

# Las ideas estéticas de Enrique Molina Garmendia

MIGUEL DA COSTA LEIVA

## MIGUEL DA COSTA LEIVA.

Profesor titular del Instituto de Filosofía de la Universidad de Concepción (Chile). Es licenciado en Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid (España), donde actualmente prepara su oposición al título de Doctor en Filosofía Pura. Tiene el título de Profesor de Filosofía otorgado por la Universidad de Concepción, U. de Chile. Ha sido Director del Instituto de Filosofía de la U. de Concepción y Director de la Revista "Cuadernos de Filosofía". Ha publicado "Los Filósofos Presocráticos" (U. de Concepción, 1970). Artículos especializados en cuadernos de Filosofía, Revista Atenea, de la U. de Concepción. Colaborador habitual del Diario "El Sur" de Concepción. Ha sido Presidente-fundador de la Filial Concepción de la Sociedad Chilena de Filosofía y Vicepresidente de esta última. Su docencia está dedicada especialmente a la Historia de la Filosofía Antigua.

Es pretencioso hablar de algo así como una doctrina estética de Molina. Nos parece más propio incursionar más bien en un conjunto de ideas que sobre el tema van apareciendo en sus obras, a veces en forma circunstancial; otras, dedicadas especialmente. Lo cierto es que la problemática estética está presente en gran parte de su vida. Hombre de exquisita sensibilidad, tenía necesariamente que dedicarse a los asuntos del arte. Por cierto que en más de una oportunidad dedicó su pensamiento analítico a desentrañar la esencia de esta preocupación humana. Es bueno considerar que los juicios que emite acerca del arte, deben ser tomados en cuenta e interpretados a la luz del momento en que son expresados. Somos partidarios de considerar el pensamiento de Molina en etapas sucesivas, no siempre concordantes, por lo que es necesario explicitar su génesis y procedencia, para ajustarse a la verdad. Desde muy temprano observamos una preferencia por comprender la esencia del arte. De ahí su constante polémica con las nuevas tendencias que en los primeros decenios de este siglo intentaban abrirse paso para adquirir carta

de ciudadanía entre nosotros. Sus ideas, al respecto, hay que considerarlas, más que nada, como un producto de esta reflexión. Quiere valorar juiciosamente el derecho a la vida que tienen estos movimientos artísticos.

Una primera muestra de su inclinación a estos temas la encontramos en unos sabrosos escritos aparecidos en 1916, en la Revista de Artes y Letras del grupo "Los Diez", de Santiago. Los antecedentes de estos pensamientos habría que ir a buscarlos en algunos años previos. Con el título "Por los Senderos del Caracol", nos presenta un tema filosófico que, en definitiva, apunta hacia el problema del arte. Este opúsculo constituye un hito donde nuestro autor deja de seguir la vertiente positivista que había heredado de Valentín Letelier, en lo nacional, para embarcarse en el pragmatismo norteamericano, y su aledaño, el naturalismo crítico. Dentro de este último complejo deben analizarse parte importante de sus aportaciones estéticas de este tiempo.

El escrito que comentamos —en forma de diálogo— aporta, en realidad, escasas ideas; sin embargo, va a constituir un primer intento en subsumirse al tema. La belleza es examinada aquí desde una perspectiva francamente naturalista e impresionista. Es posible deducir lo anterior, primero por la descripción del paisaje que efectúan los protagonistas y en donde se reflejan los estados psicológicos que produce la visión que transcribe. Recordemos, a modo de anécdota, que Molina ascendía periódicamente a la cúspide del Cerro Caracol, desde donde se puede contemplar el grandioso panorama de la Bahía de Talcahuano y la Desembocadura del río Bío-Bío, uno de los más grandes de Chile. Los parlamentos de los jóvenes del texto no hacen más que expresar un sentimiento estético muy familiar al escritor. Esta tendencia naturalista lleva a enhebrar el diálogo hacia un punto en que se exaltan el culto y el amor a la naturaleza, en el mismo sentido propiciado por Rousseau, Bernar-

dino de Saint-Pierre y Goethe, autores con los que, dicho sea de paso, Molina estaba suficientemente familiarizado. La vida de cara a la naturaleza cobra, de este modo, un valor supremo, que se contrapone a aquella sedentaria "que llevan los burócratas detrás de las cuatro paredes de una oficina". La naturaleza viene a obrar como un imán, en virtud de la belleza que posee: "...siento con intensidad extraordinaria —dice Eduardo, uno de los protagonistas— todo lo que dice relación con las bellezas naturales. Presto vida casi consciente a los árboles, a las flores, a la luz, al aire. Los árboles y las flores son compañeros de los hombres, que los hacen ahondar en sus amores y en sus penas; son a veces también consejeros de perseverancia y estoicismo. Suelo temer que mi manera de sentir sea un tanto enfermiza, porque inclina a que predomine en uno la tendencia contemplativa sobre la activa, y los valores preferentemente estéticos sobre los morales". Esta inmersión psicológica tendrá consecuencias teóricas definidas. Molina apunta a la necesidad de ir "a los tiempos del paganismo", es decir, al clasicismo griego. Esta nostalgia por el pasado se aplicará en nuestro filósofo en buscar allí las fuentes de muchas de sus enseñanzas. "La Herencia Moral de la Filosofía Griega", una de sus importantes obras de la madurez, será un ejemplo de lo que afirmamos.

La posición naturalista de Molina tiene como fin inmediato oponerse al espiritualismo preconizado por Bergson, que quiere identificarlo con el idealismo, concibiendo —entre otras cosas— el cultivo de la belleza como algo propio de lo puramente espiritual. Lo espiritual no es un principio, sino un resultado —dirá Molina insistentemente—, un resultado de nuestra personalidad entera. Dibujando ya en esa fecha lo que vendría a ser con el tiempo su más original filosofía, apunta: "existe un proceso de espiritualización de la vida que se va realizando con nuestras diversas creaciones humanas, encaminadas hacia los fines espirituales que nosotros señalamos, como son los ideales del arte, de ciencia, de virtud y de justicia". Por eso es de opinión que lo espiritual es un conjunto de causas finales. Hay que hacer pre-

sente que aquí el goce de la actividad creadora no está supeditada a ninguna recompensa ulterior, sino que envuelve una ética que sólo reclama de quien la sigue una dura abnegación y desinterés. Años más tarde<sup>1</sup>, dirá que los valores estéticos son productos del espíritu, como lo son también los éticos y jurídicos. Estos valores significan vivencias entre los hombres y son inconcebibles sin las relaciones de los seres humanos entre sí. Lo mismo cabría decir de los valores religiosos. En todos estos valores la existencia del hombre es un antecedente imprescindible. Niega Molina, en esta etapa, que los valores, en general, tengan un ser en sí, porque ello consistiría en algo semejante a invertir a la razón parecida existencia. En la escala jerárquica de valores que elabora, de acuerdo a su filosofía madura, coloca en primer lugar, a los valores morales (agrega, en seguida, que un creyente colocaría en el mismo lugar los valores religiosos); luego vienen los valores intelectuales, jurídicos y estéticos. La base sobre la cual construye esta clasificación, está dada según qué sea más vital para nosotros. Al ascender por ella, el hombre va encontrando abiertos los campos de la investigación y de las creaciones artísticas y filosóficas en una perspectiva de posibilidades ilimitadas.

En 1918, en el número tres de la publicación del grupo "Los Diez", nuevamente incursiona sobre el mismo asunto, pero ahora en una forma directa. El título de su artículo ya define el objeto de su reflexión: "Del Arte y la Belleza"<sup>2</sup>. Su estilo nuevamente sigue la forma de diálogo, hecho extraño al resto de su producción literaria. ¿Habría encontrado en Platón la inspiración de este estilo? Nos atrevemos a plantear esta hipótesis. Tenemos pruebas acerca de las lecturas que tenía durante ese tiempo y no descartamos la idea de cierta emulación del filósofo griego que, además, se ajustaba muy bien a los requerimientos del asunto que aquí se trata. El marco de referencia real y conceptual es el mismo del diálogo anterior, por lo que huelga la depen-

<sup>1</sup>De *lo Espiritual en la Vida Humana*, p. 180 (1937).

<sup>2</sup>Incluido más tarde en: *Por los Valores Espirituales*, 2ª Ed. Santiago, 1938, pp. 119-140.

dencia de uno con respecto del otro. Cambian sólo los nombres de los personajes. La belleza de la naturaleza viene a ser la inspiración inagotable de los artistas. He aquí una postura fundamental. "El arte, ante la naturaleza, es como la varilla mágica de un panteísmo inmanente. Presta alma a todas las cosas". Con esto Molina quiere afirmar el traspaso ético que puede ofrecer la naturaleza a los sentimientos humanos, cuando deliberadamente se le busca. De ahí la afirmación que sigue: "La admiración de la naturaleza es menester extenderla en culto a la vida".

Se queja Molina que el arte en América no haya dado algo realmente importante. La razón de ello es que estos pueblos tienen una cultura esencialmente cristiana, y el cristianismo, en general, ya ha dado el fruto de su arte en otros lugares. De ahí la necesidad de exaltar algún tipo ideal no realizado antes, a fin de dar un aporte a la cultura artística universal. La búsqueda tiene que ir dirigida hacia aquello que sea lo más "hon-

---

*Lo feo, en el arte, es la expresión equivocada.*

---

damente humano, para que no se agoten los surtideros de la creación espiritual". Otro hecho es que ha faltado la cooperación del tiempo. Este pone un sello de veneración a las cosas que perduran. Sin embargo, esta posición no suele ser exacta completamente y podría atentar al desarrollo del arte americano. Siempre preocupado por la suerte de lo cultural e neste continente, dirá, en 1942, que el arte americano ha alcanzado un alto grado de adelanto artístico. A pesar de los sujetos que elige para sus temas, hombres y

mujeres, indios, mestizos y blancos, montañas, desiertos y valles, lo que surge de ellos es el testimonio de un ambiente genuinamente americano, a la vez que, por su técnica, no puede dejar de ser una continuación del arte occidental<sup>3</sup>.

Más adelante, confiesa Molina que conviene ser precavido contra esa tendencia de "ver sólo en lo lejanamente pasado el campo propicio al florecimiento de lo bello", dando con ello un paso atrás a la postura sostenida en el escrito anterior, cuando alaba el clasicismo griego. El arte debe ser escuela de vida y sentimiento, de búsqueda de lo bello a través de cuanto existe y de expresión de lo que se ha sentido hondamente. Vamos a observar que esta idea la seguirá elaborando constantemente.

Es necesario aclarar —señala— que, si bien es cierto que, en cuanto a la capacidad creadora, la historia nos da períodos fecundos y otros en donde el espíritu dormita aplanado, en lo que respecta a la materia para el arte, todos los tiempos son más o menos iguales, es decir, para el arte no hay nada feo en la naturaleza. Estas ideas van dirigidas a polemizar entre la naturaleza que podríamos llamar inanimada, y la naturaleza viva, esto es, fundamentalmente, la humana. De este modo, sostiene que el verdadero artista es quien puede destilar todo lo bello que encierran la vida y la naturaleza inanimada. Ejemplos los hay muchos. No puede ser aquel que, encerrado en su torre de marfil, desdeñosamente, no quiere contaminarse con lo vulgar. Lo grande, lo ostentoso, lo brillante, agotan el campo del arte. Existe una amplia realidad que espera al artista para que la saque de su anonimato. Este debe abrir generosamente su alma a las irradiaciones de la naturaleza y de la existencia humana en toda su amplitud. De esta suerte, el arte podrá cumplir, además, con la misión de simpatía, de progreso y de solidaridad social, a que apuntan algunos neopositivistas, como Guyau. Tal vez, más acertado que decir que no existe nada feo en la naturaleza para el arte, sería expresar que todo puede ser materia de arte.

---

<sup>3</sup>Exposición del arte americano. Discurso de E. Molina aparecido en la Revista Atenea N° 206 (agosto de 1942), pp. 211-218.

¿Será un síntoma de decadencia querer borrar la objetividad de lo bello y de lo feo y suprimir diferencias entre los dos conceptos? —se pregunta Molina—. Se exige distinguir así, lo feo en la naturaleza, en lo animado y en las cosas, y lo feo en el arte. Lo primero nos produce sensación de fatiga, repulsión, molestia, desarmonía, que contraría cualquier estímulo o promesa a nuestras funciones vitales. Esta aversión instintiva a lo perjudicial para la vida se puede extender a lo espiritual y decir que lo inmoral, lo indigno, lo incorrecto es feo. El sentimiento de lo feo vendría a ser como el instinto de conservación, manifestándose por algunos sentidos (especialmente por la vista y el oído) y por la conciencia en la apreciación de las formas. Sin embargo, puede el artista, en estas condiciones, hacer una obra de arte, gracias a la impresión que le comunican.

El arte tiene la peculiaridad de emocionarnos y lleva consigo la ventaja de que no reclama necesariamente nuestra acción, mientras que las cosas de la vida piden que la emoción vaya acompañada de su acción correspondiente. Aun cuando la afirmación anterior no puede ser absoluta —como reconoce el mismo Molina—. No siempre el arte se queda suspenso en la mera contemplación, sobre todo el arte literario es hondamente sugestivo e instila sin cesar los gérmenes de futuras acciones (véase su polémica con Guyau).

En cuanto a lo feo en el arte, que es la obra del hombre, y según algunos el único campo donde puede existir algo feo o lo feo, nos causa igualmente una impresión de desagrado, de encogimiento de nuestra capacidad vital. La presente cuestión lleva a Molina a la esencia de ella: ¿qué es lo feo, en suma? Se pueden dar varias respuestas. Lo feo sería la *expresión equivocada*, definición simple que correspondería a la parte negativa de la belleza, entendida como expresión acabada. Concuerd a esta posición con la elaborada por Croce. Otra respuesta es considerar que la obra bella resulta de la expresión acertada de una intuición en que se armonizan lo particular y lo universal. Se hallan más expuestos a caer en los extravíos de lo feo, los que buscan de una manera consciente la expresión bella, los que van detrás del arte por el arte.

Por querer llegar a la belleza pura a través de afiligranados caminos, se cae con más facilidad en lo insincero y en lo afectado. La búsqueda del arte por el arte, como aspiración individual, es perfectamente justificada, pero en cuanto sistema que excomulga a todos los que no ofician dentro de su iglesia, significa una concepción estrecha. Vamos a ver cómo polemizará más adelante sobre esta postura.

No todas las artes disponen de medios de expresión igualmente puros, señala enseguida nuestro autor. El mármol, el bronce, la madera de la escultura y los colores de la pintura, parecen llamados a sugerirnos principalmente la impresión de la armonía de las formas. La Venus de Giorgione, virgen dormida en una campiña, nos deleita con la idea de una inocencia que no teme al desnudo; pero de todos modos, lo esencial en ella es su belleza impecable. Hay obras plásticas que llevan, además, la expresión particular de un espíritu determinado, como ocurre con el busto de Voltaire, de Houdon, por

---

*La belleza artística es expresión acabada de una intuición en que se armonizan lo particular y lo universal.*

---

ejemplo. El lenguaje escrito, instrumento de las obras literarias, se aviene menos, en cambio, a servir a la mera expresión de una belleza formal. El lenguaje es, ante todo, el órgano del concepto, de conexiones ideológicas y de estados afectivos... Es justo que se busque en las obras literarias esas manifestaciones de la psiquis. La belleza literaria consiste en la expresión acabada de estados de alma reales o posibles. En eso debe radicar la médula del modernismo, acota nuestro filósofo. Su mérito consiste en dar formas a sentimientos reales, que no han sabido ser

expresados anteriormente, a sentimientos que las modificaciones mismas de la experiencia despierta. Ante las modificaciones que los modernistas de esa época introducían, el tiempo dará —añade Molina— la última palabra acerca de (saber) si son o no dignas de subsistir.

En sentido estricto —sigue reflexionando— el arte tiene su fin propio que es la realización de la belleza. Considerada así la cuestión, lo que se sale de esta mira no es arte; pero, fuera de que el medio de expresión, como hemos visto, influye en que las obras de arte se inclinen más o menos al predominio de la forma o de la finalidad, otra circunstancia que pesa también en uno u otro aspecto, es la *dimensión*. Es posible que lo pequeño pueda triunfar en el afán de suscitar lo bello en puras formas, sin otra finalidad; no así en lo grande. Lo exquisito de la forma puede darse, por ejemplo, en una miniatura de marfil o figurita de porcelana, pero no en un teatro o en una catedral, obras levantadas para congregar personas y que, simultáneamente, suelen revestir el carácter del monu-

---

*Lo que sume sus raíces en la verdadera inmoralidad no es bello.*

---

mento de belleza. Se puede convenir, por deferencia a la tesis del simbolismo, en que se escriban sonetos y poemas cortos que no pretenden encerrar más que la música de las palabras, pero no así dramas y menos aún novelas. Estos géneros no son ni pueden ser formas del arte por el arte. En las novelas contemporáneas se habla de todo: nada se le escapa al novelista; tiene la libertad de pronunciarse "ex cathedra". En estas condiciones, no pueden ser estos géneros formas de arte puro y seguramente los novelistas y dramaturgos tampoco lo pretenden.

Además, el exagerado culto del arte por el arte puede hacer incurrir en el extravío de creer que la belleza es una cosa quintaesenciada y que sólo se obtiene por la elaboración de una especie de alquimia genial. Esta actitud —añade Molina— puede hacer olvidar la sana noción de que todas las cosas encierran belleza. Existe una escala de bellezas, desde la difícil de percibir, que exige preparación, atención y amplitud de espíritu para gozarla, hasta la belleza fácil que fluye de una flor o de los objetos cotidianos<sup>4</sup>.

En un lenguaje más poético y circunstancial dirá, treinta años más tarde, que la belleza no tiene más riqueza que la armonía desinteresada, que es expresión pura del alma humana en divino trance creador, que invita a la contemplación arrobadora, que es inasible y escurridiza en su totalidad, como lo eterno, que, como éste, a su vez, se nos entrega íntegramente cuando le brindamos sin reservas nuestro corazón limpio de escorias. Las artes que tienen el misterio de la belleza son el mejor ornato de la cultura y una manifestación insustituible para valorizarla. La belleza es —sigue Molina— cual impalpable velo de malla que descubre las desnudeces hermosas para enriquecer la vida, y aun a las feas confiere categoría artística para, en riguroso homenaje a la verdad, ennoblecerla. Es también la forma en que el hombre busca con ansia nunca satisfecha el perdurar a través de los siglos. Lucha desigual y titánica contra el tiempo que todo lo destruye. Los pueblos que no van dejando en bellos monumentos huellas de su paso por la tierra parece que no han vivido. Esta proyección histórica que Molina atribuye al arte tiene su explicación en las artes particulares. Así tenemos que la arquitectura levanta tumbas que pueden conservar lo más inalterable posible la frágil envoltura del alma humana; erige templos que, dignas mansiones de lo divino, quiere que sean bellos y eternos como dioses. La escultura busca en la entraña de la tierra el material más sólido que le ofrece, la piedra y el metal, para descubrir a los ojos maravillados del espacio, las secretas armonías que él mismo encierra en volúmenes y líneas. La

---

<sup>4</sup>Exposición del arte americano (1942), p. 211.

música y la poesía parecen la expresión más perfecta del alma humana: por medio de las vibraciones de sus notas y voces se exhalan las vivencias íntimas del hombre: sus tribulaciones, angustias y dolores, sus amores y pasiones, sus desesperanzas y desilusiones, sus arrestos heroicos y marciales. Como exhalación alada, las notas y voces parecen la esencia de lo efímero que se disuelve en el aire. Pero en cuanto quedan consignados en libros quieren agarrarse en sus hojas, a lo permanente. Recordemos que Molina desarrolla en su obra "De lo Espiritual en la Vida Humana" la tesis de que las obras del espíritu humano tienen una característica esencial: aparecen siempre tendiendo a la *estabilidad*, tendencia a la que no se sustraen ni aun los valores<sup>5</sup>. De ahí que afirme que el libro es suprema invención del alma en su ansia de vida, es cartel de desafío lanzado a la muerte por la inteligencia. Aun los poetas que cantan desolados, a veces quizás con razón —argumenta el filósofo— la inestabilidad de todo lo que existe y hacen de esta interpretación de la vida su doctrina, aspiran a perdurar, curiosa contradicción, por medio de los poemas y lucubraciones en que niegan lo perdurable. Y en ocasiones lo consiguen: persisten. La sombra del viejo Heráclito, añadirá Molina, sobrevive acompañando al grito escénico que lanzara hace dos mil quinientos años, y que continúa resonando, de que no hay un ser permanente y que todo el mundo es mutación y cambio.

Volvamos a nuestro texto primitivo. Molina corona sus reflexiones viendo las relaciones que se dan entre el arte y la moral. En este orden, el arte sincero, que busca su inspiración en la vida y la naturaleza, no es nunca inmoral. Lo que sume sus raíces en la verdadera inmoralidad no es bello. Así, toda belleza elevada contiene un elemento moral, como afirmaba también Emerson. Puede darse el caso que cosas bellas en el arte pudieran chocar a la moral corriente, pero no a la moral amplia, que es propia del arte, moral de anticipaciones, como el autor le llama. En otro lugar<sup>6</sup>, dirá que el

deber, como norma moral, no es contrario absolutamente a los goces del arte y de la belleza. ¡Cuánto no hay que humanamente perdonar a los grandes artistas y a los grandes amores que saltan por sobre las normas establecidas! Dentro del arte todo amor sincero y vigoroso puede ser bello. El artista es el sacerdote de la expansión de la vida. Esto lo dice en 1918. Y agrega: la moral usual, corriente, está constituida por las costumbres de un tiempo y lugar determinado; en cambio, la moral del arte puede adjudicarse normas que más convengan a la vida en cualquier tiempo. El artista necesita ser íntimamente moral, no desmedirse de sí mismo, para que no se sequen las fuentes de su actividad creadora.

¿De qué puede servir al arte y al artista en particular, la ciencia de la estética? —se pregunta Molina a estas alturas—. La verdad es que los tratados de estética no le hacen mucha falta al verdadero artista. En materia de belleza, lo importante es sentirla y crearla.

---

*Por querer llegar a la belleza pura  
a través de afiligranados caminos, se  
cae con más facilidad en lo insincero  
y en lo afectado.*

---

La belleza es creación, expresión individual de alguna intuición, define finalmente Molina. "En arte, como en filosofía, hay que mantener los ventanales del alma abiertos a las cambiantes impresiones de la existencia y del mundo." El arte tiene en sus formas superiores algo de la trascendencia a que nos empuja la filosofía y la religión. Aparecen vivencias por medio de las cuales podemos intuir por momentos la esencia de lo eterno. Es el Molina ya maduro el que remata estos pensamientos<sup>7</sup>.

<sup>5</sup>De lo Espiritual en la vida Humana, p. 139.

<sup>6</sup>Por los valores Espirituales, 2ª edic., p. 146.

<sup>7</sup>Confesión Filosófica, 2ª edic., p. 50.

Podríamos decir que en lo anterior está lo medular del pensamiento estético del filósofo chileno. No obstante podemos rastrear algunos elementos más en algunas significativas polémicas que tiene con algunos intelectuales hispanoparlantes. En defensa de los valores espirituales, polemiza con el poeta argentino Leopoldo Lugones. En lo que respecta al arte, su pensamiento va dirigido a defender una curiosa analogía sostenida por su antagonista. No acepta en el fondo la identificación entre belleza y fuerza. Frente a estos intentos de identificación en los que la belleza y la fuerza se colocan como expresiones supremas de la vida, hay un esencial equívoco que urge desenmascarar. La aquiescencia que se puede dar al arte y la belleza están lejos de identificarse con la admiración que pudiera darse a la fuerza. Esta última acepta interpretaciones diferentes según sea el ámbito en que la apliquemos. Su empleo es básico en asuntos interpretativos del universo, pero no ocurre lo mismo en el reino

---

*El arte tiene en sus formas superiores algo de la trascendencia a que nos empuja la Filosofía y la Religión.*

---

de los valores. Las fuerzas, para que cobren valor en el hombre, tienen que dejar de ser fuerzas en sí mismas y transfundirse en otras cosas; necesitan esencialmente condicionarse a valores morales, de lo contrario, se disparan y constituyen extremos que hacen peligrar la vida. En todas las esferas de la existencia humana es menester la fuerza para conseguir un fin, para plasmar algo, pero la fuerza bruta y espontánea no puede producir un fin bello y bueno. Para ello es necesario someterla a la razón y a la moral. Es así como pudiera surgir un amor al arte, a la verdad, etc.

Sólo en este caso, tal vez, podría darse algún tipo de conjunción entre fuerza y belleza.

Polemizando con Guyau, nuestro filósofo sostiene que lo bello efectivamente es deseable —como quiere éste—, pero la relación no funciona inversamente. Lo deseable no siempre es bello. De este modo, es más propio reconocer una escala de valores de belleza que asienta sus primeros tramos en el momento primitivo, borroso, en que lo bello apunta como vago esbozo en las manifestaciones del deseo y de lo útil, hasta culminar en las creaciones de la belleza desinteresada y pura. Entre todas las partes de la escala hay una especial de movimiento circulatorio y de influencias mutuas. En cuanto a la relación existente entre la acción y lo bello, dice Molina que la mera representación artística despierta en nosotros una emoción que sólo indirectamente toca a nuestros intereses y pasiones, pero, a la larga, algunas emociones artísticas dan lugar a orientaciones de la voluntad y a actos ejecutados en un sentido consecuente al de las emociones recibidas. La impresión obtenida por hechos reales no permite quedarse en la mera actitud pasiva, sino que reclama, por lo general, una acción inmediata, que ya no es propiamente estática. Es diferente ver la muerte de Desdémona bajo el puñal de Otelio en el teatro, que ver un asesinato real, sin hacer nada. Es difícil para un hombre mantener la misma actitud frente al desnudo femenino de una escultura que al de una mujer real. El sentimiento estético que allí se produce tiene fuertes conexiones con el instinto sexual, en el subconsciente, generalmente. Molina señala en este punto que si este instinto se manifiesta más allá del inconsciente perturbaría la contemplación estética del objeto deseado, como ocurre en el baile, por ejemplo. No es cierto, entonces, que la belleza se encuentre más en los movimientos del trabajo que en los del juego, porque es posible encontrar belleza en unos como en otros. Recordemos —dice— que existen trabajos que son como juego y viceversa. Esta será una tesis que defenderá más adelante.

---

<sup>2</sup>Dos filósofos Contemporáneos. Guyau-Bergson 2ª edic., p. 22.

Efectivamente, Molina rechazará la tendencia a considerar el arte como un juego o deporte, como querían algunos en su tiempo<sup>9</sup>, especialmente, a quienes propugnaban la idea del arte puro. Replica que los que abogan por tal tendencia nos entregan un producto artístico no fácil de entender, que contrasta con aquellos pertenecientes a lo que podríamos llamar serios, o que en todo caso, consideraban su actitud artística como una actividad seria. Véase que detrás de estas expresiones sigue pensando el naturalismo de sus años mozos. Los sostenedores de esta idea —dice el chileno— nos reprochan que nos falta preparación para entenderlos, con lo cual se da la paradoja de que estos artistas nos ofrecen obras, productos de juego, que reclaman de nosotros más esfuerzo y preparación para entenderlas. ¿De qué lado queda el juego y lo serio, entonces? Cualquier ejemplo que tomemos para dilucidar qué cosas son o no son serias, nos encontramos con la relatividad de éstas. Parece ser que lo serio es aquello en lo cual ponemos nuestro mayor interés, y éste generalmente en una actividad que guste. El juego se realiza como una acción que gusta, si no, no es juego porque no hay interés. Esto, pues, no libra al artista de tomar en serio su arte porque lo hace con interés, por gusto, perparado con una estrategia técnica, que lo hace posible. La preparación técnica, por lo demás, deja de ser un juego, en la mayoría de los casos, para transformarse en un trabajo, en una dura disciplina. ¿Es un juego el diario ejercicio de un pianista o un violinista? El artista puede brindarnos con obras que *parezcan* juegos, pero que son en realidad exudaciones de su alma en el más hondo sentido de la palabra. La labor del escritor es seria y tiene trascendencia social, sin que ello implique tener que asumir actitudes graves y engoladas.

La persona que está detrás de esta polémica —útil es señalarla— es Ortega y Gasset. Molina —como muchos chilenos de su tiempo— era gran admirador del filósofo español, pero esto no le eximía el reprocharle muchas de sus ideas, por su inconsistencia. De los filósofos americanos, Molina fue un serio an-

tagonista de Ortega en algunos de sus pensamientos. Este último había sostenido su tesis acerca de la deshumanización del arte a la que el chileno hace serios reparos. Ortega dice, en lo sustancial, que el arte debe renunciar a ser la expresión de algo humano, cortando las ligaduras que le han atado el corazón y destacarse a hacer vida independiente y propia. Lo demás es fraude y el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección. Molina recaba en que las nuevas escuelas justamente lo menos que tienen son estos requisitos<sup>10</sup>. Piensa que, con esta tesis, el filósofo español ha fallado como pensador, llevado quizás por afán "snob" o por ligereza. La idea central que propugna es que en el campo de las bellas artes lo humano es antiartístico. Si esto es efectivo ¿cómo se valorarán las obras que se han reducido en este terreno hasta el presente? Cabe responder a dos interrogaciones ¿lo humano ha sido siempre antiartístico? ¿O lo es sólo ahora? Otra posibilidad que se puede dejar abierta: ¿Se refiere la tesis orteguiana sólo a cierta

---

*El artista puede brindarnos con obras que parezcan juegos, pero que son en realidad exudaciones de su alma.*

---

porción de lo humano? Si contestamos afirmativamente la primera interrogación, tendríamos que como todas las obras artísticas, desde la primera creación estética, casi sin excepción, están llenas de elementos humanos, en este caso, la humanidad no habría hecho otra cosa que fracasar lamentablemente. Sería necesaria la eclosión de los demiurgos del cubismo y del futurismo —dos corrientes de la época— para sacarla de este

<sup>9</sup>Por los Valores Espirituales. 2ª edic., p 44.

<sup>10</sup>Op. Cit., p. 48.



pantano y encumbrarla a la verdadera belleza. No contestemos afirmativamente esta primera interrogación y atengámonos a la segunda —dice Molina—, conforme a la cual lo humano habría llegado a reñir con la belleza artística sólo en nuestra época ¿en que forma vamos a estimar las creaciones de tantos escritores como Homero, Cervantes, Dostoiewsky, etc., que se caracterizan por ser pozos de tribulaciones humanas. Y no solamente los escritores ¿qué pasa con escultores, pintores, etc. que han plasmado algo del ser humano? Siempre lo humano es "leimotiv". ¿Se avendrá el señor Ortega a mantener el Quijote sólo como un documento histórico, en circunstancias que él mismo lo ha estudiado y recomendado como un libro único?

Molina llega a la conclusión de que el programa de la deshumanización del arte pide demasiado, al sacrificar todos los valores estimados hasta ahora, por algo todavía desconocido. ¿Por qué habrá perdido lo humano en nuestros días su virtud de material artístico? ¿O es que los artistas padecen de inca-

---

*El escritor necesita la plasticidad en el sentir como una fuerza viva para su actividad creadora.*

---

pura substancia estética. Desgraciadamente la obra de casi todos los novelistas desmienten esta tesis por cuanto todos han hecho obra de arte manipulando lo humano de su época. Cuando Ortega da un ejemplo para exponer su concepción (esposa, médico, periodista y pintor presencian la agonía de un hombre ilustre, hecho que parece totalmente distinto a cada uno de ellos), nuestro autor replica que de esta explicación no se infiere que los tres últimos se hallen realmente "deshumanizados". Lo único que hay de cierto es que ellos toman distintos puntos de vista, pero todos son humanos; experimentan emociones, pero provocadas por un mismo asunto que es para los tres, humano. No ve Molina la inoficiosa necesidad de llamar *deshumanización* a esta exigencia de la función artística, de no dejarse perturbar por emociones extrañas a la percepción de la belleza y de la creación estética. Con argumentos parecidos, se podría pedir la deshumanización de la pedagogía, para acallar las voces de los padres que desean que los colegios preparen rápidamente a sus hijos para ganar dinero y perturban así la aplicación de métodos racionales. O de la deshumanización de la política para librarla de las garras de los intereses personales que la apestan.

También reprocha Molina a Paul Valéry el haberse contagiado con esta tendencia de la deshumanización. El ha dicho que el entusiasmo no es un estado de alma del escritor. ¿Puede el escritor ser un ente imposible, como esos mandarines chinos que aparecen en el cine? —se pregunta nuevamente Molina. No puede ser. Un escritor así empobrece su alma; los temas que elija y los asuntos que trate carecerían de los sentimientos que son necesarios al hombre. El escritor necesita la plasticidad en el sentir como una fuerza viva para su actividad creadora. De triángulos y de ecuaciones se podrá tratar fríamente, pero no de cosas que tienen atingencia con las entrañas del hombre. La conclusión a que llega nuestro autor es que las palabras de Valéry hay que entenderlas, como referidas a un entusiasmo que produzca un estado emocional capaz de privar al escritor de la claridad de la mente, interpretación que se ajustaría a las ideas que Molina tiene sobre la deshumanización.

pacidad para abordar temas humanos? Lo que pasa tal vez es que hay ligereza y fatiga.

Si la deshumanización consiste sólo en la amputación de cierta parte de lo humano, habría que interpretar esto como si su influencia pudiera hacer perder su pureza a la obra artística. De este modo lo humano actual necesita ser proscrito por mostrarse demasiado teñido de interés y de utilidad. En este caso, el arte, podría, incluso, ir a buscar sus motivos en el pasado humano, el cual estaría en punto de ser tomado como

La polémica que el chileno enhebra con Ortega es a ratos dura. Este último había derivado de su interpretación del arte una curiosa clasificación de los hombres, que Molina rechaza tajantemente. "El arte nuevo no es para todo el mundo. . . , se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política al arte, volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes de rango: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares" —profetiza Ortega. Pero cae en contradicciones. Antes había dicho que "el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección", y ahora indica soberanamente que el arte nuevo va dirigido a una minoría especialmente dotada y capaz de entenderlo. (En esta contradicción, Molina ve insuficiente claridad en las ideas. En cuanto a la clasificación de los hombres propuesta, Ortega nuevamente se contradice, cuando critica a los artistas de hace treinta años por el gesto de profetas o majestuosa apostura de estadistas responsables de los destinos universales que asumían. Pero Molina observa que los artistas contemporáneos se presentan, a su vez, como la encarnación de los dioses de Epicuro, es decir, como espíritus, superiores y frívolos, atentos sólo a su felicidad y que viven más allá de las nubes, sin preocuparse de los hombres. El propio Ortega ratifica esta deducción cuando dice que el artista empieza a saber algo de sus frutos al perder el aire de seriedad y las cosas se le presentan libre de toda formalidad; el arte nuevo es comprensible de esta manera al crear puerilidad en un mundo viejo. No observa Molina el porqué tales actividades pueriles hayan de darle el calificativo de egregios a quienes las practican. Si sumamos a lo anterior que el nuevo estilo solicita ser aproximado al triunfo de los deportes y juegos, se concluye que cualquier jugador de tenis o futbolista se halla más en afinidad con la condición de egregio que un profesor, un misionero o un magistrado. Para ilustrar sus conclusiones, el filósofo chileno expone una serie de trozos poéticos y manifiestos dadaístas donde observa la dificultad de comprender su sentido. ¿Usted no ha entendido, usted no ha sentido la belleza que encierran estas estrofas y estos pá-

rrafos? —le pregunta al lector—; entonces usted es vulgar, le replica irónicamente.

De la crítica anterior no se puede decir sencillamente que Molina esté en contra de todo movimiento innovador del arte; el mismo confiesa que, a pesar de su incompetencia en la materia, quiere buscar alguna ordenación y claridad en éstas a fin de explicarse consecuentemente la naturaleza y sentido de cada una de las tendencias nuevas. "No me mueve ninguna animosidad en su contra," explica. Al *dadaísmo* lo considera bajo el cartel de "ultra nihilismo verbal", producto de los nervios gastados de ciertos medios de la sociedad europea durante la Primera Guerra Mundial y en días marginales a ella. El *futurismo* glorifica la guerra, el carácter agresivo. Señala que no hay belleza sino en la lucha, por eso quiere también ser un movimiento social. Sin embargo, encuentra elementos más perdurables en el *ultraísmo*, el *creacionismo* y el *cubismo*. Explicando el objeto de cada uno de ellos se da cuenta de

---

*El dibujo tiene algo de ingrvido:  
prescinde de la materia y hace de la  
forma una entelequia autónoma.*

---

cómo el arte y la filosofía de la época se dan la mano. La razón está nuevamente condenada y proscrita y el artista se entrega, de este modo, a la intuición bergsoniana que, como divinidad-guía, le abrirá los tesoros del yo profundo.

La autonomía artística que propugnan estas nuevas tendencias (para su tiempo, naturalmente) corresponden, por una parte, a la conocida fórmula que ya hemos analizado, del arte por el arte, aplicable íntegramente sólo en aquellas artes en que se funden en

un todo insuperable la forma y la materia. Tal es el caso de la música y la lírica. Por otro, entraña la justa exigencia de que el arte no copie a la naturaleza y que vea en ésta, en los seres vivos y el hombre, sólo la cantera desde donde el artista pueda obtener los materiales indispensables para su obra<sup>11</sup>.

Terminemos estas líneas mostrando las ideas que Molina tiene sobre un arte como el dibujo y la pintura<sup>12</sup>. El dibujo tiene algo de ingrávito. En la pareja aristotélica de materia y forma, prescinde de la materia y hace de la forma una entequia autónoma. La voz y la palabra, el color y la masa, ceden su lugar, en el dibujo, al rasgo, al gesto y a la actitud. Las líneas justas y acertadas, cuanto más si son geniales, desatan las cárceles de nuestra imaginación para que, siguiéndolas, penetremos el alma de cosas y personas ya conocidas o de situaciones nuevas.

El pintor, como el dibujante, es un taumaturgo que crea en un plano de dos dimensiones; pero ahí, con las perspectivas que

---

*La pintura representa los esponsales indisolubles del sentido de las cosas y la psique del pintor, que, con su pincel, ha sabido proyectar luz sobre ese sentido.*

---

extiende ante nuestra vista, nos ofrece todas las dimensiones de la realidad, desde las espirituales, a veces insondables y conturbadoras que asoman al rostro humano, hasta las infinitas del espacio; desde la paz ingenua del niño, la expresión extasiada y arrebatadora de la joven o los ojos visionarios del místico, hasta los encantos de las flores, la modestia de lo que se llama naturalezas

muertas y los misterios de los mares y de los espectáculos celestes. La vida toda y su escenario constituyen el objeto de la pintura. Añade Molina que el artista de la pintura es el mago del color y pone en sus telas la policromía de su existencia. El cuadro es como el espejo de una sola imagen, un espejo en que ha fijado en su linfa una porción de la realidad, entrando naturalmente en esta última el propio sueño del artista. Por lo mismo, significa otra cosa que la mera fotografía: representa los esponsales indisolubles del sentido de las cosas y la psique del pintor que, con su pincel, ha sabido proyectar luz sobre ese sentido... La pintura, creación de cierto género de belleza, es asimismo, como se desprende de lo dicho anteriormente, apropiación y conservación de ella, ya que a no ser por sus obras, desaparecería, llevada irresponsablemente. De este modo, todo aquello que se ha conservado a través de la historia no son más que formas de lo bello estable, como todas las de la pintura, que invitan a la contemplación reposada. La obra de la pintura es como si se atesorara para nosotros la esencia eterna de cada momento fugaz. Y aprisiona lo eterno con colores y contornos que son ilusiones. Para que no se le critique de impreciso, en seguida dice: no entendemos las ilusiones como hacer de las nubes continentes habitables; son, en arte, la apreciación de lo creado y, en todo, el estímulo a crear algo mejor doquiera haga falta.

Agreguemos por nuestra parte un último elemento. Molina reconoce una cierta especie de nacionalismo en las artes y en las letras, en tanto es posible llegar a producir obras que expresen la idiosincrasia nacional. Este nacionalismo artístico puede surgir a veces como reacción al sometimiento intelectual y artístico que unos pueblos tienen respecto de otros. Suele ocurrir también que pueda surgir como una etapa de maduración que proclama la autonomía de la conciencia de los pueblos, reflejo de la plenitud de su personalidad que busca en el arte una de las formas de expresar la originalidad que le pertenece.

De entre los temas que abordó la preocu-

<sup>11</sup>Por los Valores Espirituales, págs. 25-79.

<sup>12</sup>Exposición del arte americano.

pación intelectual de Molina, el arte figura como una de sus preferencias. En él discurrió con hondura para llegar a elaborar un conjunto de ideas que le ayudarán a comprender

mejor este atrayente mundo de la estética. La revisión de estas ideas nos puede indicar qué hay de original en ellas y qué pueda significar un aporte a la cultura chilena.