

Naturaleza/Cultura. Un enfoque estético

*Mario Teodoro Ramírez**

La repercusión que la problemática ecológica ha tenido en los últimos años ha llegado a la Estética, provocando, en primer lugar, una reposición del antiguo tema de la “estética de la naturaleza”,¹ y, subsecuentemente, una serie de reformulaciones que tienen que ver con los conceptos fundamentales de esta disciplina. En este contexto, deseo proponer —inspirado en algunos autores de la tradición fenomenológica (Maurice Merleau-Ponty y Mikel Dufrenne)— un enfoque estético sobre las relaciones entre Naturaleza y Cultura. Intento mostrar que tal enfoque puede permitirnos superar tanto una concepción dualista como una concepción monolíticamente reduccionista —ya naturalista, ya culturalista— de la relación Naturaleza/Cultura, apuntando a una concepción interactiva, “dialéctica” y no polarizante de esa relación. Considero que la actividad artística constituye un buen modelo de este tipo de concepción. Así, para exponer el enfoque estético que propongo, el concepto de fenómeno artístico-estético debe ser inicialmente formulado de modo preciso. Esto es lo que desarrollo en seguida: un concepto del fenómeno estético (en particular, del “sentido estético”) apto para replantear de manera general las relaciones entre Naturaleza y Cultura. Como apartado final presento un comentario sobre las relaciones entre estética y ecología.



IZTAPALAPA 40

JULIO-DICIEMBRE DE 1996

pp. 63-76

* Profesor de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Michoacán.

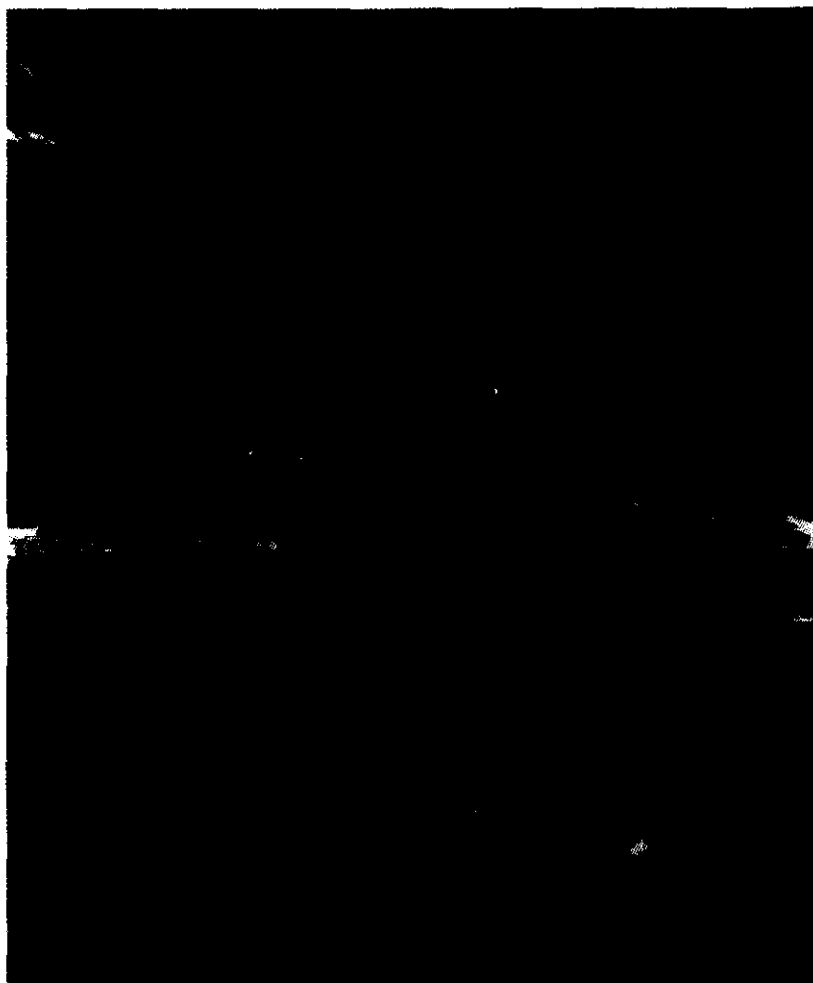
I. Teoría del sentido estético

La cuestión del “sentido” es una de las problemáticas más acuciantes de la teoría estética. Me sumerjo en una sinfonía, contemplo una pintura o una película, soy llevado por el movimiento de un poema o una novela, me planto frente a una escultura... No son unos simples objetos los que me atraen e inclusive llegan a colmarme. Hay ahí algo más que requiere la puesta en juego de todo mi ser, de mi sensibilidad, mi gusto y disgusto, de mi pensamiento y mi capacidad de comprensión, etcétera, ¿qué es? No podría responder con exactitud a esta pregunta y sin embargo tampoco podría negar que haya “algo” ¿Qué es entonces?

Afirmar que una obra de arte expresa algo —un sentimiento, una idea o un pensamiento—, es decir, que ella posee un significado o un sentido, es una condición para que podamos llamarla obra de arte. Es el carácter expresivo y/o significativo del objeto artístico lo que nos permite distinguirlo de otro tipo de objetos (de las “cosas”). Pero ¿qué es el sentido estético?, ¿dónde está?, ¿cuál es su naturaleza? De acuerdo con la clasificación de los posibles lugares del “sentido” que presenta Umberto Eco en un texto reciente,² asumimos el cuestionamiento de cualquier tesis reduccionista sosteniendo que el sentido estético de una obra de arte no puede identificarse

ni con la “intención” del autor (*intentio auctoris*) ni con la “interpretación” del espectador (*intentio lectoris*). Esto quiere decir, ante todo, que el sentido estético no es un objeto mental, una entidad conceptual, un mero significado; es decir, que el “pensamiento” estético no es pensamiento sin más; que no puede aprehenderse, “pensarse”, aparte de aquello a lo que se dirige. Por esta misma razón, nunca es algo definido y acabado, un ser cierto y preciso. El sentido estético es *inmanente* y es *abierto*. Tal es su doble característica. Ambas cualidades se ligan una a otra: es porque es inmanente que es abierto, es su apertura lo que muestra su inmanencia. Vamos a ampliar estas tesis.

La *inmanencia*. En primer lugar, el sentido estético es plenamente inmanente al objeto (la obra de arte) del que se dice; no es una entidad trascendente, exterior o posterior; es la realidad concreta del objeto como tal; está en, o es la obra de arte misma, y remite a sus rasgos más singulares, sensibles y concretos. “En un cuadro o en un fragmento de música, la idea no puede comunicarse más que por el despliegue de los colores y los sonidos. El análisis de la obra de Cézanne, si no he visto sus cuadros me deja la opción entre varios Cézanne posibles, y es la percepción de los cuadros la que me da el único Cézanne existente, es en ella que los análisis toman su sentido pleno”.³ Lo que



Retrato de un campesino, Cézanne, óleo.

hay primero y para siempre es una experiencia sensible y la obra de arte no es, en principio, más que un conjunto de sensaciones. Una ópera, por ejemplo *Tristán e Isolda* de Wagner, “es esta plenitud musical en la que nos dejamos

embargar, esta conjunción de color, de cantos y acompañamiento orquestal de la que tratamos de captar hasta el más pequeño matiz, siguiendo todo su desarrollo”.⁴ El sentido, lo que la obra de arte expresa, va emerger espontánea e inma-

nementemente: “escuchamos y observamos y el sentido nos vendrá dado por añadidura”.⁵

En consecuencia, la manera de aprehender y producir el sentido estético sólo puede ser a través de una experiencia *vital*, inmanente, y la manera de pensarlo sólo puede ser a través de un pensar también concreto e inmanente. No está excluida la participación del pensamiento en la experiencia estética, pero se trata de un *pensamiento singular*, que se encuentra sometido a los rasgos y exigencias de lo Sensible. En arte vamos, ineludiblemente, de una experiencia a su sentido, del acontecimiento a la idea; nunca al revés —incluso esta posibilidad resulta necesariamente inexacta: la aprehensión reflexiva de la pura idea está “siempre en desproporción”—⁶ respecto a la obra de arte en su ser integral y “no es desde luego ya la idea de la obra”.⁷ El pensamiento puramente intelectual y reflexivo es incapaz de competir con la potencia estética de nuestra percepción inmediata. El sentido estético es una *presentación* del espíritu, no una *representación*.

La inmanencia del sentido estético no es sólo un principio de la obra de arte, lo es igualmente de la experiencia estética —la del creador y la del receptor—, y todavía más, desde una perspectiva fenomenológica radical como la de Merleau-Ponty, es el principio general del mundo sensible y de toda

experiencia perceptiva.⁸ Esto significa que arte no es sólo el acto por el cual un sentido logra ser expresado “a través” de un ser sensible. Puesto que todo ser sensible porta ya un sentido inmanente, la actividad del arte no consiste en agregarlo desde fuera sino en revelar y en desarrollar ese poder originario de significar que lo sensible posee de por sí, en explicitarlo e incorporarse a él (más que una anexión de lo sensible al hombre, el arte es una anexión del hombre a lo Sensible). El sentido de la obra de arte es el “sentido” del mundo sensible que se vuelve, gracias a ella, “para sí”. En general, *el Arte es el Parasí de la Sensibilidad, el devenir-conciencia de la sensación*. Esto no significa simplemente que por el arte nos volvamos conscientes de nuestras sensaciones, significa que por el arte las sensaciones toman conciencia de sí: es el Sentir como tal el que deviene un sí mismo. Puesto que el hombre pertenece al ser sensible, el arte no puede entenderse como el producto de “su” reflexión del Ser; el arte es de por sí “reflexión”, cumplimiento de un poder de reflexión que ha surgido ya con nuestro cuerpo, con nuestra mirada; incluso que ya se anunciaba en la Naturaleza luminosa en el modo de los reflejos, de los brillos espejeantes (superficies bruñidas de ciertas rocas, líquidos transparentes, etcétera). Más que reflexión, la obra de arte es “inflexión” de lo Sen-

sible, redoblamiento de la sensibilidad general y dispersa del Ser, constitución de un “pliegue” o un “Adentro” en el “Afuera” del mundo.⁹ Es así que el sentido estético se dice ante todo del Mundo, del Ser, y sólo se dice del hombre en cuanto él es, como ser sensible paradigmático, elemento del mundo, miembro del Ser. Es así, también, que a través de la *subjetivación del Ser* que el Arte efectúa, la subjetividad humana deviene subjetividad ontológica, “conciencia del ser”.

La Apertura. En cuanto es plenamente inmanente y concreto, el sentido estético no es separable, postulable, no es un concepto, esto es, un significado abstracto, unívoco y determinado, por ende, se encuentra intrínsecamente abierto. El sentido de una obra de arte es a la vez lo más *determinado* y lo más *indeterminado*. Lo más determinado, en tanto que es inseparable de un conjunto expresivo individual y concreto, en cuanto no podemos aprehenderlo sin verlo, sin oírlo, sin leerlo. Lo más indeterminado, en cuanto que debido a esa concreción no puede ser conceptualizado de modo inequívoco y definitivo, y, por lo tanto, es lo que siempre puede ser redefinido, reformulado, recreado en modos diversos. No solamente distintos sujetos actuales o futuros que se dirijan a una obra de arte podrán encontrar nuevos sentidos, renovar o modificar los ya establecidos, un mismo sujeto —cada uno de noso-

tros— puede aprehender en sucesivas experiencias de una misma obra de arte nuevos matices, nuevas significaciones, otras posibilidades.

Sin embargo, puesto que el sentido estético es en sí mismo determinado/ indeterminado, la pluralidad de interpretaciones (de “sentidos”) que puedan ocurrir de una obra de arte no niega su Unidad, no elimina su unicidad, realidad y verdad. “En cuanto a la historia de las obras, en todo caso, si son grandes, el sentido que se les da fuera de tiempo nace de ellas. Es la obra misma la que ha abierto el campo de donde aparece con otro aspecto, es ella que se metamorfosea y deviene su *continuación*; las reinterpretaciones interminables de las cuales la obra es *legítimamente* susceptible, no la cambian sino en sí misma”.¹⁰ En cada experiencia estética, con cada vivencia de un nuevo espectador, el sentido de una obra de arte se realiza, se concreta y actualiza. No debemos decir que cada una de esas experiencias capta un sentido relativo como si existiera en algún lugar (o en algún momento) el sentido verdadero, absoluto y definitivo. Igual que el sentido del mundo percibido, el de la obra de arte sólo podemos captarlo a través de ella misma, “en” ella misma. Es decir que nuestra propia aprehensión de la obra porta intrínsecamente su norma de adecuación: una experiencia estética verdadera es una *verdadera* experiencia

estética (es por esto que no existen reglas definitivas ni para la creación ni para la apreciación artísticas). No tenemos otro criterio normativo que ajustarnos plenamente al ser concreto, singular e irrepetible de la obra de arte, que entregarnos a ella sin más límite que el alcance de nuestra sensibilidad. Si habrá un sentido, un significado, todo un pensamiento incluso, tendrá que emerger de la obra y nada más. Si no emerge por sí mismo, es inútil buscarlo de otra forma (y si el artista tampoco es capaz de producirlo a partir de su experiencia sensible es inútil también cualquier técnica o saber, cualquier ideología o buena intención). La apertura del sentido estético no se debe entonces a una carencia, a que la obra de arte sea incompleta, a que le falte algo. La apertura es intrínseca, se sigue de las características esenciales y últimas del proceso que la ha producido y de la realidad del objeto producido.

Los rasgos de inmanencia y apertura se complementan. Es porque la obra de arte es “la actualización de una potencia” de lo que existe,¹¹ la concreción de un Ser —el Sensible— intrínsecamente Indeterminado y Abierto, por lo que ella permanece también abierta e indeterminada, por lo que inaugura un proceso interminable de interpretaciones y recreaciones. La obra de arte es expresión, reflexión o inflexión del Mundo Sensible: comprenderla es comprender

este mundo, volverse hacia él, revivirlo y repensarlo. No es una respuesta del artista a un problema que el mundo le plantea, más bien, es su aprehensión de una pregunta que está en el Ser, es la explicitación de una invocación que el mundo nos dirige. En esta medida, toda obra de arte es también una pregunta, un problema, una tarea a dilucidar: ¿esto es el mundo, el Ser?, ¿son así las cosas? Pensando y repensando esta pregunta, un sentido se alcanza, una historia se hace posible; como dice Heidegger: un cielo queda despejado.

II. El Arte: entre Naturaleza y Cultura

En el apartado anterior remarcamos la consistencia dual de todo fenómeno estético. La obra de arte y la experiencia estética en general consisten en la conjunción inextricable de una dimensión *sensible* y de una dimensión *espiritual*. La obra es figura, forma sensible, y es, a la vez, proyección, sentido, posibilidad.¹² En fin, nuestra tesis final es que el Arte posee irrebasablemente una doble dimensión, que él es el “mediador” (el intercesor) entre la Naturaleza y la Cultura. El fenómeno estético —obras tanto como actos— pertenece a ambos mundos y no se reduce a uno solo. Pero no es una realidad simplemente ambigua, ambivalente, indefinida entre ambas instancias. Configura una nueva posibilidad, produce algo nuevo: en la

medida que reconecta a la Naturaleza y a la Cultura las transfigura. Aprehende y da sentido al ser natural, lo incorpora como elemento de una tarea humana de significación, como materia para una acción cultural de comprensión y discusión. A la vez, re-abre el orden cultural existente a un campo de existencia aleatoria, de probabilidad y espontaneidad; introduce nuevas perspectivas, nuevas posibilidades para una cultura.

Ahora bien, lo anterior sólo tiene sentido si cuestionamos de principio cualquier concepción objetivista, mecanicista y determinista —“naturalista”— de la Naturaleza, y asumimos una noción del ser natural que no lo identifica con el puro ser físico-objetivo. Naturaleza es, en general, la *espontaneidad* de lo que existe, el Ser primordial, incausado, que se sostiene a sí mismo y sostiene todo lo que pueda haber (*physis*).¹³ Desde este punto de vista, el ser humano, su vida, su praxis, su existencia, no tendrá porque colocarse al margen o más allá de un ser natural. En cuanto posee y *es* un cuerpo, un ser sensible, el hombre pertenece a la Naturaleza con todo derecho. Esta pertenencia, planteada como un proceso vital primordial y ya no sólo en términos de una relación técnica o cognoscitiva (objetivante), tiene su lugar y su prueba cardinal en la experiencia estética, en la praxis artística.¹⁴ Sólo por el arte el hombre comprende a la naturaleza como tal a la vez que se com-

prende a sí mismo como ser natural: en su existencia biológica inmediata, propiamente pre-humana, está subordinado totalmente a la Naturaleza, y, por el contrario, en el trabajo o en el conocimiento técnico-objetivo la subordina a él, la descompone para utilizarla, no la comprende, y sólo se comprende a sí mismo como ser indeciso y relativo (como puro artificio o voluntad arbitraria).

Ahora bien, en la medida que el ser humano es capaz de expresar, de comprender aquello a lo que pertenece (lo cual es el *factum* de la humanidad, no hay respuesta a la pregunta de por qué posee esa capacidad; puede ser una simple contingencia de su historia biológica), y en la medida, también, que esta pertenencia es radical e inmanente, que no puede nunca abandonarla, su posibilidad de expresar y comprender posee de principio un carácter problemático en cuanto a su validez y verdad. El ser humano pertenece radicalmente a una Naturaleza viva que, sin embargo, de por sí nada es, nada dice, a nada le determina de modo unívoco y preciso. No simplemente porque él fuera un ser especial, una conciencia indeterminable, un ser de principio espiritual; es porque la naturaleza posee en sí misma grados de indeterminación y porque ya en la vida corporal y perceptiva del sujeto humano comienza a diseñarse un proyecto de libertad y posibilidad. Nuestro ser natural no niega nuestra libertad ni nuestra li-

bertad tiene por qué negar nuestro ser natural. Pero esta imbricación no es una identidad, no puede proponerse como un principio absoluto, pues para hacerlo el sujeto humano tendría que ponerse por encima de sí mismo y de la naturaleza, localizar un tercer término donde esta identificación pudiera constatarse y exponerse (ésta era, como sabemos, la pretensión de Hegel). Pero no hay posibilidad de tal tercer término, pues éste no podría localizarse sino en la mistificación de uno de los componentes de la dualidad, esto es, en la absolutización de la libertad y el Espíritu (del saber). Por lo tanto, la íntima interacción entre Hombre y Naturaleza no absuelve su *diferencia*, su *problematicidad*; no elimina los rasgos de indeterminación y apertura de la existencia concreta; no descarta sino, por el contrario, afianza la exigencia de creación. En cuanto el hombre comprende a la Naturaleza y se comprende a sí mismo en y por ella, no sólo es él el que está más allá, la propia Naturaleza está más allá de sí misma, se transfigura y deviene a través de él hacia otra cosa. La actividad creadora es posible y no tiene en principio un carácter negativo, un propósito vacío, una base endeble y relativa: es la manera en que el hombre comprende, expresa y realiza su ser natural originario, su capacidad primordial de "ir más allá".

Puesto que la Naturaleza originaria es lo Indeterminado, lo Abierto, todo lo

que el ser humano diga, interprete y exprese de ella tendrá a la vez y necesariamente el carácter de una creación; inversamente, toda creación humana seguirá siendo expresión de la Naturaleza, comprensión del Ser. Esa expresión es problemática, hemos dicho, porque sus criterios de verdad no pueden ser trascendentes, no pueden estar ya dados ni saberse con antelación al acto de la expresión. Frente a este acto no tenemos más que una *interrogante* perpetua, y en esto consiste eso que llamamos *cultura*. Por su carácter intrínsecamente problemático, el acto expresivo funda un mundo de Cultura e inaugura un proceso histórico donde aquella potencia originaria, aquel ser virtual de la Naturaleza primordial se actualiza, se concreta y desarrolla. Al expresar la potencia creadora del Ser, el Arte crea un ser de cultura, un orden en el que la Naturaleza se realiza y el hombre puede comprenderse a sí mismo en todas sus posibilidades, descubrir y *formarse* un ser propio. Expresando la naturaleza y su relación con ella, el hombre —el artista— crea un orden cultural del sentido en el que va a expresarse a sí mismo. Así, lo creado en cuanto tal ya no se dice sólo de la naturaleza, ahora se dice ante todo del hombre. Queriendo comprender el ser que lo precede y le circunda, el hombre comprende y realiza, crea, su *ser* propio, se da *una naturaleza*, inventa un destino que ya es suyo, pero

sólo sólo podrá hacerlo si no abandona este proceso dialéctico de la praxis y la acción expresiva, si es capaz de seguir interrogando...

La cultura tiene en su "origen" un dato problemático y se encuentra permanentemente atravesada por un elemento de equivocidad, por un rasgo de apertura e indeterminación, por una duda (que es como la "duda de Cézanne": ¿soy un creador?).¹⁵ Sólo de modo aparente y oficioso se transforma en un orden pleno y sin fisuras, en un universo cierto y sosegado. Puesto que la "indeterminación" es originaria, no es un acto humano, una decisión de la que podamos guardar todas las claves, no podemos "saber" con certeza nuestro destino y nuestra verdad. ¿Somos indeterminados, estamos determinados? ¿Quién podría contestar esta pregunta? Así, la cultura no se conforma y cierra sobre sí misma sino de un modo provisional y a costa quizás de perderse, de negarse, de empezar a morir. Cuando esto sucede, aparece otra vez el Arte. Es por él que la cultura puede romper el embrujo que la mantiene encerrada en el orden de lo adquirido, de la significación completa, y le permite re-abrirse, re-fundarse, retornar a los parajes originarios de la Naturaleza, a las fuentes primitivas de la vida;¹⁶ es por el Arte que la cultura y el mundo interhumano pueden darse nuevas tareas, nuevos temas, nuevas *realidades*; por lo que pueden darse un *nuevo ser*.

III. Estética y ecología

¿Cuál es la importancia y cuáles son las consecuencias de lo arriba expuesto para una comprensión de la cuestión ecológica?¹⁷ Uno de los problemas de la conciencia ecológica, y que requiere de una fundamentación filosófica, tiene que ver con el asunto de la definición de la Naturaleza, de su ser y de su valor. Lo que nosotros proponemos es ensayar una visión "estética" —desde la experiencia del arte y desde la experiencia estético-sensible en general— de la naturaleza. Es decir, proponemos concebir al "ser natural" desde la categoría de "belleza" antes que desde cualquier otra —como verdad, bien, utilidad, etcétera. Creemos que una perspectiva estética nos permite escapar tanto a una concepción reduccionista como a una visión excluyente de las relaciones entre hombre y naturaleza. El ser del ser natural es "belleza", y la tarea del ser humano es expresar esta belleza, explayarla pero también "cuidarla", guardarla. Es un imperativo estético el único que puede legitimar, y a la vez motivar, la conciencia y la responsabilidad ecológica de los seres humanos. Es un regreso al sentido natural de la experiencia estética —frente al profuso y descontrolado artificialismo del arte moderno— lo que puede permitirnos fundamentar y consolidar nuestra responsabilidad ecológica y, en general, una



Monte Ste-Victoire, Cézanne, 1885-87.

nueva concepción y una nueva conducción de las relaciones entre naturaleza y cultura, entre naturaleza y actividad humana.

Ciertamente, puede resultar excesiva, y para algunos hasta frívola, la perspectiva que proponemos. Sin embargo, consideramos que con todo lo cuestionable que pueda ser, resulta serlo menos, y menos problemática, que las posiciones comúnmente aducidas. En particular, una concepción estética permite enfrentar el círculo vicioso del "antropocentrismo" que normalmente cir-

cunda los intentos de fundamentación puramente "racionales" de la cuestión ecológica.¹⁸ Este círculo consiste en que se critican los comportamientos depredadores del ser humano en razón de la, al fin de cuentas, "inconveniencia" de esos comportamientos para la sobrevivencia del ser humano. "Cuidar" la naturaleza —se implica en esta manera de ver las cosas— es "mejor" y "más útil" para "nosotros" que no hacerlo. Aunque el argumento es en general aceptable no es suficientemente radical y convincente (no funda un imperativo

para el ser humano). Pues si la razón por la que hay que cuidar la naturaleza —nuestra humana conveniencia— es la misma que puede aducirse para destruirla ¿por qué tendríamos que preferir la primera opción a la segunda? Precisamente, un concepto estético de la naturaleza nos permite salir del círculo del antropocentrismo, del “humanismo”, sin tener, no obstante, que recurrir a visiones mistificantes (usuales en ciertos ámbitos del movimiento ecologista). Pues, a su vez, el error de todo naturalismo ecologista radical es que se olvida de que si bien sabemos que la Naturaleza *es*, no sabemos sin embargo *qué es*. Por más “naturales” que los seres humanos seamos, no dejamos de actuar, en realidad, a partir de una cierta experiencia, una interpretación o una idea de la Naturaleza que formamos desde diversos ámbitos de nuestra praxis, particularmente, lo que hemos querido remarcar aquí, desde el ámbito de la praxis estética. Que el Hombre no es lo Absoluto no significa que lo sea la Naturaleza.

Así, una fundamentación estética de la conciencia ecológica busca colocarse en el punto intermedio entre la suposición antropocéntrica y el naturalismo extremo. Implica también, por otra parte, superar el objetivismo estético de los clásicos tanto como el subjetivismo estético de los modernos. Lo “bello” es una cualidad objetiva y subjetiva a la

vez: es una cualidad “interrelacional”. El arte no es sólo una “actividad” humana; no es un simple “hecho cultural” entre otros. La belleza no es nada más un “juicio” humano: es una manera de asentir, de aprobar nuestra naturalidad y nuestra compaginabilidad esencial con la naturaleza. Por su parte, el arte es “cultura” primordial: ésa que se coloca ante una naturaleza originaria para llevarla a la expresión y a la comprensión de su sentido y de su verdad. Nada sería esa naturaleza sin las experiencias y los actos por los que la captamos, expresamos y celebramos. Pero nada seríamos nosotros, o bien poco seríamos, si anulamos la dimensión natural de nuestro ser, si cancelamos esa potencia, esa fuerza —oscura pero abierta, difusa pero creadora— de la que provenimos, ese ser que, de alguna manera, siempre seguimos siendo.

El imperativo ecológico que funda la reflexión estética afirma: *es porque es bella* —expresable, gozosa, portentosa— que debemos cuidar a la naturaleza. Obviamente, el carácter bello del ser natural es lo menos “útil” que puede haber para nosotros. Es más, la belleza de la naturaleza sólo resplandece cuando somos capaces de poner en suspenso nuestros intereses y deseos más consuetudinarios, más humanos; cuando dejamos que ella *sea*. Y, sin embargo, la experiencia estética no exige que nos sacrifiquemos, que nos anulemos; todo

lo contrario: ella exige y requiere de nuestro compromiso y nuestra entrega, de nuestra fineza y nuestro sentido, de nuestra responsabilidad y libertad. “Aprobamos la belleza de la naturaleza en nosotros”, es decir, aprobamos a la vez —afirmamos y amamos— nuestro propio ser natural, nuestra pertenencia, irreductible e insuperable, a la naturaleza. Es desde esta manera de entender la “estética de la naturaleza” —una manera que por mejor nombre llamamos “dialéctica”—, y sólo desde ella, que puede ser defendible un enfoque estético de la conciencia ecológica. Una definición meramente subjetivista (y antropocéntrica, culturalista) de la belleza de la naturaleza acaba por eliminar el componente propiamente “natural” de la experiencia estética. Por su parte, una definición objetivista de la belleza natural corre siempre el riesgo de convertirse en una posición ingenua y dogmática. Desde nuestro punto de vista hay que decir: *el ser estético de la naturaleza no nos es ajeno y, a la vez, no depende simplemente de nuestro arbitrio.*

Hemos apuntado solamente las líneas de lo que podría ser una fundamentación estética de la conciencia ecológica. Aunque fuera válida nuestra propuesta, todavía quedarían pendientes diversas cuestiones. Por ejemplo: ¿cómo “aplicar” el criterio estético a la solución de la problemática ecológica? Obviamente, esa aplicación tendría que

ubicarse en el nivel de la “conciencia social” y en los planos de la educación y la cultura; en general, tendría que ver con lo que podemos llamar una *reforma profunda de nuestra sensibilidad*. Por ejemplo, se vislumbra la necesidad de una ampliación del “campo estético” —superando la reducción-objetivación de lo estético que ha operado el mundo moderno y que identifica lo bello con lo artístico y lo artístico con el “objeto artístico” (con algo que puede ser intercambiado y, por ende, convertido en objeto de “propiedad” —y de “prestigio”). Se impone así recuperar viejos temas y antiguas experiencias y prácticas estético-artísticas tales como la estética del paisaje y del viaje, la jardinería, el urbanismo y la estética ambiental; incluso, una revaloración del diseño artesanal, y del “diseño” en el sentido más amplio de la palabra. Es cierto, finalmente, que un enfoque estético de la cuestión ecológica no es el único ni el único importante, y que no se trata de desautorizar otros enfoques: en todo caso, sólo hemos querido aquí remarcar su significación y pertinencia.

NOTAS

- 1 A manera de ejemplo, cf. el dossier “Art et paysage”, *Critique*, LI, 557-558, 1995. El tema ecológico ocupó un lugar central en el XIII Congreso Internacional de Estética realizado en Lahti, Finlandia, en agosto de 1995.

- 2 Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, tr. Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 1992, p. 29.
- 3 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, tr. de Jem Cabanes, Barcelona, Península, 1977, p. 167.
- 4 Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética*. I. *El objeto estético*, tr. Román de la Calle, Valencia, Fernando Torres, 1982, p. 51.
- 5 *Op. cit.*, p. 52.
- 6 *Ibid.*, p. 53
- 7 *Ibid.*, p. 54
- 8 La tesis general de la inmanencia del sentido a lo sensible, que implica una definición original de la categoría de "lo sensible" (*la chair*) es el gran aporte filosófico-ontológico de Merleau-Ponty. Es lo que permite distinguir su concepción de cualquier forma de empirismo y de idealismo. Para el fenomenólogo francés lo "sensible" no es materia, ser natural puro, ni tampoco es espíritu, pura realidad de conciencia; es la imbricación primordial de ambas, *el ser originario*. Cf. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, especialmente el capítulo III; y *Lo visible y lo invisible*, tr. José Escudé, Barcelona, Seix-Barral, 1970.
- 9 Cf. Gilles Deleuze, *Foucault*, tr. José Vázquez, México, Paidós, 1987, especialmente pp. 125-158. Con los términos de *percepto* y *afecto*, correlativos del de *concepto*, Deleuze y Guattari sostienen también una concepción ontológica (objetiva y autónoma) del ser de lo percibido y el ser de lo afectivo. Sin embargo, ellos se proponen radicalizar y superar la perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty cuestionando la noción de "carne". Cf. Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, tr. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1993, especialmente capítulo 7.
- 10 Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, tr. Jorge Romero Brest, Buenos Aires, Paidós, 1977, p. 48.
- 11 Cf. Gilles Deleuze, *Pericles y Verdi. La filosofía de François Chatelet*, tr. José Vázquez y U. Larraceleta, Valencia, Pre-textos, 1989, p. 28.
- 12 G. Durand marca esta característica con precisión. La obra de arte, dice, es *Schöpfung* y *Gestaltung*. "*Schöpfung* significa la individualidad irreductible de la obra, su unicidad esencial que resulta de su encarnación existencial, primero en un acto humano, en un material circunstancial luego. *Gestaltung* nos orienta más bien hacia la objetividad informativa que hace la obra *traducible* a unas formas, es decir, que la pone a merced de todos los análisis, la ofrece a todos los críticos y a sus reducciones explicativas". Gilbert Durand, "Aspectos de la obra, pintura y configuración de las estructuras", *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 129-130.
- 13 Esta definición retoma obviamente la concepción clásica de F.W.J Schelling (cf. *Sistema del idealismo trascendental*, tr. J. Rivera y V. López D., Barcelona, Anthropos, 1988), e incluso la antigua concepción de la naturaleza como *physis*. Véase: M. Heidegger, *Introducción a la metafísica*, tr. E. Estiu, Buenos Aires, Nova, 1969; A. Eschotado, *De Physis a Polis*, Barcelona, Anagrama, 1975.
- 14 Tal idea, que está implícita en el pensamiento de Merleau-Ponty, es plenamente explícita en Mikel Dufrenne: véase en particular: *La poétique*, París, PUF, 1963, libro III.
- 15 Cf. M. Merleau-Ponty, "La duda de Cézanne", *Sentido y sinsentido*, tr. Narcís Comadira, Península, Barcelona, 1977.
- 16 Mikel Dufrenne, "Vers l'originare", *Esthétique et philosophie*, Tomo II, París, Klincksieck, 1976, p. 97.
- 17 De la múltiple bibliografía sobre los diversos aspectos de la ecología (como ciencia o como práctica social) nada mejor que remitir a dos números anteriores de esta revista en los que

el tema ecológico fue central. Véase: "En torno al debate ecológico", *Iztapalapa*, 12, 27 (1992), y "Humanismo y naturaleza", *Iztapalapa*, 13, 31 (1993).

- 18 Para una exposición de la insuficiencia "ecológica" del racionalismo y, en general, del pensamiento ético de la modernidad, véase: Antoni Doménech B., "La insuficiencia del éthos moderno ante la crisis ecológica", *Izta-*

palapa, 13, 31 (1993): 41-68. Aunque este autor destaca la importancia para la conciencia ecológica de los elementos "laterales" de la acción social así como de las conductas humanas "autotéticas", curiosamente, no menciona el caso de la experiencia estética y el arte, caso paradigmático como ninguno de aquellos elementos y esas conductas.