

tenece a la naturaleza, podríase expresar así: el genio es la disposición innata del espíritu (*ingenium*) por medio de la cual la naturaleza da sus reglas al arte». Y agrega decisivamente Kant: «El genio se opone totalmente al espíritu de la imitación»¹⁹. Inventa sus procedimientos sin someterse a ejemplos. Ciertamente, el genio según Kant tiene el poder de representar fielmente la «belleza natural», pero no puede contentarse con ella. Porque, para que nos conmueva hay que añadirle una «idea moral». Siguiendo las sugerencias de Kant, y extrapolándolas apenas, se puede llegar a decir que el arte posee un poder eminente de producir sin modelo alguno, poder que es el de la naturaleza y de la vida. El genio, porque es el órgano de la naturaleza original, se afirma por su originalidad. Se abre la vía a toda la invención moderna. Aun cuando sea aplicable al arte del pasado, este tipo de legitimación es nuevo. Separa todo imperativo de sumisión a un dato y servirá para justificar un arte muy diferente del clásico. Apela a un poder ligado a la productividad que se expresa en el mundo viviente y por medio de él. Por cierto que la obra de arte es un artefacto, pero el placer que nos proporciona es el de percibir un poder creador que no trabaja según la naturaleza sino como ella. Entonces: la naturaleza es el origen, inventa y borra las estructuras, imprime movimiento y dota a los hombres del poder de insurgirse contra ella. Los hombres se pueden alejar de la naturaleza por medio de la reflexión y la técnica, pueden obstaculizarla con sus empresas de corto alcance. Pero la naturaleza es también la que, a través de oblicuos caminos, incita a los humanos a progresar y a realizar libremente lo que tal vez tiene de más oculto. El genio es el poder surgido de la fuerza primitiva de la naturaleza, que conserva su memoria y asegura su porvenir.

Si he excedido un tanto las propuestas de Kant, lo he hecho pensando en sus sucesores. En efecto, en las generaciones sucesivas se pensó que el arte, obedeciendo inconscientemente a los dictados del genio, cumpliría un gran retorno, volvería a su fuente, hasta coincidir con la potencia original que produjo la entera realidad y que constituye también el punto de partida de la construcción filosófica. En este momento, la idea de la perfección retomó un nuevo atractivo, no ya para definir la representación conseguida del producto de la naturaleza, sino para indicar el desarrollo acabado de la vida del espíritu y la recobrada coincidencia con la productividad soberana. Schelling lo dijo con su lenguaje filosófico, y aunque hoy nos parezca extraño, conviene escuchar lo que intenta establecer: «Un sistema se cumple y perfecciona cuando es llevado a su punto de partida. (...) Y precisamente este fundamento original de toda armonía entre lo subjetivo y lo objetivo, que no hemos podido representar en su identidad original, sino

¹⁹ Kant: *Crítica del juicio*, párrafos 46 a 49.

gracias a la intuición intelectual, es el que por medio de la obra de arte se escapa totalmente a lo subjetivo y deviene completamente objetivo. No obstante, nuestro objeto, el yo en sí mismo, es conducido progresivamente hasta el punto donde estábamos cuando empezamos el trabajo filosófico»²⁰.

Schelling, que ejerce una gran influencia en la primera parte del siglo XIX, reconocía que el arte era capaz de restituir al hombre en sí mismo, lo que no hace la filosofía. Su intuición se expresaba, según las palabras de M. H. Abrams, por medio de la figura del «viaje en círculo hacia el interior» (*the figure of the circuit, journey homeward*)²¹. Aproximarse al latido de un corazón primitivo de la realidad, tal era la tarea confiada al arte. Y la imagen del sístole y la diástole anima algunos de sus argumentos.

La reflexión del siglo XX acerca de los poderes del arte ha quedado sujeta a algunas de las propuestas fundamentales del romanticismo, tal como las formularon Schelling y Poe. Esta continuidad es llamativa. El pensamiento del romanticismo era un conjunto de proposiciones dirigidas a refutar la idea de una naturaleza mensurable, dominable, explotable, es decir despojada de todo elemento sagrado. Contra la mecanización de la imagen del mundo, había hecho apelación al mito de una voluntad primitiva, que no contradecía la exaltación de nuestra libertad interior (o de nuestro amor al destino). El romanticismo, que cuestionó el primado de la perfección y que hizo prevalecer el fragmento, también fue impulsado por el deseo de restablecer un gran principio de unidad. Una fuerza soberana y no un concepto. En ese momento nacieron las grandes ensoñaciones cosmogónicas, inspiradas por las ciencias experimentales y, por otra parte, más a menudo, por las teologías tradicionales. Estas cosmogonías implicaban al arte. Los poetas y los pintores quisieron ser sus testigos. El ejemplo más citado actualmente es *El origen del mundo* de Courbet. Hay que recordar sobre todo *Eureka* de Poe. Esta novela cosmológica nos pide creer en un «Dios pulsatorio» (Valéry). La divinidad de Poe, que es puro Querer, produce el átomo primitivo, cuya explosión producirá el entero universo. Pero la expansión no es ilimitada; una fuerza de reacción la frena, luego determina la caída y la condensación central de todas las masas materiales. Después, la materia se anula en el Querer divino recobrado como absoluto. Y el ciclo habrá de recomenzar a fin de que se cumplan las mismas simetrías: «(...) Estamos más que autorizados a aceptar esta creencia, digamos más, a complacernos

²⁰ Schelling: *System des transcendentalen Idealismus (1800)*, en *Sämtliche Werke, Stuttgart/Augsburg, 1856-1861, III, 628*. Schelling concluye evocando «la suprema reconciliación de la razón y la necesidad en el arte, por la cual la naturaleza productiva acompañada de consciencia se reencierra sobre sí misma y se concluye» (pág. 634). *La perfección o el cumplimiento es, entonces, el origen recobrado*.

²¹ M. H. Abrams: *Natural Supernaturalism, New York, 1971, p. 199*.

en esta esperanza, que los fenómenos progresivos que hemos osado contemplar se volverán a renovar y así eternamente; que un nuevo universo explotará en la existencia y se abismará a su vez en el no ser, según los suspiros del Corazón de la Divinidad. Y ahora, ese Corazón Divino ¿qué es? Es nuestro propio corazón»²².

Y, en tanto Dios y yo somos el mismo corazón, el conocimiento que tengo de la Verdad es el divino. Leemos en la última línea: *That God may be all in all, each must become God*. Este conocimiento es a la vez obra de la razón y obra de la imaginación, demostración científica y poema, verdad y belleza conjuntas. Todo ocurre como si Poe hubiera querido confirmar el aforismo de Friedrich Schlegel: «Toda la historia de la poesía moderna es un continuo comentario de este breve texto de la filosofía: todo arte debe devenir ciencia y toda ciencia debe devenir arte: hay que unir poesía y filosofía»²³.

El prefacio de *Eureka* presenta la obra como un «libro de Verdades», pero agrega: «Deseo que esta obra sea juzgada sólo como poema, cuando yo ya no exista». El libro ambiciona superar la división de las «dos culturas», que era algo establecido cuando fue escrito. A través de la traducción de Baudelaire, este libro fascinó a muchos poetas franceses (Mallarmé, Claudel, Valéry). Su fascinación no se ha agotado, porque el libro promete la reconciliación del espacio tal como la física lo calcula y del cuerpo viviente tal como lo percibe la consciencia humana. Se asiste en él a una vitalización de lo abstracto a la vez que a una formulación esquemática del destino de todas las cosas. Se comprende que puedan adherirse a él los pintores de hoy que quieren conservar viva la cuestión cósmica en sus más vastas e ínfimas dimensiones.

Esta cuestión fue planteada con mayor insistencia a lo largo del siglo que ahora termina. Se expresó en las metáforas del origen y a menudo, como en Poe, en la del corazón latiente. En la conferencia que Paul Klee pronunció en Jena en 1924, se leen estas opiniones, en las que algunos de los argumentos románticos son llevados a sus últimas consecuencias: «La obra de arte es, también, por excelencia, génesis. Nunca se presenta como producto terminado. Un fuego pretende vivir y se reanima; guiándose a lo largo de la mano conductora, alcanza el soporte y lo invade, luego cierra, chispa que se agranda, el círculo que debía trazar: retorno al ojo y al más allá. El artista es hombre, naturaleza y un fragmento de naturaleza en la esfera natural. ¿Qué artista no desearía habitar el lugar donde el órgano central de la animación temporal y espacial —llámese cerebro o corazón de la Creación—

²² Poe: *Eureka*, en *Oeuvres en prose, traducción Charles Baudelaire, Gallimard, Paris, 1951, p. 809*.

²³ Friedrich Schlegel: *Fragmente, en Kritische Schriften, cit., p. 22*.