

Alfonso Bolado

Sobre la naturaleza como imitación del arte

(Página Abierta, 247, noviembre-diciembre de 2016).

...Debemos deducir a modo de corolario que también la naturaleza exterior imita al arte. Los únicos efectos que ella puede mostrarnos son los que habíamos visto ya en la poesía o en la pintura. Este es el secreto del encanto de la naturaleza y también la explicación de su debilidad.

OSCAR WILDE,
La decadencia de la mentira, 1898

Esta apreciación de la obra de mayor valor teórico de Oscar Wilde ha sido tomada como una mera *boutade* del escritor irlandés y no como lo que es en realidad: una apreciación sobre las limitaciones del naturalismo y el realismo como expresiones artísticas, y en favor del *nonsense*, del arte por el arte (1). Y por tanto, sobre la exigencia de un ámbito autónomo desde el que reconfigurar la realidad. En este supuesto, la naturaleza sería la materia bruta sobre la que actúa el artista para convertirla en objeto estético en un doble sentido: como proyección de su visión personal y como naturaleza ya refinada por el arte, que es la que el ojo ya preparado percibe. Se trata de una idea de raigambre romántica, que parece inspirada en el verso de la “Oda a una urna griega” del poeta John Keats: “... la belleza es verdad, la verdad belleza”; lo que no es sino una paráfrasis estética del hegeliano “todo lo racional es real, todo lo real es racional”.

Esta tesis de Wilde no es, por tanto, una simple paradoja de un autor considerado por muchos solamente frívolo e ingenioso (2). Es fruto de determinadas circunstancias.

La primera de ellas es la obra de Walter Pater (1839-1894), académico especialista en arte renacentista y teórico del decadentismo artístico. Para Pater, el fin del arte es simplemente crear belleza, lo cual le hace independiente de cualquier otra variante, incluida la realidad material (3). A partir de ahí puede inferir que el arte, cuanto más abstracto sea, más podrá realizar su fin, lo que le lleva a afirmar que “todo arte pretende alcanzar la condición de la música” (4).

En esa línea, Wilde concluye: “Cuando más abstracto e ideal es un arte, mejor revela el carácter de su tiempo”. Su visión es más amplia que la de Pater (“la vida imita al arte más que el arte a la vida”); así, hablando de los griegos, afirma, quizá con exceso, que “Sabían que la vida, gracias al arte, adquiere no tan solo la espiritualidad, la hondura de pensamiento y de sentimientos, la turbación a la paz del alma, sino que también puede adaptarse a las líneas y los colores del arte (5)”.

La segunda circunstancia sería el cansancio del realismo artístico, que Wilde consideraba fruto de la dejación por parte del arte de su responsabilidad de informar de la realidad en vez de dejarse informar por ella (“Pero allí donde hemos vuelto a la naturaleza y la vida, la obra se ha hecho siempre vulgar, corriente y desprovista de interés”), que en él aboca al desprecio hacia la naturaleza: “... cuanto más nos interesa el arte, menos nos interesa la naturaleza. Realmente, lo que el arte nos revela es la falta de plan de la naturaleza, su extraña tosquedad, su extraordinaria monotonía, su carácter de cosa inacabada”. Afirma de un crepúsculo que le recuerda “un Turner de la peor época”.

Esta opinión era habitual entre los esteticistas. El francés Joris-Karl Huysmans (1848-1907) dice en su novela *À rebours* (1900): “... la naturaleza ha cumplido su tiempo; ha agotado definitivamente, por la desagradable uniformidad de sus paisajes y sus cielos, la atenta paciencia de los espíritus refinados”. Ambos, Wilde y Huysmans, adoptan la opinión de Baudelaire, también contraria a la naturaleza: “El salvaje y el bebé

testimonian a través de su gusto ingenuo por lo brillante... su disgusto hacia lo real y prueban de ese modo la inmaterialidad de su alma”, dado que “... todo lo que es bello y noble es fruto de la razón y del cálculo”.

Esa antipatía hacia la realidad, que los esteticistas proyectan en el paisaje, aunque no solo en él –también en el arte “que imita a la realidad” (6)– tiene mucho que ver con el adocenamiento del paisajismo convencional, el inspirado en el naturalismo de Constable o la escuela de Fontainebleau; mucho menos en el paisajismo metafísico de Friedrich o en el romántico “sublime” de John Martin, Gustave Doré, David Roberts o Jenaro Pérez Villamil.

Pero también está relacionada con un elitismo que procede de una actitud de extrañamiento de un sistema social que les resulta despreciable por su materialismo vulgar, su instinto codicioso, su falta de elevación espiritual. Es una actitud similar a la que tenían otros artistas como Flaubert o Baudelaire y que en algunos casos (no fueron los más abundantes) les llevó a tomas de posición progresistas, más en lo social que en lo político, aunque la mayoría de las veces les redujo al aislamiento en su torre de marfil privada, como el Des Esseintes de *À rebours*.

Con todo, conviene respetar de ellos su fe, de origen romántico, en la capacidad del ser humano de transformar la realidad a través del arte (7), haber puesto de relieve el carácter moralmente neutro de la naturaleza y haber arrojado una visión laica sobre ella (a la que no consideraban –como el poeta alemán Schiller decía de la alegría– “chispa divina, hija del Elíseo azul”) [8].

Naturaleza, historia, hombre

Consideremos, en principio, la naturaleza como lo que es externo a la acción consciente del ser humano: de un modo aproximado, porque es cada vez más dependiente en su evolución del desarrollo de las fuerzas productivas y el ámbito de su autonomía se reduce progresivamente; por otra parte, sobre todo cuando se hable del paisaje, incluiremos como “naturales” determinadas huellas humanas, vinculadas no tanto a la transformación como a la orientación de procesos naturales (todo lo relacionado con la vida rural, por ejemplo). Además, el otro elemento de la ecuación, el ser humano, es también natural (Marx consideraba que la naturaleza es el “cuerpo inorgánico” del ser humano) y sujeto a transformación en su relación con la naturaleza.

Cuando admiramos esa naturaleza o nos preocupamos por la pérdida de su carácter incontaminado a manos de la humanidad, que se convierte en su amo colectivo, estamos evocando una de las consecuencias de la frase de Rousseau en *El contrato social*: “Dios hizo al hombre bueno y feliz, pero la sociedad lo hizo desgraciado y miserable”, expresión del viejo mito latino de la edad de oro (9), que se prolongó a partir del siglo XVI en el mito del buen salvaje. Pero ya el pintor francés del siglo XVII Nicolas Poussin había situado en su cuadro *Pastores de Arcadia* la tierra mítica de la bienaventuranza, una sepultura con la leyenda *Et in Arcadia ego* (“y yo estoy en Arcadia”). Baudelaire hace una lectura irónica del mito, que él achacaba al olvido por parte de los hombres del pecado original. Por su parte Marx, en el tercero de los *Manuscritos de 1844*, denomina a esa etapa ahistórica “comunismo grosero” y especula sobre sus carencias y aspectos negativos.

El fin de la edad de oro coincidiría, por consiguiente, con el progresivo alejamiento del ser humano de la naturaleza para dominarla, aunque esta es una cuestión más bien para mitólogos, prehistoriadores y antropólogos. La historia queda convertida en la historia del esfuerzo humano por poner a su servicio la naturaleza, como dice el historiador Eric Hobsbawm: “La jerarquía de niveles es necesaria para explicar por qué la historia tiene una *dirección*. Es la progresiva emancipación del hombre de la naturaleza y su creciente capacidad de controlarla lo que hace a la historia en su totalidad... ‘orientada e irreversible’, por citar a Lévi-Strauss. Una jerarquía de niveles

que no surgiese de la base de las relaciones sociales de producción no tendría necesariamente esa característica” (10).

Hobsbawn no cita, porque no afecta a su discurso, el factor que, según su maestro espiritual, Karl Marx, posibilita esa emancipación: el trabajo, que es lo que hace que el ser humano produzca más bienes de los que necesita para satisfacer nuevas y más complejas necesidades y, por tanto, lo que le permite actuar sobre la naturaleza para ponerla al servicio de la producción y transformación de bienes. Así lo expresa Marx: “El trabajo es, en primer lugar, un proceso entre el hombre y la naturaleza, un proceso en el que el ser humano media, regula y controla su metabolismo con la naturaleza... Al operar por medio de ese movimiento sobre la naturaleza exterior a él y transformarla, transforma a la vez su propia naturaleza” (11).



El caminante sobre un mar de nubes, de Caspar David Friedrich

La conversión del trabajo en mediador entre el ser humano y la naturaleza recuerda el papel que el pintor alemán Caspar David Friedrich asigna al arte, como mediador entre la naturaleza y la humanidad, una opinión que conecta con la de Schelling (1807): “Las artes plásticas actúan manifiestamente como vínculo activo entre el alma y la naturaleza”. Un sencillo silogismo nos lleva a considerar el arte como un trabajo más (12), aunque en puridad su ámbito es inmaterial; pero, si bien por un lado toma como base la naturaleza, por otro no actúa sobre ella, sino sobre el ser humano, al que transforma, enseñándole a ver, a sentir, a soñar sobre sus capacidades y aspiraciones (13).

Y aquí se abren dos cuestiones: la de la dinámica objetividad-subjetividad y la de cómo se relaciona con la dinámica imitación-creación, referida concretamente al paisaje, el ámbito “natural” más próximo a la experiencia estética y moral de la mayoría.

Objetivismo, individualización, subjetivismo

*El ojo que ves no es
ojo porque lo miras.
Es ojo porque te ve.*

Antonio Machado,
Proverbios y cantares

Esta reflexión del poeta es un bello canto a la objetividad, pero no por eso es menos falsa: el ojo tiene dos aspectos, uno es ciertamente el objetivo (órgano de la visión de la mayoría de los animales), pero el otro es subjetivo, el ojo *también* lo es porque lo miro. Más aún, buena parte de sus atributos (estéticos, psicológicos, emocionales...) se deben al que lo mira, que es quien convierte el ojo genérico en ojo concreto y quien tiene la capacidad de animarlo.

¿Significa eso que –a la manera de lo que Marx y Engels critican de la izquierda hegeliana en la primera “Tesis sobre Feuerbach”– se apuesta por la primacía de lo subjetivo? Pues no: se apuesta más bien por la individualidad, es decir, por la capacidad de todo individuo de dar contenido a su ser social elevándose sobre sus condicionantes y además con voluntad de compartirlo; considerando el arte (como una forma de trabajo intelectual), no cabe duda de que se trata de un fenómeno de clase; sin embargo, algunos artistas han sabido crear y ofrecer determinados universos –plásticos, sonoros, literarios– que desbordan el marco formal para el que fueron concebidos. Por eso no hace falta ser católico para conmoverse con el “Cántico espiritual” de Juan de la Cruz o el *Requiem* de Mozart, ni monárquico para apreciar a Velázquez, ni antisemita para disfrutar con la obra de Wagner (14).

La individualidad, cuyo pleno desarrollo glosa Wilde como una de las consecuencias benéficas de la sociedad comunista (15) en *El alma del hombre bajo el socialismo* (1891), mantiene una relación dialéctica con la objetividad, a la que enriquece y amplía, al tiempo que resulta enriquecida por esta. Al contrario, definimos la subjetividad como situada en un plano que ella misma considera más elevado y afirma el origen puramente inmaterial –en el sentido de irreal, de construcción mental o emocional– de las ideas, que están alejadas de cualquier praxis social. El esteticismo suele situarse conscientemente en esta tesitura, la cual tiene el aspecto positivo de reforzar el impulso creador (aunque frecuentemente reducido a una originalidad superficial) y el negativo de mantener la ambigüedad sobre sus relaciones con lo real.

El paisaje, ¿mímesis o creación?

Estas ambigüedades toman cuerpo en lo referente al paisaje, un género pictórico que, no debe olvidarse, durante mucho tiempo fue poco considerado por el *establishment* artístico.

Quizá por eso tiene un papel muy limitado en la historia de la pintura hasta finales del siglo XVIII. El paisaje hasta entonces no pasaba de ser un complemento del tema principal de la obra, y durante el barroco fueron frecuentes los “paisajes con figuras”. Los escasos especialistas así lo atestiguan: los barrocos holandeses “imaginan” paisajes para su clientela burguesa y urbana, le pasa a Ruysdael y sobre todo a Hercules Sheggers, un pintor que no salió de Holanda pero cuyo *Gran paisaje* (Uffizzi, Florencia) muestra un terreno quebrado y montañoso que él no podía haber visto; los paisajes de Salvator Rosa no son, con su apariencia caótica, más que trasuntos de sus cuadros de batallas; en cuanto a los de Claude Lorrain (llamado en España Claudio de Lorena) no son más que escenografías aparatosas.

Pero habían de venir, por un lado, Jean-Jacques Rousseau y su reivindicación de lo natural (como opuesto al artificio inhumano de lo social) y, por otro, Burke y Kant con su redescubrimiento de lo sublime, aquello que despierta potentes emociones, frente a lo bello. Vendrían también las dos grandes revoluciones de la época, la industrial y la

francesa, que marcaron el ascenso al poder, político y económico de una nueva clase social, la burguesía, portadora de nuevos valores, entre los que artísticamente podría tenerse en cuenta la quiebra de las jerarquías pictóricas marcadas por las instancias académicas.

La emoción del paisaje, que salpica la obra de Rousseau y que resume en *Las ensañaciones del paseante solitario* (1776-1778), la majestuosidad titánica de una naturaleza que entonces se plantea como un reto que puede dominarse (como en la retórica *El bardo*, de John Martin, de 1817), la nostalgia por una naturaleza incontaminada justamente cuando la revolución industrial y el colonialismo estaban provocando una catástrofe ecológica, incluso las modestas dimensiones de las viviendas, que no daban para grandes “aparatos” áulicos, religiosos o mitológicos, favorecieron la pintura de paisaje.

Algunos de los más celebrados y brillantes de sus primeros cultivadores, como Caspar David Friedrich o John Constable, marcaron la pauta del género. La obra del primero está cargada de simbolismo y sus paisajes resultan sugerentemente irreales. Constable es el maestro del naturalismo paisajístico. Con todo, siempre rechazó la idea de que la pintura debiera imitar a la naturaleza (“la misión de un pintor no es competir con la naturaleza... sino sacar algo de la nada, objetivo que le lleva a actuar poéticamente”).

Si el primero recrea una espiritualidad que otorga a su obra un sesgo trascendente, el segundo percibe la pintura como una ciencia, aunque al servicio de un fin espiritual; el historiador del arte E. H. Gombrich en un penetrante estudio (16) analiza las arduas investigaciones sobre el color y los tonos de este pintor y puede concluir que “... aquellos artistas se enfrentaron con la naturaleza buscando material para un cuadro... [y lograron obras] que respecto al registro de un agrimensor [el pintor mimético] guardan la misma relación que un poema respecto a un atestado policial”.



Exclusa en el Stour, dibujo de John Constable

Todos ellos, con todo, siguieron poniendo personajes u objetos humanos en sus cuadros. En Friedrich, colocados siempre de espaldas, como observando abrumados la grandeza espiritual de un paisaje *sub specie aeternitatis*; en el magnífico *La cruz de las montañas* (1808) es justamente la cruz la que connota la religiosidad del paisaje. En Constable esa presencia acentúa el bucolismo, con seres integrados en la composición. Aunque el pintor orientalista francés Eugène Fromentin considerara que "... un paisaje no teñido con los colores de un hombre es una obra fallida", lo cierto es que todos ellos serían innecesarios, porque pretenden resaltar algo que en realidad estaba al margen de las principales tendencias de la vida real, del capitalismo rapaz y las grandes posesiones de los *gentlemen farmers* ingleses: la comunión del género humano con la naturaleza. El paisajismo formal se fue convirtiendo en un placebo cada vez más popular (17).

Hacer una historia del paisajismo desborda los límites de este trabajo. Baste decir que asignar, como hacían estos pintores, una serie de virtudes religiosas o morales al paisaje significa volver al universo primitivo, cuando las viejas religiones –incluyendo ese cristianismo que considera que la naturaleza es un monumento a la gloria de Dios– hacían lo mismo. Fue la práctica profesional, al terminar con el naturalismo pictórico, relegado a los salones burgueses menos exigentes, el que permitió la disolución de las formas en el color (impresionismo) o en su arquitectura interna (cubismo), o terminar con las leyes de la perspectiva (¡la manía de buscar diagonales y puntos de fuga... que no existen en la naturaleza!).

El paisaje, sin referencias con las que orientarse, se ha quedado desnudo, convertido en un remedo del paisajismo burgués decimonónico, del que, nada poéticamente, alabamos sus virtudes salutíferas. Sin embargo, cuando vemos los cuadros de Carlos de Haes sobre los Picos de Europa y los confrontamos con el original, buscamos en este la grandiosidad, los efectos de luz los contrastes cromáticos de aquellos con un éxito relativo. Y cuando visitamos la montaña Sainte-Victoire rastreamos en ella los potentes rasgos de los cuadros de Cézanne. "¡Se parece a los cuadros"!, podríamos concluir, rindiendo pleitesía a la obra pictórica.

¿Qué puede hacerse? Cuando el ser humano "se ha perdido a sí mismo", solo cabe remitirse a la utopía en su doble sentido de crítica a lo existente y de aspiración de algo radicalmente distinto y mejor, algo que, sin duda, no será posible mientras las relaciones sociales se construyan sobre la base de la propiedad privada de la riqueza social. El arte, el buen arte, contiene en embrión esa capacidad de transformación del ser humano. Por eso Wilde, en *El alma del hombre...*, supone que bajo el comunismo, como manifestación de la recuperación de la individualidad, el arte no tendrá que acomodarse al ser humano, sino que este adoptará un carácter artístico.

Solo moviéndonos en aquella dirección podremos hacer frente a lo que Marx dice en un manuscrito, poco conocido y absolutamente actual, que descubrió el erudito soviético David Riazanov (fusilado por Stalin en 1938): "El resultado de todos nuestros descubrimientos y de nuestro progreso parece consistir en que las fuerzas materiales se adornan con la vida espiritual, y la existencia humana se rebaja hasta convertirse en una fuerza material".

(1) Los párrafos de Wilde que se ofrecen entrecorridos pertenecen a la obra que se cita en la cabecera, a no ser que se indique otra cosa.

(2) Sin duda se dejaba a menudo arrastrar por su ingenio, pero algunas de sus obras, como la *Balada de la cárcel de Reading* o *De profundis* tienen gran intensidad y revelan una personalidad compleja y torturada. Su obra *El alma del hombre bajo el socialismo*, que se citará más abajo, es muestra de un compromiso no por individual menos sentido.

(3) Desarrolla estas tesis en "Estudios sobre Giorgione", en *Estudios sobre historia del Renacimiento* (ed. definitiva, 1893).

- (4) El que esto escribe, en el prólogo de un librito titulado *La Misa en si menor* (Bellaterra, Barcelona, 2016), propone considerar la similitud de la relación dialéctica entre la base material y la superestructura en Marx con la que se da en la música barroca entre el bajo continuo y el resto de la composición (melodías, contrapuntos, acompañamientos, figuras de adorno...).
- (5) Imposible no recordar la frase de Petrarca *Un bel morir tutta una vita onora*. Marx, por cierto, tenía una alta consideración hacia el arte griego, sobre el que reflexiona en los *Grundrisse* (volumen 4) a propósito del desarrollo desigual de la producción material y la artística y que concluye: “[su arte y su épica]... nos procuran aún goce estético y en cierto sentido valen como norma y modelo inalcanzables”.
- (6) Wilde expresa frecuentemente su rechazo hacia Zola precisamente por su realismo radical, que él considera vulgar, y en cambio alaba a Balzac; Marx y Engels también tenían una opinión muy favorable del autor de *La Comedia Humana*. Pero ya Constable, maestro de paisajistas, decía de la obra de un coetáneo que le parecía “cruel” porque solo pretendía ser una “imitación de la naturaleza”.
- (7) Que parece remitir a la undécima tesis sobre Feuerbach de *La ideología alemana* de Marx y Engels: “Hasta ahora los filósofos se han preocupado de interpretar el mundo. Ahora se trata de transformarlo”. Se trata de una opinión revolucionaria que ya habían abordado escritores como Shelley (en *The Revolt of Islam*) o Hugo (*Los miserables*).
- (8) Versos que forman parte de la coral del cuarto movimiento de la Novena Sinfonía de Beethoven, actual himno de la Unión Europea, la cual, por cierto, es tan poco alegre...
- (9) En *El Quijote* (I, 11) se define así: “Dichosa edad y dichosos siglos... [en los que] ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes... Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia; aún no se había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre... No había la fraude, el engaño o la malicia...”. El discurso es muy largo, pero condensa bien todas las virtudes de aquella edad primigenia.
- (10) “La contribución de Karl Marx a la historiografía”, en R. Blackburn, ed. *Ideología y ciencias sociales*, Grijalbo, Barcelona, 1977.
- (11) K. Marx, *El Capital*, Libro I, sección tercera, cap. 5. La edición consultada es la de Pedro Scaron para Siglo XXI, Madrid, 1975.
- (12) El silogismo se completa con una reflexión de Marx en los *Manuscritos de 1844*: “[en su trabajo. el hombre]... sabe aplicar en todos los casos la medida inherente al objeto; el hombre lo hace, por ende, de acuerdo con las leyes de la belleza”.
- (13) Hacemos abstracción de su valor de cambio en el mercado, que siempre ha sido muy importante y que sin duda afecta a su esencia: en última instancia, la mayoría de los artistas dan al público lo que este quiere, una evidencia que se manifiesta muy particularmente en la pintura de paisaje, cuyo valor de uso está orientado al público burgués (y asimilados). Un crítico de arte alemán, cuyo nombre no recordamos, afirmaba en una reciente entrevista que la crítica de arte ha perdido su función frente al mercado, que establece jerarquías de “calidad” en función del precio.
- (14) El hecho de que artistas que podrían reputarse de reaccionarios en lo político y social puedan ser apreciados por gente de otras ideologías pone de manifiesto la especificidad del lenguaje artístico.
- (15) En el sentido de una especie de comunismo libertario.
- (16) “La verdad y el estereotipo”, en *Arte e ilusión*, Debate, Madrid, 1977.
- (17) El escritor romántico Théophile Gautier afirma en su crítica al salón de 1859: “... el Sahara ve ahora desplegarse tantos parasoles de paisajistas como antes el bosque de Fontainebleau”. Este bosque, próximo a París, dio nombre a una celebrada escuela de paisajistas.