

LA FILOSOFÍA DEL ARTE DURANTE EL PORFIRISMO

(LA OBRA DE DIEGO BAZ)

Por Raúl Cardiel Reyes

La obra de Manuel Sales Cepeda,* a fines del siglo pasado es sólo una indicación de que las preocupaciones filosóficas sobre el arte eran un signo de los tiempos, que la multiplicación de las actividades artísticas volvían necesario el intento de comprenderlas de un modo sistemático y racional. Un Gustavo Baz, diplomático, político y escritor, amén de algunas obras dramáticas publica unas notas estéticas generales en un libro suyo sobre observaciones de un viaje a Italia, que realizó a fines del siglo y que publicó justamente en el año de 1888.

Los estudios sobre estética principalmente de origen francés debieron ser populares a fines del siglo pasado. La obra de Hipólito Taine, la *Filosofía del arte*, especialmente la parte final "El Ideal en el Arte", la obra misma de Víctor Cousin, *De lo verdadero, de lo bello y de lo bueno*, y algunos divulgadores tanto de la filosofía kantiana como de los mismos franceses como Carlos de Bénard, que José María Vigil cita en el prólogo que hace a la obra de Diego Baz, muestran que los estudios estéticos estaban entonces en boga. El *Curso de estética* de Jouffroy, de 1848, debió ser conocido de Baz, por las numerosas coincidencias que existen entre ambos. Predominaba por lo mismo la estética francesa, en la forma que le dieron tanto Cousin como Hipólito Taine. El tono de la cultura porfiriana eran las ideas de los franceses, como se comprueba en el resumen que en seguida presentamos de la obra de Diego Baz.

Nació en la ciudad de Guadalajara, probablemente en el año de 1840, y ahí obtuvo el título de abogado en 1865. Desempeñó el cargo de director de la Biblioteca Pública del Estado. Probablemente cerca de fines del siglo se radicó en la ciudad de México, en donde desempeñó algunos cargos judiciales. Colaboró en las revistas de la época, sobre cuestiones literarias y estéticas. Publicó en 1905 un libro que tituló: *La belleza y el arte; nociones de estética*, editado por la Tipográfica y Litográfica La Europea, propiedad de J. Aguilar Vera y Compañía. Murió en la ciudad de México en 1928.

* Ver *Anales*, núm. 47, pp. 59-74.

Nociones de estética está dedicado en los siguientes términos: “Al señor Presidente de la República, General de División Don Porfirio Díaz, bajo cuyo sabio gobierno prosperan en México las Ciencias y las Artes y se realiza con vuelo extraordinario nuestro progreso intelectual y material, dedica respetuosamente este pequeño libro, su autor, Diego Baz.”

Prologa el libro el licenciado José María Vigil, conocido escritor, de ideología liberal, polemista célebre que en más de una ocasión midió sus armas contra los maestros Justo Sierra y Porfirio Parra, en defensa de los principios del liberalismo y en contra de la doctrina social y política del positivismo. Vigil era también oriundo de Guadalajara, en donde nació en 1829, y murió en esta ciudad de México en 1909. Fue destacado historiador. Participó en la obra *México a través de los siglos*, en el tomo v. Fundó la Biblioteca Mexicana en la que se publicaron importantes documentos históricos. Siendo director de la Biblioteca Nacional en 1880, hizo un hallazgo extraordinario: el manuscrito *Cantares Mexicanos*, que contienen una valiosa colección de poemas en lengua náhuatl, que según el doctor Miguel León-Portilla, dio comienzo a una serie de investigaciones sobre la poesía náhuatl, rematada, como se sabe, con los valiosos estudios del propio doctor León-Portilla y del doctor Ángel María Garibay K. El licenciado Vigil escribió también una *Historia de la literatura mexicana*. Sus trabajos como filósofo se publicaron en su *Revista Filosófica*, en donde combatió brillantemente el positivismo mexicano (Leopoldo Zea, *El positivismo en México*).

El licenciado Vigil considera muy encomiable la obra del licenciado Baz, por “su buen método, la clara y correcta exposición de doctrina, el resumen completo de los principios fundamentales de la ciencia o el arte, objeto del libro” (ob. cit., p. xiv). Aduce como valor especial de la obra ser la primera dedicada a esa “ciencia filosófica designada con el nombre de Estética”. Plantea el problema del derecho de la estética a figurar entre la ciencia filosófica como la lógica y la moral. La considera necesaria para “evitar con el auxilio de un recto criterio el influjo malsano de imaginaciones desequilibradas que corrompen la noción de lo bello y turban la armonía entre esas ideas fundamentales que constituyen la unidad de la vida psicológica” (*idem*, p. xvi). A quienes dudan de la posibilidad de una Estética, fundándose en la variedad infinita de los gustos, las diferencias individuales, debidas a la educación, el temperamento, la edad, etcétera, contesta transcribiendo la

opinión del filósofo Carlos Bénard, quien sostiene que el arte no puede quedar reducido a las facultades inferiores de la imaginación y la sensibilidad, puesto que expresa y representa en formas sensibles las ideas eternas que son la esencia de las cosas, así como el fondo de la razón. “Entre el arte que crea esa manifestación ideal de lo bello y la filosofía que se esfuerza en alcanzar lo verdadero en su forma abstracta y pura, hay una relación evidente, no puede haber oposición entre ellos, . . . pues los liga una comunidad de ideas” (*idem*, p. xviii). El licenciado Baz no comparte, por supuesto, ese racionalismo estético del licenciado Vigil, que hace al arte instrumento de lo verdadero y de lo bueno, de la ciencia y la moral.

La obra del licenciado Baz se distingue por la pulcritud con que está escrita, por su amplio conocimiento, tanto de la historia de la literatura como de las artes plásticas. Desenvuelve una ordenada exposición de los temas de la Estética, en la que tiene buen cuidado de citar, textualmente en muchos casos, a los autores en los que funda sus opiniones.

La *Estética* del licenciado Baz se divide en dos grandes partes. La “Estética objetiva”, que estudia las cualidades que supone tienen los objetos llamados bellos, aunque luego haya de aceptar que son proyecciones de aspectos de nuestra propia sensibilidad. Es la parte menos extensa de la obra. Se repasan rápidamente temas tales como la definición de la estética y de la belleza, se analizan las diferencias entre lo bello y lo sublime, para llegar finalmente al juicio estético y sus elementos.

La segunda parte constituye propiamente una filosofía del arte. Aunque dentro de nuestros esquemas teóricos actuales, no parezcan metódicas la exposición y la relación de sus temas, tienen, sin embargo, dentro de su propia perspectiva, una lógica interna innegable.

Al definir el arte, se pasa necesariamente a la clasificación y sistema de las bellas artes, para encontrar sus diferencias y sus cualidades comunes. De ahí surge naturalmente el tema de los medios que se ponen en juego para realizar una obra de arte, lo que hoy calificaríamos ampliamente como una psicología del arte. Se analiza en esa parte la imitación, la expresión y la creación, como las facultades puestas en juego amén de otras como la imaginación y el genio propiamente dicho. Se pasa así al estudio de lo que hoy constituye la axiología del arte, la relación del arte con la ciencia, con la moral, con la industria, con la sociedad. De las discusiones sobre esos problemas, surge el tema de la naturaleza

del arte; ésta es, tal vez, la parte central del estudio del licenciado Baz pues ahí aborda el estudio de las grandes escuelas de la literatura, que en aquella época, la porfiriana, formaban el verdadero núcleo, el centro fundamental del interés de una filosofía del arte. En sucesivos capítulos se trata de las escuelas literarias como el clasicismo, el romanticismo y el simbolismo, lo cual da ocasión para que el autor despliegue sus amplios conocimientos no sólo en la literatura universal, sino en la nacional, de la cual tenía un conocimiento amplio y directo.

Los últimos capítulos presentan un breve resumen de la historia del arte universal, para mostrar su paralelismo con las fases de la civilización, lo cual lleva, natural y lógicamente, al tema crucial de la función social e histórica del arte, todo lo cual da término a la obra.

El primer tema en una Estética es el concepto de lo bello, pues sólo cuando se propone el estudio de ese fenómeno psicológico, nace propiamente la Estética.

De acuerdo con un método, estrictamente psicológico, Baz describe las diferentes facultades humanas, la inteligencia o la facultad de conocer las cosas, la sensibilidad o la aptitud para experimentar las sensaciones y la voluntad o el ejercicio de nuestra actividad.

Los fenómenos de la sensibilidad pueden reducirse a dos: la sensación y la emoción. La primera es la modificación que “sufre nuestro espíritu, por las impresiones que los objetos materiales causan en nuestro cuerpo mediante los sentidos y los órganos que éstos transmiten” (ob. cit., p. 4). Una definición impecable dentro de la psicología científica asociacionista. De parecida manera, se describe la emoción: “Llamamos afectaciones internas o sentimientos, a los diferentes estados de placer o de dolor, de gusto o de disgusto, en que puede encontrarse el espíritu, a causa, de las sensaciones, percepciones e ideas” (*idem*, p. 4).

Como el sentimiento de belleza tiene su punto de partida en la sensación, ya sea en la forma actual, presente de una percepción, ya en la forma de una representación mental en la memoria o imaginación, la ciencia que estudia la belleza la llamó Baumgarten *Estética*, en su obra escrita en 1750, con lo cual dio nacimiento a dicha ciencia. Estética es, por lo mismo, “la ciencia que trata de las emociones que en nosotros producen los objetos que llamamos bellos y de las condiciones que constituyen la belleza . . . Es, por tanto, materia de esta ciencia la belleza, considerada bajo dos conceptos: el uno, objetivo, por cuanto recae sobre cualidades reales o que juzgamos reales, existentes en las cosas; el otro, subjetivo, porque corresponde a fenómenos internos del sujeto humano,

a los estados de conciencia, ocasionados por ciertos objetos a los que les atribuimos la calidad de ser bellos” (*idem*, p. 5). No puede definirse con mayor pulcritud los dos campos de la Estética, El Estudio del Arte y el Estudio de la experiencia Estética, como diríamos en términos actuales.

Baz da varios ejemplos de objeto considerados bellos, en los cuales incluye no sólo los naturales sino también los propiamente artísticos. Así habla del espectáculo del crepúsculo sobre el Iztaccíhuatl, la perspectiva de la ciudad de México desde el Castillo de Chapultepec, las estrofas del Himno Nacional, la obertura de *Guillermo Tell* de Rossini, los nocturnos de Chopin, el rescate del cadáver de Héctor en la *Iliada*, el episodio de Francesca de Rimini en la *Divina comedia*, la Batalla de Waterloo en *Los miserables* de Víctor Hugo, la oda de Manuel M. Flores a la “Victoria del Cinco de Mayo”, la *Virgen* de Murillo, el Olimpo cristiano pintado por Jimeno en la catedral de la ciudad de México, la estatua de Cristóbal Colón en el Paseo de la Reforma. Esta enumeración de Baz sobre objetos considerados bellos y obras de belleza indiscutible sigue, por supuesto, normas perfectamente establecidas, según las ideas de Hipólito Taine en *La filosofía del arte*. Son las que las generaciones de críticos, el consenso de pueblos y naciones han mantenido, hasta el momento, como obras de imperecedera belleza. No es por lo mismo la opinión personal del crítico, sino el resultado del juicio histórico de los pueblos cultos de la tierra.

Si se analiza la emoción estética que esas obras despiertan, se encontrarán dos aspectos, indisolublemente unidos: por un lado, una sensación o grupo de sensaciones; por otro la emoción como el cambio de nuestro estado de ánimo producido por esas sensaciones. Esto es lo que propiamente constituye el sentimiento de belleza, pero siempre que consecutivamente, a la experiencia estética, venga un acto de la inteligencia, del entendimiento, que ha de coexistir con la emoción y que juzga hermoso o bello el objeto que ha producido ese estado sentimental, facultad suprema de conocimiento sin el cual la experiencia estética no estaría completa.

Pero la emoción de lo bello no puede confundirse ni con lo simplemente agradable, ni con lo útil, pues no entra en ella el deseo de apoderarse o servirnos para nuestro provecho del objeto bello, ni todo lo agradable lo consideramos bello, pues los manjares y los olores que ellos despiden tampoco son estimados bellos. Una cita expresa de Víctor Cousin, tomada de su famosa obra: *Lo verdadero, lo bello y lo bueno*, sección sexta,

corroborar esta necesaria distinción entre lo bello, lo agradable y lo útil.

Asimismo es necesario distinguir la belleza de la bondad moral. Muchos actos, estimados correctamente morales, como el pagar una deuda, o el juez que dicta una sentencia, de conformidad estricta con la ley, no obstante ser acciones buenas, no pueden entrar por esa sola razón en la esfera de lo bello.

Examinado de este modo el aspecto subjetivo de la belleza, es necesario proceder al examen objetivo de la belleza. “¿Qué es lo que constituye la belleza objetiva? O en otros términos, ¿qué condiciones deben concurrir en las cosas, para que sintamos y juzguemos que son bellas, para que, a causa de las mismas, se suscite en nuestro espíritu la emoción estética y la percepción superior que la acompaña? (*idem*, p. 10).

La emoción estética nace por la pura contemplación de un objeto, por la percepción de sus cualidades externas y sensibles, sin que para ello sea necesario un conocimiento, ahora diríamos, científico, de su estructura y sus cualidades objetivas. Citando a don Manuel Revilla, en sus *Principios generales de literatura*, Baz repite: “Para declarar que un objeto es bello, basta la contemplación de su forma exterior y sensible. Ninguna necesidad tenemos de conocer la constitución interna para tenerla por bella, basta para eso, ver los colores que la matizan y las formas que afectan sus partes” (*idem*, p. 10). Ésta es una de las circunstancias de la experiencia artística que los análisis de Jouffroy dejaron muy claros y que influyeron, además, en forma decisiva en las convicciones estéticas del propio Hipólito Taine. “Va fuera de camino, —explica Jouffroy— el artista que busca la verdad filosófica y abstracta de las cosas y no su realidad expresiva y simbólica. No vemos nunca la fuerza cara a cara; no estamos acostumbrados a contemplarla, sino detrás de las formas materiales que envuelven y cubren en este bajo mundo todas las fuerzas... La emoción estética es un hecho enteramente sensible, para producirla hay que dirigirse a la sensibilidad. Por eso el espíritu científico o filosófico es contrario al espíritu del pintor o del poeta. El filósofo no puede detenerse en los rasgos exteriores de las pasiones... lo que conoce es el interior, el fondo. Por el contrario, el artista no conoce el fondo: conoce la superficie; lo exterior” (Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, t. v, p. 34 y 35).

Baz repasa en seguida las estéticas realistas, especialmente las del siglo xviii y xix, en relación con las cualidades objetivas que poseen los

objetos para ser considerados bellos. Entre otras, las que exigen que sus partes o elementos estén relacionados entre sí de tal modo que haya entre ellos proporción, ritmo, armonía, y que realice la unidad entre la diversidad: “La unidad, esto es la relación armónica de las partes entre sí y con el conjunto, es condición indispensable de la belleza” (*Nociones de estética*, p. 11).

Sin embargo, todos estos rasgos objetivos no bastan para producir la belleza: “En frecuentes ocasiones sucede que alguna obra de la naturaleza o del arte presenten en su forma la relación armónica de las partes a una sola entidad y la variedad perceptible de los elementos exteriores que la componen y, sin embargo, la obra no puede llamarse bella” (*idem*, p. 13).

“Necesita el objeto para ser bello revelar con su apariencia algo interior que le sea característico, alguna excelencia que le distinga de los demás objetos de su especie o de su género... Las manifestaciones estéticas que revelan la perfección o excelencia interior de los objetos son dos cualidades de forma que tienen íntimo enlace con la belleza: el carácter y la expresión... Entendemos por carácter algún atributo o cualidad de las cosas, que aparece como dominante y de la cual se derivan las demás cualidades o al menos muchas de ellas” (*idem*, p. 13).

Al llegar a este punto, descubrimos que las ideas estéticas de Diego Baz se resumen en esta tesis de la cualidad dominante, que no hace sino repetir la teoría estética de Hipólito Taine, el cual la expuso en la quinta parte de su *Filosofía del arte*, denominada “Del ideal en el arte”.

Hipólito Taine es tal vez el más ilustre de los filósofos del arte que ha tenido Francia en el siglo pasado y que ha cautivado a las jóvenes generaciones durante muchas décadas. Brillante expositor, erudito historiador del arte, literato de amenas y fáciles descripciones, ha dejado páginas inolvidables a propósito de innumerables obras de arte. Representa al mismo tiempo al filósofo positivista, al sociólogo del arte y al crítico inspirado y sugestivo, que vuelve a crear las obras de arte con la magia de su elegante estilo.

A más de un siglo de sus primeros cursos sobre el arte, la mayor parte de los historiadores de las ideas estéticas convienen en las dos personalidades de Taine, que ya Menéndez y Pelayo había descubierto a su tiempo: el teórico riguroso y estricto y el lógico apasionado, erizado de fórmulas y abstracciones, creador de una Estética descriptiva y deter-

minista, que intenta explicar la obra de arte con el mismo rigor científico con que un botánico explica el nacimiento y desarrollo de una planta. Apoyado en un rígido determinismo, en leyes naturales y claras, en un concepto de desarrollo orgánico tomado de Linneo, Cuvier y Darwin, a partir de los caracteres dominantes, que determinan la estructura de los seres orgánicos, describe el nacimiento de las obras de arte, con tres elementos fundamentales: la raza, el ambiente y el momento histórico. En esta Estética, todo es cuestión de explicaciones causales, de historia social, de relativismo artísticos.

La otra personalidad es la del historiador del arte, creador de una estética normativa, idealista, más cercana a Hegel que a Darwin, que explica la interpretación artística, de acuerdo con estas sus propias palabras: "La primera operación en historia consiste en colocarse en lugar de los hombres a quienes se quiere juzgar, penetrar en sus instintos, pensar sus pensamientos, reproducir en uno mismo el estado interior, representarse minuciosa y físicamente el medio en que se mueven, seguir con la imaginación las circunstancias y las impresiones, que añadidas a su carácter innato, han determinado su acción y guiado su vida" (*Filosofía del arte*, quinta parte, cap. II, p. 333. Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1951). Esta teoría interpretativa coincide con los conceptos fundamentales de la *Filosofía de la historia* de Collingwood, que pasa por ser uno de los filósofos idealistas más destacados de la presente centuria.

Dentro de esta Estética idealista, el artista debe formarse su propia idea de la obra de arte, buscando la cualidad dominante y más notable del objeto que ha de reproducir. Al formar esa idea, encuentra el principio conductor de su actividad artística. "Hemos dicho —dice Taine— que la obra de arte tiene por objeto manifestar algún carácter esencial saliente, en una forma más completa y clara que los objetos reales. Para ello el artista se forma la idea de ese carácter y de acuerdo a su idea transforma el objeto real. Este objeto, así transformado, se halla en conformidad con la idea; en otros términos, es ideal. Así, las cosas pasan de lo real a lo ideal" (*idem*, p. 325).

La teoría de la cualidad dominante, originada en las escuelas científico-biológicas de Linneo y Darwin, acaba identificándose con el concepto ideal de la naturaleza, de los racionalistas del siglo XVIII. Pero Diego Baz, que pertenece a la típica corriente eclectista de la cultura mexicana, agrega a esta teoría de Hipólito Taine, otros rasgos fundamentales que están tomados de las ideas estéticas de Víctor Cousin,

como la teoría de la expresión. “Expresión —dice Baz— es la manifestación del estado de las cosas: la fuerza, la salud, la robustez, la flexibilidad... Hay además la expresión de fenómenos internos, del orden puramente sensible, expresión común a todos los seres vivientes, a la planta, al animal, al hombre... y por último, la expresión intelectual y moral, que se refiere a la vida del ser humano; ésta toca al hombre que por su excelencia aventaja a los seres que le rodean. Pero esa excelencia se ostenta por la expresión, la cual, mediante el gesto, la vivacidad de la mirada, las actitudes del cuerpo, los tonos e inflexiones de la voz, revela el poderío de la inteligencia, los afectos del ánimo, la fuerza y el alcance de la voluntad” (*Nociones de estética*, p. 17).

De acuerdo con estas premisas, Diego Baz propone esta definición de la belleza, de la que dependen naturalmente todos los temas de su obra: “La manifestación sensible de la excelencia de un objeto, que por la unidad y variedad armónicas en su forma, excita en quien la percibe una emoción placentera y desinteresada... Conviene sustancialmente con las definiciones y descripciones que de lo bello han formulado los filósofos y preceptistas más autorizados” (*idem*, p. 19). Y para mostrar que su definición es una síntesis, un resumen condensado de la mayor parte de los filósofos del arte, cita las definiciones de Milá y Fontanals, maestro de Menéndez y Pelayo, de Platón y Aristóteles, de Plotino, de San Agustín y de Leibniz, de Santo Tomás y de Kant, de Hegel y de Schiller, de Carlos Lahr y Pedro Felipe Monlau y, finalmente, de Coll y Vehi, del cual conviene repetir aquí la fórmula: “Una forma concreta, sensible, armónica y llena de vida de lo verdadero, lo bueno y perfecto.”

De conformidad con esta última definición habla de la belleza física, de la belleza moral y de la belleza intelectual. Es interesante anotar que como ejemplo de belleza moral, cita el perdón concedido por Nicolás Bravo a trescientos prisioneros españoles, a sabiendas de que su padre había sido fusilado por el virrey. Como belleza intelectual cita las ideas de Cuvier, “sobre las edades y formación de nuestro planeta, teoría que creó la ciencia geológica... y arrancó a la tierra sus secretos, guardados por millares de años...” (*idem*, p. 24).

Muchos de los temas comunes a la Estética del siglo XVIII, y que se ocupan en describir diferentes géneros de belleza, los recoge Baz como formas incompletas. Lo bonito, como la flama, que no constituye una armonía completa, o lo lindo, que “se dice de un objeto en que por lo diminuto no puede campear la belleza”.

La gracia es un don nativo e ingénito, que se aplica en sentido cómico y en sentido serio, como lo ridículo o gracioso y lo agraciado, cuando ostenta cualidades estéticas más elevadas. O la elegancia, que expresa una cualidad que se halla en lo escogido, en lo selecto, algo que depende fundamentalmente de la elección humana.

Pero la categoría de lo sublime exige un capítulo aparte. Sigue en términos generales la doctrina de Kant, de quien cita la crítica del juicio, según una traducción francesa que no designa expresamente: "Así, pues, a juicio de Kant, lo que constituye lo poderosamente sublime en la naturaleza, no es sólo que parezca terrible, sino que nos dé a la par con el temor, un sentimiento de nuestra personalidad moral, puesta en seguro" (*idem*, p. 29). Se ocupa en describir lo sublime físico, moral e intelectual y aun lo físico, lo subdivide en extensión y poder, que son el sublime matemático y dinámico de Kant. Pero lo sublime estético no se confunde con esos géneros de sublimidad, pues lo que lo distingue es que sólo se revela en una forma, en una manifestación de carácter sensible. Puede, por lo mismo, existir sublimidad moral o intelectual, sin que halla propiamente una emoción genuina de carácter estético.

Puede pasarse por alto el capítulo en que Baz reproduce una teoría de Carlos Lemcke sobre la graduación de los sentimientos de lo bello y de lo feo y sus estados de ánimo intermedios, para detenernos en el capítulo final de la parte de la "Estética objetiva", que trata del juicio estético.

Las líneas de Baz sobre el juicio estético aclaran en forma muy precisa su posición teórica: "Cuando sentimos la belleza nos damos cuenta de un estado de nuestra alma y refiriéndolo a ciertos objetos les atribuimos, como causa del movimiento sensible y representación que en nosotros se verifica, las cualidades que constituyen la belleza objetiva" (*idem*, p. 47). El juicio estético por lo mismo es un acto de conocimiento, posterior al sentimiento de belleza. Pero no se limita a constatar que una persona siente un placer estético. Si esto fuera así, el juicio estético carecería de toda objetividad y universalidad, como lo ha hecho notar muy bien Kant en su *Analítica de lo bello*. En este caso, el juicio de gusto o juicio estético sería algo estrictamente subjetivo y personal, sin ninguna pretensión de validez objetiva. Correspondería perfectamente con el conocido aforismo "De gustos no se disputa".

Pero si Kant resuelve la antinomia del juicio del gusto, postulando no un principio de conocimiento, sino un difícil "sustrato de lo suprasensible", en el caso de Diego Baz la solución es justamente la con-

traría a la posición kantiana. Sí existe un concepto objetivo de lo bello, puesto que pueden presentarse ciertas cualidades que existen en los objetos como fundamento para el juicio estético. El juicio de gusto puede aspirar a la objetividad y a la universalidad, no por una coincidencia de la subjetividad humana, que experimenta un mismo placer estético ante un objeto de arte, sino porque los objetos poseen una cualidad predominante, que muestra la excelencia de su carácter y a la cual se encuentran subordinados todas las demás cualidades secundarias formando una unidad armónica entre ellas, expresiva no tanto de una estructura real, sino de un concepto ideal formado por el artista. “Esa ley ha servido como piedra de toque para descubrir y señalar los errores y aciertos de las diversas escuelas, como lo ha hecho Hipólito Taine en sus admirables libros de análisis artístico” (*idem*, p. 50).

De esta teoría de la subordinación de los caracteres, deduce Taine una de sus teorías más interesantes. “Así como en el mundo físico es más importante un carácter, cuando es más invariable y más elemental y constituye, por decirlo así, la capa más profunda del ser, así en el mundo moral, para determinar el orden de subordinación de los caracteres no hay que detenerse en lo que pudiéramos llamar caracteres de la moda y del momento, ni tampoco en los que duran la mitad de un periodo histórico ni siquiera en los que dominan durante un periodo entero, sino descender a aquellos otros que son comunes a todos los pueblos de una misma raza, ‘fundamentos oscuros y gigantescos que cada día va descubriendo la lingüística’ y llegar, por último, a los caracteres universales humanos, propios de toda razón superior y capaz de civilización espontánea, dotada de aquella aptitud para las ideas generales, que es patrimonio del hombre y le conduce a fundar sociedades, religiones, filosofías y artes” (Menéndez y Pelayo, *ob. cit.*, p. 145). Diego Baz hace una larga transcripción de Taine, tomada del “Ideal en el arte”, en donde incluye un juicio sobre el Quijote, en la cual lo proclama: “Una de las personalidades eternas de la vida humana, el idealista heroico, soñador iluso, débil, de cuerpo demacrado, vencido muchas veces, y junto a él, para fortificar la impresión el tonto sensato positivista, vulgar y rechoncho” (*Nociones de estética*, p. 52).

La segunda parte de la obra de Baz se ocupa del arte, lo que llama la “Estética subjetiva”. Sin embargo, se ha visto antes que la “Estética objetiva”, la primera parte, trata de muchos temas que podrían clasificarse como subjetivos, pues el estudio de lo bello, de lo sublime, de lo gra-

cioso, lo elegante, no son sino diversos matices del sentimiento de belleza analizados con la minuciosidad que exige el análisis psicológico.

Inversamente, la "Estética subjetiva" se ocupará no sólo de definir el arte, sino de la clasificación y descripción de las bellas artes, amén de algunos otros temas de orden subjetivo.

En una forma rápida pero certera, Diego Baz contrapone el arte a la naturaleza, por cuanto significa toda "producción ejecutada por el poder libre del hombre"; a la ciencia, porque implica el lado práctico y no teórico de las cosas, y porque establece reglas y no leyes como las ciencias; al oficio manual y útil, porque persigue ante todo la belleza, en un afán desinteresado de goce.

El origen del arte lo atribuye a la admiración que nos causan las cosas que muestran una excelencia que nos mueve a su imitación, modo primitivo y fundamental de producir el arte, y a la necesidad de comunicación con los demás, lo que nos impulsa a expresar nuestras emociones, a inmortalizar los estados subjetivos de ánimo, efímeros, pero que perpetúan nuestra vida y nuestro pasado.

En la historia del arte, reconoce dos fases históricas fundamentales; el arte primitivo y espontáneo, manifestación de una vida exuberante; expresión ingenua de nuestras emociones, ya sea el sentimiento de lo sobrenatural, lo misterioso y eterno, ya el amor a la patria y al hogar, ya simplemente el dolor, compañero asiduo de la vida. La segunda fase es el arte reflexivo y consciente, que no se contenta con imitar simplemente los objetos que estimamos bellos, sino que aspira a expresar los ideales que concibe bajo forma sensible, "creación reflexiva de lo bello por el hombre, sometido a la forma que él mismo inventa" (*idem*, p. 63).

En la clasificación y descripción de las bellas artes, sigue las ideas de Víctor Cousin y aun cita un párrafo de su obra principal, *Lo verdadero, lo bello y lo bueno*, lección IX, para probar la supremacía de la poesía sobre todas las artes.

Las artes las clasifica, según el medio sensorial principal que utilizan. Así las artes se dividen en plásticas u ópticas y fonéticas o acústicas.

Las artes plásticas se desarrollan fundamentalmente en el espacio y carecen por lo mismo de la capacidad de expresar el movimiento, lo que las hace menos expresivas que las fonéticas. La escultura puede presentar el cuerpo humano entero, en sus tres dimensiones, pero carece de los colores que animan y dan frescura a las obras de arte. La arquitectura es una forma mixta, pues al mismo tiempo satisface el placer

desinteresado que caracteriza a la emoción estética y cumple con un fin útil y necesario para el hombre.

En las artes fonéticas se considera a la música y a la literatura. Nada consigue igualar el poder expresivo de la música, por su capacidad sugestiva, penetrante, henchida de sentimiento, pero carece de claridad y precisión, sus signos son vagos e indeterminados. En cambio el arte literario es el que goza de la mayor capacidad expresiva, pues no sólo utiliza los sonidos que son las palabras, sino sus significaciones que expresan los sentimientos, las ideas y todos los estados de conciencia. “La palabra —dice Víctor Cousin— sobre todo la palabra elegida y transfigurada por la poesía es el símbolo más enérgico y universal... tiene la intensidad y el brillo de la nota musical, es luminosa tanto como patética, habla al espíritu como al corazón, es inimitable y única... reúne en sí todos los extremos y todos los contrarios en una armonía... desarrolla alternativamente todas las imágenes, todos los sentimientos, todas las ideas y actividades humanas” (*idem*, p. 72).

La idea de que el arte se vale de signos, de símbolos que tienen un sentido propio y al mismo tiempo se refieren a otro objeto distinto de ellos mismos, que Jouffroy expuso con más amplitud que su maestro Víctor Cousin, es motivo de algunas reflexiones por parte de Diego Baz: “El Arte en general participa de la naturaleza del signo, que es un signo de los estados de conciencia, es algo que por la relación que tiene con los estados del espíritu nos lleva al conocimiento de los mismos, pero no es simplemente elemento significativo como la palabra y el gusto, sino que es eficiente de lo mismo que expresa, es decir, no se limita a manifestar exteriormente una belleza, un sentimiento, una idea, realizados fuera de nosotros, sino que produce y realiza en nosotros mismos cuando percibimos y contemplamos la obra artística, aquella belleza, aquel sentimiento y aquella idea” (*idem*, p. 73).

Para ilustrar estas ideas Diego Baz analiza, en un esfuerzo admirable, la Estatua de Cuauhtémoc, hecha por Miguel Noreña, desde entonces colocada en el Paseo de la Reforma. Describe los rasgos escultóricos, su significado estético, “en actitud de esperar al enemigo para el combate, empuñando en su diestra la *macuáhuil*... el rostro juvenil, hermoso y altivo del guerrero revela a un tiempo valor sereno, majestad y resolución inquebrantable”. Pero esa obra de arte despierta la simpatía hacia el héroe y reproducimos en nosotros mismos su actitud física y su estado de ánimo, diríamos ahora, mediante una proyección sentimental simpática, “nuestra cabeza se yergue también, nuestros nervios

se distienden . . . aparece en nuestros ojos la filatación de las pupilas . . . la sangre circula con más rapidez y se agolpa al rostro, surge luego en la imaginación el cuadro todo de la última lucha por la patria . . . sentimos la indignación que sintió Cuauhtémoc . . . llenos de ira nos parece ver a Cortés: cruel, injusto e implacable . . ." (*idem*, p. 73 y 74). En estas reflexiones no puede negarse que se anticipa la teoría de la proyección sentimental de Teodoro Lipps, pero que ya había expuesto el propio Jouffroy en su *Curso de Estética* de 1843. Sin embargo, la interpretación que Diego Baz da al valor estético de la Estatua de Cuauhtémoc se acerca más a la doctrina de la imitación interna, tal como la presentó Carlos Groos, en su obra *Introducción a la Estética*, de 1892, aunque no podemos saber si Baz conocía esta obra, nos inclinamos a una respuesta negativa. Pero la teoría misma de la simpatía, la identificación sentimental entre el espectador y la obra de arte, que los esteticistas del siglo XIX habían expuesto como una explicación artística, entrañaba los elementos propios de la teoría de la proyección sentimental.

Bajo el título de los medios generales del arte, Diego Baz discute la naturaleza del arte, en qué consiste la actividad artística. ¿Es una imitación de la naturaleza? ¿Es una expresión de nuestros estados de ánimo? ¿Es una invención de formas nuevas, para complacer el espíritu? La forma más antigua y sencilla del arte es la imitación de las bellezas que ofrece la naturaleza. "La escuela llamada realista o naturalista pretende sostener que la imitación es no uno de los medios para realizar lo bello, sino el fin mismo y la perfección del arte, e intenta fundar tal doctrina en el principio de que siendo verdad solamente lo real, lo real tiene que ser también lo único bello" (*idem*, p. 79).

Si se estudian las obras de las diferentes artes, se verá cuán poco entra la imitación en ellas. Sólo es secundaria en la arquitectura y es ajena a las composiciones poéticas, que muchas veces expresan estados anímicos, sin tomar modelo de la naturaleza. La música no expresa el regocijo o el dolor, mediante los gritos, los sollozos o las risas. Las artes plásticas no emplean todas las cualidades de las cosas reales, sino sólo una parte de ellas. Los personajes del drama hablan en verso, y en la ópera actúan cantando, a pesar de que en la vida real nadie se expresa en esa forma. Los buenos dramaturgos evitan a los espectadores las escenas desagradables o sangrientas. Duncan no muere en escena, en la obra de Shakespeare, y Racine anuncia por el diálogo el envenenamiento de Británico o el fin trágico de Atala. "La imitación exacta

y servil de la naturaleza no es ni puede ser objeto exclusivo ni aun condición necesaria del arte” (*idem*, p. 81). Existe otra circunstancia que hace imposible la imitación exacta de lo natural. Nadie ve la naturaleza del mismo modo. Dos retratos de una misma persona, de diferentes pintores, nunca son iguales. Estas observaciones llevan a la conclusión de que es necesario completar la imitación con la expresión. A través de ella, el artista selecciona y elige los rasgos naturales que han de formar su obra de arte, con ello le imprime personalidad, aunque parezca que copia la realidad. Un párrafo tomado del libro *Notas y reflexiones* de Charles Charaux sirve para explicar cómo hace un artista un retrato, escogiendo, eliminando, atenuando, reforzando la fisonomía que quiere reproducir, buscando la expresión dominante, característica, interesante.

Pero la expresión es además el principio y fundamento mismo de la creación artística. El artista no siempre encuentra en la naturaleza las formas sensibles que necesita para expresar las concepciones de su genio, por lo que se ve empujado a componer obras originales: “Transformar lo natural, o mejor dicho, modificar su forma con el intento de mejorarla, es en el hombre una necesidad propia de su índole. No por eso debe entenderse que el artista haya de despreciar la realidad, pues entonces a trueque de evitar el vicio del realismo, caería en un idealismo falso y fantástico... El arte debe consultar la naturaleza y no perderla ni un momento de vista, si quiere ser verdadero y producir la genuina emoción y el sentimiento de lo bello.”

“Cuando viola las armonías, las leyes y proporciones fundamentales de lo natural, no alcanza a producir la emoción estética completa... Sin el conocimiento de la realidad y cierta fidelidad a la naturaleza, el artista cae en la ficción, es decir, en lo falso, en lo convencional, y su obra resulta fría e inexpresiva” (*idem*, p. 87). Es por lo mismo esencial a la obra de arte evitar los extremos de un realismo y un idealismo exagerado, conservando un sano equilibrio entre la imitación y la idealización de la naturaleza.

En la búsqueda de este equilibrio entre lo real y lo ideal, Diego Baz advierte al artista de los excesos a que puede conducir un juego caprichoso de la fantasía, que él denomina “ficción”, que si en ciertos casos puede cautivar y resultar atractiva, tiene, sin embargo, un valor estético secundario. Como ejemplos de una creación artística que cae en el defecto de lo ficticio menciona las *Metamorfosis* de Ovidio, las narraciones maravillosas de los pueblos del Norte, refiriéndose sin duda a las can-

ciones de gesta, de origen germánico, a los cuentos orientales compilados en *Las mil y una noches*, a las leyendas milagrosas o caballerescas de la Edad Media y a muchos cuentos fantásticos modernos, como los de Hoffman, Allan Poe o Bécquer.

En cambio la idealización es el juego correcto de la imaginación que expresa un tipo superior de belleza, respetando las relaciones y proporciones de lo real, dando lugar a un libre juego de la imaginación sin estar en desacuerdo con el entendimiento, como lo pide el filósofo Kant. La idealización produce efectos más verdaderos y simpáticos, en tanto que la ficción queda por debajo de la realidad. En dos capítulos sucesivos insiste en este tema Diego Baz, tratando de la importancia de la imaginación en la creación artística, de lo cual da numerosos ejemplos, pero sin salir fuera de los lineamientos señalados antes.

El valor del arte, el fin último al que debe servir es cuestión que ocupa a Diego Baz. Las posiciones que se enfrentan son, por un lado, el concepto del "arte por el arte" y, por el otro, la teoría del arte docente, que lo subordina a finalidades de carácter moral. Ambas posiciones las considera erróneas, porque expresan conceptos verdaderos, por decirlo así, expuestos en forma exagerada y, por lo mismo, falsa.

Nada es más cierto que el artista sólo ha de preocuparse por expresar lo que sea verdaderamente bello y digno de admiración, sin consideraciones extrañas al fin esencial de su actividad. Pero esto no implica, se apresura a decir Diego Baz, que el arte se ejerza fuera del imperio de la ley ética: "El arte, o mejor dicho, el artista debe rendir parias a la ley moral... Mas allí no hemos de inferir que el artista esté obligado a mirar la moralidad como fin directo y principal de sus trabajos... su oficio es expresar lo bello y no predicar lo bueno... La preocupación por un resultado moral ata las alas de la imaginación y puede llegar hasta esterilizarla... Si apelamos a los recuerdos históricos, encontraremos que los artistas de primer orden y los talentos esclarecidos en el ejercicio del arte, han sido en lo general hombres amantes de su patria, de la libertad y del honor... No por la doctrina que sobre este particular consignamos, queremos decir que al artista y mucho menos al escritor le esté prohibido emplear la obra artística como medio de difusión o propaganda de estas o las otras doctrinas... Pero sostenemos que esos fines secundarios de ninguna manera son esenciales en la obra de arte" (*idem*, p. 107 a 111).

Con la mejor buena voluntad, intentamos desentrañar el verdadero sentido de estas proposiciones contradictorias. Pero puede decirse que

sostiene y niega al mismo tiempo el “arte por el arte”, que sostiene y niega lo que se llamaba entonces el “arte docente”, al servicio de un fin moral o político. La verdad es que negaba al arte una verdadera independencia y autonomía respecto de los valores éticos, y que no podía concebir un divorcio entre el arte y la moral. Tal vez en el fondo la idea era que el verdadero artista sólo lo es sobre sólidos fundamentos morales, aunque al hacer arte, no se detenga a pensar en el carácter moral de su obra. Sin embargo, la solución la encuentra como en tantas otras cuestiones, en las teorías de Hipólito Taine, en este caso en su tesis del carácter benéfico de las obras de arte. “Siendo iguales en todas sus demás condiciones —dice Taine— la obra expresiva de un carácter bienhechor aventaja a la que expresa un carácter maléfico” (*idem*, p. 112). En síntesis, el arte vale más cuando lleva consigo un valor ético.

La misma solución se ofrece a la cuestión de la relación entre la ciencia y el arte. Ambos son independientes, se guían por métodos distintos: la ciencia, el análisis; el arte, la síntesis o la selección; aquélla aspira a lo abstracto, el arte se queda en lo concreto.

Sin embargo, ambas actividades están regidas por la razón. Al arte no le bastaría la simple sensibilidad y la imaginación, pues la inteligencia debe añadirse para que las obras de arte sean posibles. Concebir lo ideal partiendo de lo real es la finalidad tanto del arte como de la ciencia.

Uno de los temas centrales de la filosofía del arte de Diego Baz es el estudio de las escuelas literarias de su tiempo, como el clasicismo, el romanticismo y el simbolismo.

Del clasicismo hace un estudio apretado pero admirable. Llama “clásico a lo sobresaliente en cualquier orden de cosas y en algunas ocasiones a lo muy notable aunque no sea correcto... Damos el nombre de clásicas a aquellas antiguas obras maestras de arte que por su excelencia han servido de modelo a los artistas... Según la doctrina unánime de los críticos, la admirable belleza de tales obras consiste en la observancia que en ella se advierte de ciertas leyes estéticas fundamentales” (*idem*, p. 121). Estas leyes pueden reducirse a tres: primera, relación adecuada entre el fondo de la composición y su forma sensible, entre el pensamiento y la expresión; segunda, el equilibrio entre la imaginación y la razón; tercera, que el artista no caiga en la copia servil de lo natural, sino que lo idealice y que tampoco irrumpa en el idealismo puramente fantástico y desordenado.

Diego Baz reconoce cuatro grandes épocas clásicas en la historia: el arte griego del siglo de Pericles, el de Augusto en Roma, el de los Medicis en Florencia y el de Luis XIV en Francia.

Pero estas escuelas clásicas han dado lugar al movimiento de los pseudo-clásicos, de los preceptistas, que han convertido en leyes fundamentales lo que no era sino cualidades secundarias en las obras maestras. Así la regla del fin feliz en las narraciones, las tres unidades dramáticas, los asuntos tomados necesariamente de la fábula y la historia antiguas, etcétera. Incurrieron en el error de creer que lo imperecedero en las obras clásicas era simplemente el equilibrio entre la forma y el pensamiento, cuando lo principal es algo contingente y variable, propio de la época a que pertenecía el artista, que es imposible resucitar. Toma ciertas formas pasajeras como reglas estéticas perpetuas e inamovibles. No han considerado las modificaciones radicales y profundas que la historia ha introducido en las sociedades a partir de Homero y Virgilio, la sucesión de tantas generaciones que han traído siempre algo peculiar que les es propio. “La escuela clásica, por lo mismo, así definida es radicalmente falsa, puesto que toma por empeño hacer que se mueva lo que ya no vive e intenta conmover y deleitar con algo que ya no corresponde ni a las ideas ni a los sentimientos de las generaciones modernas” (*idem*, p. 125).

La presentación de la escuela romántica recibe una amplia y generosa perspectiva histórica. No podemos pensar más que en una influencia directa de don Marcelino Menéndez y Pelayo que en el tomo v de su *Historia de las ideas estéticas en España* presenta un gran pórtico histórico, en la aparición de la corriente romántica.

Por lo demás, el guía espiritual de Diego Baz, el filósofo Hipólito Taine, no dedicó ningún estudio al romanticismo, apasionado como era del clasicismo griego, cuyo amor le venía de las prístinas fuentes del estudio de Lessing.

Para Diego Baz hablar de los orígenes del romanticismo equivale a hablar de los orígenes de la cultura moderna. La irrupción de las razas germánicas en el decadente mundo romano, las nuevas ideas religiosas como el cristianismo, la caída de tantos dogmas antiguos, los idiomas romances, y con ello los cantares de gesta, el Mío Cid en España, las Cantigas del Rey Alfonso X, las epístolas del Arcipreste, las coplas de Jorge Manrique, junto con la Canción de Rolando, el Romance de la Rosa, los Nibelungos en Alemania, todos estos dispersos y heterogéneos elementos explican la nueva fisonomía de los tiempos. No deja de referirse a la

aparición del arte gótico, la nueva estatuaría religiosa que contradice a la clásica, el nuevo sentido del teatro, no clásico, sino en todo caso prerromántico, en Shakespeare, Lope de Vega, y Miguel de Cervantes, que entregó al mundo una producción literaria que no seguía los cánones clásicos.

“Introducidos en la conciencia humana la idea y el sentimiento de que la vida tiene que ser una lucha perpetua entre la aspiración a lo perfecto y la percepción de lo limitado e insuficiente que por todas partes nos rodea... preciso fue comprender que había necesidad de que en muchas ocasiones la obra artística debía extenderse a lo defectuoso, a lo insuficiente, a lo que se opone a la armonía... fue preciso comprender que el artista no acertaría a cumplir su encargo, ... encaminándose a expresar lo simplemente bello, a producir el goce tranquilo, sereno y augusto, objeto preferente del arte antiguo, sino que se vería obligado a revelar también las turbulencias, las contradicciones, las inquietudes, los desalientos que constituyen el estado psíquico del hombre moderno” (*idem*, p. 133). De este modo se presenta a los creadores del romanticismo, a Gray, Scott, Byron, Shelley, en Inglaterra; a Madame Staël, Chateaubriand, Lamartine y Víctor Hugo, en Francia... El Romanticismo ha sido el cumplimiento de una ley social y al mismo tiempo un adelanto que ha servido de base y de guía a la literatura moderna” (*idem*, p. 134).

La última escuela literaria que trata Diego Baz es el simbolismo, movimiento literario que aparece después de la larga vida de Víctor Hugo, en sus principales representantes Teodoro de Blainville, Leconte de Lisle y Charles Baudelaire. Catulle Mendès condena enérgicamente el movimiento y Baz se hace eco de sus opiniones. “El apetito de originalidad —dice Mendès— que habrían satisfecho sin ese error, hizo que se dedicaran empeñosamente a diferir de Víctor Hugo, por la elección de los asuntos, por la evocación de leyendas y filosofías inmemoriales y exóticas y por el rebuscamiento de singularidades sentimentales” (*ibid*, p. 139).

De acuerdo con el estudio de Catulle Mendès, dos son los principales defectos que se atribuyen al simbolismo: una deliberada vaguedad en los conceptos, de imprecisión en las palabras, abusando del empleo de metáforas, símiles, antítesis, y la abolición de la versificación en la poesía, renunciando a la métrica y a la rima, que Diego Baz estima elementos esenciales en la poesía. Como decadentismo literario es calificado el intento de aclimatar en México el simbolismo francés.

Diego Baz se congratula de que el núcleo más brillante de la literatura mexicana haya rechazado el decadentismo de los simbolistas. Así es el

caso de los poetas clásicos como Ignacio Montes de Oca, Joaquín Arcadio Pagaza y Joaquín D. Casasús. Lo mismo ha de decirse de José María Roa Bárcenas, poeta de exquisita corrección y de los distinguidos maestros Justo Sierra y José María Vigil, el primero, de clara filiación romántica, el segundo, humanista eruditísimo. Los creadores de la novela mexicana, Delgado, López Portillo y Rojas, Cuéllar, Rabasa, Gamboa, que han sido también versificadores fáciles y armoniosos, Victoriano Salado Álvarez, narrador realista, Manuel José Othón, poeta descriptivo de luminosa fantasía y José Peón Contreras, dramático de notable mérito, Salvador Díaz Mirón, vate conceptuoso, Luis G. Urbina, de delicada sensibilidad romántica, amén de los más jóvenes como Enrique González Martínez y Enrique Fernández Granados, no han oído los cantos de las sirenas simbolistas.

Pasaremos por alto un capítulo en el que Diego Baz hace un breve resumen de la pintura europea y de la mexicana, en la que no hace sino repetir la obra de don Bernardo Couto, porque no tiene más que un propósito meramente informativo del desarrollo histórico de las artes plásticas.

Una filosofía del arte como la de Hipólito Taine no podía menos que inclinar aquellas que las siguen a considerar, en forma muy especial, la importancia del medio social sobre el arte, la influencia del proceso de la historia en las formas artísticas. Todo ello lleva naturalmente hacia una sociología del arte, que estudia la relación entre las fuerzas y factores sociales y los diversos medios de expresión estética.

Diego Baz no deja de reconocer la gran influencia del medio social sobre la obra de arte, pues ésta en efecto refleja, necesariamente, las ideas, los sentimientos, los gustos de la época. Pero los artistas, dice Baz, expresan, no copian a su tiempo. Ponen en todas sus obras el sello de su individualidad. No son por lo mismo un medio pasivo, que reproduzcan su época mecánica y automáticamente. Las obras de arte tienen un estilo, cualidades comunes, uniformes, que caracterizan a cada artista en particular y que confirman el aforismo de Buffon: "El estilo es el hombre."

Puesto, sin embargo, a estudiar la relación del arte y la historia, el paralelismo entre el progreso y el nacimiento de las bellas artes, hace breves consideraciones de cómo nacieron, desde los antiguos tiempos de la prehistoria, el dibujo, primero geométrico, luego decorativo, la arquitectura, con la necesidad de los asentamientos humanos, la pintura y la escultura. A dos causas atribuye el nacimiento del arte: a la necesidad de expresar lo que impresiona vivamente al hombre, en formas permanentes y

estables, y a la necesidad de la comunicación con los demás. Así el arte tiene dos funciones paralelas. Al mismo tiempo mantiene vivo el pasado y satisface el deseo del hombre de mantenerse en el futuro, dando a conocer a las generaciones venideras lo que sentía, pensaba y quería.

Por otra parte el arte, como un reflejo necesario del estado psicológico colectivo de los pueblos, es un medio inmejorable para el conocimiento de su historia. Por el arte sabemos la textura espiritual, diríamos ahora, de los pueblos antiguos. Nos enteramos del sentimiento religioso de los egipcios y de su gran culto a los muertos; tomamos conciencia de la percepción armoniosa y agradable de los griegos, de un espíritu ligero y entusiasta; de Roma recibimos la impresión de su grandeza y altivez imperial; la Edad Media nos trasmite su sentido de lo sobrenatural, la dolorosa angustia de la vida terrestre en espera de una gozosa vida futura, y el feudalismo nos revela su duro espíritu militar, con sus castillos y sus fortalezas. El arte musulmán se muestra decorativo, ostentoso. El Renacimiento manifiesta el profundo cambio que experimentó la civilización, las costumbres, los sentimientos, las instituciones sociales y políticas. Aparecieron el libre examen, los críticos, los reformadores filosóficos, la ciencia experimental. El arte reacciona contra el sentido religioso de la Edad Media y se vuelve humanista, idealizando la naturaleza.

El capítulo final de esta magnífica filosofía del arte que nos ha dejado Diego Baz se ocupa de la función social del arte. Ante todo señala la importancia que tiene para el conocimiento histórico de los pueblos, de lo que es clara muestra Champollion, descubriendo el secreto del lenguaje egipcio, Pompeya que nos enseña la vida romana y la importancia de las ruinas prehispánicas en México, en las que cita a Palenque, Uxmal, Mitla, Teotihuacan, para el conocimiento de la vida y la cultura de los pueblos mayas, mixtecas, aztecas.

Puede observarse también la correspondencia entre la literatura y las estructuras políticas, la oratoria parlamentaria y popular en los regímenes democráticos que falta en los gobiernos absolutistas, la libre oratoria que resplandece en la democracia griega y en la república romana y que vuelve a parecer en el régimen de libertades inglesas del siglo xvii. Por eso mismo, dice Baz, la poesía verdadera, alta y espontánea no es compatible con los fanatismos religiosos ni con los absolutismos políticos, que sólo dan lugar a una poesía falsa y cortesana.

La literatura es además un medio inapreciable para conocer el desarrollo del lenguaje, el cambio de sus estructuras, de sus sentidos, de su vocabulario.

Pero la función social más importante del arte es la creación de la comunidad humana. Por el hecho de que convierte las ideas abstractas en formas sensibles, las hace atractivas y fáciles, mueve los sentimientos y las pasiones, a través de la simpatía y el amor, unificando a los hombres y creando sus grandes comunidades, como los pueblos y naciones.

Por esta importante función del arte, de crear una comunidad de sentimientos e imágenes, la religión ha hecho uso constante de los medios artísticos y los caudillos han podido manejar a las muchedumbres, como Aníbal, César, Mahoma y Napoleón.

El arte es un poderoso medio educativo, porque domina a la imaginación y persuade a los hombres fácilmente. Depura el gusto y las ideas morales, por la necesaria interdependencia entre lo verdadero, lo bello y lo bueno. Si los intereses económicos, políticos e ideológicos dividen: el arte en cambio unifica, concilia y aproxima.

La *Filosofía del arte* de Diego Baz termina con una suave apología del arte para todas las edades de la vida: al niño lo divierte y educa con los juguetes artísticos, con las leyendas y cuentos infantiles; a la juventud la estimula en sus ardorosos ideales, con la poesía y la música; el adulto goza, en el arte, la memoria viviente del pasado y el sentido simbólico del porvenir, y el viejo alivia sus tristezas, viviendo, por medio de las formas artísticas, todos los momentos hermosos y valioso de su propio pasado.

México, D. F., 11 de octubre de 1977.