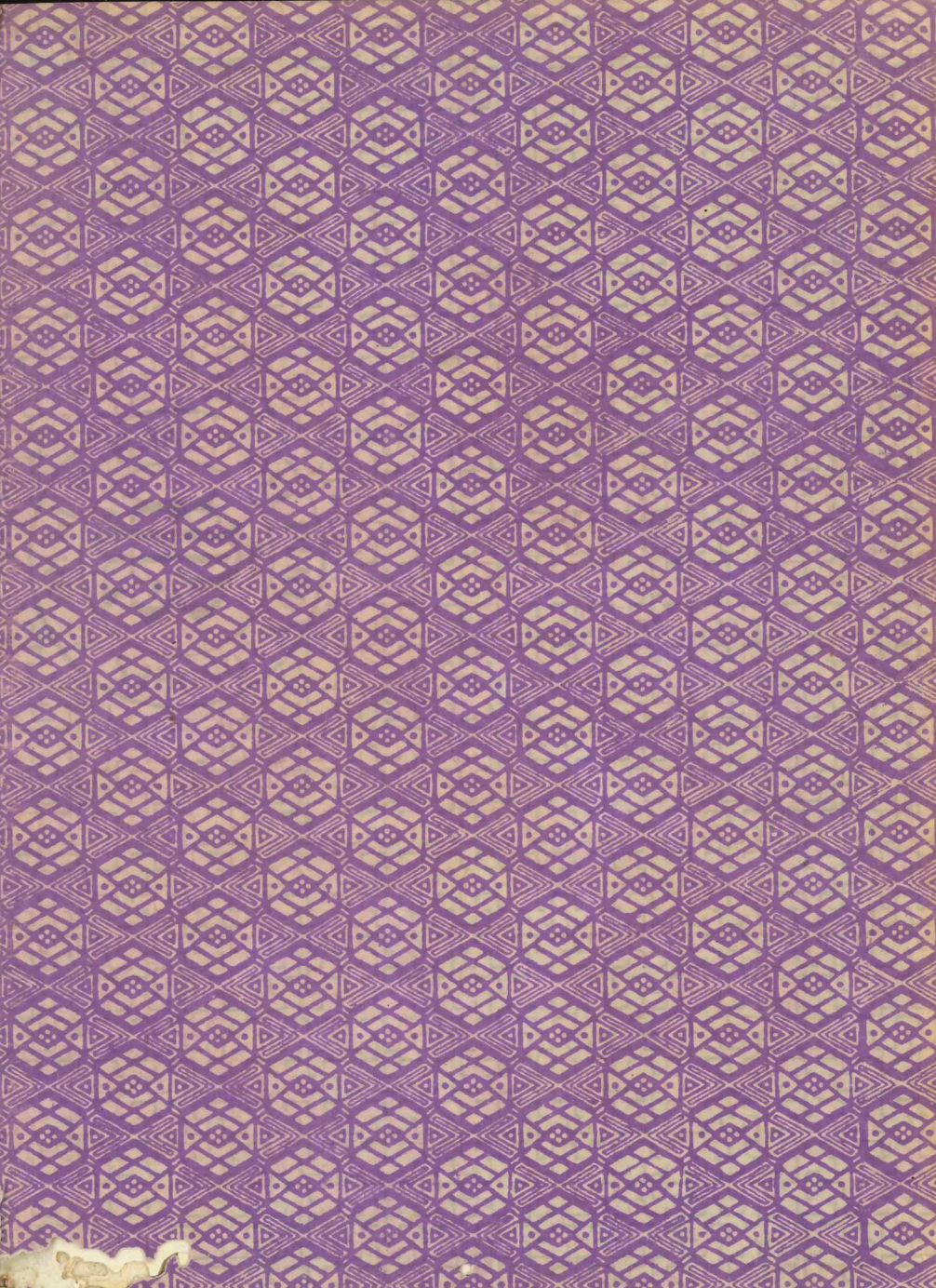


LIBRERIA E IMPRIMERIA
LIMA
-PERU-





314

PSI

IBE

Maximilian

MARIANO IBERICO

EL SENTIMIENTO DE LA
VIDA COSMICA

o

LIMA

1939

EL SENTIMIENTO DE LA VIDA COSMICA

MARIANO IBERICO

EL SENTIMIENTO DE LA
VIDA COSMICA.

○

LIMA

1939

INTRODUCCION

El presente es un ensayo descriptivo. Queremos estudiar las modalidades del sentimiento de la naturaleza en su diversidad y en su unidad. En cuanto a su diversidad tratamos de describir los estados psicológicos que unas veces prolongan la vida de la naturaleza en el alma y otras se dan por efecto de su contemplación intelectual. Su unidad, apenas necesitamos decirlo, está determinada por su objeto: la naturaleza considerada, no como un simple motivo de curiosidad, sino principalmente como un objeto de admiración y amor.

No pretendemos definir científicamente la naturaleza porque no lo creemos necesario para nuestro propósito. Hay palabras que comprendemos inmediatamente en su claridad y en su oscuridad. Traducirlas en una forma esquemática puede ser útil cuando se las incorpora en el proceso de la investigación científica o cuando deben ser consideradas como expresiones de elementos lógicos, bases para la deducción o el análisis. Pero la reducción esquemática es inútil cuando de lo que se trata es de describir experiencias vitales y sentimientos concretos que no se prestan a ninguna suerte de manipulación lógica. Y la naturaleza es una de esas palabras-símbolos que con su claridad y su oscuridad son inmediatamente comprendidas y, si se quiere, sen-

tidas por el alma. Sin embargo, para no dar pábulo a que se nos acuse de vaguedad o imprecisión, proponemos, sin pretender que sea insustituible el siguiente concepto de naturaleza: naturaleza es el conjunto de potencias e imágenes que se dan inmediatamente al hombre, en él y fuera de él, pero que al mismo tiempo constituyen un mundo en cierto modo contrapuesto al hombre, considerado como un ser reflexivo, consciente y capaz de utilizar ese mundo de fuerzas en vista de un propósito deliberado y autónomo de su voluntad.

Tampoco nos proponemos realizar un estudio fenomenológico del sentimiento de la naturaleza, y esto porque dicho sentimiento no constituye una forma específica de la vida afectiva. Al contrario es un sentimiento complejo donde pueden darse desde la mera repercusión afectiva de las sensaciones orgánicas hasta el temor, la ansiedad, la admiración y en fin las formas más refinadas y elevadas de las emociones intelectuales y estéticas.

Aquí, empero, hemos tropezado con una dificultad consistente en distinguir los que llamamos sentimientos intelectuales de la naturaleza de otros sentimientos intelectuales que aunque refiriéndose igualmente a la naturaleza merecerían más bien el nombre de metafísicos o filosóficos. Al lector le toca decidir si nuestra solución es legítima. Nosotros sólo diremos que llamamos sentimientos intelectuales de la naturaleza a los que se despiertan inmediatamente por la conformidad entre las leyes del cosmos y las propias leyes interiores del hombre. Son sentimientos de identificación intelectual, sen-

INTRODUCCIÓN

timientos de relación impregnados de amor y de entusiasmo. El sentimiento metafísico o filosófico, en cambio, es el goce de la inteligencia en la contemplación de la realidad en general o de sus propias leyes formales. Sentimiento, en el cual se incorpora la naturaleza como un miembro que, entre otros, concurre a la gran integración del todo.

Si la elección de un tema indica ya una preferencia, y si la preferencia, como fenómeno afectivo, es en el fondo inexplicable, parecería innecesario y hasta contradictorio que expusiéramos razones en apoyo de las exigencias espirituales que nos han inducido a escribir este trabajo.

Con todo, si bien es cierto que las preferencias afectivas son inexplicables no lo es menos que ellas se refuerzan por razones que la mente descubre y sobre todo con la viva intuición de su valor; razones, intuiciones que sacando esas preferencias afectivas de la mera subjetividad, de la mera arbitrariedad temperamental, les confieren un significado permanente y las incorporan en la esfera superior de la objetividad espiritual.

Y así, acaso resulte conveniente y útil exponer esas razones y mostrar ese valor. Tal es el objeto de las breves consideraciones que siguen.

Ya ha desaparecido la reverencia cósmica. Ya la naturaleza no vierte en el corazón de los hombres su misteriosa confidencia. Ya no brillan en el cielo del alma los admirables símbolos con que los grandes poetas han expresado el secreto —inviolable— y difundi-

do el mágico prestigio de la naturaleza. Ya la nueva poesía no hace sino proyectar en un espacio indiferente las frías imágenes de un disimulado aunque meticoloso artificio.

Parece como si la existencia humana se desconectara más cada día de los grandes ritmos, de las grandes oscilaciones cósmicas. Mientras que el hombre primitivo, los animales y las plantas forman verdaderamente un solo todo con la naturaleza maternal y fecunda, el hombre moderno, exterior a la naturaleza y a sus semejantes, vive en un mundo artificial de ideas y de fórmulas; sus costumbres y las obras de su voluntad y de su ingenio ya no prolongan las grandes direcciones de forma según las cuales florece y se configura la vida, sino que intentan otras nuevas —inánimes— y erigen así en la teoría como en la práctica la tiranía antivital del puro mecanismo. La desconexión del hombre moderno de la pulsación vital de la naturaleza lo conduce a un mundo de aislamiento mortal, de cronométrica inanimada regularidad. La alternación de los días y de las noches, las fases de la luna, la sucesión de las estaciones —con los correspondientes períodos de la generación, del crecimiento y de la floración vegetal— que en el alma de los antiguos tenían una repercusión tan profunda y que los ritos de las religiones paganas, y aun los de la Iglesia Católica, traducen con un simbolismo tan lleno de poesía y de magia, no mecen ya con su pausado balanceo la vida de los hombres ni despiertan en ellos los sentimientos infantiles de terror o de júbilo, de abandono o de ímpetu con que

la savia nutricia de la tierra agitaba, en otras épocas, el dócil corazón de sus hijos. El tiempo ha perdido su duración, su calma, su cadencia, y es reemplazado por un nuevo tiempo uniforme y mecánicamente dividido. La velocidad, la rapidez, la instantaneidad caleidoscópica han destruído la lenta maduración creadora del alma, y de este modo un algo devorante y trágico siega, con premura, los verdes campos de la vida.

“El ritmo renueva” dice profundamente Ludwig Klages, es decir, que no repite ni simplemente reproduce, sino que, por modo misterioso, hace que lo pasado vuelva pero lleno de novedad y de frescura. Heráclito, cuya alma participaba en el secreto de la perenne renovación cósmica, decía que en cada amanecer nace un nuevo sol; y el alma nostálgica y romántica de Lawrence, en quien revive el sentimiento primaveral de la vida, siente que “cada alba se levanta sobre un universo enteramente nuevo y que cada domingo de Pascua inaugura el esplendor de una gloria nueva e ilumina un mundo surgiendo en su primera flor”. Es lo que no siente ni ve el espíritu moderno para el cual nada es nuevo en la naturaleza sino que todo se reproduce y se repite como los productos de sus fábricas o el monótono tic tac de sus relojes.

El cotidiano aparecer del sol en que los egipcios, los peruanos y los licios veían literalmente la navidad del astro, no es un nacimiento. La luna nueva no es una nueva luna: ambos son dos fenómenos físicos de efectos calculables, relativos a nuestra posición en el espacio y que se repetirán indefinidamente sin que na-

da verdaderamente maravilloso y gratuito brille nunca en la irradiación de su luz.

Al propio tiempo que este abandono o que esta absurda emancipación de los vaivenes cósmicos, va produciéndose una progresiva abolición de la visión y si se quiere, una progresiva anulación de la vida estética del hombre. La imagen como tal tiene cada vez menor importancia en la economía del alma. El esplendor primaveral de los campos, el incendio distante del crepúsculo, la fantasía de las nubes, pierden su prestigio y su magia mientras la gris uniformidad de los cálculos y de las fórmulas extiende su velo indiferente sobre la concreta policromía de lo real. Es el pálido ocaso de la poesía. Y es en el fondo la pobreza, la monotonía interior de la vida moderna, que proyecta sobre el mundo su propia desteñida opacidad.

Sin reverencia cósmica y lleno, por el contrario, de un sentimiento de propia suficiencia el hombre reemplaza la obra de la naturaleza por la obra de sus máquinas o, lo que es lo mismo, sustituye a la creación en que la naturaleza se prolonga por la fabricación en que la naturaleza se destruye y se muere. Y en relación con este prurito fabril y con este olvido de las grandes oscilaciones cósmicas, el hombre moderno ha llegado a la nefasta convicción de que es posible construir una sociedad sometida a reglas de precisión matemática y donde el individuo acabará por perder toda espontaneidad y todo valor para ser incorporado como

una función abstracta; como un dispositivo técnico en el formidable engranaje de la maquinaria del Estado.

Y he aquí una de las más graves consecuencias de ese alejamiento constante y progresivo, no precisamente de la naturaleza misma porque la naturaleza está en nosotros, sino de una cierta fidelidad para con las intenciones profundas y los arcanos germinales de la vida: la desaparición de la verdadera, de la auténtica alma popular. El alma popular es la que crea los mitos, inventa las leyendas, forja los proverbios; el alma popular es el alma agraria primitiva, que ama, trabaja y sueña al compás de las estaciones; es el alma de los pequeños oficios primorosos; es, literalmente, el alma encantada y anónima donde habita con su poesía y su misterio la maravilla del mundo. Y bien, esa alma popular —que es naturaleza y auténtica fidelidad cósmica— ha sido o tiende a ser disuelta por la acción política, por la formación de partidos y de clases cuya unidad ya no proviene de esa como filiación metafísica entre los grupos y la naturaleza, que era el fundamento y el origen del alma popular, sino de la admisión de una idea o de la sujeción voluntaria o forzada a un interés o a una ambición.

En fin, el hombre separado pierde junto con el sentido de las intenciones fundamentales de la naturaleza el sentido del misterio, de esa como sagrada oscuridad que constituye el fondo del saber. Imbuído en la idea de que con los métodos experimentales de las ciencias se pueden resolver o se han resuelto ya todos los problemas y lleno de una funesta presunción —a

la vez dogmática y escéptica, dogmática en cuanto a sus nociones unilaterales y escéptica e irrespetuosa en cuanto al tesoro de la sabiduría tradicional— el hombre de hoy padece de una malsana ignorancia, ignorante de sí misma y cuya pobreza interior se revela claramente cuando se la compara con la vieja ignorancia llena de respeto por lo que se ignora y por el nimbo de misterio que rodea lo que se conoce. “La antigua ignorancia, escribe Abel Bonnard, miraba en ella el universo, la nueva es turbia y ya no refleja nada. La antigua tenía silencios plenos, la nueva no tiene más que palabras vanas. La antigua era tutelar, detenía a los hombres al borde de lo que sabían. La nueva está toda mezclada con lo que creen saber. La antigua protegía a las gentes, la nueva las entrega”. La vieja ignorancia contenía un elemento de confianza infantil del hombre en las fuerzas, en las potencias protectoras de la vida, la nueva es el simple no saber envuelto en el ropaje falaz de las fórmulas.

Nadie podría preconizar una vuelta a la naturaleza en el sentido en que hablan de ella Rousseau y sus discípulos, es decir considerando a la naturaleza como la simple individualidad sin lazos sociales como el simple yo con su anarquía pasional y su ensimismamiento solitario. Sería sobre todo peligroso hablar de una vuelta a la naturaleza en el sentido en que intentaron emprender esa vuelta algunas escuelas del romanticismo francés, directamente influidas por Rousseau y que llegaron a la más absurda hipertrofia de la subjetividad. Pero sí cabría hablar de vuelta a la

naturaleza considerándola como ritmo y vida. Entonces sí podría decirse con Stanley Hall que necesitamos un nuevo contacto con el corazón del cosmos, una nueva lealtad para con él.

Sin que por lo demás esta integración del sentimiento de la naturaleza y del respeto por sus intenciones fundamentales en la economía anímica del hombre, signifique la condena ni la ruina de las conquistas científicas, sino, sencillamente la transfiguración de lo que ya sabemos con la luz de la poesía y el oscuro y profundo prestigio del misterio. Y una nueva síntesis que le devuelva al hombre, junto con el sentido de la totalidad que ha perdido por la hipertrofia de la especialización y de la técnica, el sentido natural de lo maravilloso que ha destruido su vana suficiencia.

Y sin que tal integración signifique, tampoco, el propósito de consagrar los valores de la naturaleza como los supremos valores de la vida. Sabemos que existen otros valores más altos, y creemos, además que sólo en la religión alcanza el alma la suprema perfección de su ser. Pero también sabemos que la religión católica nunca profesó una cosmología muerta ni proscribió la admirativa delectación ante el espectáculo del cosmos que en cuanto orden, armonía, belleza, es un reflejo de la inteligencia y de la bondad del Creador. Afirmación que no se debilita por el hecho de que existan el ascetismo y la vida monástica, pues éstas son formas de perfección espiritual que, sin duda se alcanzan mediante el sacrificio de la propia vida natural pero que no implican necesariamente el re-

chazo de la creación en su conjunto, que es una obra divina.

Por todo lo cual acaso podríamos expresar la intención fundamental de estas páginas citando una vez más al autor del "Elogio de la Ignorancia" a quien pertenecen estas palabras llenas de sentido. "Después de haber hecho descender los astros al espejo de nuestros grandes telescopios, sepamos mirarlos todavía con ojos de pastor".

PRIMERA PARTE

LAS FORMAS DEL SENTIMIENTO DE LA NATURALEZA

Concebido como un estado psíquico complejo, el sentimiento de la naturaleza puede ser experimentado, comprendido y descrito bajo tres formas principales:

a) Hay un sentimiento de la naturaleza que se dá como resultado de la contemplación del orden que reina en ella. Es un sentimiento de base intelectual puesto que es la inteligencia quien descubre, formula, correlaciona las leyes naturales, quien percibe a través de la variedad de los fenómenos, la unidad de las normas invisibles, cuyo cumplimiento necesario confiere su majestad, su ritmo, su imponente regularidad al proceso de la naturaleza. Sentimientos de admiración por su orden perfecto, por su armonía acabada, de sublimidad por su infinita grandeza que no excluye la sujeción de sus creaciones y de sus movimientos a las leyes eternas de la mente, de amor y de confianza al encontrar que las formas de nuestra razón son las mismas que presiden la economía universal de los mundos.

b) Existen otros sentimientos de la naturaleza que se dan inmediatamente, o mejor sin el intermediario de la concepción intelectual. Son sentimientos primitivos

o más exactamente primordiales y están constituidos por todo el conjunto de estados y tendencias suscitados por la naturaleza, no en cuanto a orden, configuración o mecanismo percibidos por la mente, sino en cuanto a potencia activa, germinal, indiferenciada que pulsa en nosotros y fuera de nosotros. Esos sentimientos son la repercusión directa, o mejor, la prolongación en el alma de la naturaleza misma. O más exactamente todavía son la propia naturaleza que se siente a sí misma en la profunda semiinconsciencia de las potencias originarias y creadoras. Es la *natura naturans*. A estos sentimientos los llamamos sentimientos de continuidad vital.

c) En fin una forma característica del sentimiento de la naturaleza es el sentimiento del paisaje o sea de las imágenes visibles y lejanas en que se manifiesta la vida de la naturaleza. Forma que es sin duda en gran parte una derivación de la anterior pero que la estudiamos separadamente por razones de composición y dada la enorme importancia que en los últimos tiempos ha tomado el paisaje como objeto de complacencia estética. El paisaje como pura visión artística y sobre todo como expresión no ya de la naturaleza sino de nuestra propia subjetividad es sin duda algo característico y específico de la sensibilidad moderna que requiere un tratamiento especial.

Alguien podría preguntar por qué no consideramos en una categoría distinta los sentimientos estéticos de la naturaleza. No lo hacemos a causa de la vaguedad del adjetivo estético, que ora se aplica a los sentimien-

tos de placer suscitados por la armonía, el orden, el equilibrio entre las partes de un todo, ora a los sentimientos de simpatía y de imitación interior suscitados por la vida o el movimiento de las cosas, más exactamente por los movimientos de expresión. En la primera de estas acepciones, lo estético puede decirse que es coextensivo con el sentimiento intelectual de la naturaleza, en la segunda, corresponde a los sentimientos de continuidad vital.

Al ocuparnos de estos últimos y en el capítulo dedicado al paisaje tratamos de la poesía y del arte y de los sentimientos que les son inherentes. Debiendo hacer aquí la indicación de que, por lo general, empleamos el adjetivo estético para designar ciertos sentimientos que, aunque originarios de la misma región del alma donde germina el mito y fulge el éxtasis, se distinguen de los sentimientos reales de fusión simpática con la naturaleza en que los estéticos son, en mayor o menor grado; sentimientos de fantasía, determinados por una cierta forma del objeto que es su premisa sensible y más o menos indiferentes a la realidad misma de este objeto.

En fin, preguntemos nosotros para agotar en lo posible las modalidades de los sentimientos suscitados por la naturaleza. ¿Existe un sentimiento musical de la naturaleza? Tal vez lo pensaban así Schopenhauer y Nietzsche para los cuales la música nos entrega la intuición de la profundidad metafísica y trágica del mundo, de la actividad a la vez creadora y destructora que suscita y disipa las formas de la naturaleza. Ese sentimiento sería un sentimiento de continuidad vital y nos

identificaría no tanto con la naturaleza misma en cuanto configuración, forma, paisaje sino en cuanto fuerza indistinta y fecunda, en cuanto elán vital.

Y aquí, antes de abordar el estudio de estas formas o manifestaciones del sentimiento de la naturaleza debemos insistir en manifestar que ellas no se presentan nunca en estado de pureza. Son tres posibilidades psicológicas pero en realidad ellas siempre se combinan y producen estados mixtos que tan sólo se distinguen por diferencias de acentuación y que, acaso, son los únicos que vive concretamente el alma.

I

EL SENTIMIENTO INTELECTUAL DE LA NATURALEZA

Como bien se comprende las formas iniciales del sentimiento intelectual de la naturaleza están impregnadas de emoción religiosa. A quien, desde luego, venera y ama el hombre es a Dios. En el orden, en el equilibrio, en la belleza y en el esplendor de la naturaleza, se ve su mano. En sus aspectos favorables, su bondad; en sus manifestaciones adversas, su cólera o su justicia. Pero siempre —y eso es lo que sitúa este sentimiento en la categoría de los sentimientos intelectuales— se tiene la intuición del orden, de un orden inteligente prescrito y mantenido por Dios. El salmo CIII, del que transcribimos algunos versículos, expresa esta situación espiritual en términos de incomparable grandeza.

Bendice alma mía al Señor: Señor Dios mío, te has
engrandecido poderosamente.

De gloria y hermosura te has vestido:

Cubierto de lumbre como de vestidura:

Que extiendes el cielo como una piel:

Que cubres con agua sus más altos lugares:

Que pones nubes por tu subida: que andas sobre las alas de los vientos.

Que cimentaste la tierra sobre su propia estabilidad: no se ladeará por siglos de siglos.

El abismo es su cobertura como un vestido: sobre los montes estarán las aguas.

A tu amenaza huirán: a la voz de tu trueno temerán.

Suben los montes, y descienden los campos al lugar que les fundaste.

Término les pusiste, que no traspasarán: y no volverán a cubrir la tierra.

Hizo la luna para los tiempos: el sol conoció su ocaso.

¡Cuán magníficas obras son tus obras, Señor! Todas las cosas hiciste con sabiduría: llena está la tierra de tu posesión”.

Más antigua en el tiempo que esta expresión poético-religiosa de David, pero constituyendo una forma más clara y más pura, psicológicamente hablando, del sentimiento intelectual de la naturaleza tenemos la astrología de los caldeos. La astrología, biología de los cielos, de los caldeos era una ciencia y una técnica. Una ciencia, porque era el estudio de las leyes constantes del movimiento de los astros —leyes expresables en relaciones matemáticas— y una técnica porque, presuponiendo la existencia de conexiones precisas entre los movimientos y situaciones estelares y los acontecimientos y las leyes de la vida, intentaba derivar de estas correlaciones astro-biológicas, previsiones para lo porvenir. Era

un propósito muy semejante al que inspira nuestra técnica actual, aunque rodeada por una atmósfera característica, atravesada por corrientes mágicas y místicas.

“Está fuera de duda escribe Abel Rey (1), refiriéndose a la astrología de los caldeos, que la idea de sucesiones de fenómenos en el mismo orden, relacionada, de modo evidente, con creencias de carácter religioso o mítico, pero proseguida de una manera ya objetiva en astronomía, es aquí netamente percibida y con su carácter fundamental. Nosotros no vemos allí más que la envoltura mítica y empírica de la idea de ley, y no la idea de ley científica en sí misma, puesto que la explicación no es buscada y encontrada más que en un concepto mítico-religioso: orden asignado por las potencias sobrenaturales, y no orden natural. Pero es la idea de orden la que transparece”. A través del sentimiento mítico se abre paso el de un orden impersonal que es la premisa lógica del sentimiento intelectual de la naturaleza.

A la misma categoría afectiva aunque con matices propios, pertenece la emoción con que los pitagóricos y los platónicos contemplan ciertos aspectos del espectáculo de la naturaleza. Los pitagóricos se extasiaban ante el espectáculo del cielo estrellado donde percibían, al par que el lento y regular movimiento de los astros, la música sideral, el acorde perenne, inefable, divino. Llenando de armonía las transparentes esferas del cielo, las voces innumerables de los cuerpos celestes. Los platónicos creían descu-

(1).—*La Science Orientale Avant Les Grecs*, París 1930, p. 149.

brir en la marcha ordenada, de las revoluciones imperturbables de los astros, lo que en el mundo de los sentidos se aproxima mayormente al mundo de las ideas, y algo así como la imagen sensible y móvil de la estática armonía de las puras esencias ideales. Los pitagóricos —que fueron los primeros en llamar “cosmos” al orden universal— y los platónicos encontraban en la regularidad de los movimientos celestes la máxima complacencia religiosa y estética. La música sideral de los pitagóricos era la transcripción poética, la manifestación audible de las admirables y perfectas armonías matemáticas que constituyen las relaciones astronómicas; el orden sideral de los platónicos —influidos, sin duda, por los pitagóricos— era la imagen móvil del orden estático de las puras esencias. En unos y otros era la conformidad de la naturaleza con las leyes de la inteligencia lo que confería su majestad al cosmos y suscitaba la admiración y el grave sentimiento religioso y estético.

Según la concepción que Aristóteles desarrolla por modo tan admirable en la *Física*, la naturaleza es materia y forma. Como materia es, ante todo, privación; pero es también aspiración, tendencia hacia la realización de una forma. Como forma la naturaleza es orden, estructura, inteligencia. Y como cada forma es materia de una forma superior, y como la forma o el acto preexiste a la materia, resulta que la naturaleza es una escala, una ascensión hacia la forma de las formas, la cual en su perfecta pureza es al propio tiempo el fundamento y el fin absoluto de todo.

“La esencia de una cosa natural es al propio tiempo su causa final”, asienta Aristóteles (1). De este modo la inteligencia no sólo concibe las cosas sino que las comprende incorporadas en un sistema de causas y de fines. Así la naturaleza se vuelve inteligible, no meramente como un sistema estático ni como una simple composición mecánica de fuerzas, sino como un movimiento, una vida, un progreso hacia la plena y absoluta realización de la forma. Y así en fin el sentimiento de la naturaleza viene a ser un sentimiento de participación de la mente en la organización intelectual del mundo.

La filosofía católica, continuadora en ciertos aspectos de la doctrina aristotélica implica un sentimiento de la naturaleza del mismo género. De suerte que lejos de profesar el desprecio sistemático de la naturaleza que se le atribuye, la concibe y la siente como aspiración, como tendencia hacia la perfección y la plenitud. Concepción y sentimiento que el padre Sertillanges sintetiza y expresa de modo acabado cuando dice “la materia buscando la forma, busca a Dios”. Ella es esta búsqueda misma, puesto que el todo de su ser es potencia, es decir espera y llamada. A esta llamada muda, la forma, o Dios participado, da la respuesta. Todo el movimiento de los seres es una ascensión a partir de la privación, mal relativo, hacia el Soberano Bien que es también Soberano Ser”.

Las filosofías de la naturaleza del romanticismo alemán son claros ejemplos de la profunda repercusión

(1).—*Física* II, 7, 198-a, 26.

emocional suscitada en el espíritu del hombre por la conformidad entre las leyes inmanentes de las cosas y las leyes profundas del alma.

Para Schelling la naturaleza es el espíritu que se busca a sí mismo a través de las innumerables formas de la vida, por eso la llama la "Odisea del Espíritu". Así la naturaleza es la realización externa, objetiva de las leyes internas y subjetivas del espíritu. Por eso le es posible al espíritu volverse a encontrar en la naturaleza y sentir, gracias a una intuición que va más allá de la polaridad entre sujeto y objeto, la identidad de estos dos términos opuestos, la unidad profunda, primaria entre la naturaleza y la razón viviente que la comprende y la interpreta.

La tentativa grandiosa de Schelling para construir especulativamente la naturaleza constituye su "filosofía de la naturaleza" obra que Schelling acomete lleno de confianza romántica en la espiritualidad de lo real, de una embriaguez mística que borra los límites entre lo externo y lo interno y lo confunde todo en la magnificencia de una como inagotable fantasía cósmica. Obra de poderosa inspiración en que el espíritu realmente se reconoce en las formas de la naturaleza y éstas irradian no sé qué misteriosa palpitación de alma. Obra de amorosa penetración que siente la naturaleza como vida, no como máquina, y que ve en las etapas de su evolución intemporal una aspiración final hacia la conciencia.

"El sistema de la naturaleza es al mismo tiempo el sistema de nuestro espíritu. El universo es la razón viviente misma".

Como bien se comprende no nos corresponde hacer la exposición técnica de la filosofía de la naturaleza de Schelling. Y así sólo queremos formular breves indicaciones relativas a la índole del sentimiento que al mismo tiempo la inspira y la corona. La existencia absoluta, suprema, anterior a la división de sujeto y objeto y que sorprendemos en nosotros mismos por un acto de intuición intelectual, se da como naturaleza y como espíritu. En la primera predomina la objetividad, en el segundo la subjetividad. Pero en el fondo, ni la subjetividad falta en la naturaleza ni la objetividad en el espíritu. De este modo la naturaleza es como una conciencia sin conciencia, una subjetividad que se pierde en el objeto pero sin dejar por eso de existir o, como decía Schelling, concorde con el espíritu poético de Novalis y con la inspiración estética de su obra, una poesía inconsciente, un misterioso manuscrito que debemos descifrar y sentir.

En su primera filosofía de la intuición simultánea de la naturaleza, considera el devenir y toma la naturaleza como la base (*Grund*) o como la primera potencia de este devenir. En ambos casos —y a través de una terminología no siempre clara y de las contradicciones y dificultades de su concepción sistemática— se percibe de modo indudable su pensamiento central que en el fondo identifica la naturaleza al espíritu, el pensamiento al ser, el objeto al sujeto y para el cual, como dice muy bien Bréhier: “las cosas son tales que el

ritmo de su devenir (aparente o real) es el ritmo de nuestra propia intuición" (1).

La poesía de las descripciones e interpretaciones de Schelling no es sino el destello, el brillo —áureo— de esta identidad que la inteligencia percibe y que alegra con íntima alegría metafísica el alma del filósofo.

Es sabido que para Hegel, la ley del pensamiento es también la ley inmanente de toda realidad o, mejor, que la lógica —la razón concreta— no sólo es la ley que rige el proceso interno del espíritu sino la ley del proceso universal. Por lo cual se comprende que, sobre la base de la razón concreta o lógica absoluta, Hegel haya pretendido construir deductivamente toda la estructura, toda la marcha evolutiva de la naturaleza.

Que Hegel haya fracasado en su tentativa, que la aplicación de su método dialéctico no haya producido sino una reconstitución artificiosa de la naturaleza, no interesa a los fines de este ensayo. Porque lo único que queremos retener es que, postulando, acaso por influencia de Schelling, la identidad fundamental entre naturaleza y espíritu, Hegel encontraba en los fenómenos de la naturaleza los mismos principios, los mismos ritmos ternarios que presiden, en el espíritu, la evolución de las ideas, y que ese como volver a encontrar el espíritu, la razón en la naturaleza suscitaba en el alma del filósofo un característico sentimiento de alegría. "La esencia cerrada del universo no contiene en sí vigor bastante para resistir al coraje del conocer; deberá forzo-

(1).—Schelling, París 1912, p. 302.

samente abrirse a él, exhibir a sus ojos su riqueza y su profundidad y hacerle gozar con ellas". Declara trazando el plan de su *Naturphilosophie* y en la obra misma afirma que "la inscripción del velo de Isis se desvanece ante el pensamiento" (1).

La investigación científica y el conocimiento a que ella conduce incluyen, como es notorio, una serie de elementos de esencia afectiva: pasionales y emocionales: sentimientos de tensión, de placer, de plenitud, de entusiasmo, de felicidad, los cuales en cuanto se ligan a la comprensión de la naturaleza entran en la categoría de los sentimientos intelectuales. Pero sería erróneo equipararlos en cuanto a su profundo sentido psicológico y vital con las formas de emoción de la naturaleza que hemos examinado precedentemente. En efecto en todas ellas —incluso en las filosofías de Schelling y de Hegel que parecen a primera vista meros juegos o fantasías de la razón— la naturaleza es sentida como algo concreto, como un todo, y por grandiosa, inagotable, infinita que se la conciba, siempre se admite la posibilidad de abrazarla de un modo o de otro en la totalidad individual orgánica y viviente de su rica existencia. No olvidemos que Hegel habla con profundo sentido de lo "universal concreto". El sentimiento científico en cambio tiene, inevitablemente, algo de abstracto puesto que la ciencia, o mejor, las ciencias están

(1).—Citado por Emile Meyerson en "*De L'Explication dans les Sciences*". Paris 1937, pág. 353.

obligadas a estudiar sectores separados, esferas cualitativas irreductibles de la naturaleza, siendo más intensas y características las emociones del investigador, cuanto más específicas y técnicas. Así la naturaleza como un todo indiviso queda relegada a un segundo plano cuando no está ausente del todo, y el espíritu, por vivir en la especialidad, deja de interesarse tanto por la variedad concreta y empírica como por la unidad sinfónica de la realidad.

Por otro lado, hay en la ciencia, aparte de su intención teórica una tendencia práctica dirigida hacia la dominación y explotación de la naturaleza, tendencia que se opone, a lo menos en una cierta medida, al amor hacia ella (que es el resorte de la investigación desinteresada) y que explica, en conjunción con la parcialidad a que nos hemos referido en el párrafo precedente, el hecho aparentemente paradójico de que nuestra época en que la explicación científica de la naturaleza alcanza éxitos tan extraordinarios, se caracterice precisamente por su frialdad cósmica, por su falta de veneración por los misterios de la realidad, por su desconexión de los grandes ritmos y su ignorancia de las informadas e inefables enseñanzas de la vida universal.

A todo lo cual debe agregarse que aunque cada ciencia particular está abocada a un sector separado y por lo menos provisionalmente irreductible de la experiencia, todas las ciencias modernas en conjunto se orientan hacia una concepción meramente mecánica y cuantitativa de la realidad pese a ciertas ligeras y precarias

concesiones al indeterminismo y al finalismo (1). Con lo cual, mientras por una parte ninguna ciencia particular percibe la rica y concreta unidad de la naturaleza, por otra la intención profunda de todas las ciencias las llevaría a abolir la diversidad cualitativa en beneficio de una abstracta unidad matemática. Y así la ciencia nos da o una naturaleza fraccionada o la aspiración hacia la fría unidad matemática; nunca la verdadera naturaleza.

Por último las ciencias, en estrecha unión con imperativos de orden económico, han contribuido a crear, con el maquinismo industrial, el maquinismo cósmico, que despojando a la naturaleza de poesía, de alma y de vida la sustrae al amor y a la veneración del hombre y la convierte en objeto de mero rendimiento, de meras posibilidades económicas.

(1).—Empleamos la palabra mecanismo para calificar en su conjunto las concepciones de la ciencia moderna, no obstante existir la teoría energética de la física y a pesar de que conocemos las numerosas objeciones formuladas por los sabios contra el mecanismo tradicional. Lo hacemos porque ningún otro término como el de mecanismo puede expresar mejor la ignorancia sistemática de la ciencia en cuanto a las intenciones finales de la naturaleza y además, porque creemos legítimo llamar mecanística la tendencia científica a explicar la totalidad de los fenómenos como relaciones calculables de elementos invariables (átomos, electrones, etc.), cualquiera que sea el concepto que se formule sobre dichos elementos. Conviene añadir que según Meyerson (*De L'explication dans les Sciences*, París 1927) la tendencia de la física actual a la discontinuidad, no sólo que viene en apoyo del mecanismo moderno ampliamente entendido sino que, en muchos respectos, recuerda el viejo mecanismo atomístico de Demócrito.

Sería injusto, empero, no reconocer que la ciencia ha contribuido poderosamente a cambiar el sentimiento de la naturaleza, sobre todo a agrandar inmensamente el ámbito de la contemplación cósmica. La revolución Copernicana transforma radicalmente la perspectiva del mundo, preparando el formidable movimiento astronómico que con el invento del telescopio y la aplicación del cálculo, restablece en cierto modo aunque en dimensiones gigantescas, la visión pitagórica del cosmos —como sistema de relaciones matemáticas cuya manifestación más perfecta y sublime es el cielo— y abre el infinito del espacio silente al vuelo sin fin del espíritu. De ese espacio estreñado cuyo silencio espantaba a Pascal y despertaba la emoción de lo sublime en la austera meditación de Kant.

Con el telescopio por una parte y los aparatos de microspección por otra y sobre todo, con la aplicación del análisis matemático, los dos infinitos de que hablaba Pascal abren y dilatan sus abismos en la astronomía, en la biología y en la física.

Però ya no se dan ni la turbación religiosa de Pascal ni la serena contemplación intelectual de Spinoza. Sólo se dan la curiosidad del especialista y una como orgía matemática admirable, sin duda, pero que más es una expresión del ingenio del hombre que de la viviente naturaleza.

Hay de otro lado algo de paradójico y extraño en el hecho de que, habiendo por una parte ampliado el ámbito de la contemplación cósmica, la ciencia haya, por otra, suprimido el sentimiento de lejanía, el pathos de

la distancia que es un elemento tan importante en la emoción poética de la naturaleza. En efecto los inventos técnicos, así los que se refieren al transporte veloz de los seres humanos como la trasmisión del sonido o de la visión, han suprimido literalmente el espacio y lejos de libertar al hombre de las trabas de la materia amenazan por el contrario, con ahogarlo bajo la tiranía material de lo próximo.

Constituyendo un género aparte —aunque dentro de la categoría emocional que estamos estudiando— afin al platonismo pero muy distinto de las formas del sentimiento de la naturaleza que acabamos de describir, se da este sentimiento en dos grandes espíritus de la misma época: Göthe (1749-1832) y Alejandro von Humboldt (1769-1859).

Göthe es ante todo y sobre todo un poeta. De suerte que la vibración verdaderamente característica de su obra, el resorte íntimo, primario de su esplendor imaginativo son cosas que se reclaman de los sentimientos que llamamos de continuidad vital. Pero Göthe era también un estudioso y un enamorado de la naturaleza; aspiraba a conocerla. Y en consecuencia tenía que postular un cierto parentesco, una cierta identidad entre la mente y el conjunto de formas y de fuerzas que se integran en la viviente unidad del cosmos. Y en efecto, Göthe profesaba una cierta filosofía de la naturaleza de tipo platónico y según la cual así las formas como la actividad de los seres se reclaman de lo que él llamaba fenómenos fundamentales y que no son sino las ideas de

Platón como arquetipos o intenciones primarias e irreductibles de la vida.

Con lo cual erige Göthe un teleologismo de alto estilo, a la vez metafísico y estético, tanto, frente al mecanismo que es la derivación lógica de la "Crítica de la Razón Pura", como ante las teorías superficiales y corrientes de las causas finales.

"Göthe es el grande hombre de la totalidad", dice Hildebrandt (1). Por ello y en consonancia con su propia personalidad, Göthe percibía e interpretaba la naturaleza como una unidad viviente que no excluye sino al contrario incluye, en una superior armonía la variedad y la polaridad. Y por ello en sus pensamientos sobre la naturaleza podía Göthe expresar conjuntamente sus conceptos teóricos y sus complacencias de artista, traducir en suma la experiencia de su participación en la actividad creadora, configuradora de la existencia.

Por otra parte Göthe no ambicionaba construir deductivamente la realidad como los filósofos de la naturaleza, Schelling y Hegel. Respetaba el misterio profundo y sabía que más allá de las cristalizaciones superficiales corre, como un torrente inagotable, la eterna productividad de la vida. "La divinidad le dice a Eckermann, alienta en lo vivo y en lo muerto; en lo que deviene y se transforma y no en lo ya hecho y rígido" (66-II) y Mefistófeles pronuncia en el Fausto estas palabras col-

(1).—*Gothe und Darwin. Archiv für Geschichte der Philosophie.* Berlín, 1922, Band XII, heft, 1/2.

masas de sentido: "tan árida es toda teoría como verde y lozano es el árbol de la vida".

Admirable síntesis la del genio de Göthe. Imaginación plástica, configurativa, apolínea; efervescencia dionisiaca, embriaguez de la existencia, oscuro contacto con las fuerzas demoníacas e irracionales de la vida, y sobre todo ello, una suprema serenidad en cuya altura acaban por borrarse toda pequeñez y por morir toda vulgaridad.

Un ejemplo notable de lo que llamamos el sentimiento intelectual de la naturaleza nos lo ofrece el libro justamente célebre del Barón Alejandro von Humboldt: *Cosmos*. En él, la altísima emoción que lo impregna está inspirada —casi exclusivamente— por la contemplación de las leyes causales que rigen el mundo físico, leyes cuyas profundas conexiones percibe y admira el escritor en todos los varios aspectos del espectáculo del mundo; cuya red aparece visible, inteligible, patente a través de los fenómenos innumerables y distintos, sin que el propio misterio que se extiende en el fondo del saber sea bastante para turbar el placer de esta contemplación, el encanto de esta actividad que coordina y sintetiza, porque el misterio no es sino una invitación a nuevas fiestas de la inteligencia, un horizonte lejano para nuevas conquistas de la ciencia. Como sentimiento de orden, el que domina en esta obra y en las demás que Humboldt ha escrito sobre temas conexos, es sentimiento de la variedad en la unidad, y literalmente un sentimiento del cosmos en cuanto cosmos quiere decir universo ordenado, armónico. "Para que esta

obra, escribe Humboldt, sea digna de la bellísima expresión del cosmos que significa orden en el universo, y la magnificencia en el orden, es necesario que abarque y describa el gran todo; es preciso clasificar y coordinar los fenómenos, penetrar el juego de fuerzas que los producen y pintar, en fin, con animado lenguaje una viviente imagen de la realidad. Quiera Dios que la infinita variedad de los elementos de que se compone el cuadro de la naturaleza no perjudique a la impresión armoniosa de calma y de unidad, supremo objeto de toda obra literaria o simplemente artística" (1).

El libro de Humboldt nos permite apreciar, en forma verdaderamente característica el sentimiento intelectual de la naturaleza. En ese libro el sentimiento intelectual de la naturaleza no se da como una reacción ante esquemas meramente teóricos, ante la simple contemplación de las leyes constantes o de las puras normas eternas que disciplinan y encauzan el torrente de las apariencias. Se da por el contrario como la repercusión emotiva de la inmensa riqueza de la vida cósmica, de la inmensa variedad de formas todas sometidas a un principio interno de orden. Así en las admirables descripciones de Humboldt recogemos, junto con lo concreto e individual de las formas, lo general y abstracto de las leyes, y con lo general y abstracto de las leyes, la palpitación viviente de las formas individuales y concretas. Y así, en fin, es no sólo el sentimiento

(1).—*Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo.* Trad. española, Madrid 1874, Tomo I, pág. 64.

de las leyes sino el de la realidad regida por ellas, lo que emerge de esas transcripciones llenas de colorido y de armonía. Un noble sentimiento de plenitud ante la inmensidad y la riqueza coherente y ordenada del cosmos.

En sus formas elevadas el sentimiento intelectual de la naturaleza es un sentimiento de amor, si por amor a un objeto se entiende una cierta placentera identificación con él. El contemplador intelectual de la naturaleza descubre en ella las mismas leyes, las mismas normas que en la mente, y entonces su contemplación abraza tanto a la naturaleza como a la propia inteligencia en una sola totalidad racional. Es una experiencia mística que puede culminar en lo que Spinoza llama el amor intelectual de Dios.

El sentimiento intelectual de la naturaleza es un sentimiento de reflexión. Su base intelectual no son —o sólo lo son secundariamente— las imágenes que componen el escenario concreto de la naturaleza, sino la estructura invisible de las leyes o normas permanentes en cuya virtud cambia, se renueva o se repite periódicamente ese espectáculo. Condición previa de este sentimiento es un trabajo de abstracción que libertando el espíritu del torrente caótico de las apariencias lo ponga en presencia del orden, el cual, disciplinando ese torrente caótico, lo convierte en cosmos. Y como concebir un orden significa comprender y comprender es asimilar las cosas a la inteligencia, resulta que al contemplar el orden de la naturaleza, la inteli-

gencia se contempla a sí misma. De este modo el sentimiento intelectual de la naturaleza no es un sentimiento directo, inmediato de la naturaleza sino que es obtenido gracias a una elaboración conceptual de las apariencias, a un trabajo de reflexión que atraviesa la zona de sus presencias concretas y visibles para alcanzar la esfera de sus soportes invisibles donde, como después de una Odisea, el espíritu se encuentra a sí mismo.

El sentimiento intelectual de la naturaleza no es un sentimiento proyectivo, porque el yo contempla el orden intelectual del mundo como algo distinto a él aunque conforme con su propia estructura. El orden intelectual no lo proyecta el hombre: lo encuentra, y esto, sea cual fuere la teoría del conocimiento que se acepte. Tampoco es un sentimiento de reacción, puesto que no es una respuesta que se contraponga a un estímulo. Es más bien el sentimiento de una armonía preestablecida que, como la de Leibniz, supone una suprema inicial unidad de plan donde quedan absorbidos el espectador y el espectáculo.

Y aquí, antes de cerrar este capítulo queremos hacer dos observaciones importantes para la adecuada interpretación de nuestras ideas: Primera. No hemos pretendido escribir una historia del sentimiento intelectual de la naturaleza; nuestro objeto ha sido simplemente presentar algunos casos ejemplares y particularmente ilustrativos. Segunda. Tampoco hemos intentado una derivación genética del sentimiento intelectual de la naturaleza. Simplemente lo hemos descrito en sus for-

mas acabadas y en cierto modo puras. Por lo mismo conviene decir que, como lo demuestra Karl Joël en su admirable libro sobre el origen (*Ursprung*) de la filosofía de la naturaleza según el espíritu de la mística (1), la filosofía de la naturaleza en sus tres épocas clásicas: presocrática, renascentista y romántica se ha desarrollado como una planta cuyas raíces se hunden en el sentimiento totalitario de carácter místico de la unidad primordial de Dios, alma y mundo. En el siguiente capítulo volveremos sobre este punto.

(1).—*Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geiste der Mystik*, Jena, 1926.

II

LOS SENTIMIENTOS DE CONTINUIDAD VITAL

Llamamos sentimientos de continuidad vital todos los estados anímicos suscitados en nosotros de modo inmediato por la vida natural que pulsa en nosotros, y fuera de nosotros, o mejor por la vida universal una de cuyas manifestaciones innúmeras somos.

La cenestesia es la forma más inmediata del sentimiento de nuestra vida orgánica. Es una oscura resonancia en que se totalizan las innumerables vibraciones de las células vivas. Y para usar la admirable comparación de Leibniz, es como el rumor de un océano en que suenan todas las no percibidas voces de las incontables gotas. La cenestesia es el sordo rumor de nuestra vida y constituye un fondo, muy vago a veces pero siempre actual y profundo, donde se dibujan todos los sentimientos de existencia y de valoración.

Si consideramos ahora que el hombre no está yuxtapuesto a la naturaleza sino implicado en ella como una ola en el vaivén del océano vital, nos parecerá evidente que la cenestesia no sólo sea la repercusión anímica de nuestro cuerpo, como entidad separada, sino de toda la palpitación interior de la naturaleza.

Nuestro cuerpo es, sin duda, un receptor de todas las ondas cósmicas, un complejo donde se condensa toda la vida, un microcosmos, que no es únicamente una imagen reducida del cosmos sino el cosmos mismo viviendo en una escala reducida. Es, sin duda, un receptor de todas las ondas telúricas y celestes, sólo que es difícil descifrar el mensaje de esas ondas, porque sus cifras son vagas sensaciones, indefinibles estados de tensión, de ritmo o de misteriosa plenitud, porque no es posible saber en cada caso si esos estados son efectos de reacciones nuestras ante los estímulos meramente orgánicos o formas en que participamos en los estados oscuros de la vida.

Y tan es así, que hay seres humanos que no sólo sienten su cuerpo sino que tienen, en una forma u otra, cierta conciencia de las conexiones vitales de su organismo con toda la economía de las potencias cósmicas. La percepción a distancia, y en general todas las formas de radioestesia, telepatía, etc. y esa como misteriosa sensibilidad barométrica de algunos organismos que les permite no sólo experimentar, registrar los cambios atmosféricos, sino hasta anticiparlos, todas esas modalidades en fin de sensibilidad vital que numerosos viajeros y etnólogos han observado en pueblos que se mantienen en contacto directo con la naturaleza, prueban que efectivamente, las posibilidades de percepción y sensación se extienden mucho más allá de los límites visibles del cuerpo, y que así no sólo es posible sentir el organismo aislado sino, en cierto modo, la totalidad orgánica y vital del universo. En la meseta de Junín, cuan-

do en medio de la tempestad canta el pájaro *Pichiuza* saben los indios que la tormenta va a cesar. El ave lo sabe también, pero éste es un saber sensible, inmediato, emanado de la naturaleza misma y tan inarticulado como el grito misterioso que lo prolonga y expresa. Un saber semejante, inherente a la sensación del propio cuerpo y del ambiente posee, sin duda ninguna, el hombre primitivo.

Una fase muy importante de la vida cuyo contenido psicológico está, en gran parte, determinado por el aparecer de una nueva cenestesia, cuyo surgir misterioso cambia no sólo la sensación sino la imagen de la naturaleza, es la pubertad. "En el momento de la pubertad, escribe Scheler, la imagen que el hombre se hace de la naturaleza sufre un cambio súbito y profundo: todos los fenómenos aparecen como dotados de vida y adquieren un carácter de expresión nuevo e intenso. La naturaleza misma parece proporcionar respuestas a las aspiraciones informes y caóticas que, bajo diversas modalidades, comienzan a agitar al niño. Ella se convierte en la fuente de innumerables fuerzas dinámicas que provocan, tanto los sentimientos de angustia como los sentimientos de encanto, sentimientos nuevos nunca experimentados antes. Se trata de fenómenos que la teoría de la intuición proyectiva es incapaz de explicar como es incapaz de hacernos comprender el animismo histórico del hombre primitivo. Nos encontramos en presencia no de nuevas impresiones de una naturaleza ya conocida, sino de una naturaleza nueva y desconocida. Es que por la primera vez tiene el hombre la sensación neta de todo el lado

dinámico de la naturaleza, de todo lo que es “devenir”, “crecimiento”, “formación” por oposición a la existencia pura y simple en el tiempo y en el espacio. Esta manera de concebir la naturaleza puede caracterizar épocas enteras: ella fué, por ejemplo la del Renacimiento en sus comienzos, época de la cual Werner Sombart, no teniendo en cuenta más que su vida erótica, ha dado una definición encantadora pero insuficiente, diciendo que ella era “la edad de la pubertad” del amor sexual en los pueblos modernos. A este rasgo se vincula íntimamente, en la misma época, el nacimiento de un nuevo sentimiento de la naturaleza que Jacob Burckhardt ha analizado tan finamente en su *Kultur der Renaissance*; y se vincula también, mas indirectamente, el nacimiento de nuevas filosofías de la naturaleza de Nicolás de Cusa, Giordano Bruno, Campanella, Vico, Telesio. Ahora bien, la pubertad significa la preparación a esta fusión afectiva con la vida universal indivisible que, según la causalidad del desenvolvimiento biológico, encuentra en el acto sexual, inspirado por el amor y penetrado de amor, su objeto y fin naturales. El acto sexual cumplido bajo los auspicios del amor, constituye en efecto el único caso de fusión afectiva interhumana que hayamos podido señalar precedentemente. Es el prototipo, el antecedente de toda fusión afectiva con el cosmos, de toda penetración afectiva en éste” (1). He ahí como

(1).—Max Scheler, *Die Singesetze des emotionalen Lebens*, I Band. *Wesen und Formen der Sympathie ~ Die Phaenomenologie der Sympathie geföhle*, Dritte Auflage, Bonn, 1926, pág. 165.

desde los comienzos modestos de una cierta modalidad de repercusión de la vida en el alma puede elevarse ésta a otros grados superiores de la afectividad y transfigurarse con el sentimiento de su efervescencia interior en que se traducen sin duda las más recónditas actividades de la alquimia del cosmos, la totalidad de la existencia. La pubertad no es un saber, un conocer sino un complejo sensorial dinámico y, como se ve, puede inspirar toda una cultura y, especialmente toda una filosofía de la naturaleza—la del Renacimiento—cuyas raíces se hunden en la sensación primaria que con tanta claridad ha puesto de relieve, por relación a los grandes filósofos de esta época, Karl Joël en el libro que ya hemos mencionado anteriormente.

Por la misteriosa puerta de la pubertad ingresamos a los dominios del instinto. Las sensaciones y emociones inherentes a la actividad instintiva son también sentimientos de continuidad vital. Como lo ha mostrado Bergson, el instinto trabaja en el interior de la vida y prolonga las líneas de la organización. No sólo plasma y dirige las actividades de la conservación individual, sino que propaga la vida en el espacio y la perpetúa en el tiempo, vinculando en una misma unidad constructiva a los grupos (abejas, hormigas) y poniendo en el sentimiento maternal el supremo vínculo de continuidad entre las generaciones. Los insectos aseguran, gracias a instintos de maravillosa precisión, el alimento de la prole que no conocerán los progenitores. Así el instinto borra en cierto modo, los límites de la individualidad y conecta los seres vivos entre sí y con el dinámico

rítmo de una totalidad orgánica. Así el instinto mantiene por debajo de la diversidad, la unidad de la estructura vital universal.

El instinto sexual que propaga y el instinto maternal que preserva y conserva son los instintos fundamentales de la vida y, en consecuencia, las repercusiones psicológicas que los acompañan están en íntima relación con las potencias impersonales y creadoras de la existencia.

No pretendo describir la resonancia sensorial de los impulsos instintivos. Ello sería, por lo demás sumamente difícil y acaso imposible, porque equivaldría a la pretensión de traducir en palabras la indefinible impresión musical de una melodía. Me basta con señalar que el instinto tiene un acompañamiento de sensaciones orgánicas: algo así como la *expresión* de la *simpatía* entre la actividad del cuerpo y la naturaleza en que ella debe ejercitarse.

Conectados con los instintos, aunque asumiendo cierta independencia por estar orientados en su desarrollo y sublimación por elementos de la vida imaginativa (especialmente imágenes visuales y auditivas) se dan una serie de sentimientos que llamamos de continuidad vital porque son reacciones o proyecciones anímicas inmediatas, y espontáneas—no reflexivas—o para emplear un término a la moda, prelógicas, suscitadas en el alma por la íntima repercusión biológica o por el espectáculo de la vida natural.

Entre esos sentimientos mencionaremos en primer lugar el que los alemanes llaman *Einfühlung*, expresión que se suele traducir en castellano, aunque inexactamente, por "proyección sentimental". La *Einfühlung* consiste sustancialmente en sentir o vivir nuestros sentimientos interiores en los objetos de la percepción exterior. Así, por ejemplo, veo los movimientos ágiles de un acróbata y vivo los sentimientos de libertad, seguridad, fuerza, que son inherentes a esos movimientos. Y aunque tales sentimientos son míos, yo los transfiero al acróbata y los vivo en él, de modo inmediato, como si fuera yo quien estuviese practicando los peligrosos, ágiles y poderosos ejercicios. Me he proyectado en el objeto de tal suerte que al vivir en él vivo en realidad la reflexión de mí mismo en el objeto, aunque ese vivir me parezca ser un vivir en el objeto y no un vivir en mí.

Ahora bien no hay forma, color, movimiento, sonido de la naturaleza en que no podamos proyectar nuestros sentimientos y, en consecuencia, que no nos aparezca como una vida o como un vehículo de vida, de actividad consciente y humana. "La flor inclina su cabeza bajo los rayos del sol, y yérguese cuando la lluvia refrescante humedece sus pétalos, de un modo semejante a nosotros. Y el paso de las nubes o del arroyo no es completamente lo mismo que nuestra marcha, pero es, sin embargo una marcha, es un movimiento que parece proceder de ellos. Y tal movimiento es comprensible para nosotros solamente por nuestro movimiento, esto es, por un impulso interior, por un esfuerzo, por un querer, en una palabra por una actividad. Y vemos en la natura-

leza posiciones, actividades, direcciones, que, lo mismo que nosotros, parecen proceder de un impulso de la voluntad. El árbol, la roca, están de pie, se yerguen, como nosotros; el árbol extiende sus ramas como nosotros extendemos los brazos" (1).

Así, la proyección sentimental es una actividad de humanización universal. Puesto que todo objeto puede ser objeto de proyección y puesto que toda proyección es proyección de sentimientos humanos resulta que, por doquier, se transfigura la naturaleza y aparece como un coro de voces humanas, como una pantomima colosal donde encontramos repetidas en todas las escalas y con profusión infinita los mismos gestos expresivos del hombre.

Constituyendo la *Einführung* el fenómeno primario de la vida estética es natural que en la literatura abunden los ejemplos de este género de emoción. Presentamos uno particularmente claro.

"Por encima de los robles, se perciben los cipreses. Ellos suben en procesión a lo largo de los caminos, señalan oratorios aislados. Aun en los días de tempestad, cuando los otros árboles parecen prontos a romperse y disputan locamente su follaje al viento, los cipreses balancean apenas su masa impasible de donde sale un suave rumor. Así todo el paisaje parece cogido entre el olivo y el ciprés, como entre el árbol de Marta y el árbol de María. El olivo trabaja, la viña danza, la encina

(1).—Teodoro Lipps, *Los Fundamentos de la Estética*, traducción castellana. Madrid, 1923, tomo I, pág. 159.

perora, el pino canta, pero el ciprés ora: es el monje del paisaje" (1).

La *Einführung* es un sentimiento proyectivo. Por lo mismo—y aunque vinculada a los instintos y constituyendo ella misma en cierto modo un instinto con su necesaria conexión con la vida entera— la *Einführung* está cargada de subjetividad; desde que es el sujeto, el yo quien vierte su emoción como una luz que transfigura el mundo circundante. Así la proyección sentimental por lo menos en su sentido estrictamente estético no es un verdadero sentimiento de identificación.

Pero hay sentimientos más profundos y significativos despertados en el alma por la vida de la naturaleza. Son formas de identificación emocional, estados en que el hombre se siente realmente incorporado en el misterio de las formas cósmicas, suspendido en la gran marea de la vida o inmerso en su fondo abisal. Sentimientos de fusión, identificación, unión mística, exaltado entusiasmo y extásis en que el alma se pierde en el objeto o en que, como el hipnotizado por el hipnotizador, se siente poseída por el alma imponderable del todo.

Como preparación y atmósfera para el estudio de los sentimientos de identificación con la vida de la naturaleza podemos ponerlos bajo el signo misterioso de Dionisos. Dionisos simboliza —según la interpretación profunda y ya clásica de Nietzsche—el desborde vital,

(1).—Abel Bonnard *Saint Francois D'Assise*. París, 1929, pág. 30.

el conjunto de las fuerzas, de las potencias germinales, de las energías creadoras y a la vez destructivas que agitan en un ritmo sin fin, en una pulsación poderosa, soberana y fecunda las entrañas ocultas de la naturaleza. Dionisos es el Dios de la embriaguez que anula los límites de la individualidad y precipita a los seres en el vértigo de un solo frenesí, Dionisos es por excelencia, el símbolo de la universal coparticipación, la eterna posibilidad de vivir toda la vida, de salir de sí y perderse en el torrente sin fin del devenir, Dionisos es el júbilo sin límites y el dolor metafísico del mundo. En fin, Dionisos es el alma oscura—a la vez providente y terrible—de la naturaleza.

Como bien se comprende, y casi es innecesario decirlo, cuanto más primitivo es el hombre—o sea cuanto menos amplio es en él el desarrollo de la función intelectual y en consecuencia el círculo de sus aplicaciones técnicas—tanto más profunda será su comunicación emocional con las fuerzas secretas, con las potencias animadoras del cosmos. El hombre primitivo, arcaico es todavía naturaleza (1). Por lo tanto, su sentimiento de la vida es, literalmente, un sentimiento de la naturaleza.

(1).—Como lo hacen notar muy bien W. Schmidt y W. Koppers en *Der Mensch aller Zeiten* (Volker und Kulturen), Regensburg 1924 Band III, pág. 41, cuando se habla de pueblos naturales suele tomarse la palabra naturaleza en dos distintos sentidos. "Naturaleza puede significar el fundamento esencial, o simplemente la esencia de una cosa, y por tanto la del hombre; y puede también significar la totalidad del mundo exterior que envuelve al hombre". El primer sentido predomina en las escuelas evolucionistas que pretenden encontrar en ciertos pueblos la pura naturaleza del hombre; el segun-

En el hombre primitivo pueden distinguirse dos grandes categorías de estados anímicos, ambos dentro de la órbita de los sentimientos de continuidad vital, a saber: a) Estados que podríamos llamar de cenestesia telúrica y que son la repercusión en la conciencia de las innumerables vibraciones, radiaciones y ritmos vitales del cosmos, y b) emociones intencionales cuyo humus psicológico lo constituyen sin duda aquellos estados sensoriales pero que se elevan sobre la mera sensación y sobre el simple tono afectivo elemental para constituir, henchidas de elementos imaginativos y de las más espontáneas—y para nosotros insólitas— relaciones asociativas, estados complejos de visión y comunión cósmicas.

do sentido es el que le dan los etnólogos que llaman pueblos naturales a los que “viven bajo el imperio de las leyes de la naturaleza”, (Ratzel).

En este segundo sentido, se admite ahora que no se dan en ninguna parte pueblos sometidos de modo absoluto a la naturaleza exterior, sino tan sólo relativos “pueblos naturales”, los cuales se diferencian de los llamados pueblos cultos por la medida en que éstos últimos hubieran llegado no sólo a emanciparse del imperio de las leyes naturales sino a utilizarlas en provecho de la humanidad.

Por nuestra parte llamamos pueblos primitivos u hombre primitivo al hombre en cuanto su actividad y su *cultura* prolongan las intenciones de forma de la naturaleza, y así diríamos que los pueblos naturales no están sometidos como entidades extrañas al imperio de las leyes de la naturaleza sino incluidos en su reino, y que los estadios primitivos de la cultura no son sino las expresiones más depuradas de una sola vida, la vida cósmica, que se manifiesta a través de las obras del hombre.

De la cenestesia ya nos hemos ocupado aunque brevemente y no es nuestro propósito volver sobre el punto. Queremos únicamente señalar los caracteres del alma primitiva, para que se comprenda la naturaleza de su sentimiento de la vida o mejor, de las emociones de participación e identificación que hemos mencionado.

Lévy-Bruhl, en sus estudios justamente apreciados sobre la mentalidad primitiva, asigna a ésta como caracteres distintivos los de mística y prelógica. Mística, porque la mente primitiva ve a través de todas las apariencias del mundo sensible, la acción de potencias, virtudes o fuerzas anímicas ocultas; prelógica, porque la mente primitiva no reconoce,—o por lo menos no lo reconoce en la medida que nosotros—el imperio del principio de contradicción. De suerte que, por una parte, los objetos (cosas), los fenómenos, las imágenes están animados, movidos, impregnados por un fluido secreto, y por otra, estas cosas, fenómenos, objetos no se conciben como idénticos a sí mismos y, por consiguiente como insusceptibles de ser otra cosa, fenómeno, objeto. Por el contrario las cosas son y no son al mismo tiempo; un objeto es el mismo y puede serlo todo, como si se tratara de una disolución de los conceptos o de las esencias en la inmensa fluidez de un océano sin bordes. O quizá como si todavía no se hubiesen definido en el espacio de la mente las esencias impenetrables y distintas. Pero el misticismo y el prelogismo no son sino manifestaciones de una ley más comprensiva y profunda: la ley de participación, la misma que, esquematizando un poco, podríamos decir que es de participación emocional e inte-

lectual; emocional en cuanto el alma primitiva puede identificarse indistintamente con todos los seres de la naturaleza y sentirse piedra, árbol, animal, etc.; intelectual en cuanto que de un modo o de otro el hombre primitivo mezcla o funde las esencias de los objetos entre sí y con su propia esencia. Ejemplos: un cocodrilo puede ser una mujer o un niño; un árbol es árbol y además puede ser leopardo o pantera.

Pero hay un rasgo importantísimo de la mentalidad primitiva y que nos permite darnos cuenta de hasta qué punto están compenetradas la vida humana y la vida de la naturaleza en esta etapa arcaica de la historia del alma, y es a saber su carácter colectivo, grupal vinculado íntimamente a las creencias y a las instituciones totémicas y que, por lo demás, está comprendido en la ley general de participación. El hombre no tiene todavía conciencia individual, separada. Vive en él su grupo, su tribu, su clan y él vive en ellos. Una misma onda impersonal de sentimiento circula a través de todos los miembros de la colectividad y hace que piensen y actúen movidos por un resorte común cuyos fundamentos se pierden en la subconciencia, en el estrato virgen, humus indistinto que alimenta la planta del hombre. Y bien, ese sentimiento de comunidad es muy significativo porque los hombres se identifican entre sí como lo hacen con los objetos de la naturaleza, y porque además se identifican con los objetos de la naturaleza a través del sentimiento grupal que por decirlo así se hipostasía en la identificación del grupo y de cada uno de sus miem-

bros con el *totem*, ser o fenómeno sagrado progenitor mítico del clan.

Para Scheler, este sentimiento de fusión vital entre los hombres sería la puerta para el sentimiento cósmico. Y así dice: "La puerta para la identificación con la vida cósmica se encuentra allí donde esa vida se ofrece al ser humano con caracteres de mayor proximidad y afinidad: en los demás hombres, y para quien nunca conoció la embriaguez dionisiaca de la identificación emocional entre alma y alma, por siempre quedará oculto el aspecto dinámico, vital de la naturaleza, es decir de la natura naturans frente a la natura naturata" (1).

Llamamos mágico (2) al mundo del hombre primitivo. Porque la magia no es sino una cierta misteriosa y activa impregnación de la materia por el alma y una cierta materialidad del alma misma, y una como contagiosidad de la vida; y porque para el hombre primitivo todo está impregnado de alma y el alma se comunica

(1).—Obra citada, pág. 164.

(2).—Desde otro punto de vista podríamos llamar *demoniaco* al mundo primitivo, sobre todo si se toma aquella expresión en el sentido que le da Frobenius (*Paideuma* München, 1921) y según el cual lo demoniaco es lo que hay en el hombre de espontaneidad natural, de impulso creador que continúa, transfigura y exalta la misteriosa animación de la vida cósmica. Siendo de advertir que las palabras mágico, demoniaco no son términos rigurosamente científicos y que, según los que podríamos llamar filósofos de la etnología como Frobenius, Klages o Dacqué, expresan más bien esencias anímicas intemporales que formas históricas precisamente delimitadas en el tiempo.

y actúa y penetra en otros cuerpos y almas ya sea mediante un contacto, una fórmula verbal o una manipulación a distancia, o una simple visión, o una semejanza de figura o gesto.

Y este mundo es germinal; es la tierra donde enraíza toda verdadera planta de vida, y algo más, es como la simiente misma de esa vegetación. En el mundo mágico todas las presencias y formas de la naturaleza y del alma—visión, palabra, gesto—son formas y presencias vivientes; en todas pulsa y de todas se irradia la vida. Por eso el arte cuya esencia es la suscitación de presencias vivas es también y fundamentalmente, magia. En el arte se comunica y exalta el fondo primordial de la existencia que no consiste ni en una mera composición mecánica de fuerzas, ni en un simple esquema de conceptos abstractos, sino que es impulso creador, profunda posibilidad de invención y de expansión. La visión trae un mensaje oscuro, la palabra, suscita de la nada la realidad y la luz, el gesto rítmico adormece o despierta las potencias vitales. Siempre el arte es sortilegio, magnetismo, encantación, que encadena el acontecer metafísico del mundo en la sinfónica armonía del alma.

Así todo arte contiene elementos mágicos. Pero es, sin duda la poesía la forma de actividad artística que con mayor claridad nos revela la íntima conexión entre la magia y el arte. Y esto porque el arte poético dispone, además de sus elementos musicales y rítmicos que son factores evidentes de encantación, de la metáfora "arcano mágico", como la llama Rolland de Reneville y que es la maravillosa realización, en el mundo de las pre-

sencias sensibles de la profunda unidad interior de la vida cósmica.

“La metáfora es hija del conocimiento analógico. Consiste en aproximar el objeto desconocido a uno ya conocido, de suerte que resulte asimilable por el sujeto. Se puede pues avanzar que la conciencia, cuando procede por comparaciones en su labor de asimilación del mundo exterior no hace sino controlar una identidad de estructura entre su propia realidad y la del universo. Ella no aprende sino lo que ya sabe de antemano, y no asimila más que lo que ya contiene en germen” (1). Y así como el mago, buscando lo semejante para actuar sobre lo semejante, puede encontrar similitud entre las apariencias u objetos que a nosotros nos parecerían más disímiles, así el metafórico, tomando los hilos dispersos de la trama del mundo, los une en haces inesperados y en los cuales irradia—como la más auténtica revelación de la magia—el parentesco universal, la Analogía de todas las cosas en el seno de una vida a la vez una y varia.

Y como, en el fondo, todo arte no es otra cosa que la trasmutación de las impresiones sensibles en otras impresiones o imágenes—por virtud de misteriosas analogías que el artista descubre y revela—, podría quizá decirse que no solamente la poesía sino todo arte en general es metafórico. De tal suerte, el arte en su conjunto sería una gran metáfora donde a la vez esplende y se oculta el misterio abisal de la vida.

(1).—*La Metaphore, Arcane Magique*, en la revista *Hermes*, Bruxelles, junio de 1936.

Pero hay más: lo que podríamos llamar el sentimiento mágico de la vida puede engendrar una filosofía, una interpretación del mundo. Así tenemos, por ejemplo, algunas filosofías de la naturaleza del romanticismo alemán y entre ellas, con caracteres de especial interés, la concepción a la vez mística y poética de Novalis para quien la creación poética es por esencia un acto de magia y la naturaleza misma un poema, que sólo podemos descifrar gracias a la intuición intelectual irreductible a la razón y que es al mismo tiempo clave misteriosa para la visión y la expresión y fondo dinámico para la determinación y la acción.

En la filosofía contemporánea Edgar Dacqué formula una profunda concepción de la magia (1) que, en contraposición a la ciencia meramente intelectualista y mecánica ve el cosmos como una gran unidad de vida. "La visión mágica, la ciencia mágica, dice Dacqué se funda en la intuición, siempre que se le de a esta palabra un sentido tan profundo y tan antiintelectual como sea posible. Ella no es ningún proceso mental sino una interior identificación con el objeto de que se trata. Cuando la interioridad, la esencia de un hecho cualquiera es intuitida, vivida, observamos que nuestro ser interno es semejante a la esencia de las cosas—y por lo tanto la esencia interna de la conciencia humana una esencia semejante a la esencia interior de la naturaleza. Experimentarlo, verlo, vivirlo es *Weltanschauung*, mágica y al mismo

(1).—Véanse principalmente *Urwelt, Sage und Menschheit y Natur und Seele*, München, Berlín, 1938.

tiempo verdadera ciencia natural" (1). Y como el cosmos es una unidad de vida, la intuición mágica no es otra cosa que la inmersión del alma en el océano sin fin de esa vida.

La filosofía de Ludwig Klages puede ser igualmente considerada como una mágica concepción del mundo. En efecto Klages reivindica el alma contra el espíritu. El alma es visión, vida, magia; el espíritu es inteligencia, voluntad, mecánica. Como los primitivos, Klages cree en la realidad de la imagen, y como es sabido esta realidad de la imagen es el último fundamento de la magia.

Hay una cierta geología del alma. Sobre el fondo primordial e ígneo se van acumulando como otros tantos estratos las solidificaciones de la vida civilizada. Pero ese fondo es dinámico y suele conmover volcánicamente las capas superficiales o aflorar sobre las eminencias aisladas. Esas eminencias aisladas son los místicos de la naturaleza, los poetas. Ellos, como el hombre primitivo, se identifican emocionalmente con las imágenes del todo, pero saben dar una expresión al éxtasis y un número a la misteriosa confianza de la vida. Como expresión de este misticismo de la naturaleza transcribimos el poema del místico persa Jelal ed din, cuya poesía, cuyo sentimiento cósmico acaso no han sido nunca superados.

Yo soy el átomo, yo soy la esfera del sol.
Le digo al polvo, quédate y al sol le digo pasa.

(1).—*Natur und Seele*, pág. 96.

Yo soy la luz de la mañana, yo soy el hálito de la tarde.
Yo soy el bosque de sauces, yo soy el oleaje del mar.

Yo soy el mástil, el timón, el timonel, el navio.
Y allí donde él se estrella, la isla de coral.

Yo soy el árbol de la vida, y encima, el papagayo,
el silencio, el pensamiento, la lengua y el sonido.

Yo soy el aliento de la flauta, yo soy el espíritu del
(hombre,
Yo soy la chispa en la piedra, el áureo brillo en el metal.

Yo soy la llama y al rededor de la llama, la mariposa.
Yo soy la rosa y ebrio de rosa, el rruiseñor.

Yo soy la cadena de los seres, yo soy el anillo del mundo.
La escala de las criaturas, la ascensión y la caída.

Yo soy lo que es y lo que no es. Yo soy—oh tú lo sabes,
Jelal ed din te lo dice—yo soy el alma en todo.

Este maravilloso poema—presentado por nosotros en imperfectísima traducción —en el balanceo de su ritmo, péndulo que va y vuelve y que pasa del sujeto al objeto, del ser al aparecer, de la visión a la mirada, y en la fúlgida irradiación de sus imágenes nos da verdaderamente la impresión de que todo está en todo, de que en la inagotable variedad de las criaturas, desde la más alta hasta la más humilde, pulsa y alienta la misma vida: el alma.

Es evidente—y así lo observa entre otros Rudolf Otto (1)—que el famoso Himno al sol de San Francisco de Asís está mucho más próximo, en cuanto expresión de un sentimiento de la naturaleza, de Jelal ed din que de un místico espiritual como Meister Eckart por ejemplo. Y ello explica perfectamente que San Francisco se llamase a sí mismo “trovador de Dios” reconociendo así la filiación literaria, provenzal de su poesía, la cual trae de sus orígenes un amor lleno de frescura por la naturaleza y que no excluyó sino al contrario integró otros elementos de carácter específicamente religioso. Refiriéndose a él dice Scheler: “fué la obra de uno de los más grandes escultores del alma que presenta la historia de la humanidad europea, realizar el admirable ensayo de llevar a la unidad y a la síntesis de un proceso vital la identificación acósmica, personal con la del ser y la vida de la naturaleza; y no descendiendo sino mirando hacia la altura del amor místico, de la misericordiosa piedad que posee el cristiano y que se funde en una sola unidad con el amor místico de Jesús” (2). Y así el Eros personal y cósmico sería la última raíz del sentimiento de identificación en San Francisco, superior sin duda por sus elementos espirituales pero afin desde el punto de vista de la identificación cósmica con el sentimiento poético del místico persa.

Según se infiere de lo dicho hay una mística de la naturaleza y una mística del espíritu. Como representan-

(1).—*West-Ostliche Mystik*, Gotha, 1926, pág. 103.

(2).—Obra citada, pág. 134.

te o mejor como expresión de la primera podemos considerar el poema de Jelal ed din, como expresiones representativas de la segunda, los escritos de Meister Eckart. Y la diferencia entre ambas místicas está en que mientras la mística de la naturaleza implica una relación amorosa o si se quiere llamarla así erótica no sólo con el fondo abisal, con el principio misterioso e invisible de las cosas sino con sus apariencias como tales, lo que supone una consagración poética, la exaltación de la sensación y de la imagen, la mística espiritual, sin perjuicio de ver la acción de Dios en las apariencias se separa de ellas, como de todo lo que es individual, pasajero y visible, para abismarse en la pura contemplación del *Uno*.

En fin, queremos distinguir el misticismo de la naturaleza de las concepciones panteístas. El panteísmo es una doctrina, una filosofía, el misticismo es una experiencia, un sentimiento de identificación que sólo expresan adecuadamente la poesía y el mito. Lo cual no impide que en las concepciones panteístas se integren experiencias de mística natural y que muchas formas de panteísmo tengan su origen en una intuición inicial de carácter místico.

Las imágenes son las presencias visibles de la vida. Con su torrencial abundancia, con su inagotable variedad de colores, con la fugaz geometría de sus formas, con la gratuita maravilla de sus radiaciones lumínicas, y esas otras, misteriosas, que podríamos llamar ultravioletas, llenan de una palpitante fantasmagoría el espacio cósmico.

mico. Y son como estrellas distantes o como libélulas errátiles en el cielo nocturno del alma.

Ahora bien, en medio a este torrente de imágenes el hombre suele comportarse de dos maneras. O se deja sumergir y arrastrar, como un ebrio, en el torrente, o se separa de él y asume una actitud especulativa destinada a someter la profusión de las formas visibles a la disciplina de principios invisibles, o una actitud práctica que considerando al hombre como un ser aislado, impone una voluntad de dominio, de placer o de interés a la gratuita abundancia de la visión. Por el momento sólo nos interesa la embriaguez vital.

De esta embriaguez nace inmediatamente el mito. El mito es una imagen radiante en que se configuran las supremas experiencias del hombre en su comunión vital con la naturaleza. No es una teoría, una interpretación, un concepto; es una visión que brota, crece y florece espontáneamente como una planta inconsciente de sí misma y cuyo destino de forma es, sin duda, el último secreto metafísico de la vida. El mito es así, el reino vegetal del espíritu.

Modernos investigadores de la psicología de la profundidad descubren que en el origen del mito y en general en todas las modalidades del desarrollo emocional del hombre se encuentra la íntima, la primordial relación instintiva y afectiva entre la madre y el hijo. (Jung). Y por otra parte los mitólogos —entre los cuales Bachofen adquiere una fecunda actualidad— al trazar la trayectoria de la evolución mítica señalan, como su estadio primario y algo más: como una constante implícita en todo

lo que es auténticamente mítico, la influencia de la relación arcaica, que la vida renueva incesantemente, entre la madre y el hijo.

La madre es para el niño la naturaleza, y la naturaleza es, para el hombre primitivo, la madre. El niño y el hombre primitivo viven en continuidad vital con el principio materno. La tierra es así concebida y sentida como la madre universal, y los demás símbolos o imágenes míticas son como las vegetaciones innumerables que brotan del seno inagotable, maternal de la tierra.

La tesis de Bachofen sobre la prioridad natural y mítica del principio materno es discutida por numerosos sociólogos y etnólogos, quienes fundan sus críticas, por modo principal, en el estudio de las instituciones jurídicas de los pueblos primitivos. Nos parece, empero, que sean cuales fueren los sistemas de organización familiar o política de aquellas sociedades, la esencia del sentimiento mítico, consiste siempre en ser un sentimiento de relación filial entre el hombre y la naturaleza considerada como madre que da a luz y alimenta la serie sin fin de las generaciones, que propaga a través de todas las criaturas el ritmo de una vida única y que al fin las recoge en la oscuridad nocturna y germinal de su seno.

Como brote directo de la naturaleza, como expresión de continuidad entre la vida cósmica y el alma, el mito es de esencia vegetal, y hay una íntima relación entre esta esencia y la atmósfera de sueño en que los mitos nacen y viven. El mito es un abandonarse del alma a la gratuita profusión de las imágenes, e implica, con el imperio oscuro de las más profundas potencias vitales, la ausencia

de estos dos principios, característicos de la conciencia despierta, a saber: la razón y la voluntad. Las imágenes del sueño y del mito, nacen, brotan, se transforman, se entrecruzan como la vegetación de una *jungla*. El mito es así, el reino vegetal del espíritu, el trópico del alma, la jungla de la sensibilidad y de la visión, la red inextricable de las ramas, la orgiástica policromía de las incontables floraciones.

En esta atmósfera de sueño se realizan las metamorfosis, modo de actividad y de vida profundamente característico del mundo mítico. Las metamorfosis nos presentan transformaciones completamente fantásticas, totalmente inverosímiles. Así: "El mundo habría brotado de la profundidad de los mares o habría sido producido por una tortuga. La tierra habría sido formada del cuerpo de un animal o de la flotante flor de loto de las aguas. El sol habría salido de una piedra y los hombres, de rocas o de árboles" (1). De esta suerte el espectáculo de las metamorfosis, de las transformaciones míticas, nos da a primera vista la impresión de un puro caos. Sin embargo, todas esas transformaciones tienen un sentido y, como dice Cassirer, una cierta, única "dirección" (2), constante en la interpretación del mundo. Salvo inevitables desviaciones, ellas van de lo bajo a lo alto, de la tierra al cielo, de la oscuridad a la luz, como la planta o más exactamente como la vida que va de la planta al animal y al hombre, y como si el mito fuese bordando sus imágenes a lo largo

(1).—Ernst Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen*, zweiter Teil; *Das Mythische Denken*, Berlin, 1925, pág. 62.

(2).—Obra citada, pág. 63.

de la escala ascendente de las criaturas. Y además hay, sin duda, entre los términos extremos de estas transformaciones míticas, o mejor de toda metamorfosis, una relación germinal secreta, evidentemente, pero no más que la que existe entre la semilla y la rosa o entre las minúsculas esporas y las oosferas y anteridios que engendran el helecho.

Pero hay en la idiosincracia de la mentalidad primitiva —mentalidad mágica y mítica— una modalidad que nos hace comprensible, si no el detalle de las transformaciones míticas, sí lo que podríamos llamar su posibilidad general. Y esa modalidad no es otra que la llamada por Levy Bruhl “participación mística” y en cuya virtud la mentalidad primitiva identifica entre sí objetos y esencias de la naturaleza sin la menor semejanza ni afinidad observables. Los bororos se creen loros, los trumais, salvajes brasileros vecinos de los anteriores, se creen animales acuáticos, y los huicholos de México suelen identificar entre sí especies tan diferentes como el trigo, el ciervo, la planta hikuli y las plumas (1). ¿Qué de extraño tiene pues que la mente que, rompiendo tan libremente con el principio de identidad, atribuye simultáneamente la misma esencia a dos fenómenos enteramente distintos, pueda también concebir, y sobre todo sentir en la caótica sucesión de las metamorfosis una profunda continuidad vital?

En el mito pues se da un vivo sentimiento de continuidad vital, tanto como relación filial entre el hombre y la totalidad de la naturaleza que lo engendra, cuanto co-

(1).—Véase Levy Bruhl, *La Mythologie Primitive*. Paris, 1935 y H. Delgado y M. Iberico, *Psicología*, Lima, 1936.

mo recíproca penetración de todas las esencias y seres de la naturaleza, entre los cuales el hombre vive en íntima coparticipación emocional.

Y existe una arcana afinidad metafísica entre el pasado arcaico de la vida, la vegetación y el mundo del sueño y de los mitos. Por lo cual seguramente Hermes Trimegisto, relacionando con profunda intuición el mundo mítico a la noche primordial del alma, había figurado en la imagen de una selva virgen las tinieblas primitivas (1).

De la propia oscuridad maternal y primaria de donde brota el mito brotan también, ya lo hemos insinuado, las imágenes del arte. Y podría decirse que éstas no son sino las floraciones tardías del árbol mítico. Floraciones en que el sentimiento de continuidad vital, se expande un momento y se marchita para ser reemplazado con otras también fugaces primaveras. Así el mundo de las imágenes llena, para extinguirse, el cielo nocturno del alma y fulge hasta que el sol del conocimiento racional disipa junto con las tinieblas de la noche, las luces sagradas de las visiones virginales y gratuitas.

El sol de la mañana no sólo disipa las tinieblas, también apaga las estrellas que son las lámparas místicas del alma.

(1).—En conexión con este pensamiento de Hermes Trimegisto y como expresiones del sentimiento cósmico de los antiguos, que atribuían al mundo una esencia vegetal, es interesante recordar el árbol Igdrasil de los escandinavos y el hecho de que la palabra $\nu\lambda\eta$ con que los filósofos griegos nombraban la materia primordial significó primitivamente arboleda, bosque, algo semejante a lo que expresa la voz latina *sylva*.

Hemos procurado obviar las dificultades de exposición inherentes a la materia de este capítulo imitando la alternancia de la vida que va de la oscuridad primitiva a la luz de la imagen y que irradia junto con esa luz sus rayos secretos de sombra, que suscita las fosforescencias míticas y artísticas y que vuelve a su noche esencial y fecunda.

Hemos partido de la cenestesia, oscura sensación del cuerpo en que, como en un mar, se vierten las corrientes de la actividad universal, hemos estudiado en seguida el instinto, cuya repercusión psicológica es también, en cierto modo, una cenestesia aunque no meramente pasiva sino activa —conciencia de la colaboración eficiente del cuerpo en la obra grandiosa de la vida— y de la cenestesia y del instinto, con sus correspondientes formas emocionales de identificación cósmica hemos salido a la luz de las imágenes cuyo esplendor irradia con mágica potencia en el poema de Jelal ed din, luego hemos penetrado nuevamente en la noche primitiva y maternal del alma y de allí hemos ascendido otra vez a las imágenes míticas y artísticas. Todo dentro de una cierta atmósfera emocional de identificación.

Junto con Dionisos, el Dios de la germinación vegetal y de la embriaguez debemos mencionar aquí, como numen de los sentimientos de continuidad vital a Eros (1), el amor, el Dios que une lo que está separado y que dis-

(1).—Sobre la concepción de Eros como símbolo de la polaridad vital del mundo y numen del éxtasis ante el esplendor de las imágenes que pueblan el espacio cósmico, véase el bello libro de Ludwig Klages: *Vom Kosmogonischen Eros*, Jena, 1930.

pensa cual una gracia paradójica la presencia de la inasequible lejanía en el propio corazón de la vida.

Y acaso lo que llevamos dicho sobre los sentimientos de continuidad vital pueda relacionarse con una cierta estética profesada por Schopenhauer y desarrollada con profundidad y brillo insuperables por Federico Nietzsche, y según la cual el fondo abisal oscuro, metafísico de las cosas es de naturaleza musical. Dionisos es así el genio de la música, de cuya embriaguez brota, como un sueño, el mundo radioso, encantador, apolíneo de las ficciones plásticas.



III

EL SENTIMIENTO DEL PAISAJE

Tal vez habríamos debido tratar del sentimiento del paisaje en el capítulo dedicado a los sentimientos de continuidad vital. Lo hacemos separadamente por dos razones principales que son: la enorme importancia de las relaciones entre paisaje y vida y el singular interés que ofrecen el sentimiento estético del paisaje y su correspondiente expresión en el arte, principalmente en la literatura y la pintura. Son pues no razones intrínsecas, sino más bien razones de equilibrio en la composición de nuestro libro las que nos han inducido a tratar del sentimiento del paisaje en un capítulo especial. Antes habíamos salido de la oscuridad maternal de la vida a la luz de las imágenes: ahora partimos de las imágenes mismas y aspiramos a captar, con su luz, las invisibles radiaciones vitales que en esa luz se dan. Y así, acaso obtengamos la ventaja de insistir, con beneficio para su comprensión, en ideas ya expresadas, presentándolas en otra forma y desde un ángulo distinto de contemplación.

Como se desprende con bastante claridad de lo expuesto en los capítulos precedentes, sólo se puede dar sentimiento del paisaje en un alma que vive en íntima comunión con las imágenes. Por lo tanto no se dan ni un sen-

timiento científico ni un sentimiento práctico del paisaje. Y así sólo se puede hablar, o de un sentimiento mítico o de un sentimiento poético o artístico del paisaje. Y acaso también de un sentimiento místico o metafísico del paisaje siempre que se les considere como formas del sentimiento poético y, siempre también naturalmente que se considere la poesía, no como una mera virtuosidad formal, sino como un trasunto o como la nueva revelación en el alma humana del fondo primitivo de universal participación del hombre arcaico.

La mayoría de los autores que se han ocupado del sentimiento del paisaje, lo han hecho desde un punto de vista exclusivamente estético, es decir, que han estudiado el paisaje como un conjunto de formas en sí mismas inánimes y que sólo adquieren un valor expresivo al ser penetradas por el fuego subjetivo de la emoción. El paisaje ha sido estudiado así como un mero receptáculo de sentimientos proyectados, hasta el punto que algún escritor lo define como un estado de espíritu. No se ha estudiado el paisaje como objeto real de participación afectiva, emocional, y por eso el paisaje ha sido un motivo de divagación pero no una verdadera experiencia vital. No se ha tenido en cuenta el paisaje como una premisa de la experiencia mítica. Y de este modo, manteniéndose en la esfera de la pura subjetividad, los estéticos y filósofos han prescindido de la profundidad indistinta donde viven en una sola vida el paisaje y el alma: el mito.

Como es bien sabido —y es Bergson quien principalmente lo ha puesto de relieve— nosotros no miramos el espectáculo del mundo circundante con ojos desintere-

sados, sino que le hacemos sufrir una deformación práctica, es decir, que sólo recogemos de los objetos su aspecto utilizable; con lo cual se nos escapa la individualidad concreta y viviente de las cosas. “Yo miro y creo ver, yo escucho y creo oír, yo me estudio y creo leer en el fondo de mi corazón. Pero lo que veo y oigo del mundo exterior es simplemente lo que mis sentidos extraen de él para guiar mi conducta; lo que yo conozco de mí mismo es lo que aflora a la superficie, lo que toma parte en la acción. Mis sentidos y mi conciencia no me entregan pues de la realidad más que una simplificación práctica. En la visión que ellos me dan de las cosas y de mí mismo, las diferencias inútiles al hombre se borran, las semejanzas útiles al hombre se acentúan, y de antemano están trazados los caminos donde mi acción se ejercerá. La *individualidad* de las cosas y de los seres se nos escapa todas aquellas veces en que no nos es materialmente útil percibirla. Y aun allí donde la notamos (como cuando distinguimos un hombre de otro hombre), no es la individualidad misma lo que nuestro ojo percibe, es decir, una cierta armonía totalmente original de formas y colores, sino solamente uno o dos rasgos que facilitarán el reconocimiento práctico” (1). Sólo de cuando en cuando, como por distracción, la naturaleza suscita seres especialmente destacados de la vida; son los artistas que aunque en una dirección solamente, determinada por la especialización de los sentidos logran ponerse en contacto con la vida y las formas concretas de la realidad.

(1).—Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, 1912, págs. 155, 156.

De modo que si, de acuerdo con estas ideas, tenemos por una parte la actividad práctica a la cual puede sumarse la actividad científica que también deforma el espectáculo del mundo porque lo somete a un trabajo de descomposición analítica, y por otra, la actividad artística, resultaría que la actitud científico-práctica (abstractiva) y la actitud artística serían las dos únicas grandes formas de comportarse el hombre ante el paisaje.

Nosotros creemos que hay una tercera forma, primitiva y acaso germinal de comportamiento ante el paisaje, forma determinada por la participación afectiva del alma en la vida de todos los seres. Esa actitud la traduciría el mito con sus imágenes que no son las visiones de un artista aislado sino las configuraciones colectivas y unánimes de la vida universal. Imagen, visión como el arte, el mito le es anterior, y en él pulsa una vida que el arte también recoge, sin duda, pero ya tamizada a través de las estructuras acumuladas por la cultura y por la historia. Además, el sentimiento estético, en sus formas puras es un sentimiento de fantasía mientras que el sentimiento mítico es un sentimiento de realidad.

La imagen interna en que se configura el mito y la imagen externa que ofrecen los objetos del paisaje se funden en un complejo visual y emocional indivisible, y de esta suerte nace una como alucinatória presencia, cuerpo maravilloso en que se identifican el paisaje y el alma y en que a menudo la imagen interna, mítica recubre a la imagen sensible. Así lo muestran las breves referencias que siguen.

Es evidente que en las versiones poéticas a través de las cuales nos llega el contenido de los mitos griegos hay

una cierta estilización literaria. Hay una poesía en la versión, acaso distinta de la poesía de la visión mítica en sí misma, la que tal vez queda opacada por aquélla. Pero existen ciertas visiones, ciertas imágenes míticas cuyo profundo sentimiento, cuyo pathos cósmico, cuya luz, atraviesa todos los velos literarios y llega hasta nosotros pura como el mensaje de una vida en que la naturaleza y el alma no se han separado todavía y que en el esplendor de la visión extática alumbra los más oscuros abismos de la naturaleza y del alma. Tal es la visión de Afrodita surgiendo desnuda y adorable de las espumas del océano; es el paisaje, pero no como un simple espectáculo sino como un espacio lleno de alma. Y la diosa entre el azul infinito del cielo y el mar es como el fruto supremo de ese espacio: símbolo inmortal de la belleza que nace de la distancia y que llena de su palpitante —erótica— plenitud la esfera del mundo.

Como es sabido los antiguos peruanos veían en la constelación de la Lira la imagen de una llama. Y no era simplemente que observaran una semejanza entre la disposición geométrica de los astros y la figura del animal, eso habría sido mera poesía. No. Ellos veían en la Lira la imagen de la llama, y como para la conciencia mítica la imagen es la cosa misma, veían positivamente una llama sideral, y la contemplaban llenos de reverencia allí en el fondo del espacio nocturno hasta donde la había proyectado su veneración por el animal bien amado, progenitor mítico del mundo.

Cuando los egipcios, los licios, los peruanos asistían al nacimiento del sol, no veían el astro como lo puede

contemplar el poeta o el astrónomo, sino que veían a Horus, Apolo o Inti. Así a la luz de esta visión, el paisaje era para ellos una cotidiana transfiguración y una cotidiana fiesta religiosa del alma. Según una feliz expresión, los licios veían nacer al sol, "húmedo como un niño".

Como hemos visto la actitud científico-práctica prescinde de la visión como tal, para no retener de las imágenes del paisaje sino unos cuantos elementos abstractos que se refieren a la función útil de los objetos o que sirven para subsumirlos en una categoría general de fenómenos o para considerarlos como los casos de una ley. La actitud mítica, en cambio, no prescinde jamás de la visión. La visión es un elemento esencial, imprescindible de la conciencia mítica. Un río, no es, para ella, un motivo para estudiar las leyes de la distribución de los líquidos, ni una roca un caso particular de las leyes geológicas, ni una estrella un cuerpo cuya composición química y cuyos movimientos se determinan espectral y matemáticamente, sino que un río, una roca o una estrella, son cosas singulares, presencias, expresiones de una alma. Y son, sin duda, signos, pero signos de una especial naturaleza en que el signo y la cosa significada se identifican y confunden. Y si para comprender esta verdad, para sentir esta indecible compenetración de lo invisible con lo visible que el hombre de naturaleza vive instintivamente necesitamos hacernos cierta violencia, es que un hábito secular de la inteligencia nos ha acostumbrado a separar el signo del significado, a considerar que el signo (singular, individual) sólo es una indicación efímera y visible de algo universal, invisible y más alto con lo cual

no sólo ha desviado nuestra mirada del mundo visible sino que nos ha llevado a desvalorarlo y a vivir en un mundo de entidades abstractas, de relaciones y de esquemas. Y por eso, en gran parte, hemos perdido el sentimiento inmediato del paisaje.

Tanto el espíritu práctico como el científico tienen ante sí un espectáculo inánime. Es decir, que los objetos que lo integran no tienen ninguna actividad interior, ninguna vida propia, nada en fin que por asemejarse o identificarse con nuestro sentir o nuestro imaginar o nuestra vitalidad interior, pueda llamarse alma. Los objetos del paisaje son, o un punto de partida, o un punto de referencia o un punto de llegada de la acción para el hombre práctico, o son elementos incorporados en una concepción, o más exactamente en un esquema físico o matemático para el hombre de ciencia. En ningún caso viven porque la vida es algo concreto y la noción práctica y científica es esquemática y abstracta; algo secreto y misterioso y ni el secreto ni el misterio existen para el práctico ni para el científico; algo espontáneo y germinal, y ni una ni otra cosa se dan para quien reduce la totalidad de las apariencias a términos cuantitativos y mecánicos; algo que irradia en la luz de la imagen, y la imagen no existe para la mirada abstractiva del intelecto científico o práctico. Para el hombre primitivo, en cambio todo en el paisaje vive. Todo es al mismo tiempo, secreto, misterioso y visible. Todo está dotado de sentimiento, de querer y de intenciones favorables o adversas. Un bosque, por ejemplo, no es meramente un conjunto de árboles. Es muchas almas y a la vez, una sola alma. Sus vagos ru-

mores, sus palpitaciones profundas, su sombra nocturna se propagan —como una onda en el océano de una sola vida— en el alma del hombre, la cual palpita con el ritmo integral de la naturaleza. Y es que para el hombre arcaico no existen todavía sino como meras virtualidades, ni la curiosidad científica, ni propiamente hablando, lo que nosotros llamamos actividad práctica.

Otro factor que imprime un carácter especial al sentimiento mítico del paisaje es el sentimiento del espacio propio de la mentalidad mítica. Para ésta el espacio no es un medio indiferente sino un organismo, o más exactamente un cuerpo vivo. Las posiciones no son meros puntos de referencia, las direcciones no son meras líneas ideales y relativas sino entidades cualitativas existentes por sí mismas. Así el oriente, el occidente, el norte, el sur, lo alto, lo bajo, el centro, son esencias con propiedades mágicas, son puntos insustituibles, materiales y activos del cuerpo vivo del espacio.

La etnología moderna (1) y la mitología de los pueblos antiguos nos ofrecen abundantes ejemplos de esta como hipostasis de las posiciones y direcciones espaciales, de ese sentimiento que hace de las regiones del espacio verdaderos seres, dotados de propiedades físicas, biológicas, anímicas y hasta espirituales. Pero ninguno de estos ejemplos es sin duda tan ilustrativo como el que nos

(1).—Nos parece útil hacer notar que desde hace cincuenta años la etnología se viene ocupando con creciente interés del caso verdaderamente típico ofrecido por el sentimiento espacial de los zúñis.

ofrece la concepción cósmica de los pelasgos (1), interesante no sólo por ser una de las concepciones míticas más orgánicas del espacio sino por la influencia que ha tenido y tiene en nuestro propio sentimiento de la naturaleza. Los pelasgos admitían tres grandes regiones en el espacio cósmico: la tierra que ocupa —o mejor es— lo bajo; el agua —región intermedia pero comprendida esencialmente en lo que podríamos llamar la zona de influencias de la tierra y de lo bajo— y el fuego, lo alto, la región del sol y de los astros. Esas regiones no son meros lugares geométricos; son entidades materiales y anímicas. La tierra —o si queremos lo bajo— es la tiniebla, el reino de los muertos y además y principalmente, es el regazo maternal del mundo. El fuego —o si preferimos lo alto— es la luz, el principio paternal del cosmos. Lo bajo es el principio pasivo, lo alto es el principio activo. La

(1).—Sobre el sentido histórico y mítico del nombre *pelasgo*, véase el libro de Ludwig Klages *Das Weltbild des Pelasgertums* (Der Geist als Widersacher der Seele), Leipzig, 1932, 3 Band, II Teil. Existirían tres acepciones del nombre "pelásgico", tres acepciones simbólicas de grupos humanos dotados de conciencia pática: la una abarca a los poetas verdaderos de todos los tiempos y lugares, considerados como órganos verbales donde se recogen y expresan las olas del alma; la segunda comprende a los pueblos naturales extra-históricos sobre todo a los del pasado más reciente, ya que en la actualidad apenas se encuentran; la tercera se refiere a los antepasados prehistóricos de los pueblos civilizados de Europa, cuya esencia encierran en sus imágenes divinas, cultos, símbolos, misterios y mitos y que sobreviven en los hechos históricos de la antigüedad, época que desde el punto de vista de su vida anímica, obedece a la prehistoria. De este modo lo pelásgico sería como el paradigma de la mentalidad mítica de los pueblos de occidente.

tierra es la noche primitiva; el sol es el símbolo de la luz que nace como el eterno hijo, día a día del seno maternal de la noche.

El sentimiento del paisaje no es la única forma del sentimiento de la naturaleza o, mejor, el sentimiento del paisaje no es coextensivo con el sentimiento de la naturaleza. Se puede sentir, amar y expresar la naturaleza con relativa independencia de la disposición —armónica o discordé— de las imágenes en el espacio cósmico que llamamos paisaje. Pero si el paisaje no es coextensivo con la naturaleza, es su fisonomía; es como la fantasía, el sueño de la materia y en consecuencia en el paisaje, al par que la naturaleza se presenta, luce, habla, también se manifiesta, luce y habla el alma en cuanto participa del secreto creador, configurador, esplendente de la naturaleza. Y así el paisaje es la zona en que la naturaleza y el alma se transfiguran en una sola apariencia visible. Por eso decíamos que hubiéramos debido tratar del paisaje al ocuparnos de los sentimientos de continuidad vital.

Pero ha ocurrido una cosa interesante. El paisaje que para el antiguo era como la piel viva del cuerpo sagrado de la naturaleza, se ha desprendido como una película y no es ya sino un tapiz, algo decorativo y superficial que puede complacer el instinto de composición o de forma, halagar la vista pero que ya no posee esa atmósfera de palpitante emoción que, sin duda, tenían que atravesar las imágenes para llegar a la retina del alma, del alma antigua.

Así aparece el sentimiento estético del paisaje. Tiene de común con el sentimiento mítico el ser todavía un

sentimiento de la imagen, un amor por la presencia visible, pero se diferencia de él, en que mientras la conciencia mítica vive la realidad de la imagen y recoge junto con su irradiación luminosa, su franja ultravioleta, su nimbo metafísico, el sentimiento estético es un simple sentimiento de forma, un mero placer de fantasía, por lo menos en lo que se considera por los teóricos como sus manifestaciones más puras y auténticas. El sentimiento mítico es un sentimiento de la intensidad, el sentimiento estético es un sentimiento de la extensión. En ambos mundos fulgen, supremas las imágenes; pero mientras en el mundo del mito las imágenes y el alma obedecen al mismo flujo y reflujo, en el hombre puramente estético las imágenes y el alma tienden a constituir un mundo aparte —libre— y a celebrar, en gran medida una como fiesta solitaria del hombre. Por felicidad el arte no puede despojarse de estos dos elementos: la imagen y el ritmo que, a pesar de los teóricos del arte y a veces de los propios artistas que reniegan de los orígenes metafísicos de su inspiración y de su obra, mantienen la misteriosa vinculación del arte con el secreto corazón de la vida.

Por eso, si bien es cierto que el sentimiento estético del paisaje implica un como desprendimiento pelicular de las formas visibles por relación al cuerpo vivo (mítico) de la naturaleza, si bien es cierto que la contemplación puramente estética oculta una intención de abandono de la naturaleza por el hombre, también es cierto que, por misteriosa contradicción, en esta separación y este abandono hay algo todavía —un algo residual y precioso— del pathos primitivo, de la primitiva participación del alma

en el misterio visible del cosmos. Y por eso no son las puras intenciones estéticas como tales las que confieren su significación y su valor a las obras de la poesía y del arte sino su conexión con los ritmos, las formas y las intenciones configuradoras de la vida cósmica. El artista verdadero no es nunca un mero esteta, sino un hombre incorporado en las corrientes creadoras de la actividad universal, un creyente, un vidente, un forjador de símbolos, es decir de formas en que la individualidad de la obra sea un receptáculo y esencialmente una expresión de la vida. "El arte, dice Klages, si debe ser algo más que una parodia razonable de deshojada superficialidad, es creyente y por lo tanto simbólico arte" (1).

El sentimiento estético del paisaje es, principalmente, proyectivo (*Einführung*). El contemplador estético proyecta sobre los objetos sus propias sensaciones y sobre todo sus propios estados afectivos. Y lo característico de este proceso es que los vive inmediatamente en los objetos. Así siente el orgullo del árbol que yergue majestuosamente su copa a los cielos, flota con las nubes ingravidas y participa en el ardor decreciente, en la melancólica exaltación del crepúsculo. El paisaje es el alma que se refleja en el espejo de la naturaleza, y por eso se puede decir —aunque con alguna inexactitud— que es un "estado de espíritu".

Como se desprende de lo anterior, la visión puramente estética del paisaje implica una cierta desvitalización por respecto a la visión primitiva, mítica. A juzgar em-

(1).—*Der Geist als Widersacher der Seele*, pág. 1263.

pero por los escasos documentos que poseemos de la pintura antigua es evidente también que el arte —o más exactamente el arte occidental —ha afinado y enriquecido la percepción del color y de la profundidad espacial. No sabemos por qué causas, fisiológicas, culturales, lo cierto es que el hombre moderno parece ver el paisaje con mayor finura sensorial que el antiguo. Acaso porque una relativa indiferencia en cuanto al mensaje religioso y al prestigio mágico de la naturaleza permite al artista moderno estudiarlo y describirlo con mayor minuciosidad y delectación formal.

Dos son los elementos formales, sintéticos, unitarios que dominan en la visión del paisaje: el espacio y la luz.

No hay nada más incomprendible, indecible y admirable que la naturaleza del espacio. El espacio es, en cierto modo, la nada, puesto que se da como la distancia, el vacío, el receptáculo inmaterial de las cosas. El espacio es en cierto modo, todo, puesto que él —que es la condición de la impenetrabilidad de los cuerpos— está presente siempre allí donde existe la materia, sea en grandes masas, sea en imperceptibles, microscópicas partículas. Toda la corporeidad está impregnada de espacio y toda visión también está llena de él, porque no hay ninguna visión que no sea extensa. Parece que el espacio y el tiempo se excluyeran, puesto que el espacio es un orden de simultaneidad y el tiempo es un orden de sucesión. Y sin embargo, el espacio es tan sólo un momento del tiempo, “un corte transversal en el torrente del tiempo” dice Palágyi, y el tiempo, el gran tiempo no es sino un gran espacio

donde giran incansables los círculos inmensos de las existencias.

Y es tanto más inabarcable e indecible la naturaleza del espacio, como forma sintética de las apariencias, cuanto que así para la experiencia vital como para el pensamiento se dan varios espacios.

Ya nos hemos ocupado del espacio mítico. Ocupémonos del espacio de los sueños. ¿Cómo describirlo? El espacio de los sueños es el profundo espacio donde brotan, pasan y se disipan las visiones del hombre dormido. Esas visiones, que son tan reales como las imágenes de la vigilia pero que tienen yo no sé qué contorno extraño, yo no sé qué rara irradiación, como si emergiendo de la región más secreta de nosotros mismos y de todas las cosas, nos trajeran la indescriptible palpitación de ese misterio. El espacio de los sueños es así, no un mero vacío geométrico sino el fondo vital de las figuras que en él se dibujan y el conjunto de las fuerzas oscuras, demoníacas y creadoras de la vida; la noche del alma.

El espacio de la percepción sensible, exterior, es para el primitivo, un fondo vital, porque para él todavía no se separa ni del espacio mágico, mítico, ni del espacio de los sueños. Para nosotros, en cambio, ya no es un fondo vital sino un mero receptáculo vacío donde las cosas, se disponen sin interpenetrarse ni tener entre sí ninguna relación interior. El espacio de la percepción exterior es para nosotros un simple sistema de posiciones relativas, y la proximidad o la lejanía no son como en el sueño o en el espacio mítico una calidad de las imágenes sino simples determinaciones de relación entre el objeto y nuestra ac-

ción sobre él. Cercano es lo que está al alcance de nuestra mano, lejano lo que, por ahora, está fuera de nuestro alcance. Y así nada es lejano ni cercano en sí sino sólo por relación a nuestra posible prehensión material y sobre todo a nuestras posibilidades de acción utilitaria sobre las cosas y los seres. El espacio de la percepción está impregnado de sobreentendidos utilitarios. Es, por esencia, el espacio de la explotación. Para el primitivo, las imágenes tienen una íntima relación con el espacio; en cierto modo, son el espacio mismo. Para nosotros las imágenes, o mejor, las cosas y los cuerpos están en el espacio y no mantienen con él ni con las otras cosas sino una simple relación de exterioridad.

Sin embargo, por mucho que la civilización haya desecado en el hombre las fuentes de su sentimiento cósmico, por mucho que casi se haya disipado el sentimiento natural del espacio no ha desaparecido todavía y queda aún adherido a los impulsos motores del instinto, integrado en la cenestesia y capaz de ser reanimado ante las sollicitaciones de lo bello en la naturaleza y en el arte. A este espacio le llamamos nosotros espacio vital y corresponde a lo que Bergson llama extensión concreta y que estudia con tanta profundidad en sus libros: *Los datos inmediatos de la Conciencia y Materia y Memoria*.

Primitivamente se nos daría la extensión concreta, el sentimiento inmediato de la dirección, posteriormente obtendríamos el espacio geométrico abstracto, despojando a las direcciones espaciales de todo contenido cualitativo y sensible. "Se han visto animales, dice Bergson, volver casi en línea recta a su antigua morada, recorriendo, en una

longitud que puede alcanzar varias centenas de kilómetros, un camino que ellos no conocían todavía. Se ha intentado explicar ese sentimiento de la dirección por la vista o el olfato y, más recientemente, por una percepción de corrientes magnéticas que permitirían al animal orientarse como una brújula. Esto quiere decir que el espacio no es tan homogéneo para el animal como para nosotros y que las determinaciones del espacio, o direcciones, no revisten para él una forma puramente geométrica. Cada una de ellas le aparecería con su matiz, con su cualidad propia. Se comprenderá la posibilidad de una percepción de este género, si se piensa que nosotros mismos distinguimos nuestra derecha de nuestra izquierda por un sentimiento natural y que estas dos determinaciones de nuestra propia extensión, nos presentan entonces una diferencia de cualidad; por lo cual fracasamos cuando queremos definir las. A decir verdad las diferencias cualitativas están por todas partes en la naturaleza; y no se ve por qué dos direcciones concretas no estarían tan marcadas en la percepción inmediata como dos colores" (1).

Espacio geométrico es el espacio abstracto en el sentido de que no es el espacio que veo, ni el espacio que siento o vivo, sino el espacio que concibo y que se da ya como el *sustratum* indiferente y homogéneo de las figuras y de los volúmenes, ya como el medio vacío en que las cosas se yuxtaponen y se mueven. Ese espacio es el objeto por excelencia de la medida y, en cierto modo, la

(1).—*Essai Sur Les Données immédiates De La Conscience*. Paris, 1912, págs. 73, 74.

base de la concepción del número como colección de unidades discretas, separables. En él se establece el conjunto de relaciones y de leyes posicionales que constituyen la geometría y el sistema de dimensiones y de magnitudes extensas reductibles a valores matemáticos.

Padría, quizá, afirmarse que lo que distingue fundamentalmente la inteligencia humana de todas las otras facultades de comprensión o de conocimiento es la concepción de este espacio abstracto, geométrico, y que la proyección de todas las cosas a este espacio, que al propio tiempo que establece entre ellas límites recortados y fijos, las condena a un cierto aislamiento puntual, señala una nueva era en la situación del hombre en el Cosmos y rompe, por lo menos en cuanto sus premisas intelectuales, el sentimiento de continuidad vital con la naturaleza como un todo.

El espacio del paisaje como espectáculo estético es un espacio vital, en el sentido de que nunca es un espacio vacío sino siempre pleno —aunque esa plenitud sea únicamente de la luz— y de que en él las cosas, o mejor las imágenes, no se yuxtaponen sino que al contrario —y esto por definida que sea su figura, por acabada que sea su configuración plástica— se bañan todas en un mismo fluido y a través de ellas pulsa un mismo ritmo. El espacio del paisaje es una atmósfera y esa atmósfera la respira el reino vegetal de las imágenes.

La gran categoría espacial del paisaje es la categoría de lo lejano, pudiendo afirmarse que la sucesión de los planos, no es más que la gradación de la lejanía. En el paisaje, lo próximo, por próximo que sea, siempre es le-

jano, porque no puede ser aprehendido, tocado. Sensiblemente no podemos asir, coger, tocar las imágenes del paisaje, ya que de hacerlo las convertiríamos en cuerpos, y, de este modo, incorporándolas en un mundo opaco de tensiones, repulsiones y contactos, las sustraeríamos al mágico esplendor en que flotan. Y es que mientras la vista es el sentido de lo lejano y, por excelencia el sentido del paisaje, el tacto —que es el sentido de lo próximo— es, a la vez el sentido de la oscura corporeidad sin apariencia —cualesquiera que por lo demás puedan ser las relaciones fisiológicas entre ambos sentidos, y por más que las apariencias plásticas de los objetos impliquen una cierta proyección, hacia lo lejano, de sensaciones táctiles.

Toda pura visión es lejana. Pero esa lejanía es una tensión entre la imagen distante y el alma. El espacio intermedio no está vacío sino pleno y atravesado por ondas de misteriosas energías que llegan a zonas todavía exploradas de la sensibilidad. En toda luz hay radiaciones invisibles, en toda visión hay una zona ultravioleta que nos entrega, como un margen de silencio en el sonido, algo como un mensaje tácito y profundo.

Uno de los temas más interesantes de la historia del arte —y especialmente de la pintura— es el relativo a la manera como los artistas de las diferentes razas y épocas interpretan y representan el espacio. Interpretación que obedece en gran parte a exigencias decorativas o a exigencias materiales del motivo que se trata de representar, pero que como es indudable, revela también diferentes modos de ver o de sentir las representaciones espaciales y el espacio mismo — siempre en el supuesto de que el espacio

del paisaje es un fondo vital de las imágenes y no un simple vacío geométrico.

Entre las posibilidades de sentimiento, visión y expresión estética del espacio y en consecuencia del paisaje, pocas, sin duda más profundamente significativas que las que Wölfflin estudia en su libro *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte* (1), designándolas con las denominaciones de estilo o concepción plana y de estilo o concepción profunda del espacio. El estilo plano corresponde a los pintores —meridionales o influidos por éstos— del siglo XVI: Rafael, Tiziano, Dirk Bouts, Quentin Massys, Lucas van Leyden, Patinier, Durero. El segundo corresponde a los pintores —principalmente nórdicos— del siglo XVII: los dos Brühgel, Rembrandt, van Goyen, van der Neer, Hobbema, Wijnants, Ruysdael y Ruisdaelt y también Claude Lorrain, Corot, Turner, Gaspar, David, Friedrich.

En el estilo plano el cuadro se descompone en una serie de zonas, de estratos o de capas paralelas al espectador, cuya mirada reposa en cada uno de ellos; en el estilo profundo la relación entre los primeros y los últimos planos es tal que la mirada se orienta hacia lo hondo, hacia el fondo del cuadro. En el primero hay una cierta tranquilidad en la superficie, en el segundo una atención entre lo distante y lo próximo, algo así como una aspiración hacia lo lejano y lo profundo. Y hay, en consecuencia, entre estos dos estilos una diferencia relativa a una cierta tendencia estática en el estilo plano y una como ten-

(1).—Traducción Española, Madrid, 1924.

dencia hacia el movimiento en el estilo profundo. En el estilo plano la mirada se reparte igualmente por la superficie, en la concepción profunda hay una tensión entre los planos.

El estilo plano corresponde a la llamada concepción clásica, el estilo profundo a la llamada concepción barroca. Y existe por lo tanto entre estas dos maneras de sentir y expresar el espacio la distancia que separa dos diversos sentimientos de la vida y en consecuencia de la naturaleza.

Desde este punto de vista, Ludwig Klages (1) considera de gran importancia para la apreciación, no sólo del sentimiento estrictamente estético del paisaje, sino del pathos cósmico en general, esta distinción dicotómica de Wölfflin e interpretando su pensamiento, establece la siguiente tabla de contrastes entre el estilo clásico y el barroco, o lo que es lo mismo entre el estilo lineal y el pictórico.

| Clásico | Barroco |
|--|--|
| Superficie. | Profundidad. |
| Cerrado. | Abierto. |
| Netamente limitado. | Relativamente ilimitado. |
| Relativa inmovilidad. | Movimiento. |
| Objetividad, positivida d, ser. | Conformidad con la visión, apariencia, cambio. |
| Claridad de todos los obje- tos individuales con sa- crificio de la distancia u- nitaria. | No claridad de muchos ob- jetos individuales p a r a realizar la distancia uni- ficatriz. |
| Forma. | Materia (asunto). |

(1).—*Der Geist als Widersacher der Seele*, pág. 1433.

Y hay algo más según Klages: en algunas representaciones del espacio de la pintura barroca, el nimbo de la lejanía espacial tiene para el alma una esencial comunidad de significación con el nimbo de la lejanía en el tiempo. "Imagínese uno en la playa del mar, en reposo y con ánimo despreocupado mirando hacia el más extremo límite del horizonte donde parece derretirse, como una nubecilla, el humo de un navío recién desaparecido, y ahora pónganse en el espejo de la evocación, uno junto a otro, el sentimiento de la profundidad espacial que vivimos y el que suscita en el recuerdo la imagen descendente de una ya irrecuperable juventud; y ambos sentimientos, los encontrará confundidos quien posea el don de encontrar en el reino de la interioridad. Allí donde, inalcanzable, la lejana exhalación del horizonte llena el corazón, dolorosamente agitado y dulcemente calmado a la vez, de vehementemente ansiedad, allí está también la ya nunca tocable realidad del pasado; y allí donde en interior imagen los sucesos inmediatamente ocurridos y todavía presentes se muestran como desde largo tiempo trascurridos, allí, está el incomparable lejano azul de la profundidad del espacio. Juego de las nubes sobre las cumbres de las montañas y engañosa distancia de las chispas estelares muestran la eterna liberación del pasado, a la mirada que aprisionan aquellas imágenes errantes" (1).

Tan misteriosa como la naturaleza del espacio es la naturaleza de la luz debiendo advertir que no nos referimos a su naturaleza física —que la ciencia trata de defi-

(1).—*Vom Kosmogonischen Eros*, págs. 133, 134.

nir mediante sus varias hipótesis: teoría corpuscular de Newton; teoría ondulatoria de Huyghens y de Fresnel; teoría de los campos electro magnéticos de Maxwell—sino a su esencia anímica. En el mundo de las apariencias visibles, la luz es todo, porque toda apariencia visible es una apariencia de la luz. Como decía Aristóteles la luz es el acto de lo diáfano que realiza la potencia visible del objeto. Pero en sí misma la pura luz no es nada, porque siempre necesita ser interceptada para brillar. La luz es el medio, el fluido en que se bañan todas las imágenes de la visión. Y cada imagen —en tanto que forma limitada— es una oposición, una negación a esa pura luz, constituyendo el color y el contorno plástico las principales categorías de esa negación.

Lo contrario absoluto de la luz es la sombra. Sólo que en el espectáculo concreto de la naturaleza no se da nunca la pura sombra sino sólo una sombra atenuada, o modificada o atravesada por la luz. Lo que confiere una apariencia de corporeidad a las imágenes del paisaje es una cierta disposición de la sombra por relación a la parte iluminada de la imagen. El modelado, el relieve son así en gran parte una obra de la sombra. Pero hay más; la sombra no sólo nos entrega el contorno plástico; puede también deshacer esa forma, y en fin la sombra, como elemento de atenuación o de negación de la claridad o de la luz, puede insinuarnos en el sentimiento de la oscura profundidad del espacio o del misterio abisal de la naturaleza, tal como Rembrand, por ejemplo, lo ha sentido y expresado de modo tan intenso, en sus paisajes. Hay así en el paisaje como una dialéctica o polaridad de sombra y luz

entre cuyos extremos se despliega el mágico capricho de los colores y se mueven con placentera admiración la mirada y el alma.

Corresponde a la Historia de la Literatura y del Arte, describir, a través de sus expresiones poéticas o plásticas, la evolución del sentimiento del paisaje. A la historia de la pintura corresponde principalmente describir la evolución de lo que podríamos llamar el sentimiento de la luz (1). A este respecto sólo diremos que la pintura no siempre es una transcripción directa de la percepción de la naturaleza, porque en muchos casos, movidos por razones técnicas, los pintores han prescindido de sus sensaciones directas para pintar según cánones de claridad o de perfección formal.

“Cada tiempo tiene, dice Alfred Biese, su propia mirada para el paisaje, cada gran artista, su propio punto de vista. Pero a todos les sirve para una recta comprensión de la naturaleza en sus enigmas y prodigios, la misma llave: el amor, la emoción de la comunidad vital de los seres, el sentimiento del único ritmo, a la vez corpóreo y anímico, que pulsa en el corazón y en las cosas” (2).

(1).—En cuanto a la utilización de la luz en la pintura tienen profundo interés psicológico y estético las observaciones de Wolfflin, en la obra ya citada, sobre la iluminación clásica y la iluminación pintoresca (o barroca). En la primera, la luz sirve principalmente para el modelado, su empleo está prescrito por una intención fundamental de claridad en la forma; en la segunda, la luz se independiza de la materia plástica, vaga libremente y adquiere un carácter irracional.

(2).—Alfred Biese *Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten*, Leipzig, 1926.

SEGUNDA PARTE

EL SENTIMIENTO DEL RITMO COSMICO

¿Qué es el ritmo? Por lo general se define el ritmo como una división perceptible del tiempo, sometida en cada caso a una determinada ley matemática. Concepción dentro de la que pueden agruparse las siguientes definiciones:

“El ritmo es una ordenación determinada de los tiempos”. (Aristoxeno de Tarento).

“El ritmo tomado en su generalidad, es la división del tiempo, por fenómenos sensibles a los órganos humanos, en periodos cuyas duraciones totales son iguales entre sí y que se repitan siguiendo una ley simple”. (E. D'Eichthal).

“El ritmo es en el tiempo lo que la simetría es en el espacio”. (Del mismo autor).

“El ritmo es la propiedad de una serie de sucesos en el tiempo, que produce sobre el espíritu del observador la impresión de una proporción entre las duraciones de los diversos sucesos o grupos de sucesos de que se compone la serie” (Sonnenschein).

“Una serie de fenómenos que se producen a intervalos de duración, variables o no, pero reglados según una ley, constituye un ritmo”. (Francis Warrain).

“El ritmo es periodicidad percibida”. (P. Servien).

“El ritmo consiste en un impulso medido del alma, que responde a un número siempre el mismo que nos obsede y nos arrastra. Es una especie de danza poética que implica el enlace a una cierta composición numérica a lo menos aproximativa”. (P. Claudel) (1).

Según Lipps, que trata la cuestión colocándose principalmente en el punto de vista de la poesía, el ritmo es la ordenación periódica de grupos de elementos, bajo la dominación de unidades semejantes (2).

Estas definiciones, empero, adolecen en nuestro concepto de tres deficiencias a saber: 1ª Contemplando el fenómeno del ritmo desde un punto de vista exclusivamente estético o artístico, ponen de relieve sus calidades meramente formales y descuidan los caracteres que nosotros llamaríamos materiales y que son precisamente los que interesan al propósito de este ensayo; 2ª Todas estas definiciones traducen una concepción excesivamente subjetivista del ritmo, el cual sólo parece existir en cuanto es percibido, conscientemente experimentado y medido, lo que es inexacto; y 3ª Que confunden el ritmo con la mera regularidad cronométrica, con el simple compás.

Frente a esta concepción formalista y subjetivista del ritmo encontramos la de Ludwig Klages que asienta, al propio tiempo que el carácter cósmico, universal, objetivo del ritmo, lo que podríamos llamar su inmanencia vital,

(1).—Las definiciones del ritmo que anteceden, han sido tomadas del libro de Matila C. Ghyka *Essai sur le Rythme*, Paris, 1938.

(2).—Teodoro Lipps *Los Fundamentos de la Estética*. Traducción española, Madrid, 1923, tomo I, pág. 288.

que más allá de la conciencia reflexiva, se da como la estructura más profunda y más misteriosa de la vida.

Vamos a resumir brevemente las ideas de Klages sobre la esencia del ritmo, tanto porque las creemos verdaderas y profundas cuanto porque estimamos que su conocimiento servirá de útil introducción al tema central de este trabajo (1).

Ante todo, el ritmo es un fenómeno vital. No se da ritmo en la mera repetición mecánica del metrónomo, ni en la monótona periodicidad matemática de los motores. Se da ritmo en cambio en la danza, en el verso y en las mil formas en que alternan, van y vienen, nacen, florecen y se pierden, para volver a nacer, florecer y perderse otra vez, las innumerables apariencias de la naturaleza.

Afirmado este carácter vital del ritmo, vemos con toda claridad que éste no es una mera periodicidad matemáticamente mensurable y divisible según una ley cualquiera, sino una periodicidad cuya frecuencia marca el vaivén del océano infinito de las apariencias y que escande, como en una declamación poética la confidencia universal. Y he aquí cómo este carácter a la vez que sirve para fijar la preeminencia metafísica del ritmo, sirve también para diferenciarlo de otras formas inferiores de periodicidad con las que se suele confundirlo o a las cuales se le subsume erróneamente. Y así dice Klages: "El ritmo es una apariencia general de la vida, en la cual participa el hombre como ser viviente que es, el *compás* en

(1).—Su concepción sobre el ritmo la expone Klages en su obra capital *Der Geist Als Widersacher Der Seele*, 4 volúmenes, Leipzig, 1932 y *Vom Wesen des Rhythmus*, Kampen auf Sylt, 1933.

cambio es una obra del hombre; el ritmo puede en sus formas más perfectas aparecer en ausencia total del compás, mientras que éste no puede aparecer sin la cooperación del ritmo" (1).

Determinando en forma más precisa la esencia del ritmo, formula Klages la siguiente proposición: El ritmo es articulada continuidad. Y la ilustra con un ejemplo simbólico, describiendo el ir y venir de las olas, rítmica alternación en que la onda que desciende prolonga literalmente el movimiento de la onda que sube, para prolongarse a su vez en la curva ascendente de la onda que sigue, y así hasta el infinito sin que jamás se rompa la línea fluctuante que las olas dibujan ni se pierda la continuidad del medio líquido en que ellas van y vienen.

Pero no basta decir que el ritmo es articulada continuidad para aprisionar su misteriosa esencia. Es necesario, todavía, completar este enunciado con otras dos notas implícitas en el concepto de vida pero que no se dan inmediatamente en la mera periodicidad de lo continuo y que son a saber: la incesante renovación y la polaridad.

"El compás reproduce, el ritmo renueva", escribe Klages. Y agrega: "Ninguna ola reproduce la anterior, ningún arbusto el árbol materno, ningún animal joven el animal materno, ninguna hoja del árbol otra hoja, ninguna hebra de cabello otra hebra. La corriente de la vida hace surgir lo nuevo de lo nuevo; pero los distintos brotes de sus innumerables ramas se parecen unos a otros" (2).

(1).—*Vom Wesen des Rhythmus*, pág. 14.

(2).—Obra citada, pág. 32.

Podríamos decir algo equivalente por relación a la música y a la poesía. En efecto ni en la melodía ni en el verso se dan nunca dos sonidos idénticos ni dos pausas cronométricamente iguales ni dos acentos de la misma intensidad. De esta suerte en la naturaleza y en el arte algo vuelve siempre, pero ese algo que vuelve ¡es nuevo! Y he aquí el verdadero, el profundo misterio del ritmo, que es retorno, pero no retorno de lo "igual" y de lo "mismo" —puesto que ni en la naturaleza ni en el arte existen esas categorías— sino la inexpresable reaparición de lo semejante, de lo parecido, y algo así como el secreto mágico de la eterna juventud de la vida.

Y, en fin, el ritmo es polarizada continuidad, o sea alternación de términos contrapuestos pero que al propio tiempo que se oponen se necesitan y se integran. Todo verso, toda prosa verdaderamente artística es un vaiven, un balanceo contenido en términos de armonía y de gracia. Y toda música, un pasar periódicamente del silencio (vibrante) al sonido, de la dulzura a la fuerza, de la afirmación a la negación, un latir, un respirar, un algo que se da y se retira como las olas del océano.

Del mismo modo la vida del cosmos, que es rítmica vida, se nos ofrece, esencialmente, como oposición de noche y día, oscuridad y claridad, verano e invierno, muerte y nacimiento, etc., extremos polares, estados, fases que se suceden unos a otros, también como las olas en el océano sin que jamás se rompa ni se pierda la continuidad vital en que alternan.

El ritmo no es sólo temporal, es también espacial. Todos hemos seguido con la vista el ritmo de las dunas,

en que parece inmovilizarse el vaiven del mar, el ritmo de una línea decorativa, el ritmo de una estatua. Klages explica la existencia del ritmo espacial por el profundo parentesco entre el tiempo y el espacio, por la relación polar indisoluble entre estas dos formas de la realidad del mundo. El espacio es la esfera de expresión del tiempo, el tiempo es el alma del espacio, de tal suerte que todo lo que pasa en el tiempo, pasa también en un cierto espacio, y recíprocamente cuanto ocurre en el espacio, ocurre también en un cierto tiempo. Por una tendencia natural del alma damos a los sonidos las calificaciones espaciales de alto y bajo, y hablando de la melodía o del estilo literario, que pertenecen al orden del tiempo, nos referimos a la línea melódica o a la línea del estilo. E inversamente en toda distancia, en toda línea, en toda forma espacial vemos la expresión o la configuración de un movimiento que, como tal, pertenece al tiempo. "Espacio y tiempo son en la apariencia de la realidad dos polos inseparablemente unidos, de tal modo que en la imagen auditiva el polo espacial depende del polo temporal, mientras que, inversamente, en la imagen visible éste depende de aquél. Por consiguiente no se da ninguna articulación temporal sin una articulación en el espacio, como tampoco se da ninguna serie espacial sin su correspondencia en el orden del tiempo, y las observaciones esenciales pueden indiferentemente ser discutidas por relación a las formas del espacio o a la corriente del tiempo — la articulación rítmica en el espacio junto a la articulación rítmica en el tiempo comprende en sí el rítmico cambio de estado que nosotros encontramos en cada si-

metría natural" (1). Lo cual explica las admirables correlaciones en la vida del mundo entre las sucesiones temporales de sus estados y la disposición espacial de sus elementos y esencias, y nos da además la clave para comprender la emoción de la naturaleza tanto en los filósofos antiguos como en los románticos que identificaban el sentimiento de la estructura cósmica, con el sentimiento de su rítmica.

En suma, el ritmo es al propio tiempo el aliento más profundo y la expresión más auténtica de la vida en su esplendor y en su misterio. Continuidad, es también en cierto modo, interrupción, puntuación; renovación, es también retorno, ciclo, en que la eterna creación se recrea, y a través de la muerte incesante, como una florida primavera, renace. Contrario, antagónico a la mecánica regularidad de las máquinas es, sin embargo, periodicidad, y en consecuencia, número. Polaridad, es empero profunda unidad vital; en que los contrarios se alternan y conciertan y en que literalmente, según lo dice Heráclito, la armonía resulta de la composición de tensiones opuestas como el arco y la lira.

Nos proponemos contemplar algunos ritmos cósmicos y mostrar, las correlaciones en que se manifiesta la unidad orgánica del mundo. Queremos estudiar así mismo su repercusión en el alma del hombre o, más exactamente, la participación emocional de éste en el ritmo universal de la vida. Participación que, como bien se com-

(1).—Obra citada, pág. 42.

prende, implica un sentimiento de continuidad vital, pero que puede combinarse —y en efecto se combina— con emociones de base intelectual cuando el ritmo es sentido como simetría, armonía, proporción en la dinámica o en la estructura del mundo.

Los ritmos cuya experiencia nos es dada en forma más inmediata son los latidos del corazón y la respiración. De los primeros se ha dicho que son el “metrónomo interior” en la medida poética, la bomba de nuestra vida, el yambo fundamental —un tiempo débil y uno fuerte— (1); de la respiración, que es “la función rítmica por excelencia con tensión, alivio, reposo; el reflejo y el acompañamiento de las ondas afectivas, cuya expresión sonora son los ritmos prosódicos o musicales” (2).

Prescindiendo de lo que podríamos llamar la significación estética de los latidos del corazón y de la onda respiratoria, es posible afirmar que en ellos se manifiestan, a través del organismo individual, Dios sabe qué misteriosas y más profundas pulsaciones del devenir universal y, de todos modos, que ambos ritmos son expresiones de esa ley que tan bien conocieron los viejos filósofos de la naturaleza y que explica por la eterna sucesión alternada de la expansión y de la contracción, de la reunión y de la separación, todo el proceso cósmico.

Toda pulsación viviente es rítmica y todo ritmo es ritmo del cosmos. Por eso hemos mencionado los ritmos

(1).—Claudel, citado por Ghyka en *Le Nombre D'or*, París, 1931, tomo I, pág. 108.

(2).—Matila C. Ghyka *Essai sur le Rythme*. París, 1938, pág. 84.

fisiológicos del corazón y de la respiración, no obstante la esfera aparentemente reducida en que ellos se dan. Estudiemos ahora otros ritmos más vastos y en los cuales la vida de la creación se renueva por modo integral y visible.

La alternación de la noche y el día constituye uno de los cambios rítmicos más misteriosos, admirables y fundamentales de la vida cósmica, porque el paso de la noche al día y del día a la noche no es un simple fenómeno astronómico sino algo mucho más profundo, un fenómeno vital integral, que envuelve en su vaivén la secreta pulsación de todas las potencias y gérmenes, que implica, con sus innumerables influencias en el cuerpo y en el alma, el paso del sueño a la vigilia y de ésta a aquél, que es en fin símbolo y eterna expresión de la polaridad metafísica y como diría Jaspers, de la polaridad existencial del alma (1).

(1).—En algunas densas paginas de *Philosophie*, vol. III, Berlín, 1932, reproducidas por la revista *Hermes*, Bruxelles, Janvier, 1938, Karl Jaspers describe la oposición dialéctica entre la "norma del día" y la "pasión de la noche", y explica al par que su alternativa, la imposibilidad de su síntesis concreta.

O bien la norma del día que implica el imperio de la voluntad y de la construcción o bien la noche, que es la unificación, el anonadamiento, en el seno de lo oscuro y profundo. Es una ilusión, dice Jaspers, querer ser al propio tiempo vida del día y profundidad de la noche. Pero agrega, sin duda para hacer comprender el sentido de esta oposición, desde el punto de vista de la filosofía existencial: los dos mundos son una polaridad que jamás se vuelve clara; el uno se inflama en el otro — yo puedo oponerlos haciéndolos transparecer, yo no puedo por el pensamiento conocer su ser. Y así en

En las concepciones míticas, —donde como es sabido se traducen y expresan los sentimientos de continuidad vital con la naturaleza— aparece la noche como algo primordial, anterior, como un principio maternal y fecundo de cuyo seno brotan conjuntamente la vida y la luz. Y según estas mismas concepciones, se da un misterioso parentesco entre la noche, la tierra y la vegetación. Todas tres simbolizan el mismo oscuro secreto germinal de la vida y, al propio tiempo ese tropismo, esa como inconsciente aspiración de todo lo que vive a elevarse hacia lo luminoso y etéreo.

Pero hay más, la noche es el sueño y el mundo de visiones que pueblan el espacio del hombre dormido. Por el sueño los animales y el hombre se reintegran en la zona de la existencia vegetativa, pudiendo decirse asimismo que respiran al compás de la respiración universal. Y en las visiones que pueblan el espacio del hombre dormido se revela el misterio de la participación del alma arcaica —prelógica— que vive en una como indistinta comunión con todos los seres. Así la noche es el eterno “antes”, el humus que alimenta desde su remota y palpitante profundidad la savia de la vida.

Todo lo cual podría sintetizarse, quizá, diciendo que la noche es lo inconsciente, pero siempre que se le dé a esta palabra el sentido profundo y cósmico que le daban

esta alternativa de la noche y del día nos parece encontrar en Jaspers el mismo misterio que en las concepciones míticas referentes a la misma polaridad a saber: una como presencia de la noche en el día, y una como aspiración de la noche hacia el día, no obstante su inconciliable oposición.

los románticos alemanes para quienes lo inconsciente no era ni una mera suma de contenidos de la conciencia olvidados o reprimidos (Freud), ni una conciencia larvada (Leibniz), ni simplemente una región oscura y peligrosa, sino el fondo primitivo, preindividual de la vida anímica o mejor, como dice Albert Béguin, interpretando a los filósofos del romanticismo: "el punto de inserción del ser humano en el vasto proceso de la naturaleza" (1), con la consiguiente armonía entre el alma y el sistema de ritmos astrales y telúricos que se integran en el proceso cósmico.

"Lo inconsciente es, según Carl-Gustav Carus, en quien por decirlo así se organiza y depura la concepción psicológica del romanticismo, la expresión subjetiva que designa lo que objetivamente conocemos bajo el nombre de naturaleza" (2). Con lo cual al mismo tiempo se profundiza y aclara lo que podríamos llamar el sentido romántico de la noche, que no es simplemente un estado del cosmos ni un estado del alma, sino, un modo de ser a la vez permanente y alterno, el fondo presente e ignorado de la actividad y de la conciencia, y en su acepción, a la vez directa y simbólica, de la luz.

A la oscuridad sigue la luz, a la noche el día. La luz, el día son la conciencia, la vigilia. La luz es, principalmente, un principio de individuación. Gracias a ella, las cosas se distinguen las unas de las otras y se sitúan como objetos separados e impenetrables en el espacio cósmico.

(1).—*L'Âme Romantique et le Reve*. Marseille, 1937, tomo I, pág. 143.

(2).—*Psyche*. Jena, 1936, pág. 225.

mico. Pero al propio tiempo, la luz es un principio de ordenación, pues al provocar la aparición de lo abstracto, suscita a la vez la aparición consciente de lo semejante y ofrece tanto para la mirada como para la acción, al par que un sistema de relaciones geométricas, un sistema mental de condiciones lógicas cuya figuración visual y matemática representan las primeras.

Pero volvamos a la sabiduría mítica la cual, como ya lo hemos dicho, refleja y simboliza los sentimientos de la naturaleza que llamamos de continuidad vital. Para los antiguos, el sol, el día, no suceden a la noche en virtud de un simple mecanismo astronómico sino que el sol —y con él el día, como luz, claridad, esplendor— es hijo de la noche. Su hijo y también su vencedor y su adversario, pues mientras la noche representa el principio materno y oscuro, el día representa el principio paterno, el principio de ordenación y distinción, tanto en el espacio de la naturaleza como en el ámbito anímico. Con lo cual el alma antigua, al afirmar el fundamental parentesco de los opuestos, cumple la ley rítmica de la polaridad y de la alternación y vive en el propio esplendor del día, la nostalgia de la sombra nocturna y materna.

Y como bien se comprende el sol —y por lo tanto el día que él provoca— no deja de ser el hijo de la noche destinado a reintegrarse en el abismo materno para renacer en cada aurora como un niño. Así los antiguos —griegos, egipcios, peruanos, aztecas— y con ellos los románticos alemanes en quienes renace mucho del sentimiento arcaico de la naturaleza, veían en esta alternación de la oscuridad y de la luz, de la noche y del día una como pree-

minencia biológica y metafísica de la noche. Así dice Novalis: "una duración limitada le fué acordada al día; pero la dominación de la noche no conoce ni duración ni espacio". Y así en fin Klages en quien se prolonga y renueva el sentimiento cósmico de los antiguos y románticos escribe en forma de admirable poesía y belleza: "la noche tiene su resplandor de estrellas, y cada sol es tan sólo una estrella en la noche" (1).

Con los ritmos solares crúzanse los ritmos de las revoluciones lunares, las que ofrecen a la contemplación dos categorías de modificaciones: una relativa a los cambios en la forma de la región iluminada del astro, y otras, correlativas, que son modificaciones de su situación en el firmamento. En todos los pueblos se ha atribuído profunda influencia a estas modificaciones o fases en la vida de los seres principalmente en la de las plantas, en las reglas de las mujeres y en la excitación o depresión de los enfermos nerviosos o mentales. El folklore está lleno de relatos, creencias y recetas de este género, en todas las cuales campea al par que un sentimiento de continuidad vital el pensamiento por analogía o pensamiento simbólico, esencialmente rítmico, que relaciona el destino de los seres y su papel en el cosmos, tanto a la rítmica de su movimiento cuanto a lo que podríamos llamar su fisonomía o su expresión. Así el aspecto de nave que tiene el cuarto de la luna lleva a la mente primitiva a considerarla como el navío que trae las almas de los que van a nacer

(1).—*Der Geist als Widersacher der Seele*, pág. 814.

y lleva las almas de los muertos; también se compara la luna, por su forma y la acción que se atribuyen a sus diversas fases con la hoz, la cuna, la criba, y poéticamente los egipcios veían en ella, la góndola de Isis; debiendo advertirse que estas analogías —o metáforas como las calificaría un espíritu moderno— se refieren siempre a la vinculación de la luna con el vaivén de la vida y de la muerte, relacionando su fisonomía con la dinámica de su actividad en el espacio y en el cosmos.

“Los ritmos vitales de los seres son sin duda diferentes unos de otros y además se dan según géneros y especies; lo que no quiere decir, empero, que ellos no presenten ninguna conformidad, especialmente debida a la conexión que existe entre el ritmo propio de cada ser vivo y el ritmo del cosmos circundante. No sólo el cambio de la vigilia al sueño que viven el hombre y muchos animales, se da en consonancia con el cambio del día y de la noche, sino que también la melodía vital del mundo de las plantas, sigue ese ritmo. Y no sólo las plantas acompañan con su crecimiento, florecimiento y fructificación la rueda de las estaciones, sino que eso hace también el hombre con ciclos periódicos de crecimiento en longitud y anchura, con un ritmo anual en la duración y profundidad de su sueño, con las fases en el estado de su ánimo, las cuales según el testimonio de la estadística, estimado en grande, presentan para todos los pueblos iguales curvas anuales en lo que respecta, por ejemplo, a los delitos contra las costumbres y a los suicidios. Muda de los reptiles y anfibios; cambio de plumaje en los pájaros, cambio de pelaje en los mamíferos, vuelo lejano de los pája-

ros migratorios; el llamado sueño invernal de muchas especies, épocas de celo, de indolencia, de germinación; migraciones de los salmones, anguilas, arenques; épocas de enjambración de las libélulas y mariposas, todas esas transformaciones y otras, e innumerables más todavía, vemos encajadas, incorporadas en el ritmo del cosmos" (1).

Como lo expresa en síntesis brillante esta página de Klages, todos los cambios alternos de los seres vivos están incluidos, incorporados en el ritmo del cosmos. Pero es sin duda en el cambio rítmico de las estaciones donde es posible, experimentar una sensación de conjunto, más intensa, comprensiva y profunda de la rítmica cósmica, pues en el sucederse de las estaciones observamos, con el mudar del clima y con la variación del paisaje, modificaciones correlativas y sincrónicas en el proceso vital de todos los animales y las plantas. En el variar de las estaciones son sin duda las plantas las que nos presentan modificaciones más fácilmente observables, pero toda la vida de la naturaleza se renueva al igual que ellas. Los insectos siguen su ciclo en el proceso de sus transformaciones, cambiando de la vida larvaria y subterránea del invierno a la vida ardiente, luminosa y alada del verano; las aves migratorias, dejando los países que comienza a ganar el invierno en busca de otros más cálidos y abundantes en insectos; toda la vida en fin, como un mar, va y viene, diríamos siguiendo las oscilaciones del sol en el espacio. Y así la rítmica de las estaciones nos da, como

(1).—Obra citada, pág. 825.

ninguna otra rítmica del cosmos, la impresión sinfónica de la vida universal.

El invierno es la estación fría en que parece que la naturaleza se reconcentrara en sí misma y en que bajo un manto de nieve, prosigue la vida su trabajo germinativo y subterráneo. La primavera es la estación simbólica de la esperanza en que vuelve el verdor de los campos como una expresión del anhelo inconsciente de la vegetación hacia la luz. El verano es la estación de la plenitud vital en que parece que toda la creación vibrara en una orgía, y en que a la vez algo de extático, de pánico parece infundir una como misteriosa quietud en todas las formas animadas. El otoño es la estación de la nostalgia, en que al propio tiempo que se dispersan las hojas maduran los frutos para caer a la tierra y, reintegrándose en su seno fecundo, morir. Morir para renacer en una nueva primavera. Así el sucederse de las estaciones es un círculo de nacimiento, florecimiento, fructificación y muerte para recomenzar indefinidamente. Ciclo que las religiones paganas celebraron con misteriosos ritos, simbolizando en la gran figura de un dios agrario, muerto y resucitado (Dionisos, Adonis), la muerte invernal y el renacimiento primaveral de la vegetación.

No pretendemos describir todas las maravillosas correlaciones, todas las correspondencias rítmicas que nos admiran en la vasta sinfonía del cosmos. Sólo mencionaremos entre esas innumerables correspondencias, las migraciones de los animales, movimientos en los cuales se revela de modo evidente, visible la unidad orgánica, rítmi-

ca del proceso vital del mundo. Fabre ha descrito las migraciones de muchos insectos y aves, Roule y otros, las migraciones de los peces; en páginas llenas de poesía ha descrito Chateaubriand las migraciones de los bisontes a través de las sabanas de la Luisiana y del Nuevo México. Lo que nos interesa retener de estas descripciones y del abundante folklore relativo a los viajes de los seres vivientes es que siempre y en todo tiempo las migraciones representaron para los hombres signos seguros, anuncios, formas precursoras de cambios integrales en la naturaleza. "Poned atención, dice Hesiodo, cuando oigáis la voz de la grulla lanzar desde lo alto de las nubes su llamada anual. Ella trae la señal de los sembríos y anuncia la venida del pluvioso invierno" (1). Y eso es sin duda porque las migraciones no obedecen a decisiones voluntarias de los animales sino que son tan sólo la primera fase de un movimiento de conjunto que al par que acerca la tierra al solsticio de invierno o al equinoccio de primavera suscita esa como viva marea de las aves o de los peces que baja hacia el sur en el "pluvioso invierno" y retorna anunciando la vuelta jubilosa, de la estación primaveral.

"El año, escribe con justicia Otto J. Hartmann, no es un abstracto periodo de tiempo sino un gran organismo que incorpora en sí todos los dominios de la naturaleza y de la vida humana" (2). Las estaciones marcan el ritmo vital de ese organismo. Veamos cómo a través de ellas participa el hombre en aquel ritmo. El invierno

(1).—*Los Trabajos y los Días*.

(2).—*Erde und Kosmos*, Frankfurt am Main, 1938, pág. 198.

es la estación de los claros y fríos pensamientos, como los cristales de la nieve. La primavera la estación del deseo con sus naturales acompañamientos psicológicos a saber: la esperanza y la ilusión. El verano es la época dionisiaca y erótica, en que como en un sueño, como en una siesta, a la vez se adormecen y exaltan la imaginación y los sentidos. El Otoño, en fin, es la época de la maduración, de la fructificación, en que bajo una luz melancólica, tanto en la naturaleza como en el alma, alcanzan su forma plástica y su sabor supremo las posibilidades de la vida.

“En el invierno, dice Gracián, arraigan las plantas, en la primavera florecen, en el estío fructifican y en el otoño se sazonan y se logran”. Expresiones que pueden referirse por igual a la vida vegetativa en la naturaleza y en el alma.

Muchos pueblos antiguos (hindúes, caldeos, aztecas), creían en la existencia de ciclos más vastos y que abarcaban toda la vida del cosmos, con una alternación de nacimiento y muerte, de creación y total aniquilamiento. Para los Brahmanes este ciclo se da como una alternancia de *Manvantara* y *Pralaya* o sea de un período de vida que dura un número prodigioso de años terrestres y de un período de disolución en que todo lo que existe será reabsorbido por el alma suprema. “Es así como por un despertar y por un reposo alternativos, dicen las leyes de Manú, el ser inmutable hace revivir eternamente todo este conjunto de criaturas móviles e inmóviles”. Los caldeos tenían el *gran año*, inmenso período de tiempo al ca-

bo del cual la creación sería aniquilada para renacer otra vez en un ritmo sin fin. Según los aztecas la existencia del mundo ha tenido un comienzo, tendrá un fin y se divide en períodos al término de cada uno de los cuales el mundo es destruído alternativamente por los cuatro elementos y por el hambre en este orden: agua (diluvio), a los cuatro mil años de existir, aire (viento), después de otros cuatro mil años, por el fuego (incendio universal), después de un período algo más largo, luego por el hambre cinco mil años más tarde, debiendo terminar el período actual por la acción de los terremotos (1).

Por influencias orientales, y obedeciendo sobre todo a la tendencia cíclica que caracteriza el sentimiento cósmico de los griegos, Empédocles cree en un ritmo universal de amor y de odio que hará pasar sucesivamente al mundo de la unidad armónica a la dispersión destructora para volver, gracias al imperio del amor, al estado originario de armonía y de inmovilidad. En el siglo XIX Nietzsche influido acaso por el pensamiento brahmánico, acaso también por los griegos, y por determinadas hipótesis de la ciencia moderna, pero llevado principalmente por su propio sentimiento de la vida y del destino, afirma con una exaltación a la vez trágica y jubilosa, el eterno retorno. “¿Cómo no estaría ebrio de amor de eternidad?, exclama Zarathustra, ¿cómo no desear el anillo de los anillos, el anillo nupcial del retorno eterno? No encontré hasta ahora la mujer de quien quisiera hijos, sino

(1).—Los datos relativos a la cosmología de los aztecas los hemos tomado de la obra de R. Berthelot: *L'Astrobiologie et la Pensée de l'Asie, Revue de Métaphysique et de Morale*, años 1935, 36 y 37.

es ésta mujer que yo amo: pues yo te amo, oh Eternidad". Según decíamos, el ciclo de las transformaciones cósmicas en Empédocles obedece a un cierto sentimiento de la naturaleza, lo cual no pasa en Nietzsche cuyo eterno retorno no es sino la expresión subjetiva, lírica de una alma solitaria.

El alma primitiva es alma rítmica, no sólo porque su vida natural discurre según las grandes alternativas del devenir cósmico sino porque todas las formas que podríamos llamar germinales de la cultura y que inician su desarrollo en el humus del alma arcaica, están determinadas por una fundamental tendencia rítmica. El mito refleja en sus imágenes el vaivén del cosmos con sus temas centrales de noche y día, muerte y resurrección. Como es sabido, el arte es ritmo, no sólo en sus manifestaciones líricas: poesía, música, sino plásticas: danza, escultura, pintura, arquitectura. Y en fin el trabajo manual —según lo ha mostrado en forma tan completa K. Bücher—, es, tanto en sus manifestaciones individuales como colectivas esencialmente rítmico y se da en íntima conexión con la música, no sólo por los cantos que lo acompañan sino por los ritmos variados que marcan su cadencia. Con lo cual el trabajo primitivo, en tanto que repercusión humana de la vida cósmica, se nos ofrece al igual que la poesía y la música, con sus diversos sonidos y ruidos, como una voz de la naturaleza al unísono con los acentos del hombre y produciéndose al compás de sus movimientos y esfuerzos. "Cada estación, dice Bücher, tiene su

ruido de trabajo peculiar; cada trabajo su música característica. A fines del otoño canta en nuestros pueblos la pala del lino su alegre canción; en invierno se muestra al son del zurriago en el granero, el ruido seco y apagado del machacador de forraje que viene de la cuadra de al lado; en primavera se oye el ruido de las paletas que lavan la ropa en el arroyo; en el verano se oye afilar en cada casa la guadaña y la hoz" (1).

El alma de las grandes culturas también ha sido rítmica, porque supieron preservar el fondo de frescura matinal de la vida y porque sus cosmologías no hicieron sino estilizar, o mejor prolongar las grandes líneas de las concepciones míticas. Con lo cual esas grandes culturas le dieron al hombre al par que una imagen concreta del cosmos una emoción por la que participaban en el ritmo solemne de su vida. Sin que ello, por otra parte impidiese a esas grandes culturas las más altas elevaciones, las abstracciones más enrarecidas y refinadas, las construcciones más sutiles y más inmateriales, porque todas esas magníficas objetivaciones de su mentalidad, no obedecían a un simple capricho constructivo o destructivo, sino que se elevaban como la coronación del edificio integral de la vida o mejor como el fruto raro y perfecto de su árbol lozano y fecundo.

Los antiguos tenían una cosmología cerrada, astrobiológica, a la vez plástica y musical. Una concepción

(1).—*Trabajo y Ritmo*, traducción española, Madrid, 1914, pág. 31.

de tal naturaleza que les permitía vivir en un mismo sentimiento indivisible, la simetría de los elementos cósmicos en el espacio y la melodía de su mudar, en el tiempo.

Los antiguos —asiáticos, griegos, aztecas, peruanos— tenían una concepción cósmica astro-biológica y plástica. El cosmos era para ellos un organismo cuyos elementos y miembros estaban perfectamente distribuidos en regiones del espacio, cuya situación no se consideraba relativa sino absoluta. Por otro lado, entre las posiciones de los astros —no sólo los cercanos: el sol, la luna, venus, sino los lejanos: la estrella polar o sirio— y el ritmo de la vida animal, vegetal y humana existía una íntima, una fundamental vinculación. De este modo el alma antigua tenía, en cualquier momento, el vivo sentimiento de la forma del cosmos, y así también en cualquier momento podía leer en los signos del cielo la revelación del estado biológico o, mejor —ánimico del mundo—. Dentro de esta concepción el aspecto de la bóveda celeste era a la vez una influencia y una como expresión fisiognómica del cosmos.

A lo cual es necesario añadir, para darnos cuenta de lo que podríamos llamar la psicología de esa concepción, que los antiguos —principalmente los griegos— percibían el mundo como una armonía. Como una armonía de la que no estaban excluidos ni el contraste ni el drama de la vida, sino en cierto modo, dominados y absorbidos. Por un maravilloso sentimiento de correlación del espacio y del tiempo, entre la distribución de los elementos y el orden de sus sucesivas transformaciones, los antiguos per-

cibían en cada momento de la vida cósmica la totalidad del mundo como un acorde.

Y esa armonía en la simultaneidad era en el fondo, la derivación de un sentimiento melódico de la existencia. El tiempo no era un simple medio indiferente, sino el principio y la ley de los cambios, algo así como el alma o la secreta pulsación de la vida. Algo que presidía conjuntamente el esplendor inmóvil de la noche estrellada, la alternación de la noche y el día y la marcha cíclica de las estaciones.

El alma medioeval tuvo también un vivo y productivo sentimiento del ritmo cósmico. Como es sabido, su cosmología era en sus grandes líneas la misma cosmología de los antiguos, tan propicia a la percepción, a la admiración y a la emoción poética del ritmo. Y además influyó poderosamente en el sentimiento medioeval de la naturaleza el alma infantil, matinal de los germanos.

El renacimiento marca lo que podríamos llamar la crisis del alma. Durante esta época se producen tres movimientos principales en lo tocante a la interpretación y al sentimiento de la naturaleza a saber: una tendencia hacia la configuración plástica, cuyos representantes más ilustres son los grandes maestros Italianos; una tendencia que en términos generales podríamos llamar mística y que se expresa en algunas grandes concepciones sobre la naturaleza, el alma y Dios (Giordano Bruno, Cusa, y Boheme). Y en fin un movimiento netamente científico cuyo representante principal es Galileo y que por una parte tiende a abolir la realidad sensible (doctrina de la subjetividad de las cualidades sensibles), y por otra, a

interpretar en términos cuantitativos y mecánicos todas las relaciones objetivas, con lo cual se sustituye el mundo vario y vivo de los antiguos y de la Edad Media, por un mundo uniforme y muerto.

De estos tres movimientos, los dos primeros se concilian con un vivo sentimiento del ritmo cósmico y aun lo implican. El último en cambio le es contrario, porque como sabemos, el ritmo es vida, y la concepción mecánica de la naturaleza es por esencia antivital. La tendencia que inicia Galileo ha prevalecido en forma incontestable en el ámbito de la cultura de occidente y así, salvo el paréntesis local y fugaz del romanticismo alemán, a partir del siglo XVII, el espíritu humano, en su relación con el cosmos, erige el mecanismo, la reducción cuantitativa, la figuración geométrica y abstracta no sólo como criterio y meta de la explicación científica, sino como norma y disciplina de la práctica, o sea que consagra en lugar eminente de la jerarquía de los valores la forma de existencia más adversa al ritmo. Siendo de notar que esta mecanización de la vida, que esta reducción de la cualidad a la cantidad, no está limitada a los hombres de ciencia sino que está difundida en las masas por obra de la civilización industrial, del maquinismo, que son las consecuencias económicas y técnicas de la concepción de Galileo (1).

(1).—Juzgando los funestos resultados del confinamiento del hombre en el círculo de una ciencia estrechamente materialista, dice el Dr. Alexis Carrel en su admirable libro *L'homme, cet Inconnu*, París, 1906, pág. 390: "Debemos liberar al hombre del cosmos creado por el genio de los físicos y de los astrónomos, del cosmos en que, desde el Renacimiento, ha vivido aprisionado".

Las teorías recientes de la física y en especial la tendencia hacia la interpretación geométrica del universo, que representa la teoría de la relatividad generalizada, si las juzgamos desde el punto de vista de su repercusión psicológica no significan en realidad otra cosa que la prolongación del movimiento que inicia Galileo y que se dirige hacia una concepción extremadamente abstracta y meramente matemática y relacional del universo. Hipótesis todas que, cualquiera que sea su valor teórico, implican una resonancia emocional antagónica al verdadero sentimiento del ritmo.

La ciencia moderna describe y estudia numerosos fenómenos cíclicos; movimientos periódicos de los planetas, movimiento de las láminas vibratorias, oscilaciones electromagnéticas, etc. Siendo de advertir que la mayoría de los fenómenos cíclicos que estudia la ciencia, y principalmente la física son en realidad incompatibles con el retorno rítmico, por dos razones principales a saber: 1ª Porque la regularidad matemática de su periodicidad se opone a esa como viviente libertad del proceso rítmico y 2ª Porque si se admite la hipótesis de la degradación energética del universo, habría que concluir que no existen fenómenos verdaderamente cíclicos y que en el mundo físico y biológico asistimos a un creciente retardo en la cadencia de las oscilaciones cósmicas.

Pero no son las teorías en sí mismas las que principalmente contribuyen a la abolición del sentimiento rítmico y del respeto por las leyes profundas de la maduración vital, sino sus aplicaciones en el campo de la fabricación industrial, de la pedagogía y, en conjunto, del

comportamiento individual y social. En el campo de la producción industrial, la aplicación de las teorías mecánicas ha suprimido la obra directa del antiguo artesano que era en esencia una obra de arte y como tal expresión de la vida cósmica y la ha reemplazado por la fabricación en serie cuya monótona uniformidad suprime el ritmo. En la educación, un prurito de aceleración y de rendimiento, semejante al prurito industrial y fabril, intenta *brûler les étapes* del desarrollo infantil y juvenil con ignorancia de los lapsos propios de cada edad y en detrimento de la evolución normal de la vida. En fin en el círculo más amplio de la actividad individual y social, la presunción científica y técnica ha generado un excesivo afán programático, cuya expresión más típica son los famosos planes quinquenales, y que inspirando la acción en consideraciones de mera productividad inmediata, al par que rompe la conexión entre el hombre y los ritmos naturales, acaba por matar la espontaneidad verdaderamente creadora del tiempo real, de la duración concreta y viviente.

Ni en la ciudad ni en el campo vibran ya los ruidos nobles y alegres del antiguo trabajo, ni suenan las voces del paisaje y del alma: pregones, canciones, campanas, esquilas. Sólo se propaga el estrépito de las máquinas o se extiende un silencio que no es de recogimiento o de meditación sino de temor o de muerte. Y así, sin quererlo, pensamos en los profetas del Antiguo Testamento que cuando se proponían describir de modo intenso la decadencia de una ciudad hacían enmudecer en ella la voz del molino y la canción de los pisadores de uva.

CONCLUSION

Sería falso decir que la intención de este trabajo es preconizar lo que suele llamarse "la vuelta a la naturaleza", la abolición de la cultura y de la historia, la reintegración del hombre en el estadio más primitivo y arcaico de la evolución. Desde luego, no creemos que esta reintegración sea posible, porque la vida es irrevocable, y aunque el pasado se conserva en el fondo del tiempo, no vuelve, porque es pasado. Y además suponiendo que esa reintegración fuese posible no la creeríamos deseable, porque amamos la cultura y sabemos que nuestro propio sentimiento de la naturaleza se alimenta en una cierta atmósfera histórica y cultural. Tampoco nos formamos, como Rousseau y los románticos de su escuela, una imagen idílica del estado de naturaleza. De suerte que no proponemos el retorno al paraíso perdido, que es obra de poesía y de nostálgica transfiguración. Y por último, como bien se comprende, tampoco abogamos por un simple abandono tropical, que suprima la iniciativa y corte el ímpetu creador de la voluntad.

Se trata simplemente de reanimar el sentimiento cósmico, la emoción de la vida universal y, dentro de los límites señalados por el carácter principalmente psicológico de este estudio, la idea de que el cosmos es una vida y no una máquina, una unidad sinfónica y no un simple agre-

gado de elementos, y en fin, para emplear la palabra mágica de Jelal ed din, una alma.

Y con esto podríamos dar por terminado el presente ensayo. Empero —dada la conexión de su materia con los problemas del espíritu y de la cultura— creemos indispensable agregar algunas palabras que definan brevemente nuestra posición frente a ambas importantes cuestiones.

Desde luego, no pensamos que el alma considerada como esplendor y ritmo, como vida auténtica y visible sea opuesta al espíritu entendido como un mundo de esencias y valores intemporales y absolutos. Porque los valores espirituales que son las formas supremas de la actividad y de la emoción están, sin duda, por encima de la vida, pero no la niegan sino al contrario la promueven y la elevan.

Juzgamos, en cambio, que existe profunda enemistad entre el alma y el intelectualismo mecanizante que determina por una parte, una ciencia carente de todo criterio para comprender lo que hay de orgánico, original y creador en la vida y por otra una filosofía de la práctica, meramente económica, ya sea que proclame como supremo ideal la utilidad y el placer inmediato, ya sea que consagre y persiga la producción en grande escala, el rendimiento y la aceleración como lo que hay de más excelente, de más deseable en la existencia.

Por lo cual creemos que es necesario oponer a esta filosofía que considera al hombre como un simple explotador de un mundo inerte, una concepción que al propio

CONCLUSIÓN

tiempo que consagre la preeminencia del espíritu, recoja el mensaje de poesía y de magia que nos envía la naturaleza, una filosofía en que el hombre aparezca como el mediador metafísico destinado a hacer de la vida espíritu y a encarnar en la vida el espíritu, una concepción en fin, que promueva, junto con el respeto por las intenciones y los ritmos vitales del cosmos, la verdadera creación espiritual que no se obtiene como el resultado de una técnica sino como un don, a la vez merecido y gratuito, que se recibe por la lealtad del alma para con el principio universal de animación y aparición.

Y nos parece que esta filosofía tiene su fundamento, no sólo en superiores exigencias subjetivas sino en la más profunda realidad cultural e histórica. En efecto los artistas, los santos y los héroes —que son nobles y cabales expresiones de cultura— han realizado en todo tiempo la misteriosa mediación entre el espíritu y la vida o si queremos entre el espíritu y el alma. Mediación en que la vida se trasciende a sí misma y en que el espíritu pone el sello de lo perdurable y perfecto en las apariciones fugaces de la vida.

Pero si las grandes creaciones en todos los tiempos y lugares pueden ser exhibidas como ilustraciones de este principio, pocas, a nuestro juicio, son tan significativas y ejemplares como estas tres admirables realizaciones (a la vez del espíritu y del alma) que tomamos de la civilización medioeval:

Las catedrales fueron la vida —vida popular y vida cósmica— promovida, elevada a la más alta espiritualidad.

Como es sabido la catedral era esencialmente una obra colectiva, una obra del alma popular, una planta magnífica que enraizada profundamente en el suelo crecía lentamente hacia la luz y el espacio. "La catedral, dice Elie Faure, vibraba con el ruido de los oficios y de las fraguas. Los aldeanos sembraban allí su trigo, cosechaban sus espigas, y exprimían sus racimos y sus manzanas. Los caballos, los asnos, los bueyes trazaban allí sus surcos, arrastraban allí sus carretas, y los carneros y las cabras no se asombraban de encontrar a la vuelta de un pilar un elefante, un rinoceronte, un hipopótamo o un rey mago sobre su camello. Una vida confusa y murmurante, llena de cantos de pájaros, de ruidos de fuentes, de hormigueos bajo el musgo, se despertaba o adormecía". En fin era una vasta germinación de formas unificadas por la profunda solidaridad de las mismas savias.

San Francisco de Asís es, en cambio, una manifestación del espíritu en la vida. El pobre de Asís conoció y realizó los valores espirituales del amor, del desinterés, de la entrega de sí a un ideal. Pero los realizó con entusiasmo y alegría. Y, sobre todo, puso al servicio de su ideal espiritual, una alma encantada y poética — el alma de un niño que, de tal suerte, se nos ofrece como la prueba palpable de la misteriosa alianza entre el espíritu y las fuerzas más frescas, espontáneas e inocentes de la vida.

La concepción caballeresca constituyó también una realización del espíritu en la vida. La caballería fué, desde luego, impulso vital, poesía. Pero fué al propio tiempo sumisión a los deberes heroicos de la existencia, deberes cuyo cumplimiento no excluía sino que al contrario

CONCLUSIÓN

suponía la vinculación biológica y anímica del hombre con el fundamento cósmico, germinal, de la tradición y de la tierra.

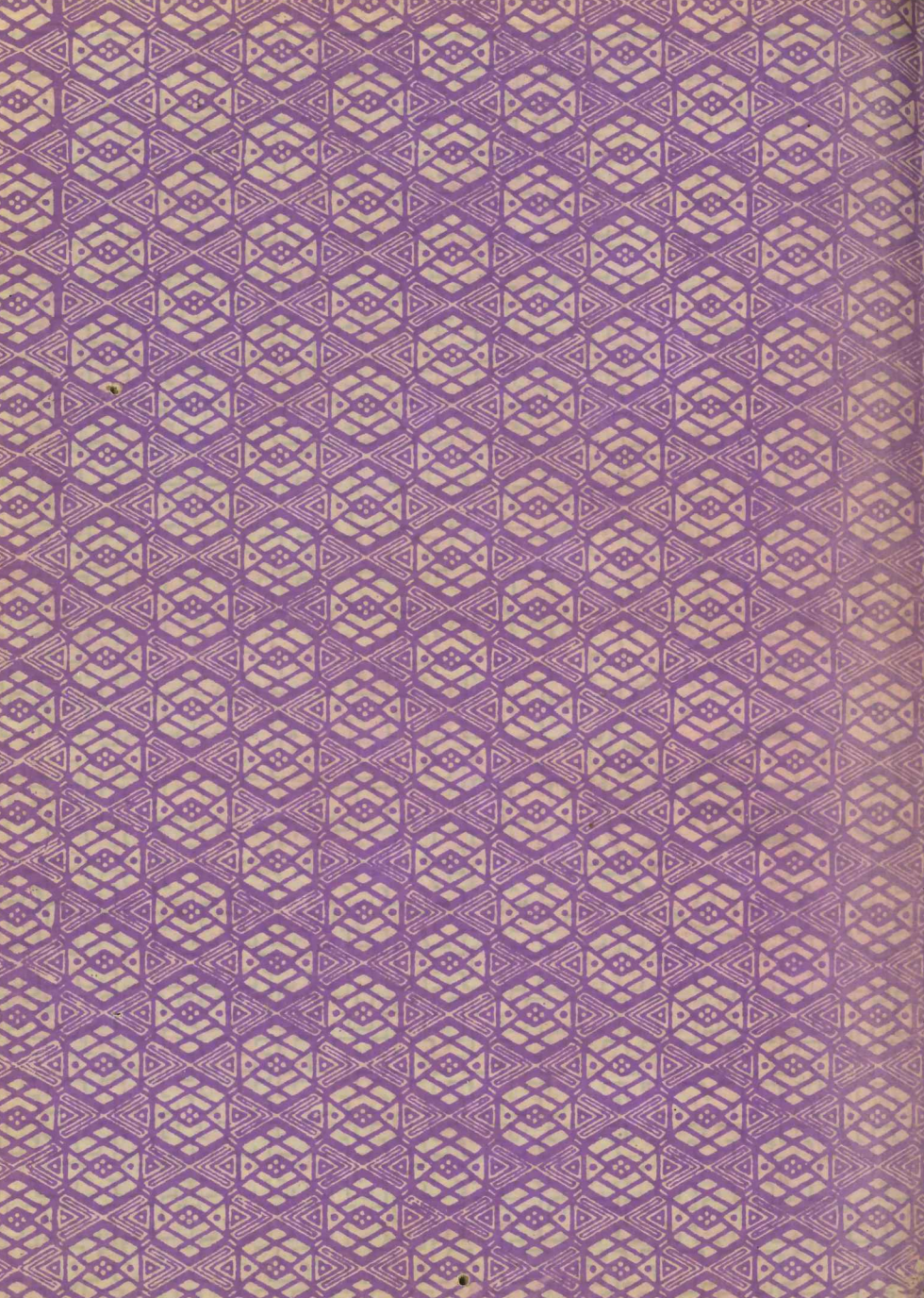
Y he aquí un concepto de cultura que creemos legítimo deducir de la observación histórica, especialmente en cuanto se relaciona con los grandes círculos culturales de la Edad Clásica y la Edad Media: La cultura es el ámbito de mediación entre el espíritu y la vida. Por eso toda auténtica expresión de cultura, —y de modo eminente la individualidad genial— es simbólica o lo que es lo mismo, vehículo y configuración de sentido. Por eso el sentido, el ideal espiritual de la existencia, no es un mero concepto, una mera concepción de la mente, sino un arquetipo, un complejo de visión y emoción en que se realiza, en forma intemporal y eminente, el anhelo temporal del alma. Y por eso en fin, cuando se separan la vida cósmica y el ideal, desaparece instantáneamente el sentimiento simbólico de la cultura y caen como los restos dispersos de un incendio, por una parte un mundo material, mecánico e inerte y por otra, la simple estructura de formas abstractas a que se da —todavía— el nombre de espíritu.

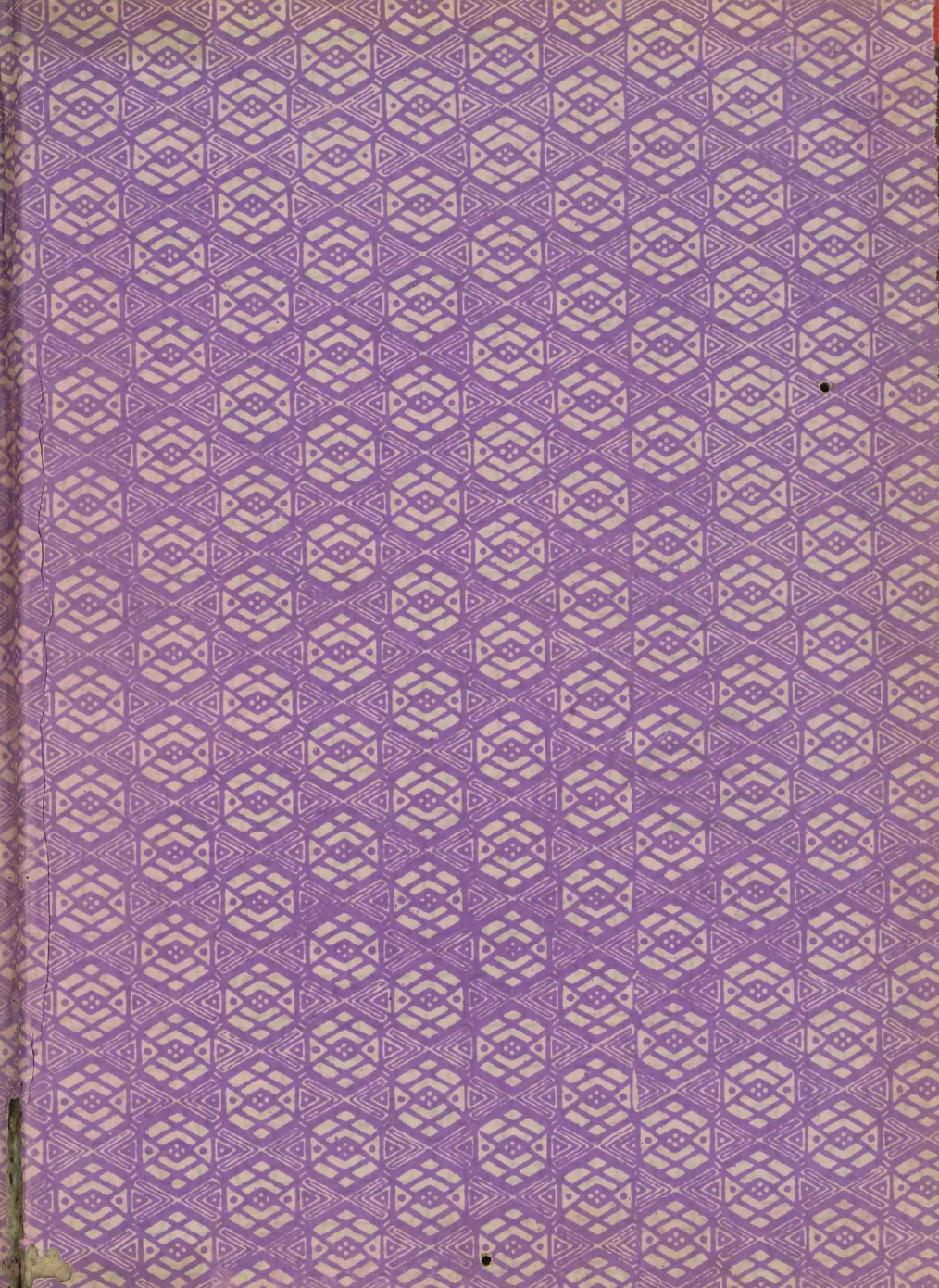
Así pues se pueden aliar el espíritu y la vida, el espíritu y el alma, o para usar el lenguaje de Frobenius, lo ideal y lo genial. Lo que es difícil y acaso imposible es abolir todo sentimiento de participación en la vida cósmica, reducir el mundo a una mera composición mecánica de fuerzas y servir eficazmente al espíritu. Toda obra de vida nace de la vida, y al fin y al cabo el espíritu es la flor y el distante sol de la vida.

Y de esta suerte si la humanidad ha de salir del caos presente hacia un nuevo horizonte de armonía, no será por una progresiva mecanización de la vida, sino por una nueva mediación, por un nuevo renacimiento del alma que aparezca con toda la frescura de lo gratuito y nuevo y toda la misteriosa majestad de lo eterno y profundo.

♣ El cosmos es una obra de Dios. Pero es una obra viviente. No tomemos pues el camino separado de los que, interpretando la creación en términos de inercia y de muerte, se apartan conjuntamente de Dios y de la vida.

TALLERES GRAFICOS DE LA
EDITORIAL "LUMEN" S. A.
PESCADERIA 133 - 137 - LIMA







M. IBERICO
—
EL
SENTIMIENTO
DE LA
VIDA COSMICA

M. J.