de arte sublime, consiste en que los primeros contienen algo extra-material que es representado por la cantidad de

materiales, los cuales son arrolladores cuando se tiene el primer contacto con ellos, con la obra que los contiene. Mas la vivencia de pequeñez, o la fuerza arrolladora de los sonidos, etc., es sumamente pasajera, ya que el elemento material, con toda su fuerza y riqueza, representa algo mucho más profundo que los simples colores, palabras, sonidos, ritmos, etc. El otro elemento inmerso en el material de la obra de arte - sublime -, y que la vuelve simbólica, es el espiritual. La intuición es plasmada de manera especial a través de los materiales usados, como si estos últimos fueran lo primario en la obra de arte. Por esta conjunción tan íntima entre la empatía, lo simbólico, y los materiales para su expresión, una obra de arte es sublime. En ella se concentra armoniosamente, de manera única, los dos mundos irreductibles entre sí, que se encuentran presentes en toda obra de arte, a saber: " el mundo espiritual y el material; el ideal y el sensible " (19). El hecho de conjugarse, de manera especial, en la obra de arte sublime, estos dos mundos hace que el espectador de la misma se eleve de lo sensible hasta el símbolo que conlleva la fuerza material de la obra. Al encontrar lo simbólico, lo espiritual, en los materiales de la obra, la vivencia de pequeñez nacida en su contemplación se disipa. Pues, el espectador de la obra de arte sublime no se ha quedado en la fuerza arrolladora del material de la misma, sino que ha encontrado el símbolo que guarda.

En la obra de arte sublime los materiales usados para su expresión son simbólicos, dado que existe una relación simpática entre los medios de expresión y el " tema " por expresar. Podemos afirmar que la materialidad de la obra de arte sublime no " se pierde en la pura nada, sino que se conjuga con el ideal " (20). La ri__

riqueza material es correlativa a la, no menos, riqueza espiritual. La intensidad de la primera se debe a la de la segunda. Caso dice: "lo suprasensible vivifica lo sensible "(21). Aunque también lo sensible vigoriza lo suprasensible. Esta correlación hace de una obra de arte una obra de arte sublime.

Para concluir el presente apartado expondremos lo sublime moral. El cual es, para Caso siguiendo a Kant, la última y más excelsa forma que reviste este valor estético.

Lo sublime moral se da tanto real como ficticiamente, esto último en la literatura. Sin embargo, hablando en sentido riguroso, lo sublime moral siempre es real. Se alcanza a través de la existencia " del héroe, del santo, los cuales son los autores de su suprema acción "(22). La suprema acción de este tipo de hombre no es otra que la exaltación, por medio de la acción misma, del rompimiento de la ley universal de la vida. La cual siempre se encuentra vinculada a las necesidades biológicas, o sociales, de los hombres. La acción suprema y guía que caracteriza lo sublime moral es el sacrificio y el amor. Mas para que se den las acciones fundadas en el sacrificio y el amor es necesario que " des lo que te pide tu egoísmo, así descubrirás tu verdadero ser profundo, tu real personalidad autónoma, emancipada de la biología animal. Si te niegas a tí mismo en la sublimidad del sacrificio hallarás tu yo trascendental. Sacrificate, porque así te conservarás eternamente. Tu egoísmo es un fardo, arrójalo "(23).

Lo sublime moral no solamente es el punto culminante del valor estético de lo sublime, pues es el desinterés absoluto; sino también constituye el paso de lo estético al sentimiento de sacrificio, al amor puro y a la caridad. El sacrificio -suprema acción- es, junto

con el amor y el arte, una de las acciones humanas más loable. Mas también es una acción fundamentalmente estética.

Por otra parte, es oportuno señalar que: la peculiar manera de concebir lo sublime moral permitió a Caso conciliar su teoría del hombre y su pensamiento estético con su profunda fe religiosa. -- Pues, el cristianismo tiene entre sus primeros principios el de sacrificio. Lo sublime moral es: a. Principio religioso, y b. Principio estético (punto culminante de lo sublime).

Lo trágico

Una obra de arte trágica, según Caso, tiene dos principios. El primero de ellos reside, totalmente, en la obra; y es la trama de la misma. Esta se caracteriza porque el " héroe se desempeña en el dolor, o la muerte, irremisiblemente. Esta caída puede ser motivada por diversos antecedentes: la culpa del héroe, la fortuna, el destino. Pero bien puede acaecer que la culpa propia y el destino arcano se confundan en síntesis inextricable, dentro de la caída trágica "(24). El segundo, es el sentimiento que despierta la obra en el " espectador ", y éste es doble. Pues, el espectador siente compasión por la pena ajena, y comparte esa misma pena, y la angustia que conlleva. El doble sentimiento se funda en el hecho de que " el dolor, al igual que la alegría, es contagioso " (25).

Lo primero que llama la atención de la consideración de Caso sobre lo trágico es su carácter " comunicante " del sufrimiento y el dolor. Esto implica replantear la tesis aristotélica de la función catártica de la tragedia. El espectador se fusiona, se iden-

tífica, con los personajes de la obra por medio de la contemplación. " La vivencia de otro sujeto vuélvese propia y singular vivencia "(26). Comparten, el espectador y el personaje, las penas, los sufrimientos, los infortunios y la alegría. Después de esta unión simpática y tormentosa viene la calma, la catarsis, el goce estético. Esta participación, por parte del espectador, es espontánea y no deliberada. De ahí su carácter netamente estético, intuitivo.

De las obras de arte trágicas Caso realiza una clara distinción entre lo " trágico poético " y lo " trágico plástico ". Dicha división obedece, por un lado, a el hecho de poder pormenorizar, por medio del lenguaje, " el mundo donde se desarrolla la tragedia "; y por otra parte, en la reducida capacidad de detallar las circunstancias " de la tragedia " por medio de imágenes. Lo primero corresponde a lo trágico poético, mientras que lo segundo a lo trágico plástico. La diferencia, entre las obras trágicas, es, en último término, poder, o no, detallar las circunstancias en las cuales sucede la tragedia. Las obras literarias, por ejemplo, sí logran tal " objetivo "; en tanto que la escultura, no. (El hecho de que lo trágico plástico no " entre en detalles " no significa que para Caso debiera alcanzarlo, y mucho menos que sea " deficiente ". Simplemente señala, de modo acertado, sus diferencias).

Lo grácil

Dilucidar con precisión este valor estético presenta una seria dificultad. Dificultad que se presenta con frecuencia en la exposición de Caso. Esta no es otra que el constante recurrir a ejem

plos con el propósito de explicar el asunto en cuestión, en el caso que nos ocupa, para explicar lo grácil. Podemos afirmar que no hay exposición teórica. La ausencia de teoría y la presencia de ejemplos, como su sustituto, pensamos que no es una deficiencia en la exposición de Caso; sino más bien, una consecuencia de su concepción del arte. Veamos. El arte es intuición desinteresada y proyección sentimental. Por otra parte, la razón, fundamento de la teoría, no logra arrancarle a la realidad todos sus misterios. Un misterio de la realidad - humana - es el arte. La razón puede acercarse y escudriñar el arte, pero esto no significa comprenderlo cabalmente. Simplemente quiere decir aproximarse al arte. La comprensión del arte necesita no sólo de la razón, sino también de la intuición. También debemos tener presente que Caso sólo pretende, según pensamos, en sus obras acerca de la estética presentar las ideas fundamentales que permitan comprender el fenómeno del arte, y no presentar una teoría - en sentido riguroso del término - del arte.

Piensa Caso, en ocasiones, que el ejemplo es suficiente para exponer tal o cual punto de su estética; en este caso: lo grácil.

La gracia - estética - significa ejecutar fácilmente, a fuerza de práctica, acciones por demás difíciles. Facilidad que provoca en " nuestro ánimo la plácida ilusión de creer que su arte - por ejemplo: el del bailarín -, le es tan natural como su vida misma (por más que signifique una existencia entera que consagró a su abnegación, tenazmente, al logro de sus árdulos designios) "(27). Podemos resumir, la ya resumida exposición de Caso, diciendo que la gracia es técnica y dominio de movimientos. Ejecución armónica de movimientos, en tal armonía descansa la intuición. Pues é

ta es la reunión simpática entre el cuerpo, que " se mueve ", y el espacio, " en que se mueve ". Lo grácil es gracilidad de movimiento.

Este hecho deja ver claramente que lo grácil se manifiesta de manera singular en la danza, en sus diferentes modalidades.

Estos son, pues, los cinco valores estéticos.

Todo lo expuesto hasta aquí es el pensamiento estético de Caso. El cuál debe entenderse, más que una teoría, como una aproximación lograda para comprender el fenómeno del arte. Ahora para apreciarlo, desde otra perspectiva, veamos el parecer de Caso sobre el arte contemporáneo.

Notas

1. El término " espectador " lo entendemos como sinónimo de " contemplador " en sentido amplio, por tal razón, en él quedan comprendidos tanto el lector de las obras literarias como el " admirador " de la pintura , el de la escultura, el de la música, etc.
2. Cuando Caso habla sobre el goce estético con relación al espectador está aludiendo directamente a la experiencia estética. Pues, sólo cuando se da realmente la experiencia estética, en el espectador, se puede afirmar que ha surgido en él la fruición estética. Por otra parte, es pertinente señalar que Caso no se ocupa, en sentido estricto, del problema de la experiencia estética. Caso tampoco se preocupa por desarrollar el problema del juicio estético. Pensamos que esas lagunas en su pensamiento estético derivan del hecho de tratar de explicar el fenómeno del arte a partir, fundamentalmente, del artista. Podemos afirmar que Caso se ocupa más del creador del arte que del espectador del mismo.
3. Caso, Antonio, La existencia como economía, como desinterés y como caridad, pags. 81-82.
4. José Gao, en " El sistema de Caso ", afirma que: " los valores estéticos de la belleza, la gracia, lo sublime, lo trágico, lo cómico arraigan en la experiencia artística personal del maestro, principalmente literaria y musical ... " Pag. 12 (en Prólogo del volumen III de las Obras Completas de Antonio Caso, editadas por la UNAM).
5. Caso, Antonio, La existencia ... , pag. 82.
6. Ibidem.
7. Caso, Antonio, Principios de estética, pag. 89.

8. Op. Cit., pag. 88.
 9. Ibidem.
 10. Caso, Antonio, La existencia..., pag. 82.
 11. Véase Op. Cit., pag. 92.
 12. Ibidem.
 13. Op. Cit., pag. 93.
 14. Ibidem
 15. Op. Cit., pag. 92.
 16. Ibidem.
 17. Op. Cit., pag. 92.
 18. Op. Cit., pag. 86.
 19. Ibidem.
 20. Ibidem.
 21. Op. Cit., pag. 87.
 22. Op. Cit., pag. 88
 23. Ibidem.
- (Es oportuno destacar que las ideas manejadas por Caso en lo su
blime moral ya las podemos encontrar en La existencia de 1919. Pe
ro ahí, a diferencia de 1943, Caso no recurre al valor estético —
de lo sublime para destacar la importancia, dentro de su pensa —
miento, del sentimiento de sacrificio. En 1919 Caso aborda de ma —
nera directa tal problema, mientras que en la edición de 1943 Caso
recurre al fenómeno artístico para llegar al sentimiento de sacri —
ficio).
24. Op. Cit., pag. 89.
 25. Ibidem.
 26. Op. Cit., pag. 84.
 27. Ibidem.

Capítulo V. Caso frente al arte contemporáneo

El arte contemporáneo (entiéndase: cubismo, o "superrealismo, y surrealismo), para Caso, es un arte en crisis. Pero dicha crisis no deriva del arte mismo. Sino que es patrimonio de toda la sociedad contemporánea. Esto es: el arte contemporáneo se encuentra en crisis porque la sociedad - contemporánea - también lo está. La actividad artística únicamente refleja y patentiza esa misma crisis. Las causas que fundamentan, y por ende explican, la crisis artística son las mismas que sustentan la crisis de la sociedad contemporánea. Pues aquélla es una particularización de ésta. Veamos la crisis social para mejor comprender el juicio de Caso sobre el arte contemporáneo.

La sociedad y su crisis

Afirmar que la sociedad contemporánea está en crisis supone, no sólo la enumeración de las causas, reales, o no, por las cuales se halla en tal situación, sino también tener un conocimiento riguroso acerca de la misma. O, al menos, tener un ideal de sociedad, o bien, una concepción de ella. La cuál sería el punto de referencia y sostén de la afirmación: la sociedad contemporánea está en crisis. Caso tiene su concepción de "sociedad", misma que fundamenta su parecer acerca de la sociedad y el arte contemporáneos. Analicemos su concepto de sociedad.

La sociedad

Toda sociedad es dual. La dualidad le viene en razón de sus dos elementos fundamentales. Elementos sin los cuales es imposible

que surja sociedad alguna. La sociedad es dual por naturaleza. La dualidad está conformada por: a. El egoísmo y b. La simpatía. Así, toda sociedad es egoísmo y simpatía (1). Esta dualidad da origen a otra, y acerca de la cual hablaremos más adelante, pues, esta última es importante para comprender el juicio de Caso sobre el arte contemporáneo. Pero antes veamos que dice Caso de las dos fuerzas propulsoras de toda sociedad.

Egoísmo. Piensa Caso que " aunque el egoísmo es esencialmente solitario, cuando descubre -- el individuo -- la conveniencia de la obra común, abandona la soledad, procura la vida social y convierte al solipsismo en comunismo "(2). Es con base en esta comunidad de fuerzas y esfuerzos de donde surge el progreso de la sociedad humana, en general, " aunque sólo sea en la ciencia, en la industria ... Es el homo faber que modela las industrias y las colectividades transformando concomitantemente la flora, la fauna, la sociedad, es decir, transformando al medio físico "(3). De esta manera, es el egoísmo comunitario en que propicia el progreso en la sociedad. El cual tiene como finalidad la economía vital, y su principal punto de apoyo es la inteligencia, la razón. Ahora bien, la inteligencia se caracteriza fundamentalmente " por tomar de la realidad, sólo aquello que puede servir a la acción; lo demás, lo oculta o lo disimula . Esta toma y selección de lo esencial para el acto, constituye, precisamente, el esquema "(4). La inteligencia es, esencialmente, esquemática. Es interesante llamar la atención a la manera en que concibe Caso la inteligencia porque él no dudará en afirmar: " toda civilización es esquemática. Su esencia es la economía del esfuerzo vital "(5). Este hecho es significativo por lo siguiente: a. La civilización se fundamenta en la

en la inteligencia, es un " hecho " completamente racional. b. El progreso de la sociedad humana debe entenderse en términos de civilización. En suma: la civilización es racional e implica la acción. Es interés puro.

Simpatía. La simpatía entre los individuos aparece en razón de la empatía que existe entre los mismos. Tal empatía (Einfühlung) no es otra que la proyección sentimental, o estética. Como dice " si un sujeto se da cuenta confusa o claramente que el objeto de su proyección sentimental es de su especie y capaz por lo tanto de esa misma efusión del alma, nace la sociedad, porque la conducta relativa al objeto semejante, es diversa de la que se practica con respecto al objeto no semejante ", y Rosa Krauze acota: " más tarde cuando conoció - Caso -, a Husserl, identificó la intuición analógica con la einfühlung y declaró que ahí es donde habrá de encontrarse el verdadero fundamento de la sociedad "(6). De esta manera, es la proyección sentimental el verdadero vínculo cohesivo entre los hombres. Vínculo que es netamente desinteresado, pues, sabemos que la einfühlung sentimental, o estética, lo es. Pensemos que son los vínculos simpáticos entre los hombres los motores de la " comunidad espiritual creada por el lenguaje, la religión, el arte y las costumbres "(7). La simpatía posibilita la comunidad espiritual, misma que no es otra cosa que " una comunidad cultural. Así, la cultura es espiritual, su fundamento es la proyección sentimental o estética.

De estas dos fuerzas primitivas (egoísmo y simpatía), propulsoras de la sociedad humana, en general, se originan dos " hechos " humanos tan diferentes entre sí, como lo son el egoísmo y la simpatía. Tales hechos humanos son: a. La civilización, y b. La cul

tura. Entonces, toda sociedad es dual en dos sentidos: a. egoísmo-simpatía, y b. civilización-cultura.

La sociedad humana, en general, es simultáneamente, civilizada y culta. Mas este hecho no implica que toda sociedad posea el mismo grado de evolución cultural y de progreso civilizador. Sino que hay sociedades más cultas que civilizadas, otras más civilizadas que cultas, y algunas tan civilizadas como cultas. A pesar de todas estas diferencias la sociedad es: cultura y civilización.

En términos generales podemos afirmar que: la cultura para Caso surge de las relaciones simpáticas existentes entre los individuos de una sociedad, y entre estos (al menos algunos de ellos), y el mundo. Mientras que la civilización se origina de la actividad intelectual de los hombres sobre el mundo. La sociedad es, en último término: egoísmo y simpatía, cultura y civilización, símbolo y esquema. Pues, " toda cultura es simbólica. Su esencia es la religión; toda civilización es esquemática. Su esencia es la economía del esfuerzo vital "(8).

A grandes rasgos esta es la idea de sociedad de Caso.

Por otra parte, no debemos olvidar que el hombre, para el maestro, tiene tres maneras de enfrentarse al mundo, a saber: interesada, desinteresada y caritativamente. La primera se encuentra relacionada a la vida social y biológica, en tanto que la segunda es autónoma de esas dos esferas. La tercera es desinterés y amor puro. Esto mismo significa que el hombre puede vivir intuitiva, racional, y caritativamente. Además sabemos que la razón implica el interés, y que la caridad y la intuición el desinterés. El hombre es intuición y razón, la sociedad cultura y civilización.

Lo primero que debemos destacar es la consonancia entre la idea

de hombre y la de sociedad de Caso. El hombre es concebido como razón e intuición, como vida biológica y social, y como vida espiritual. Mientras que la sociedad es concebida como cultura y civilización. Vistas correlativamente ambas ideas quedarían así:
 vida biológica y social \implies civilización \implies razón. Vida espiritual \implies cultura \implies intuición. Además, la congruencia cabal de la idea de arte con respecto de la de hombre y de la sociedad. El arte es intuitivo, es espiritual, es cultural.

La crisis de la sociedad contemporánea

Sabemos que toda sociedad es cultura y civilización, y que hay sociedades tan cultas como civilizadas, otras más cultas que civilizadas, y algunas más civilizadas que cultas. La sociedad contemporánea, en general, se encuentra en la última categoría. Nuestra sociedad es, para Caso, más civilizada que culta. Existe un desequilibrio entre los elementos básicos de toda sociedad. La balanza tiende hacia la civilización. Es en razón de tal desequilibrio por lo que la misma se encuentra en crisis. Si la civilización se funda en la razón, entonces la razón domina en nuestra sociedad. ¿Qué significa que la sociedad contemporánea sea más civilizada que culta, qué significa el dominio de la razón? Ser civilizados y estar dominados por la razón quiere decir: vivir en una sociedad en un mundo, donde impera la técnica. Un mundo donde la vida humana se ajusta al desarrollo tecnológico, el ritmo de la vida se encuentra determinado por el movimiento tecnológico. " Vivimos y actuamos los contemporáneos, dentro del rigor de un mundo tecnificado, geometrizado "(9).

El dominio de la razón debe entenderse en los siguientes sentidos, para bien comprender a Caso. a. La razón domina sobre la intuición. El hombre contemporáneo ha olvidado que el mundo puede vivirse, también, intuitivamente. Hoy todo y todos vivimos racionalmente, es decir, interesadamente y dentro del esfuerzo de la economía vital. La intuición, la espiritualidad se encuentra relegada. Hoy no se intenta mirar las cosas en su singularidad y con desinterés. b. La razón domina no en tal o cual instancia de la sociedad, sino en todas. La razón se presenta en todos los ámbitos del mundo actual. " Hoy todo se planifica: arte, política, economía, derecho, religión y costumbres "(10). Por estos hechos y razones la contemporaneidad, que es razón, cálculo y civilización, se encuentra en crisis, o más bien, en decadencia. " La civilización es esquemática; la cultura simbólica. He aquí la profunda diferencia que media entre las épocas del ascenso humano y las de su evidente descenso "(11).

El mundo actual es un mundo tecnificado. La técnica se patentiza por medio de las máquinas. Las máquinas son la característica de nuestro tiempo, pues el tiempo y movimiento de las máquinas es aquello que determina la existencia humana en la actualidad. Caso afirma: " vamos todos en mecanismos semovientes o casi semovientes, sobre máquinas aéreas, terrestres o acuáticas, deslizándonos, siempre más aprisa sobre el espacio; todos atendemos a la exterioridad del espacio; ¿quién podrá gozar del tiempo?... Y el tiempo es el espíritu. Una humanidad que no paladea el tiempo, que no disfruta sino que lo ahorra, en la misma proporción reniega del espíritu. Y la muerte nos sorprende corriendo, alejándonos siempre de nosotros mismos, huyendo pavorosamente de la consciencia propia y de la realidad; apartándonos de las entrañas profundas

de la vida. Esta es nuestra locura auténtica: morir corriendo. Nuestra carrera es un narcótico; por esto lo gustamos como fricción, porque nos impide la sensación de nuestra propia existencia; porque nos aparta cuantitativamente de la positiva espiritualidad humana. ¡ Y allá vamos, en pavorosa huida, cada vez más ufanos de poner millares de kilómetros entre nosotros y nosotros! " (12).

Parece ser que el juicio de Caso sobre la sociedad contemporánea deriva, no tanto de un concepto de " sociedad ", sino de un horror y sorpresa por el rápido y conmovedor desarrollo de la ciencia y la tecnología, y su impacto en la vida; y en un anhelo melancólico por recuperar la tranquilidad, perdida, en la que había vivido el mundo hasta principios del presente siglo. Veamos más cerca esta sorpresa. Aunque hay que reconocer la sorpresa de Caso al enterarse que el mundo no es tan " grande " como se pensaba. Las máquinas han empequeñecido el mundo. Esta es la razón por la cual Caso habla con asombro del " movimiento " violento en el mundo actual. Para no tergiversar su pensamiento debemos aclarar: a. En su exposición sí hay un horror, o más bien, un pavor por la presencia de la tecnología en la vida actual. Mas este pavor no es por la tecnología pensada en abstracto, o sea, alejada de los hombres; sino por el hecho de que la misma va apoderándose de la vida humana. Los hombres se acomodan, se ajustan, al desarrollo tecnológico. En este ajustarse se funda el pavor de Caso. La maquinización, y no las máquinas, es lo que hace de nuestra sociedad una sociedad civilizada y decadente. El hombre se ha enajenado en y por su razón, en sus productos racionales. Ahora bien, tal enajenación constituye el distanciamiento " entre nosotros y nosotros mismos ". Somos racionales, pero también intuitivos. Mas hoy los

hombres se han conformado con la razón, con quedarse en la economía del esfuerzo vital.

La decadencia de nuestra sociedad también se entiende si se sigue el razonamiento de Caso que es el siguiente: la razón y todos sus productos se encuentran vinculados a la economía vital, en tanto que el rompimiento con la misma se da con todo acto espiritual, cultural. Este último sólo se alcanza cuando se "mira por mirar, y se oye por oír", es decir, cuando se intuye el mundo. No se intuye, sino se razona el mundo. Nuestro mundo, nuestra sociedad está en decadencia.

Por otra parte, es oportuno señalar que Caso no es fatalista. Pues, si bien es cierto que para él la sociedad contemporánea está en decadencia, también lo es que vislumbra la caída de la razón como el elemento dominante en la sociedad. Este hecho sucederá cuando los hombres se redescubran como lo que son, es decir, como seres de intuición y razón. Como seres de cultura y civilización.

Esta peculiar manera de concebir la decadencia de nuestra sociedad manifiesta qué sociedad se encuentra en etapa de "ascenso". Si retomamos lo dicho más arriba acerca de que no todas las sociedades poseen el mismo grado de evolución cultural y progreso civilizante, se colige que para Caso las mejores sociedades, y por lo tanto la que él desea, son aquellas que son tan civilizadas como cultas, y las que son más cultas que civilizadas. Pero sobre todo estas últimas, pues en ellas el elemento dominante es lo espiritual, lo estrictamente humano; las primeras por su estado de equilibrio de los elementos de la sociedad.

A nuestro parecer el juicio de Caso sobre la sociedad contemporánea es una consecuencia lógica de su idea de hombre. Misma que

fundamenta su idea de sociedad y de arte.

Detrás de su juicio observamos un desconcierto ante la importancia, cada vez mayor, de la tecnología en la sociedad contemporánea. Caso ve en la presencia dominante de la tecnología (él le llama el imperio de la técnica, de la máquina), el principal enemigo de la fe, de la religiosidad; en el sentido de que consume todo el tiempo del hombre actual, no le deja tiempo para realizar las actividades " más " humanas: a. El auténtico arte, b. La religión, y c. La caridad. Este tratamiento descansa en el hecho de que el tiempo humano ha sido desplazado por el tiempo de la máquina. Tal desconcierto impone a Caso la tarea urgente (ya de por sí propia de él), de manifestar que el hombre no se agota en la razón, en la técnica; sino que es algo más e irreductible al esfuerzo de la economía vital. El hombre es también un ser de intuición, un ser simbólico. Por ser un ser simbólico " surgen, paralela y concomitantemente, el arte y la religión "(8). Como se ve Caso no sólo intenta salvar el arte, sino también la religión, la cual implica la fe. Para lograr esto es necesario conciliar la fe con la razón. Por esto último, pensamos que la "decadencia de la sociedad contemporánea" más que una realidad, es el intento de nuestro autor por salvar la fe. La cual está amenazada por la técnica -en sus diferentes formas-. Caso ve en la técnica el nuevo falso dios de los hombres. Contra tal dios se debe luchar, no para negarlo, sino para darle su exacto lugar. Además, creemos que la única alternativa real, honesta, de salvar la fe, en el mundo contemporáneo, es por medio reconciliar la fe con la razón. Tal reconciliación es la tarea que Caso se ha (auto) encomendado.

Por otra parte, aclaramos que nuestra afirmación de que "la decadencia de nuestro tiempo" más que una realidad, es un motivo; no inválida los aciertos de nuestro filósofo en su crítica a la

sociedad contemporánea.

Nuestra sociedad es decadente porque es " plana y de planificación, de esquematismo "(13). El arte no escapa a este esquematismo, a la planificación.

El arte contemporáneo

Caso entiende por arte contemporáneo las corrientes artísticas del cubismo - " superrealismo " - y del surrealismo. Sin embargo, su crítica está encaminada exclusivamente hacia la primera. Así, su crítica al arte contemporáneo es crítica al cubismo. Siendo el cubismo un movimiento artístico netamente pictórico, entonces el arte criticado, y en ocasiones censurado, es la pintura. Este hecho es muy significativo, pues nos lleva a pensar que para Caso el cubismo (o sea, la pintura, y en menor grado, la escultura), es el movimiento artístico representativo de la decadencia del arte contemporáneo en general. Aunque, a decir verdad, pensamos que el cubismo fue elegido no tanto por ser representativo de la decadencia del arte, en general, sino porque es en él, y sólo en él, donde se muestra con extraordinaria claridad el elemento dominante en la sociedad contemporánea. Además, el mismo nombre de " cubismo " indica que se trata de un arte de " cubos ", o " cúbico ". El cubo es una figura geométrica, en la geometría se calcula, en el proceso de calcular interviene la razón. El cubismo, es decir, la pintura contemporánea, es racional. " No se intuye, entonces, sino que se calcula; y entre el artista y su propia obra, se interpone la ley geométrica "(14). La razón a través de la geometría es lo dominante en el arte.

El hecho de que el arte contemporáneo sea racional, y no puramente intuitivo, trae consecuencias contrarias al arte mismo. La primera de ellas es que el objeto inspirador no se plasma en su singularidad, en sí mismo. Pues, " el dibujo geométrico se interpone entre el sujeto y el objeto de la intuición estética; no se mira la realidad de las cosas sino a través de las formas que sugieren del uso exacto del estuche de las matemáticas "(15). En segundo lugar, en cuanto el arte es geométrico, manifiesta la presencia de la técnica, el dominio de la máquina. La técnica está presente en el arte contemporáneo a través de la geometría. El arte la " refleja, estilizándola, la obra común; esto es, el predominio de la máquina en la civilización. Se trata en verdad de un arte colectivista "(16). La presencia, o más bien, la intromisión de la razón en la creación artística hace de las obras de arte una especie de " anti-arte ". El arte racional, o técnico, es un arte en crisis. Mas no por ese hecho carece de todo valor estético. Paradójicamente, aquello que hace del arte contemporáneo un arte en crisis, es quien le proporciona su valor estético, a saber: su forma geometrizarante. " Nada más elegante que un círculo perfecto o una espiral perfecta. La imagen del cono o de la pirámide, reviste un perfección formal inaudita. Por esto la pureza geométrica, exhibirá siempre un valor estético auténtico: la elegancia "(17). Así, el arte contemporáneo, aunque racional, tiene status de arte; su elegancia se lo da.

Para bien interpretar a nuestro autor aclaremos algunos términos, empezando por el de " colectivista ". " Colectivista " hace clara referencia a " colectivo ", a " colectividad ", pero no debe entenderse, por tal referencia, que Caso afirme que en la pro

ducción artística interviene toda la colectividad, toda la sociedad. Veamos más de cerca el asunto. El ha afirmado " se trata en verdad de un arte colectivista ". Aquí " colectivista " significa lo que es propio y común de una colectividad humana determinada; en el caso que nos ocupa, la sociedad contemporánea. Entonces, el arte contemporáneo es colectivista en el sentido de que representa lo más común de la sociedad actual. Lo común es la presencia y dominio de la razón, a través de la técnica, de la máquina. Esto quiere decir que: el cubismo es el " reflejo estilizado " de la técnica, de la presencia dominante de la máquina.

Ahora bien, este dominio de lo " colectivo " no significa que para caso la obra de arte, en general, sea una producción absolutamente individual, sin ninguna referencia a la sociedad de la que es miembro el artista. No, para nuestro autor, la creación artística implica tanto al individuo (artista) como a la comunidad. El artista es " un portavoz de las actividades colectivas, de las formas de la actividad social; nadie puede librarse de su imperio " (18). Sin embargo, este hecho no cancela que la obra de arte surja de la relación íntima entre el artista y su modelo, y que lleve el sello personalísimo del mismo.

Por otra parte, debemos aclarar que el arte contemporáneo es racional en el sentido de que recurre a la geometría para concretizar la proyección sentimental del artista hacia su modelo, y porque la geometría es un producto de la razón. La racionalidad del arte contemporáneo no niega la participación de la intuición en la creación artística (si esto fuere así, entonces no habría arte en absoluto), sino solamente indica que la intuición está subordinada a la razón. Y en tal subordinación se pierde el carác

ter personal, individual, que tiene toda obra de arte auténtica. La presencia de la geometría en la obra de arte contemporáneo obs curece, diluye, la unidad simpática del artista con su modelo. — " Todo se mira entonces, a través de la geometría inminente en la conducta del diario vivir. No se puede abandonar el esquema utili tario, en la obra de la creación artística; sino que se proyecta con la inspiración del poeta, sobre el lienzo, el mármol, o el pa pel "(19).

La presencia y dominio de la razón en las artes puras, en las ar tes absolutamente intuitivas, hace del arte contemporáneo un arte en crisis. " El arte contemporáneo es esterotómico, masónico; es arte de albañiles dotados de genio poético, escultórico o musical" (20).

Notas

1. Véase Krauze, Rosa, La filosofía de Antonio Caso, pag. 207.
 2. Citado por Rosa Krauze en Op. Cit., pag. 200.
 3. Citado por Rosa Krauze Ibidem.
 4. Caso, Antonio, Principios de estética, pag. 167.
 5. Ibidem.
 6. Krauze, Rosa, Op. Cit., pag. 211.
 7. Ibid., 218.
 8. Caso, Antonio, Op. Cit., pag. 167.
 9. Op. Cit., pag. 171.
 10. Op. Cit., pag. 165.
 11. Op. Cit., pags. 168-169.
 12. Op. Cit., pag. 174.
 13. Op. Cit., pag. 165.
 14. Op. Cit., pag. 163.
 15. Op. Cit., pag. 171.
 16. Op. Cit., pag. 164.
- (En 1923 Caso publicó un artículo intitulado " ¿ Dónde está hoy el genio ? ". Ahí nuestro filósofo hace un breve, pero duro, pa__rangón entre el auténtico arte, según sus propios criterios, el _arte contemporáneo. Sus conclusiones son determinantes: el arte _contemporáneo es un arte en crisis. Este mismo artículo se añadi__rá a los Principios de estética de la edición de 1925, y después para la edición de 1944 desaparece. El juicio de Caso acerca del arte contemporáneo no variará desde entonces. Creemos que algo se mejante sucede con todo su pensamiento estético. Esto significa __que Caso ya tenía, para 1920-25, conformada su concepción de arte.

La edición de los Principios de 1944 sería el afinamiento y consolidación de las ideas expuestas en 25. Por otra parte, no debemos olvidar que el contenido de los Principios, en sus dos ediciones, se compone de los artículos que nuestro filósofo había publicado en diferentes años (1918-44). Artículos (1918-1925) que después Caso organiza y dan origen a los Principios de 1925. También es oportuno recordar que para este año Caso ya conoce la teoría de la " proyección sentimental ". Teoría fundamental en su pensamiento estético. Para 1925 el círculo de influencias estaba cerrado. Además debemos tener presente que la edición de 44 de los Principios difiere de la de 25 en dos cosas: a. Tercera parte (artículos de 1943-44), b. Drama per musica. En la " Tercera parte " Caso se entrega exclusivamente a la tarea de exponer las razones por las cuales el arte contemporáneo se encuentra en crisis, o más bien, por qué es un arte de crisis).

17. Op. Cit., pag. 163.

18. Op. Cit., pag. 172.

19. Op. Cit., pag. 171.

20. Ibidem.

(Caso al calificar de " albañiles " a los artistas contemporáneos está haciendo alusión al carácter " colectivista " del arte contemporáneo. Aprovechamos tal alusión para ampliar, brevemente, lo que entiende nuestro filósofo por el aspecto social del arte en general.

Sabemos que el artista es portavoz de su época, el artista habla por su tiempo, y, en este sentido es social. Sin embargo, lo realmente social del arte nuestro autor lo entiende a partir de la creación artística misma, es decir, lo social del arte se compren

de por ser creación individual. Lo social del arte tiene dos sentidos. El primero de ellos consiste en el hecho de que el artista nunca parte de la nada. El artista siempre parte de aquello que e es reconocido por su época como arte, parte de lo establecido, para después imprimirle su peculiar manera de hacer arte. El segundo sentido de lo social del arte se da cuando un artista logra "imponer" su singular y propia forma de hacer arte, es decir, cuando llega conformar "una escuela". Estos dos sentidos quedan claramente expresados cuando Caso afirma, en los Principios page. 157-58, : " La sinfonía deriva de la forma típica de la música instrumental: la sonata. Creóla Ph. Emmanuel Bach, con antecedentes, no obstante, en los clásicos; desarrolláronla Mozart, Haydn y Beethoven. En la IX Sinfonía, se modificó la composición clásica de este género musical, al incluirse una pieza final, con coros; y Wagner, por último, transformó la sinfonía dramática, en el drama sinfónico ".

Con esta breve exposición, junto con la realizada en el capítulo III del presente trabajo, pensamos que se explica lo que entiende Caso por la expresión: el arte como fenómeno social).

Capítulo VI. Caso y la estética mexicana

Hablar del pensamiento estético mexicano se reduce a hablar del pensamiento de cuatro o cinco hombres. Estos mismos son, además de Antonio Caso, José Vasconcelos, Samuel Ramos, Francisco Larroyo y Justino Fernández. Aunque este último no tiene una estética en cuanto obra escrita, sin embargo, en sus obras acerca del arte se puede encontrar su estética de manera implícita.

Nuestra afirmación no debe interpretarse en el sentido de que después de los autores antes mencionados ya no haya quien se ocupe de la estética, sino en el sentido de que Caso, Vasconcelos, Ramos y Larroyo son los únicos autores mexicanos que en rigor han expuesto una teoría estética propia.

Si bien es cierto que son pocos los autores mexicanos que tienen una estética, también lo es que no analizaremos la de todos ellos(1). Aquí únicamente nos ocuparemos de la estética de Vasconcelos y de la de Ramos. Haremos una exposición breve de sus ideas estéticas principales para relacionarlas con las de nuestro autor con la finalidad de mejor comprender la importancia de Caso en el desarrollo de la estética en nuestro país.

El primer hecho relevante de la importancia de Caso con respecto de la estética mexicana es que él, junto con Vasconcelos, es iniciador de las reflexiones estéticas. Él abrió la senda de la reflexión estética que otros continuaron.

Caso y el monismo estético de Vasconcelos

Caso y Vasconcelos están más cerca de lo que a primera vista podría parecer. Aunque no tan cerca para no encontrar diferencias.

La primera de éstas consiste en que nuestro autor es asistemático, mientras que Vasconcelos es sistemático.

El mejor punto de partida para comprender cabalmente el pensamiento estético de Vasconcelos es aquél que ve en su monismo estético algo más que un tipo de reflexión filosófica. La estética es, primordialmente, una forma de conocimiento entre otras. Tal es la razón por la cual Vasconcelos comienza su Estética con un análisis sobre las diferentes formas de conocimiento con que contamos los hombres, en específico, y la vida, en general. Hablar de estética no sólo implica hablar de formas de conocimiento, sino sobre todo de la vida, en general, pues "la vida es conocimiento" (2). Lo significativo de concebir la vida en términos de conocimiento, o bien, de ver el conocimiento como algo inherente a la vida, patentiza que el conocer estético se funda en la vida misma. Para entender con precisión como se da este hecho, debemos de atender las diferentes formas del conocimiento. Para Vasconcelos existen cuatro formas de conocer que son: a. Conocimiento sensorial, b. Conocimiento intelectual, c. Conocimiento emocional, y d. Conocimiento místico.

Entre estas cuatro formas de conocer el mundo hay un orden misterioso que va de lo orgánico simple a lo orgánico complejo, y de lo orgánico complejo a lo espiritual, tal orden misterioso corresponde al desenvolvimiento de la vida en general, y en último término, al desenvolvimiento de la sustancia. Cada forma de conocimiento representa un grado de desarrollo de la vida. La cuál parte de la forma más elemental, en términos físico-químicos como sería el caso de los vegetales; hasta la vida espiritual, que es exclusiva del hombre. Detengámonos aquí para explicar las relaciones que guardan entre sí la vida, las formas de conocer el mundo y la sustancia.

En primer lugar, el concepto clave para entender las relaciones entre sustancia, vida y conocimiento, es el de sustancia. Pues él mismo no sólo es clave para comprender la trilogía "sustancia-vida-conocimiento", sino también permite ver con claridad en dónde se funda, en última instancia, el monismo estético de Vasconcelos. Si el término de "sustancia" es básico, entonces formulamos la interrogante: ¿qué entiende Vasconcelos por sustancia?

"La sustancia es existencia. Existencia es participación en el ser y sustancia en manifestación; la sustancia tiene que revestirse de forma para hacerse advertir, tiene que moverse... La sustancia se contiene en individuaciones heterogéneas que se encaminan al ser absoluto o se apartan de él, pero no se parte como se parte un bloque homogéneo de mármol" (3). La sustancia se manifiesta en la más diversa gama de individuos. Esto mismo significa que a pesar de todas las diferencias existentes entre los individuos (entiéndase todo lo existente) son todos ellos manifestaciones de la misma y única sustancia. Lo diverso es, fundamentalmente, homogéneo, incluida la vida, pues, "la sustancia como vida comienza con el protoplasma" (4). Así, la vida y lo inorgánico constituyen manifestaciones de la misma sustancia. La relación que hay entre sustancia y vida consiste en que ésta es una manifestación de aquélla. Ahora veamos las relaciones entre la vida y las diferentes formas de conocimiento. Pero antes aclaremos que como la vida va de lo simple a lo complejo empezaremos analizando como conoce la vida más simple.

La vida (al protoplasma por ejemplo) para no parecer tiene que valerse (vivir) de su ambiente. Tiene que seleccionar entre lo que es nocivo y lo que le es benéfico para ella. En tal selec-

ción se manifiestan los procesos de alimentación y crecimiento. Este hecho constituye la primera forma de conocimiento, es el conocimiento sensorial. El conocimiento sensorial en su más simple manifestación consiste en la alimentación misma; " así para el protoplasma cogitar es asimilar para alimentarse y crecer, en resumen, reducir a sí una sustancia extraña "(5). El conocimiento sensorial en cuanto es vital, en cuanto es sostén de la vida, es la vida misma. Esta es la razón por la cual para Vasconcelos el conocimiento es vida. La vida, o conocimiento, sensorial es una etapa de la vida en general. En ésta todas las formas de vida - animal y vegetal - se caracterizan porque su desarrollo se funda en los sentidos; independientemente de las diferencias existentes en los órganos sensoriales de las diversas formas de la vida. Por ejemplo: las diferencias entre un árbol y una ameba pueden ser abismales, sin embargo, piensa Vasconcelos; en ambos el principio por el cual se mantienen en cuanto vida es el mismo, a saber: la actividad sensorial. La vida sensorial, o sea, el conocimiento sensorial constituye la primera etapa de la vida. Después de la etapa sensorial surge la etapa imaginativa, o intelectual, y con ella una nueva forma de conocer el mundo. En este punto es pertinente preguntarse: a. ¿ Cómo logró la vida dar origen al intelecto, cómo surgió el conocimiento imaginativo ?, b. ¿ Qué entiende Vasconcelos por vida intelectual, por conocimiento imaginativo ? La vida pasa de la etapa sensorial a la intelectual de manera misteriosa. " De este modo, entre sensación e imagen, entre sensibilidad e intelección hay un salto. Tenemos que llamarlo misterioso, ningún análisis, ningún experimento ha logrado aclararlo, en el sentido de demostrar sus antecedentes dinámicos; antecedentes necesarios

no los tiene, como no los tiene el salto del átomo a la célula. ... Cada uno de los grandes saltos jerárquicos los da la existencia por revulsiones de la energía, por aparición espontánea y múltiple "(6). Como se puede apreciar, en el paso de una etapa a la otra no media ninguna causalidad, ningún tipo de evolución. El paso, o más exactamente, el salto es espontáneo, la sustancia se manifiesta primero como vida sensorial, y después como vida intelectual.

Aquí cabe hacer tres pequeñas aclaraciones. a. La etapa segunda implica la superación de la primera, es más rica. b. Tal superación no significa negación del conocimiento sensorial, sino enriquecimiento. Así, en los individuos que pertenecen a la segunda etapa (intelectual) de la vida contemplan ambas formas de conocimiento. c. En esta etapa sólo se encuentra la vida animal, los animales más desarrollados, más complejos.

Con respecto de la segunda pregunta decimos que Vasconcelos entiende por vida imaginativa, o intelectual, la capacidad tenida por ciertas formas de vida (animales) para apropiarse del mundo por medio de imágenes y relaciones. De esta vida inteligente no participa el hombre, sino que es el antecedente inmediato (no causal) de la inteligencia humana, la cual aparece cuando surge la tercera etapa de la vida, o sea, el conocimiento emocional. Vasconcelos afirma: " contemplando la inteligencia en sus manifestaciones naturales, vemos que un aparato mental como el nuestro, condenado a operar dentro de un cuerpo humano y limitado a una psiqué, no podría subsistir aislado, ni habría aparecido, si antes no se produjeran en la creación casos de conciencia que son como ensayo y preparación del nuestro "(7).

Ahora que la vida es simultáneamente sensitiva e intelectual aparece una nueva manifestación de la sustancia en forma de vida, a parece la vida emocional. La vida, o conocimiento, emocional es la vida humana en sentido estricto. El surgimiento del hombre no niega, en ningún sentido, las dos anteriores formas de conocimiento, sino que las supone e implica. Pues, " el hombre no es una negación del animal, sino su superación. Del animal conserva la vitalidad, las capacidades todas que le permiten sobrevivir en el planeta. En cada revulsión (salto) la energía opera un tránsito pero sin divorcio del pasado, por lo mismo que todo es una y la misma sustancia, en diferentes grados de gracia "(8). De esta manera, el hombre conoce el mundo sensitiva, intelectual y emocionalmente. Cuando el hombre vive el mundo emocionalmente lo vive estéticamente. El conocimiento emocional es opuesto al conocimiento intelectual, aunque este hecho no significa que cuando se conoce el mundo emocionalmente se suspendan las otras formas de conocerlo, sino que simplemente se encuentran subordinadas, pues, " en cada acto mental es constantemente senso-emotivo-emocional "(9). El conocimiento emocional supone y subordina a los conocimientos sensoriales e intelectuales.

El conocimiento emocional se caracteriza por ser sintético, y en este sentido es opuesto al conocimiento racional (intelectual), pues éste es analítico. Mas ¿ qué significa ser sintético ? Es reunir en unidad armónica lo diverso y diferente. En tal unidad armónica ningún elemento, por extraño que sea, destaca por encima de los restantes. En ella reina un equilibrio que permite ver el todo sin descuidar la parte. Así, el conocimiento emocional siempre es un conocimiento total, apunta y capta el conjunto. El con-

junto, el todo, " la síntesis de los heterogéneos es creación de una unidad cuyo sentido se halla en plano superior al de las contradicciones sensuales o ideales, representativas de lo múltiple. Lo múltiple aparece entonces como un desarrollo y victoria natural de la idea de existencia. Y a su vez lo uno es el asiento y el punto de partida, el elemento coordinador de la infinidad de lo existente " (10). El ser sintético del conocimiento emocional le viene por ser intuitivo. El conocimiento emocional es total -- por fundarse en la intuición. La intuición, fundamento, del conocimiento emocional es aquello que posibilita tanto la visión estética del mundo como la producción de las obras de arte (11).

Antes de continuar con la exposición de la estética de Vasconcelos hagamos una breve equiparación entre las ideas de Vasconcelos y las de Caso.

Las semejanzas hasta aquí son extraordinarias entre ambos pensadores. La primera de ellas es el gran intento por comprender y explicar la obra de arte en términos de la vida misma. En Caso y en Vasconcelos detrás de su concepción de la obra de arte hay una idea de hombre, de vida. El primero encuentra una evolución ascendente que va de lo inorgánico a lo orgánico, de lo orgánico a lo orgánico más complejo, camino que concluye con el hombre. El cual abre después otros senderos: el mundo humano. Esta evolución ascendente se da con base en la demás vital. Esta en su trayectoria humana origina la intuición que es el fundamento de la creación artística. Mientras que Vasconcelos ve una ascensión misteriosa y milagrosa que también va de lo inorgánico a lo orgánico, de lo orgánico a lo espiritual. Lo espiritual es el mundo humano, mundo que se funda en el conocimiento emocional, es decir, intuitivo. Por otra parte, en ambos pensadores el verdadero y único --

punto de partida para explicar la obra de arte es la intuición. De ahí que la primera meta, tanto es Caso como en Vasconcelos, sea exponer la intuición como una forma de conocer el mundo. Mas para alcanzarla precisa patentizar las restantes maneras de conocer. En el caso de Vasconcelos esto no representa dificultad alguna, pero en el caso de nuestro filósofo sí, pues no realiza una exposición amplia y precisa de las mismas. El hecho se explica porque Caso es un filósofo asistemático, en tanto que Vasconcelos es sistemático. Otra semejanza interesante entre ambos autores es su constante preocupación por darle fundamentos científicos a la idea de "demasiá vital", en Caso, y a las ideas de "los saltos misteriosos y milagrosos", en Vasconcelos. Pensamos que tal preocupación se originó por los siguientes hechos: a. por la importancia cada vez mayor, en la sociedad contemporánea, de la actividad científica, b. por la riqueza de las explicaciones científicas acerca de la vida, el hombre y el universo, c. a que la ciencia, en sus diferentes ramas, es una manifestación humana que se funda en una manera de conocer el mundo. La ciencia es la forma racional de conocer el universo. La misma es un conocimiento sobre el mundo, pero no el único. Pues está también el conocimiento intuitivo.

El asunto que hay en el fondo de esta preocupación, en ambos pensadores, es la necesidad de dejar ver con claridad que la ciencia no niega el conocimiento intuitivo. Mas no sólo eso, sino que se complementan entre sí las diferentes formas de conocer el mundo con que cuenta el hombre. Podemos afirmar que estas son las afinidades, originadas en las influencias comunes, por ejemplo: Bergson- La evolución creadora -, más importantes entre Caso y Vasconcelos en lo podríamos llamar " las condiciones de posibilidad" de las ideas estéticas de cada uno de estos autores. Los cambios de sus teorías. Pasando a las diferencias estas mismas

son, hasta aquí, de pequeños detalles. La única gran diferencia es la idea de Vasconcelos de una única sustancia que se manifiesta en las más disímbolas individuaciones. Más adelante señalaremos la importancia de esta idea.

A continuación exponemos el pensamiento estético, en sentido estricto, de Vasconcelos. Nuestro punto de partida es el conocimiento emocional.

Conocimiento emocional

El conocimiento emocional, o intuitivo, se caracteriza por ser total. Donde las partes del conjunto guardan entre sí una armonía que hace posible que cada una de ellas tenga su exacto lugar en el conjunto. Dando como resultado la apreciación del conjunto sin menosprecio de sus elementos. Mas ¿ cómo se logra este conocimiento ? El conocimiento emocional, al igual que los conocimientos sensorial e intelectual, se alcanza a través de un medio fisiológico. Este mismo no es otro que el sentido de equilibrio. El sentido del equilibrio, o " sentido de conjunto ", es el órgano que armoniza lo diverso, " lo heterogéneo ", en una unidad. Tal unidad es ver lo diverso y múltiple como elementos de un todo, en donde destaca el todo, el conjunto, es decir, se captan todos los elementos al unísono. Pues, " la función del sentido de equilibrio es la de crearnos una composición activa con los elementos que nos dan los sentidos externos. El sentido de equilibrio, no coteja, enfrenta, opone y combina los elementos sensorios "(12). Este hecho patentiza la razón por la cual Vasconcelos concibe el conocimiento emocional como conocimiento sintético. La armonización de lo diverso en unidad, en un todo, no es otra cosa que realizar una síntesis. La síntesis es, en sentido estricto, la vi

sión del conjunto, del todo, de la unidad. El conocimiento intuitivo es la apropiación sintética que el hombre logra del mundo. Esta apropiación es la apropiación estética, ya que " la estética es un sistema de unidad por composición de los heterogéneos "(13). El hombre cuando conoce intuitivamente conoce estéticamente.

La concepción fisiológica del conocimiento intuitivo, por parte de Vasconcelos, manifiesta los siguientes hechos importantes. a. El conocimiento intuitivo es conocimiento estético. b. El conocimiento intuitivo es patrimonio de todos los hombres, en consecuencia, cualquier hombre - artista o no -, puede conocer esta o aquella cosa, y el mundo en general, estéticamente. c. El conocimiento intuitivo no implica necesariamente la producción de obras de arte, aunque la producción de la obra de arte tiene como punto de partida y fundamento el conocimiento intuitivo, sintético, y de d. Hablar de estética implica entenderla en dos sentidos: 1. Como la apropiación sintética sobre el mundo (conocimiento intuitivo, o estético, o emocional), y 2. Como la producción misma de obras de arte.

Por otra parte, en cuanto el conocimiento intuitivo es sintético no sólo se opone al conocimiento racional, el cual es analítico; sino también deja ver que la comprensión de la estética es imposible por medios exclusivamente racionales. La estética, referida a la obra de arte, únicamente encuentra explicación satisfactoria cuando se le atiende a partir de la estética, entendiendo por esta última el conocimiento emocional o intuitivo. El cuál comprende, aunque de manera subordinada, los conocimientos sensorial y racional (intelectual).

Esto es, en términos generales, el conocimiento emocional. Mjs

mo que constituye el punto de partida para comprender la idea de arte de Vasconcelos.

El arte

La obra de arte, cualquiera que sea ésta, es esencialmente composición de lo múltiple y diverso en una unidad armónica. Para comprender con precisión esta unidad armónica precisa analizar el proceso a través del cual se puede realizar la composición, así como el significado de la misma. Esto significa que debemos dirigir nuestra atención hacia el artista, pues, es éste quien efectúa el proceso de composición de lo múltiple y diverso hasta llevarlo a la plena armonización, es decir, hasta plasmarlo como obra de arte. Veamos cuales son los elementos con que cuenta el artista para llevar a cabo su obra, la obra de arte. Mas estos elementos no deben pensarse en términos de los materiales (físicos) a que recurre el artista para " representar " la unidad armónica que ha logrado componer. Sino los elementos intrínsecos al artista mismo.

El artista, Vasconcelos le llama esteta, es en primer término un hombre. Este hecho es importante porque significa que el artista, en cuanto mero hombre, cuenta con tres maneras diferentes de conocer. Siendo una de ellas el conocer emocional, o intuitivo. En último término, esto patentiza que el artista, al igual que cualquier otro hombre, conoce estéticamente. Pues, " el sentido del esteta es el sentido que los fisiólogos llaman equilibrio " (14). Mas esto no quiere decir que todo hombre es, o puede ser, artista. Ya que el conocimiento intuitivo, o estético, no implica la producción de obras de arte. Además, tal conocimiento sólo es

ver, contemplar, tal o cual conjunto de cosas como conjunto y nada más. El conocimiento intuitivo sólo indica que hay un conocimiento armónico, y por tal razón es total. El conocimiento intuitivo es únicamente el punto de partida de la creación artística, nunca se reduce a él. Además, hay que recordar que la obra de arte es composición y no imitación. El artista realiza " una síntesis que la fantasía engendra "(15), siguiendo ciertas reglas propias, sobre los elementos que le son proporcionados por los sentidos. Al efectuar tal síntesis, o composición, el sentido de equilibrio (principio fisiológico en el cual se funda el conocimiento emocional), cobra su carácter de estético(16). La fantasía del artista es aquello que vuelve estético al sentido de equilibrio. Vasconcelos entiende por fantasía la capacidad del artista de imaginar armónicamente, con diferentes órdenes, el mundo real. Mas esto no significa que el artista persiga una armonía ideal, sino solamente que el artista es libre de recrear el mundo real. En esta recreación - composición - fantástica se logra la belleza. Pues, la " belleza no es cuestión de sensación, sino de arreglo de la composición "(17). La relación entre composición y belleza es determinante en el sistema estético de Vasconcelos, pues, la primera es entendida como composición armónica de lo múltiple y diverso, y la belleza es entendida como esa misma composición armónica. Esta relación íntima trae como consecuencia, inevitable, que la belleza sea, en último término, el único valor estético.

La belleza

Si la belleza es composición y la obra de arte es síntesis que la fantasía engendra siguiendo ciertas reglas, entonces para comprender el verdadero significado de la belleza como composición es necesario atender a las reglas por las cuales se logra alcan

zar la composición armónica, o sea, la obra de arte. Las reglas de la composición estética son tres, a saber: el ritmo, la melodía y la sinfonía. De esta manera, hay composiciones rítmicas, melódicas y sinfónicas. Cada una de estas formas de composición es una determinada belleza. Mas esto no quiere decir que haya tres tipos de belleza, sino simplemente que hay tres maneras diferentes de llevar a cabo las composiciones armónicas, las obras de arte. La composición es síntesis de lo múltiple, en consecuencia, la síntesis puede llevarse a cabo recurriendo al ritmo, o a la melodía, por ejemplo. Pero, ¿qué entiende Vasconcelos por ritmo, melodía y sinfonía? " El ritmo consiste en ordenar, sucesivamente elementos cualitativamente diversos y en serie lineal, sin escala, simplemente por repetición a intervalos variables, pero repetidos sincrónicamente "(18). Esta composición sincrónica de elementos diversos puede ser, puede darse, tanto en la música como en la literatura, en diferentes grados y sentidos. Algunas veces más complejos, otras menos complejos. Lo importante en la belleza rítmica es la repetición de ciertos elementos cada cierto tiempo, estos elementos pueden ser sonos, palabras, ciertas sílabas, etc., dependiendo de lo que se trate, ya música, ya poesía, por ejemplo. La composición rítmica es la primera etapa de la creación artística, es, podríamos afirmar, la etapa primitiva de la estética. Después de la etapa rítmica surge, al igual que las diferentes formas de conocimiento, por un salto misterioso la composición melódica. " La melodía es el salto victorioso fuera del círculo homogéneo inferior "(19). La melodía es la superación del ritmo, pero no su negación. La melodía " se caracteriza porque establece entre cierto grupo de seres, las notas musicales, un orden que en

gendra complacencia "(20). La melodía es más rica que el ritmo. En ella quedan reunidos armónicamente un mayor número de sonidos, por diferentes que sean entre sí, guardan una relación de conjunto. Así, mientras el ritmo es armonización de lo diverso en el tiempo, la melodía es la construcción de un orden serial de sonidos. La melodía tiene su complemento en la armonía. Esta última consiste ya no en una construcción de sonidos en serie, sino en la construcción de un orden de sonidos (notas) simultáneos. La diferencia entre melodía y armonía reside en que en esta última se introduce la simultaneidad. Después de la composición melódica aparece la composición sinfónica. La sinfonía contempla al ritmo, a la melodía y a la armonía, pero no es una síntesis de tales formas de composición. La sinfonía es una composición cíclica que se compone de cuatro partes (Allegro, Adagio, Scherzo y Allegro Maestoso). Esta tiene su complemento en el contrapunto, el mismo se caracteriza por ser más abierto, en el sentido de que carece de todo orden cíclico, es más libre. " El ritmo, la melodía, la sinfonía, he allí las leyes del cuanta espiritual de la estética "(21).

En este punto es necesario aclarar que si bien es cierto que el ritmo, la melodía y la sinfonía son formas, específicas, de la composición musical; también lo es que ellas son tomadas, por Vagancelos, como patrones de composición en general. Sin la pretensión de reducir el arte a la música. Se trata, pues, de poner en claro, a través de los arreglos musicales, como se logra componer un todo armónico con lo diverso y múltiple. Entonces, el ritmo, la melodía y la sinfonía son formas de composición válidas en todas las artes. Así hallamos, por ejemplo, esculturas rítmicas, obras literarias sinfónicas. Por otra parte, es pertinente señalar que

una composición artística puede contemplar varias formas de composición simultáneamente, o sea, una obra de arte puede ser, a la vez, rítmica y melódica. También resulta oportuno no olvidar que no toda composición es obra de arte, sino sólo aquellas que se realizan conforme a las leyes estéticas. Así, estas últimas serán aciertos estéticos, mientras que las otras serán desaciertos. Pues, para Vasconcelos, en la estética no hay error o fealdad, sino acierto o desacierto estético. " La base de todo acierto está en la composición de los elementos. Belleza es composición acertada" (21). El hecho de concebir la obra de arte en términos de composición (ritmo-melodía-sinfonía), y la belleza como esa misma composición significa que toda obra de arte auténtica es bella, y sólo lo bella. En consecuencia, la estética tiene como único objeto la belleza.

La belleza es el meollo de la estética vasconceliana. Podemos afirmar que toda creación artística tiende naturalmente a la belleza, pues, toda obra de arte auténtica es bella. Pero, hasta aquí únicamente hemos visto tanto la composición artística como la belleza en general, entendida formalmente. Ahora veamos las tendencias de la belleza a partir de los contenidos, también generales, de las diferentes obras de arte. Estas tendencias, que permiten una verdadera clasificación de las artes según piensa Vasconcelos, son las categorías de la belleza.

Las categorías de la belleza

Las categorías de la belleza son tres: a. Lo apolíneo, b. Lo dionisíaco, y c. Lo místico.

Las categorías de la belleza guardan entre sí un orden cronológico, y de calidad espiritual que va de lo menos a lo más espiri__

tual. Así, hallamos que la primera etapa y categoría de la belleza es la apolínea. " La rama apolínea de las bellas artes corresponde a lo físico. Se ve lo apolíneo en bailes en que predomina la medida como la Sardana. Y en arquitectura es cumbre y modelo apolíneo el Partenón "(22). En cuanto lo apolíneo se encuentra relacionado con lo físico, el mismo es plasmado, fundamentalmente, en las obras de arte plásticas. Escultura y pintura son las artes apolíneas por excelencia. Otra característica del arte apolíneo es la búsqueda de la belleza física. Este hecho hace que sea un arte que tiende a la geometrización, y al cálculo. El arte apolíneo es un arte visual y terrenal. Aparece después el arte dionisiaco, segunda etapa estética. Este arte en cuanto es superior espiritualmente al apolíneo, manifiesta todo aquello que es imposible para la plástica, a saber : las pasiones y las emociones del alma. El arte dionisiaco se vuelca, mira, a explorar las vicisitudes humanas , se vuelve y revolotea el alma en busca de la pasión, busca trascender. El arte dionisiaco es esencialmente pasional, vital. Las artes dionisiacas son: la danza, la música y la tragedia. Como se podrá apreciar, el arte dionisiaco, a diferencia del apolíneo que es estático, es dinámico. " Lo dionisiaco se mantiene dinámico, dispuesto a la creación y la sorpresa. En el arte dionisiaco la forma ya no tiende a la estabilización geométrica, sino que sigue el mismo desarrollo de los procesos vivientes "(23). La melodía, la armonía y la sinfonía son las formas de composición que se dan en el arte dionisiaco, mientras que en el apolíneo se dan las del ritmo, la melodía y armonía. La última etapa estética es la mística. En esta etapa se alcanza la belleza plena, la misma no tiene nada de común con la belleza entendida como composición,

pues la belleza plena se alcanza por medio de la revelación. " En tales condiciones el arte ya no es fabricación del hombre, como cuando forjaba imágenes a su semejanza, sino auténtica revelación que penetra los sentidos del artista y lo expresa según lenguaje plástico, verbal o sonoro. Llegó a ser el arte de esta suerte el sistema genuino de la manifestación de Dios "(24).

Estas son las categorías de la belleza, mismas que permiten clasificar las artes según su tendencia hacia la belleza física, hacia la belleza pasional o del alma, o hacia lo divino. En consecuencia hay obras de arte apolíneas, dionisiacas y místicas.

A continuación anotamos la clasificación abreviada de las artes de Vasconcelos, que va de lo menos a lo mas espiritual.

Plástica ==> Danza ==> Música ==> Poesía ==> Liturgia. —

" Sustancialmente, corresponde la plástica al período apolíneo del arte, así como la música simboliza el dionisiaco y la liturgia a lo místico "(25).

Estas son las ideas fundamentales, a nuestro parecer, de la estética de Vasconcelos, en lo que sigue haremos otra breve equiparación entre las ideas estéticas de nuestro autor y las de Vasconcelos.

Después de lo que hemos llamado los cimientos (" demasiada vital " y " saltos misteriosos y milagrosos ") de las ideas estéticas de Caso y Vasconcelos, parece que entre ambos pensadores no hay ideas comunes. Sin embargo, hay un hecho que se observa con cierta facilidad, tanto en Caso como en Vasconcelos, que los vuelve a reunir. Este no es otro que la meta extra-estética que se colige a lo largo de la exposición de cada uno de los autores. La meta extra-estética, extra-filosófica es la pretensión de conciliar la fe con la razón, en el caso de nuestro filósofo, y la experiencia con la

la fe, en el caso de Vasconcelos. A pesar de las diferencias terminológicas el problema planteado por ambos autores es la re-unificación de estas dos potencialidades humanas. Por otra parte, creemos que dicho problema supone otro; a saber: la idea de hombre como alma/cuerpo. Esta es la razón por la cual pensamos que ambos autores ven en la explicación de la obra de arte la posibilidad real de llevar a cabo tal re-unificación. Atendamos el segundo problema. Para nuestros filósofos la elaboración de una estética es el medio, o mejor dicho el único, para lograr concebir al hombre como cuerpo y alma, pero sin violencia. El hombre es cuerpo y alma, donde el cuerpo implica el alma y viceversa. La estética es, en último término, el camino a seguir para concebir el cuerpo y el alma en armonía. Vasconcelos logra salvar la dualidad, Caso no. Recuperemos las ideas de ambos y veamos las razones por las cuales uno (Vasconcelos) concibe al hombre sin dualidad alguna, y el otro (Caso) permanece en la misma, aun cuando intenta zanjarla.

Vasconcelos al plantear la idea de una sustancia que se manifiesta en individuaciones disímbolas, incluida la vida misma, y cuya trayectoria es cualitativamente ascendente, por saltos misteriosos, donde cada nuevo logro cualitativo implica a los anteriores, se asegura de no caer en la dicotomía cuerpo-alma. Pues, lo único que le resta hacer, después de haber expuesto su idea de sustancia, es explicitar cada una de las etapas por las cuales pasa la sustancia. Haciendo énfasis en la creación artística, como etapa de la sustancia, y su importancia como medio que le permite al hombre llegar a la divinidad, y simultáneamente ver en la explicación de ese hecho la armonía de la fe con la razón, cuerpo y alma, inteligencia y espíritu. La idea de sustancia es el fundamento del monismo de Vasconcelos, incluido el monismo estético.

A nuestro parecer lo más relevante del monismo estético de Vasconcelos, en general y con respecto de Caso, es la idea de conocimiento emocional, o intuitivo. Pues, a través de él Vasconcelos salva de una y sin complicación alguna, la gran carga que hundirá a Caso en su intento de lograr la conciliación de la fe con la razón, la dicotomía razón-intuición. Tal conocimiento es simultáneamente sensorial-racional-intuitivo, más los dos primeros están subordinados al último. Podríamos decir que la razón no sale mal parada en la creación artística, ni cuando se explica ésta, como sucede en la estética de Caso, pues la misma está implicada en la creación artística, pero no es determinante. Este hecho descansa en que cada etapa de la sustancia implica a las anteriores, pero implicación es subordinación. Otro hecho relevante es la reducción de la estética a un sólo valor estético: la belleza. La cual puede ser apolínea, dionisiaca o mística. Por otra parte, la idea de belleza, que es composición armónica de lo múltiple, se funda en la misma sustancia. Pues, ésta es una, pero manifestada en múltiples y diversos individuos. La belleza es semejante a la sustancia. Por último, pensamos que los saltos milagrosos y misteriosos le permiten salvar, por principio, la necesidad de explicar lo que a sus ojos no requiere de explicación alguna. Tales saltos de la sustancia implican ya, para quien asume esa idea de sustancia, la necesidad de aceptar la fe. En último término, la sustancia es ya razón y fe, razón e intuición, cuerpo y alma.

Aquello que impide a Caso conciliar, o superar, la dicotomía alma-cuerpo es la separación tajante que hace entre el conocimiento racional y el intuitivo. La intuición y la razón son excluyentes recíprocamente. Mas esta exclusión deriva, en sentido estricto

to, del planteamiento mismo del problema. Es decir, de la concepción evolucionista de Caso. El punto clave lo podemos localizar en su insistencia en pensar la " demasía vital " como la condición de posibilidad de los más espiritual que tiene el hombre, por ejemplo: la intuición estética, o desinteresada, la cual es el punto de partida en la creación artística. Si bien es cierto que la intuición se funda en el desinterés, también lo es que este último sólo es posible por el excedente de energías. Ahora bien, si ponemos atención al significado del desinterés de la intuición nos enteramos que el mismo no es otra cosa que la suspensión momentánea de la inteligencia, del interés. Es una especie negación, de cancelación propiciada por la " demasía vital ". La demasía vital " sustenta " la dicotomía humana: razón-intuición, interés-desinterés. Así, todo producto espiritual, y el arte lo es, tiene que ser puramente intuitivo. El arte puro es pura intuición, la presencia de la razón (fin intelectual) en la obra de arte significa impureza.

Hemos relacionado el pensamiento estético de Caso y Vasconcelos en estos términos, porque pensamos que ambos piensan la estética como un medio para alcanzar un fin extra-estético. Entonces, lo importante es destacar aquellas ideas que en el mismo marco de sus estéticas les permite, o no, llegar a las metas trazadas.

Caso y la filosofía de la vida artística de Ramos

Para Ramos la estética es la disciplina filosófica que se ocupa exclusivamente de los problemas del arte y de lo bello. El concepto totalizante en su pensamiento estético no es otro que el de " vida artística ". En él quedan involucradas todas las actividades humanas que de una u otra manera están relacionadas con el fenómeno del arte. Por " vida artística " debe entenderse: a. El suje

to artístico, el cual contempla: al creador de las obras artísti-
cas - el artista -, al espectador de las obras de arte, al intér-
prete, y al crítico de arte ; y b. El objeto artístico, o sea, -
la obra de arte - en sus múltiples formas - entendida como un ob-
to real. " Las notas esenciales del fenómeno estético deben bus-
carse entonces en las variadas relaciones que se entablan entre -
estos dos polos: el sujeto del arte y la obra artística "(26). Es-
tas son las dos grandes zonas que conforman la vida artística y -
son ellas el campo al cual queda circunscrita la investigación fi-
losófica acerca del arte; la estética. Es oportuno señalar que -
tal división de la vida artística, si bien es cierto que parte -
del hecho " de la vida artística " - realidad -, también lo es -
que es más artificial que real. Pues, el fenómeno artístico - en
sus diferentes niveles - es un hecho único, total, por una parte,
y por otra, la estética es la apropiación racional de un hecho ú-
nico e irracional (sentimental), entonces se necesita desglosar
lo. Así, pues, la división de la vida artística en sujeto y obje-
to artísticos, aunque reales estos, es más bien un artificio téc-
nico, ya que la finalidad es la comprensión racional del arte.

Es relevante que Ramos inicie sus reflexiones estéticas delimi-
tando el campo de estudio de la estética. Esta hecho que es - hoy-
un elemento indispensable en toda investigación presenta en el ca-
so de Ramos un matiz diferente. La definición del concepto de es-
tética y la delimitación de su ámbito como punto de partida signi-
fica no sólo el cumplimiento de un requisito formal; sino que ma-
nifiesta una posición filosófica con respecto del fenómeno artís-
tico que se contrapone a otras posiciones filosóficas. Ramos co-
mienza su estética como la comienza porque rechaza la estética me-

tafísica. " El concepto del arte y de lo bello, en este tipo de estética, se deduce de una previa concepción del mundo y de la vida a fin de incorporarlos dentro de la arquitectura metafísica. Cuando cae esta metafísica cae también la concepción estética. Lo característico de esta estética metafísica es que los valores artísticos quedan más o menos bajo la dependencia de otros valores extraños, como el bien o la verdad "(27). La alusión y la pretensión de Ramos son claras. Como se podrá observar, la manera de filosofar acerca del arte, por parte de Ramos, es diametralmente opuesta a la de los otros estéticos mexicanos, a saber: Caso y Vasconcelos. La de estos últimos es metafísica, y por tal razón, el concepto que tienen de arte apunta más a encajar en su sistema filosófico que a dar cuenta realmente del fenómeno del arte. De esta manera, Ramos rompe rápidamente con la exigua tradición estética en México, y su punto de partida es la consideración del arte como una entidad autónoma del espíritu. La explicación del arte por el arte mismo es una exigencia y una necesidad. Mas para cumplir cabalmente con tal exigencia es necesario que el filósofo que emprenda tan difícil y ardua tarea posea no sólo una amplia experiencia como espectador del arte, sino también una alta y educada sensibilidad y agudeza intelectual. El filósofo estético tiene que tener alma de artista. Pues, su meta consiste " en buscar lo permanente de los cambios del arte, con los tiempos y los lugares, hasta encontrar su esencia intemporal: debe perseguir el elemento ahistórico en medio de la fluencia histórica "(28). Dicho esto veamos ahora el primer elemento de la dualidad de la vida artística.

El sujeto artístico

Hablar del sujeto artístico sin más es hablar sobre un concepto muy general, pues como sabemos, para Ramos en tal concepto quedan involucrados tanto el artista como el espectador de la obra de arte, el intérprete, y el crítico de arte. Entonces, para hablar con propiedad acerca del sujeto artístico es necesario desglosarlo e imponer cierto orden jerárquico. Siendo éste el mismo en que fueron señaladas los tipos de personas involucradas en el sujeto del arte. En consecuencia, de quien se hablará en primer lugar es del artista.

El artista es una persona especial dentro de su comunidad. Pero tal carácter de especial no le viene porque viva ajeno a los acontecimientos que mueven y cimbran a su comunidad, pues, él no sólo se ve afectado por los mismos, sino que también comparte con sus conciudadanos preferencias y aberraciones, ideales religiosos, políticos, etc. El artista es especial porque vive cotidianamente el mundo que comparte de manera diferente al orden que rige la vida de los demás hombres, del orden que sustenta a la comunidad. Este orden es el del deber y las necesidades, el de la utilidad, o sea, el orden de la lógica y la inteligencia. El artista vive el mundo, que comparte y que le proporciona los motivos de sus obras artísticas, en el orden del sentimiento y la emoción. El artista es especial debido a su actitud (posición) ante el mundo, actitud que le permite rebasar y recrear el mundo regido por la necesidad y la inteligencia. " El artista vive principalmente por el sentimiento, resalta más el lado subjetivo en sus reacciones, porque su vida interior es más intensa que en otros hombres "(29). Ahora que sabemos de donde le viene el carácter de especial al artista, veamos en que consiste la actitud sentimental y emocional

del artista. En primer lugar, vivir el mundo sentimentalmente es vivirlo imaginariamente, por medio de la fantasía. " La fantasía es una capacidad imaginativa con poder de invención. Es la imaginación que se liberta de las impresiones de los sentidos y de la lógica racional para construir, conforme a una lógica propia, relaciones, objetos y seres que tienen una existencia puramente ideal " (30). El artista por medio de su imaginación transgrede - los límites impuestos por la lógica de la razón, la cual gobierna la realidad, esto es, la imaginación artística rompe el orden de lo real. Mas la ruptura y la transgresión no significa que el artista viva fuera de la realidad. El salirse de la lógica de la razón quiere decir que: la realidad es tratada fantásticamente, o sea, modelada según las leyes de la imaginación. Entonces, el mundo es visto y considerado desde otro plano, a saber: el plano ideal. El artista siempre vive y trabaja dentro de la realidad, pero no la vive según la lógica de la misma. En esto consiste la transgresión realizada por el artista. Veamos más de cerca este hecho. El artista tiene como punto de partida en sus creaciones artísticas la realidad, pues es de ella de donde obtiene su material artístico. El artista después de haber elegido los motivos - siempre reales - para sus creaciones, los somete y los trata siguiendo el orden impuesto por la lógica de su imaginación. En este tratamiento los objetos elegidos por el artista puedan sufrir toda posible transformación, sin importar que violen, o se alejen, de las leyes de la realidad. En este libre e imaginario manejo que realiza el artista sobre la realidad se alcanza la liberación de la férrea necesidad que impone la realidad. El arte es liberación. Para evitar equívocos veamos la acepción dada por

Ramos al término " liberación ". Ramos piensa que el vivir comunitariamente exige que los hombres dirijan sus conductas racionalmente, con ecuanimidad. Este hecho trae como consecuencia que ciertas capacidades humanas sean reprimidas, que queden en letargo y-suspense, estas son, por ejemplo: la imaginación, la fantasía. -- " El equilibrio social exige constantemente de los individuos un-sacrificio de ciertas necesidades e intereses propios que no encuentran aceptación y acomodo entre las conveniencias de la conducta normal " (31). Entonces, la liberación producida por el arte, vía la imaginación y la fantasía, es con respecto del " ajetreo " connatural que trae consigo el vivir comunitariamente. El arte permite despertar ciertas capacidades humanas que la conducta normal reprime. Tal es el sentido de la liberación producida por el arte.

El artista, entonces, vive y trabaja en el plano de la imaginación, en el plano ideal. Pero no se queda en él, pues siente permanentemente la necesidad de exteriorizar sus vivencias fantásticas que tiene de la realidad. La exteriorización, o expresión, de las mismas constituyen sus creaciones artísticas. Es claro que el artista para expresarlas realiza una minuciosa selección de los materiales (palabras, sonidos, colores, etc.) que requiere para lograr la plena expresión de ellas. Tal es la razón por la cual el arte no se encuentra al alcance de todas las sensibilidades.

Por otra parte, la manera específica como se expresa el artista, por medio de sus obras, manifiesta su personalidad. Pues, las obras de arte no sólo reflejan las vivencias sentimentales y emotivas que su autor tiene con el mundo, sino también su idea que tiene sobre la realidad, la vida, su idea de mundo. Los "tipos de ar

tistas son determinados por un hecho profundo y radical que es la relación en que el individuo se encuentra con la vida. No sólo el tipo de personalidad, sino también el modo de concebir el arte y el estilo, derivan de la manera como el artista siente la vida en lo más profundo de su ser" (32). La relación específica e individual guardada por el artista con el mundo determina si es un artista ingenuo o sentimental, realista o idealista, clásico o romántico, apolíneo o dionisiaco, introvertido o extrovertido. Todos estos términos designan, según piensa Ramos, los dos únicos tipos de personalidad artística. El artista clásico, apolíneo, realista, ingenuo, introvertido, es aquél que esta conforme con la vida. Por tal razón sus obras se encuentran muy cercanas a la naturaleza y al mundo real. Mientras que el artista dionisiaco, sentimental, idealista, romántico, extrovertido, es un hombre insatisfecho, "sufre la realidad y trata de huir de ella para refugiarse en su ideal" (33). Cabe aquí señalar que en este tipo de personalidad artística se hallan los artistas contemporáneos. Su inconformidad se presenta a través de un arte altamente abstracto. El arte contemporáneo es un arte idealista, es un arte extrovertido.

Por último, según Ramos, el arte cumple una función social, y la misma es "el propósito deliberado de influir en otros espíritus mediante la acción de la obra artística. El arte nunca es para el artista un monólogo, sino un diálogo que sostiene con un espectador real o imaginario y, por lo tanto, este último constituye una pieza esencial e indispensable en el movimiento de la vida artística" (34). Las obras de arte tienen como origen: el artista y como fin: el espectador.

El destinatario del arte que tiene Ramos en mente es un espectador singular, es una persona ávida de arte. El público para el cual produce el artista es aquel que tiene gusto por el arte, sólo en cuanto los espectadores buscan y gustan del arte ellos son: " el verdadero depositario, que se encarga de hacer vivir el arte y perpetuarlo una vez desaparecido el artista " (35). Podemos decir que el espectador de Ramos es un personaje sensible y educado para apreciar y vivir, como si fuera suyo, el arte. Este hecho supone el cultivo regular de tal o cual arte. Únicamente por medio de esta estrecha y continua relación el espectador logrará comprender el arte. Pues el arte exige al sujeto una actitud semejante a la de el artista. Aquél, como éste, tiene que salirse, al menos por cierto tiempo, del orden racional de lo real para bien comprender el contenido de la obra contemplada. Ya que " no es posible entregarse a la contemplación si el sujeto no posee un poder de abstracción que le permita despreocuparse de los intereses de la vida " (36). Como se podrá observar el espectador de la obra de arte es, en cierto sentido, artista.

Otro de los personajes inmersos en el sujeto artístico es el intérprete. Cuando Ramos habla acerca de él es clara su referencia a la danza, la música y el teatro. La razón de su inclusión en el sujeto del arte reside en el hecho irrefutable de que una ejecución realmente artística de tal o cual obra dancística, musical o teatral es imposible con las meras técnicas que cada una de las mismas implica. Una representación bien realizada supone no sólo la aplicación correcta de las técnicas necesarias, sino también una sensibilidad artística de parte de quien participa en la representación.

El crítico de arte es, en primer lugar, un espectador, una persona amante del arte; pero a diferencia del público en general, éste queda insatisfecho con el sólo hecho de vivir el arte como mero contemplador del mismo. Rompe el cerco inmanente a todo espectador y trata de comprender el fenómeno artístico en términos racionales. La comprensión realizada por el crítico de arte es especializada. Por esto último debe entenderse: circunscribir las reflexiones sobre el arte a tal o cual arte. Así, el crítico de arte debe ser, únicamente, crítico de pintura, o de música, etc. Además, de la especialización, la auténtica crítica de arte tiene una expresión escrita.

El crítico al escudriñar racionalmente cada obra de arte, ya musical, pictórica, etc., intenta encontrar el sentido de cada una de las mismas con la finalidad de entenderlas en sí mismas; para después enmarcarla(s) dentro de tal o cual corriente, o época. Y por último, las sitúa en el contexto general de la historia del arte en cuestión. Todas estas tareas suponen un amplio conocimiento, por parte del crítico, en el terreno de la historia del arte, pero sobre todo un conocimiento sólido de estética. " Toda crítica de arte supone como premisa de sus juicios un concepto general del arte, es decir, una estética, ya que la tarea previa a todo análisis crítico es la inclusión o exclusión de una obra determinada dentro de la categoría de lo artístico "(36). Es en virtud de este conocimiento por lo que el auténtico crítico de arte es un miembro activo en la vida artística.

Estos son, pues, los cuatro miembros (artista, espectador, intérprete y crítico de arte) que conforman el primer elemento del fenómeno artístico.

El objeto artístico

El objeto artístico, o estético, es la obra de arte considerada de manera autónoma con respecto de su creador, el artista, pero en relación con el espectador. Pensar en tales términos la creación artística significa; a. La obra de arte, una vez concluida, tiene una vida propia, es decir, su existencia es independiente de su autor; b. La obra artística es objetiva, entendiendo por esta última palabra, la existencia real y concreta como puede existir una piedra o "este" árbol. Si bien es cierto que la obra de arte es objetiva, también es lo es que su existencia real en cuanto obra de arte sólo es en cuanto hay espectadores. "La obra de arte sólo adquiere actualidad con referencia a un sujeto artístico. Si hablamos - continua Ramos -, pues, de un objeto estético, ya sea en la realidad o en el mundo del arte, tal objeto posee únicamente una existencia al actualizarse en la mente del contemplador"(37). Como se podrá observar, la obra de arte existe por y para espectador, mas este hecho no significa que sea un producto de la consciencia del mismo; sino más bien que sólo cuando se trata de un auténtico contemplador la obra de arte logra despertar en él cierto tipo de sentimientos. Estos sentimientos al aflorar en el espectador manifiestan el carácter objetivo de la obra de arte. En suma, la obra de arte es objetiva, pero no objetiva en sí, y es subjetiva, pero no por ser creación de la consciencia. Es subjetiva-objetiva porque existe fuera del sujeto quien contempla, y porque es por y para el mismo. En el fondo de esta relación se halla el problema de los valores estéticos

Los valores estéticos

Hablar de los valores estéticos implica abordar directamente el doble problema en la obra de arte de: la universalidad y la objetividad. Es claro que aquí la objetividad no es entendida únicamente como la existencia real de la obra de arte. La misma está más bien referida y apunta a ciertas cualidades immanentes de la obra artística, las cuales despiertan en el espectador, auténtico, determinados sentimientos y goces. Y así, por ejemplo: " si un cuadro es unánimemente considerado como bello es que en él deben residir cualidades objetivas, que a todo sujeto preparado para sentir las lo obligue a reconocerlas como bellas " (38). Como se podrá apreciar, las cualidades que producen, por ejemplo, el sentimiento de lo bello existen en la obra de arte en cuanto tal. Sin embargo, sólo es posible vivir -sentimentalmente- la obra de arte como bella en cuanto hay espectadores. Los valores estéticos, pues eso son " estas cualidades ", son, siempre, para un espectador. Los valores estéticos se dan en la relación obra de arte (objeto)- contemplador (sujeto). La universalidad de la obra de arte está en estrecha relación con su objetividad, pues, la obra artística es una unidad que ni el tiempo puede destruir, o alterar. Entonces, lo indispensable para gozar y comprender la obra de arte como bella, cómica, etc., es poseer una sensibilidad educada y un gusto por el arte. En un sujeto educado, artísticamente, la obra de arte despertará los sentimientos correspondientes. Esto quiere decir que la universalidad del arte se explica por la objetividad y por la educación artística que tienen los espectadores del arte.

Los valores estéticos son(para Ramos; Lo trágico, Lo cómico,- Lo grácil, Lo sublime, Lo elegante, etc.) los que reúnen como to

talidad, o unidad, todos los elementos implicados en la obra de arte. Los mismos son generalmente, valores éticos, hedonistas, vitales, etc. Esta unidad de valores extra estéticos que reúne armónicamente este o aquel valor estético es la belleza. Pues, " lo que llamamos belleza es en concreto una constelación de valores. La belleza no es una cosa aparte de los contenidos del arte, sino un ordenamiento de todos ellos en dirección a la belleza "(39). La obra de arte es una unidad bella, o sea, podemos encontrar una belleza sublime, una belleza cómica, etc., pero siempre la obra artística será bella.

Estos son, en resumen, los dos planos que permiten explicar el fenómeno artístico. Los mismos en la realidad son una unidad y constituyen la vida artística en sus diferentes niveles.

A nuestro parecer la estética de Ramos está después de la de Caso. Pero, no sólo cronológicamente, sino también en términos de método y contenido. Por tal razón, pensamos, que las relaciones que existen entre ambos pensadores con respecto del fenómeno artístico se dan en forma de crítica del primero hacia el segundo. Ramos en su Filosofía de la vida artística patentiza dos hechos: a. Una nueva manera de filosofar acerca de la obra de arte y lo bello. y b. Una crítica a la estética metafísica.

Con relación al primer punto debemos señalar que esa " nueva manera" de filosofar sobre el arte, por parte de Ramos, debe entenderse como una ruptura con respecto del filosofar de Caso y de Vasconcelos. Unicos filósofos mexicanos que se habían ocupado, en sentido estricto, de la reflexión estética. Ruptura que observamos con claridad si atendemos al hecho de que Ramos no requiere para abordar y hablar del arte de ningún elemento extra-estético. Co

no sería, en los casos de nuestro filósofo y de Vasconcelos, los concepto de: " una sustancia única ", " saltos misteriosos ", " demasiada vital ", etc. Ramos parte, en último término, de la idea de que el arte se explica por sí mismo, sin recurrir a valores no estéticos. Lo cual no significa que Ramos niegue la presencia de los mismos (valores no estéticos, por ejemplo: los valores éticos, etc), en las obras de arte. Los admite, pero dirá que ellos están regidos por un valor estético (belleza, sublimidad, comiidad, etc.). Y es en razón de esto último por la cual " la obra de arte y lo bello " se constituye en una esfera autónoma. Tal fuea conuce a Ramos a realizar una dura crítica a la estética metafísica. Sabemos, sin duda alguna, que por " estética metafísica " no sólo entiende una forma de hacer filosofía estética, sino que de esa manera entiende el pensamiento estético de Caso y de Vasconcelos. Pensamos que la crítica de Ramos a la estética de Caso no esta dirigida a los contenidos de la misma, sino al método. El cual es " metafísico " " Metafísico " en razón de que con tal método se apunta más a la conformación de un sistema filosófico que a la comprensión real del arte. La crítica de Ramos hacia Caso es fuerte. Mas su intención no es, según pensamos, negar su pensamiento estético en absoluto, sino simplemente descalificar su método por ser inapropiado.

Por otra parte, la importancia de la estética de Ramos con relación de la de Caso es que ésta es más elástica y rigurosa. Este hecho es significativo porque le permite hablar, a Ramos, sin traba alguna del arte contemporáneo como un auténtico arte. Aunque señalando que un arte demasiado abstracto tiende a su deshumanización. También su idea de arte, más compleja y rica que la de Ca

so, lo conduce a abordar, por primera vez en la estética mexicana, el arte mexicano contemporáneo. Ramos se ocupa, filosóficamente, del muralismo mexicano y lo entiende como un arte puro y auténtico (40). Hecho que Caso ni por asomo ni descuido aborda.

Pensamos que estas observaciones, junto con la exposición que hemos realizado del pensamiento estético de Ramos, patentizan las diferencias radicales entre ambos filósofos. Se trata de filosofías, de estéticas, completamente diferentes.

Estas son a nuestro criterio las relaciones de ruptura, de discontinuidad, entre el pensar estético de nuestro filósofo y el de Ramos.

Notas

1. Hemos excluido de este capítulo a Justino Fernández porque la tarea de investigar su estética a través de sus obras, ensayos y artículos sobre el arte implica llevar a cabo una investigación autónoma a la presente. A Francisco Larroyo no lo consideramos debido a su peculiar manera de exponer su estética. Es decir, es tan general e impersonal, en ciertos pasajes, su obra que se asemeja más a una " historia " de la estética que a la exposición de un pensamiento propio. Esta observación no pretende, en ningún momento ni sentido, restarle méritos a la obra estética del maestro Larroyo.

2. Véase Vasconcelos, José, Estética, capítulos: I, II y III.

3. Op. Cit., pags. 152-153.

4. Op. Cit., pag. 94.

5. Ibidem.

6. Op. Cit., pag. 71.

7. Op. Cit., pag. 76.

8. Op. Cit., pag. 61.

9. Op. Cit., pag. 84.

10. Op. Cit., pag. 115

11. No nos ocupamos del conocimiento místico porque éste se obtiene por revelación. Además, el conocimiento emocional, o estético, puede ser comprendido sin necesidad de la exposición del conocimiento místico.

12. Vasconcelos, José, Estética, pag. 281.

13. Op. Cit., pag. 254.

14. Op. Cit., pag. 275.

15. Op. Cit., pag. 278.
16. Hay que recordar que el sentido estético es lo mismo que el sentido de equilibrio, pero ya referido a la creación artística éste cobra tal apelativo. El sentido estético es, también, el a priori estético. A priori por el hecho de que es aquello que posibilita la creación artística, en cuanto composición armónica de los heterogéneos.
17. Vasconcelos, José, Estética, pag. 254.
18. Op. Cit., pag. 253.
19. Ibidem.
20. Op. Cit., pag. 252.
21. Op. Cit., pag. 284.
22. Op. Cit., pags. 418-419.
23. Ibidem.
24. Op. Cit., pag. 301.
25. Op. Cit., pag. 430.
26. Ramos, Samuel, La filosofía de la vida artística, pag. 218, en Obras Completas - vol. III -.
27. Op. Cit., pag. 219.
28. Op. Cit., pag. 225.
29. Op. Cit., pag. 260.
30. Op. Cit., pag. 248.
31. Ibidem.
32. Op. Cit., pag. 266.
33. Op. Cit., pag. 267.
34. Op. Cit., pag. 272.
35. Op. Cit., pag. 274.
36. Op. Cit., pag. 281.

A manera de conclusión

A nuestro parecer el pensamiento estético de Caso se caracteriza básicamente por ser: a. sintético, y b. metafísico.

Sintético. En su explicación del fenómeno del arte concurren ideas estéticas de varios filósofos. Siendo los fundamentales: Lipps (la teoría de la proyección sentimental), Bergson (la intuición empática, la vida como un único impulso - vital -), Schopenhauer (el arte como la contemplación de las cosas independiente del principio de razón), Kant (el arte como la finalidad sin fin y de sinterés), Schiller (la demasía vital).

Metafísico. La acepción del término " metafísico " es la dada por Ramos cuando realiza su crítica a la estética de Caso. Es decir, su idea de arte apunta más a la constitución de su pensamiento, en general, que a la explicación exclusiva del arte.

Cuando afirmamos que su pensamiento estético es sintético tal aseveración no origina duda alguna. Pues el propio Caso en la nota preliminar de sus Principios adelanta que su exposición es " el punto sintético de las ideas clave surgidas desde la antigüedad clásica hasta las contemporáneas teorías sobre los problemas del arte y la belleza ". Mas cuando lo calificamos, siguiendo a Ramos, de metafísico surgen dudas al respecto y aparece la exigencia de demostrarlo, de dar las razones en las cuales se apoya esa caracterización. En las siguientes líneas trataremos de mostrarlo. Para alcanzar nuestro propósito partimos de nuestra fuente principal: Principios de estética. Caso divide su obra en tres partes. La primera e intitulada " Teoría de la intuición creadora " se compone de siete breves capítulos. Ahí desarrolla tres principios de su pensamiento estético: a. la intuición desinteresada, b. la proyección sentimental, y c. la creación artística. Además de co__

mentar y criticar tal o cual idea estética de alguno de los filósofos antes mencionados. Sin embargo lo que llama la atención es el primer capítulo, cuyo título es: " La demasía vital o Potencia superflua ". ¿ Qué tiene de especial tal capítulo ? El contenido del capítulo es la exposición, y demostración, de la potencia superflua como la fuerza impulsora de la evolución progresiva de la vida. La cual va desde la vida unicelular hasta la humana. Mas no satisfecho con esta explicación Caso pasa al mundo inorgánico con la finalidad de hacer ver que en tal mundo existe un principio de cambio similar al mundo orgánico. Todo cambio, en el mundo inorgánico, se da con base en la acumulación de energía. Así, en ambos mundos rige el principio: la acumulación (cantidad) de energía origina cambios (calidad). Todo este recorrido se realiza en vista de patentizar que la demasía vital, en el hombre, es la condición de posibilidad de la creación artística. Aunque ésta no es reductible a aquélla.

Este rodeo por el mundo orgánico y el inorgánico le da el carácter de metafísico al pensamiento estético de Caso. Se puede argüir a su favor que su meta es únicamente dar las bases biológicas al arte, o algún otro argumento semejante. Ante esta situación replicamos que " ese dar bases biológicas al arte " es exactamente el lado metafísico. Ahora bien, si desviamos nuestra atención al capítulo II - Juego y Arte -, hallamos en la primera línea que nuestro filósofo llama al primer capítulo " introducción cosmológica a la estética ". Pero no sólo eso, sino que cuando analiza el arte y el juego como actividades desinteresadas; el juego es considerado tanto en el ámbito humano como en el animal (animales superiores). El rebasar el círculo humano (análisis sobre el juego) con la finalidad de demostrar y enfatizar las diferencias re

radicales entre el arte (actividad netamente humana), y el juego en general deja ver el carácter metafísico de la estética de Caso. Aquí también se puede hablar a favor de nuestro autor sacando a relucir razones tales como: él sólo pretende demostrar el desinterés absoluto del arte para no confundirlo, en términos de status, con otras actividades, por ejemplo: el juego, que tienen esa apariencia (ser desinteresadas), pero que esconden un fin práctico. Nuestra contra-argumentación es: que precisamente la forma de realizar el análisis sobre el juego y el arte constituye el aspecto metafísico de su pensamiento estético. Pensamos que todos estos rodeos por el mundo orgánico e inorgánico tienen la finalidad de ubicar el arte en su exacto lugar dentro del contexto de la vida en general y de la vida humana en particular. Esto mismo significa que en su pensamiento estético están involucrados valores no estético, por ejemplo: valores vitales, que desempeñan un papel fundamental.

Otra vía por la cual resaltar el aspecto metafísico de su pensamiento estético es la inversa, y seguida por nosotros en el presente trabajo, a la usada por Caso en su exposición. Veamos. Para nuestro filósofo el arte es una de las creaciones humanas que expresa con peculiar nitidez la espiritualidad del hombre. El hecho de comprender el arte en esos términos obliga a Caso a plantear el problema del fenómeno del arte no a partir del arte mismo, sino desde un plano más amplio y en cierto sentido ajeno al arte. Tal plano es el del hombre. Ya que para tener claridad sobre el significado de la expresión: " espiritualidad del arte " precisa conocer no sólo aquellas creaciones humanas carentes de espiritualidad, sino también las razones por las cuales carecen de ella. Como se podrá observar, el fenómeno del arte conduce a nuestro filósofo a dilucidar el fenómeno humano, en general, con la finalidad

de comprender de manera precisa y profunda el arte como creación humana altamente espiritual. Así, el principio de su exposición no es el objeto de estudio de la estética: el arte; sino su idea de hombre (antropología filosófica). Aunque como sabemos la exposición de su antropología apunta hacia una mejor comprensión del arte. En la exposición de su idea de hombre y punto de partida de su estética hallamos que Caso se encuentra en una situación análoga a la del planteamiento del problema del fenómeno del arte. Es decir, Caso no aborda de manera llana y directa el fenómeno humano, en general, sino que lo enmarca dentro de una problemática más amplia, a saber: la de la vida. Esta es la razón por la cual el verdadero punto de partida en la exposición de nuestro autor es la explicación del concepto de " demasía vital ".

Antes de revisar sucintamente la importancia de la " demasía vital " en el pensamiento estético de Caso es oportuno hacer unas o dos aclaraciones para evitar confusiones inoportunas.

Cuando afirmamos que Caso comienza la exposición de su idea de arte con su antropología filosófica, y ésta a su vez dentro de su idea de vida en general; no estamos diciendo que lo haga en sus Principios, o en alguna otra obra o artículo acerca del arte. Nuestra aseveración debe entenderse en el sentido de que la lectura de los dos primeros capítulos de los Principios nos remite a indagar su idea de hombre, o sea, no lleva inmediatamente a La existencia. Por otra parte, no está demás apuntar que esos dos capítulos son un re-concentrado de las ideas expuestas en el análisis de la existencia como economía. Además tal análisis Caso lo realiza en el marco de una teoría de la vida en general. Estas son las razones por las que afirmamos que el verdadero punto de partida de nuestro filósofo en la exposición de su pensamiento estético es

su antropología filosófica. Este hecho también justifica la exposición, en el presente trabajo, de la idea de hombre de Caso.

Ahora hagamos resumen de su pensamiento estético en vista de resaltar el aspecto sintético del mismo. Comencemos con el concepto de " demasía vital ".

La demasía vital es energía que las diferentes formas de vida no consumen en la satisfacción de sus funciones vitales: la alimentación y la reproducción de la especie. Es energía ociosa. La demasía vital es aquello que posibilita la evolución de la vida en su trayectoria ascendente, es decir, cualitativamente cada vez mejor. De esta manera un estadio de la vida logra dar origen, por medio de la demasía vital, a otro estadio de vida superior a éste, y así sucesivamente hasta llegar al hombre. Este proceso evolutivo es estrictamente biológico. El hombre es, pues, la culminación de esa trayectoria evolutiva de la vida. Aquí es oportuno detenernos para indicar las influencias en Caso. La presencia de Bergson es indiscutible. Nuestro filósofo recupera del filósofo francés la idea de evolución como un proceso único. La vida toda es un único impulsivo vital. Sin embargo deferira de él en el sentido de que tal impulso único es, en Caso, ascendente. Es progresivo necesariamente. Mientras que para Bergson la evolución es " abierta ": Esto último significa que la evolución vital puede tender tanto hacia el progreso como al retroceso de la misma. Caso para pensar la evolución en términos de una trayectoria ascendente recurre a al concepto de " demasía vital " (Schiller). La demasía vital en cuanto es acumulación de energía es el principio en que se funda la complicación orgánica de las formas de vida, pues por medio de ella hay siempre una mejor y mayor adaptación al ambiente. La

evolución es una trayectoria única y ascendente. El hombre es la cúspide de la misma. Por tal razón Caso afirma que la demasía vital toma otro derrotero en el hombre. Tal derrotero no es otra cosa que la posibilidad de conformación del mundo humano. Nuestro mundo, según el pensar de nuestro filósofo, contiene tres planos. El primero es el de la inteligencia y el interés. El segundo es el de la intuición desinteresada y sus productos. Mientras que el tercero es el del sacrificio y la caridad. Expresión del amor puro. Si bien es cierto que el mundo humano, la existencia humana, comprende estos tres planos o niveles; también lo es que no todos los hombres se hallan inmersos en ellos. Pues hay hombres, por ejemplo: que permanecen toda su vida en el primer plano.

El primer plano, o más bien el grado primero de la existencia humana, se encuentra estrechamente vinculado a las necesidades biológicas, sociales y políticas del hombre. Esto mismo significa que tal plano es el del egoísmo vital. El segundo está enraizado en sí mismo, o sea, es autónomo de toda necesidad humana. El tercero es el terreno donde se manifiesta la " riquísima profundidad de la persona humana " - sacrificio, caridad, amor puro . Estos tres niveles son los grados cualitativos de la existencia humana. En el primer grado nos encontramos todos los hombres, pues, es el nivel de las necesidades, del egoísmo vital, y en consecuencia de la " lucha ". Mas no todos los hombres se quedan en él. Hay quienes rompen con el cerco de la férrea necesidad y pasan al segundo grado de la existencia. La ruptura con el egoísmo, por principio, la puede realizar cualquier hombre. La misma se actualiza, por ejemplo: a través de una vivencia placentera y alejada de todo interés de un atardecer. La vivencia desinteresada es espontánea, y no es otra cosa que la intuición desinteresada sobre ese atardecer. Podemos afirmar que la intuición desinteresada es la viven

cia del mundo alejada de todo interés. Además, constituye el "primer momento" de la creación artística. Mas no debe pensarse que para Caso la mera experiencia de la intuición desinteresada implique que el individuo de la misma sea artista. La intuición desinteresada es únicamente la posibilidad real de conocer el mundo fuera de todo interés. Y por tal razón Caso la califica de intuición estética. Por último, el tercer nivel es el grado excelso de la existencia humana y es el "territorio" del héroe y del santo. Repetimos: es la expresión del amor puro hacia el "prójimo (prójimo)".

De los tres niveles de la existencia el que nos interesa es el intermedio. Pues es ahí donde aparece la creación artística. El punto de partida para comprender el arte es la intuición desinteresada.

El arte es desinteresado, pues se funda en la pura contemplación de las cosas, de los objetos de la intuición estética - o desinteresada. Cabe aquí señalar la presencia de Kant. Pues, el desinterés del arte no significa otra cosa que: el arte se realiza por sí mismo, es decir, es la finalidad sin fin. El arte por ser desinteresado es inútil a la vida del egoísmo, a la vida regida por la inteligencia. La influencia de Schopenhauer está también a la vista, ya que el arte para el filósofo alemán se funda en la contemplación del mundo, de las cosas, sin necesidad de la inteligencia. El arte es, sentido riguroso, irracional. Entonces, el arte para Caso es intuitivo y desinteresado. Sin embargo, no todo el arte es intuitivamente puro. Pues un tipo de arte que sin dejar de serlo y apoyarse en la intuición desinteresada implica un fin intelectual. Este último es el arte impuro. Entonces, tenemos que para nuestro filósofo el arte es: puro (o netamente intuitivo) e im

puro (intuitivo, pero implicando un fin intelectual). Y son precisamente estas dos categorías (puro e impuro) las que le permiten hacer una singular clasificación de las artes en puras e impuras. Ahora bien, esta clasificación es complementaria de la realizada contra la clasificación hegeliana de las artes. La cual está fundada en la tesis de los sentidos estéticos y no estéticos. La clasificación " anti-hegeliana " le fue sugerida por Alfonso Caso, siguiendo a Bergson, y es la siguiente: I. Artes de la vista. Representan el ser que se ha movido: arquitectura y ornamentación. II. Representan al ser que se mueve: escultura y pintura. III. Artes del oído. Representan el movimiento del ser: poesía y música. IV. Artes de la vista y el oído. Representan el ser y el movimiento: danza y drama. La clasificación completa (artes puras e impuras) queda así: Artes puras: pintura, poesía, escultura, música, novela, drama y danza. Artes impuras: oratoria, caricatura, crítica de arte e historia. La impureza de estas últimas deriva de la presencia de la razón en ellas. Pero no por tal presencia dejan de ser auténtico arte. Así, pues, el arte es intuitivo, o desinteresado e inútil. Aunque desinteresada e inútil la intuición estética nos permite conocer el mundo. Esto mismo quiere decir que: el mundo es susceptible de ser conocido estéticamente, que el mundo se vuelve objeto estético cuando se le aborda intuitivamente (intuición empática). Sea como sea la intuición estética, al igual que la razón, posibilita un conocimiento; o sea, la intuición estética es una apropiación epistemológica del mundo. Tal apropiación se caracteriza, a diferencia de la también aprehensión epistemológica racional, por ser un fin en sí misma. El conocimiento alcanzado por medio de la intuición estética es un conocimiento buscado por el mismo. Podríamos decir que, para Caso siguiendo a

Kant y Schopenhauer, el conocimiento estético se fundamenta en el principio: el conocimiento por el conocimiento. Por fundarse en este principio el conocimiento estético es desinteresado. Esto último significa que la intuición estética se queda en el objeto conocido tal cual es éste, es decir, el conocimiento estético no hurda, no manipula, ni trastoca aquello sobre lo cual se vuelca la intuición estética. La misma deja intacto el objeto, y por tal razón es un conocimiento límpido del objeto en consideración, del mundo en general. La limpidez del conocimiento estético manifiesta que éste tiende naturalmente a la belleza, ya que esta última es entendida por nuestro filósofo como el conocimiento de las cosas en su singularidad. Esta manera de concebir la intuición estética patentiza la influencia de Bergson. Pues, para el filósofo francés la intuición no es otra cosa que el conocimiento de los objetos en su singularidad, tal y como son. En suma: el conocimiento estético descubre la perspectiva de contemplar por contemplar el mundo, es decir, de conocer el mundo desde la perspectiva de la belleza. Por tal razón, Caso afirma, todo es bello si se sabe mirar por mirar y oír por oír.

Quien conoce con regularidad el mundo desde la perspectiva de la belleza es el artista. Mas tal regularidad no quiere decir exclusividad. En consecuencia, también el resto de los hombres (no artistas) ejercitan, al menos una vez en su vida, la intuición estética. Así, cualquier hombre puede conocer estéticamente esta o aquella cosa, por ejemplo: un atardecer, un árbol frondoso, etc. En esta última idea se resume toda la crítica de Caso a Schopenhauer. Veamos, para nuestro filósofo siguiendo a Kant y Schopenhauer, el arte es ajeno a la actividad intelectual del hombre. Pero diferira de Schopenhauer en el sentido de que no sólo "el ge-

rio " conoce estéticamente el mundo. En general podemos afirmar que la posibilidad de conocer estéticamente, por parte de cualquier hombre, el mundo se funda en el hecho de que la intuición es una facultad cognoscitiva humana. Aquí nuevamente se encuentra la influencia de Bergson, y aparece la de Croce. Pues, para ambos autores la intuición es una forma que reviste el conocimiento.

Si bien es cierto que tanto el artista como el hombre no artista conocen estéticamente su realidad, también resulta ser verdad que entre el conocimiento estético del hombre no artista y el del artista existen diferencias cualitativas. Diferencias que explican por qué no cualquier hombre es artista, a pesar de conocer estéticamente la realidad.

El conocimiento estético del hombre común se circunscribe a la aprehensión desinteresada del objeto en cuestión en tanto que es un objeto determinado. Mientras que el conocimiento estético del artista trasciende la apropiación de la cosa, objeto de la intuición estética, considerada como cosa determinada. Tal transcendencia se alcanza, origina, y fundamenta en la proyección sentimental del artista sobre el mundo. Proyección que constituye el segundo " momento " de la creación artística.

La proyección sentimental es en primer lugar el aspecto activo en el proceso de la creación artística. Decimos aspecto activo en razón de que la intuición desinteresada, y primer momento de la creación artística, es pura contemplación. Contemplación como un ver, un oír, pasivo. La intuición desinteresada es pasiva. Ahora bien, la proyección sentimental es activa porque consiste en un arrojarse, el artista, sobre los objetos que lo han entusiasmado. En tal auto-arrojamiento - proyección -, el artista imprime sus sentimientos, sus estados anímicos, en los objetos de su intuición

desinteresada. Así, la ira, el enfado, la alegría, etc. es aquello que el artista proyecta en las cosas que admira. La proyección sentimental es lo que Caso llama " la fuga del alma sobre las cosas que admira ". Por esta fuga " el yo y el mundo " se unifican simpáticamente. Unión que manifiesta el doble carácter del arte: su objetividad y su subjetividad.

En el pensamiento estético de nuestro autor la teoría de la proyección sentimental, de Lipps, juega un papel fundamental. Mas no sólo porque constituye la parte activa del proceso de creación artística; sino también porque es la teoría aglutinante, según su pensar, de un conjunto de ideas estéticas surgidas a lo largo de la historia. En cuanto ésta es una teoría culminante de la reflexión estética únicamente resta precisarla. Caso realiza tal precisión de la teoría de la proyección sentimental, de Lipps, recurriendo a la teoría crociana de la intuición como expresión. Una vez que el artista ha proyectado su alma, sus sentimientos, a los objetos de su intuición desinteresada, viene su expresión. La expresión o concreción de la proyección sentimental y desinteresada del artista no es otra cosa que la obra de arte en tanto que: sonata, escultura, poema, etc.

La expresión de la proyección sentimental del artista, sobre las cosas que lo complacen, no es automática. El artista para expresar su vivencia sentimental tiene que vencer una serie de obstáculos. En esta lucha por vencer tales obstáculos surge el sufrimiento y la angustia del artista por crear. Los obstáculos se originan por el conflicto que surge entre la intuición estética y la proyección sentimental del artista (desinterés pleno), y el medio en el cual se dan (la vida ordinaria). En suma: la vida ordinaria se opone a la creación artística. La obstaculización se da

en dos sentidos: a. La vida ordinaria exige a los hombres conductas acordes a ella. Es decir, la vida de todos los días y de casi todos los hombres sólo admite comportamientos egoístas. b. Los materiales usados por el artista para la expresión de su vivencia desinteresada son materiales " que originalmente fueron creados " con fines ajenos al arte, o sea, son materiales que responden a las necesidades del egoísmo vital. El artista tiene que volver tales materiales (colores, palabras, etc.) propios y adecuados a sus requerimientos. Ante esta hostilidad del egoísmo social el artista va creando un mundo paralelo y diferente del mundo egoísta. Tal nuevo mundo es el mundo del arte.

La idea de Caso de comprender la expresión de la intuición desinteresada y la proyección sentimental del artista en términos de una lucha entre el mundo egoísta y " el desinterés " de la vivencia estética manifiesta la crítica que hace Caso a Croce. Pues, para Caso el sufrimiento y la angustia del artista por crear no deriva de una inadecuación entre la expresión y la intuición, según el pensar del Croce; sino de la hostilidad del mundo egoísta para con el artista.

Si bien es cierto que el mundo del arte es paralelo al mundo del egoísmo, también lo es que no es ajeno. Pues el artista es un hombre de su tiempo y de su raza, y por tal razón en sus obras expone sentimientos de su gente, preocupaciones de " su nación ", etc. En ese sentido la obra artística es social. Sin embargo, esos sentimiento y preocupaciones " colectivos " - sociales -, son vistos desde la perspectiva desinteresada y personal de artista. Esto significa que a pesar de la carga " colectiva " la obra de arte es eminentemente individual.

La idea de Caso del arte como " fenómeno social " le fue sugerida por las teorías de Taine y de Carlyle acerca de la obra de arte.

en la escasa atención que se ha prestado a su pensamiento estético. Pensamos que hoy es vigente, al menos con respecto de su estética, la siguiente apreciación de Rosa Krauze: " Antonio Caso no ha sido estudiado suficientemente. Se conoce su actuación en la cátedra y en la prensa, sus conquistas para la Universidad, su lucha contra el positivismo y hasta qué punto impulsó el desenvolvimiento filosófico de México; pero muy pocos meditaron en su obra, de la que hoy, no había siquiera un panorama completo ". Esto fue expuesto en 1961, Prólogo de La filosofía de Antonio Caso. Dos décadas después (1984) Cardiel Reyes afirmará: " Estoy convencido de que la filosofía del maestro Antonio Caso no ha sido juzgada, hasta ahora, en toda su importancia ", en el Prólogo a Retorno a Caso.

Bibliografía +

a. Primarias:

Caso, Antonio, Obras Completas (vols. III, IV, V), Universidad Nacional Autónoma de México, col. Nueva Biblioteca Mexicana, México, 1971-75.

Vasconcelos, José, Estética, Ed. Botas, México, 1945 tercera edición.

Ramos, Samuel, Obras Completas (vols. II, III), Universidad Nacional Autónoma de México, col. Nueva Biblioteca Mexicana, México, 1976-77.

b. Secundaria básica

Kant, Emanuel, Crítica del juicio - tr. M.G. Morente -, Ed. Nacional, México, 1976 segunda edición.

Schopenhauer, Arthur, El mundo como voluntad y representación - tr. E. Ovejero y Maury -, Ed. Labor, Barcelona, 1976 sexta edición.

----- Parerga y paralipómene - tr. J.B. Bergua -, Ed. Ibéricas, Madrid, 1961.

Croce, Benedetto, Estética como ciencia de la expresión y lingüística en general - sin traductor -, Universidad Autónoma de Sinaloa, México, 1982.

Bergson, Henri, La evolución creadora - tr. M.L. Pérez Torres -, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1973.

----- La risa - tr. M.L. Pérez Torres -, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1973.

- Lippe, Theodor, Los fundamentos de la estética - tr. E. Ovejero y Maury -, Daniel Jorro Editor, Madrid, 1924.
- Dilthey, Wilhem, Obras Completas (vol. VII) - tr. E. Imaz -, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1978 segunda edición.
- Historia de la Filosofía - tr. E. Imaz -, Ed. Fondo de Cultura Económica, col. Breviarios, México, 1975 segunda edición.
- Krauze, Rosa, La filosofía de Antonio Caso, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1960.
- Moreno, Rafael, en Homenaje a Caso, Stylo, México, 1947.
- Villoro, Luis, et al., Estudios de historia de la filosofía en México, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985 segunda edición.
- Cardiel, Raúl, Retorno a Caso, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.
- Ibargüengoitia, Antonio, Filosofía mexicana, Ed. Porrúa, México, 1976 tercera edición.
- Bayer, Raymond, Historia de la estética, - tr. J. Reuter -, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1978 segunda edición.
- Della Volpe, Galvano, Historia del gusto - tr. F. Fernández B. -, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1972.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, Historia de las ideas estéticas en España, Ed. Espasa-Calpe, Bs. As., 1943.

+ Aquí damos la bibliografía fundamental.

Indice

Prólogo	1
Notas	7
Capítulo I. La teoría del hombre	8
a. Antropología filosófica	9
b. La nueva trayectoria de la demasia vital	16
Notas.....	25
Capítulo II. El arte, actividad humana desinteresada	28
a. Finalidad del arte	28
b. El artista	35
c. La clasificación de las artes	42
c.1. Artes puras	43
c.2. Artes impuras	44
c.2.1. La oratoria	44
c.2.2. La caricatura	45
c.2.3. La crítica de arte	46
c.2.4. La historia	46
Notas	49
Capítulo III. La proyección sentimental y la creación artística	52
a. La intuición desinteresada o estética	52
b. La proyección sentimental	54
c. La creación artística	58
d. Lo individual y social en la creación artística	61
Notas	65
Capítulo IV. Los valores estéticos	67
a. La belleza	68

b. Lo cómico	73
b.1. Aspecto social	73
b.2. Aspecto reflexivo	74
b.3. Aspecto mecánico	77
c. Lo sublime	78
d. Lo trágico	81
e. Lo grácil	82
Notas	85
Capítulo V. Caso frente al arte contemporáneo	87
a. La sociedad y su crisis	87
b. La sociedad	87
b.1. Egoísmo	88
b.2. Simpatía	89
c. La crisis de la sociedad contemporánea	91
d. El arte contemporáneo	96
Notas	100
Capítulo V. Caso y la estética mexicana	103
a. Caso y el monismo estético de Vasconcelos	103
a.1. El conocimiento emocional	111
a.2. El arte	113
a.3. La belleza	114
a.4. Las categoría de la belleza	117
b. Caso y la filosofía de la vida artística de Ramos	122
b.1. El sujeto artístico	124
b.2. El objeto artístico	131
b.3. Los valores estéticos	132
Notas	136

A manera de conclusión	139
Bibliografía	153
Indice	155