

Edgar Wind

ARTE Y ANARQUÍA



Al relacionar las palabras Arte y Anarquía se perpetúa una problemática que ya preocupó a Platón, Goethe, Baudelaire y Burckhardt, o sea todos aquellos que se han interrogado acerca de las fuentes del arte: la relación entre las fuerzas de la imaginación y la disciplina que ha de imponérselas.

El arte de nuestros días ha venido a acentuar esta vieja inquietud inseparable de su esencia.

El libro está construido en torno al contenido de seis conferencias del autor que nos invitan a repensar el arte.

Edgar Wind

Arte y anarquía

Ensayistas de Hoy

Edgar Wind

ARTE Y ANARQUIA

Título original: *Art and anarchy*
The Reith Lectures, 1960. Revised and Enlarged

Versión española: Salustiano Masó

Edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrera.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

PRÓLOGO

I. ARTE Y ANARQUÍA

II. LA PARTICIPACIÓN ESTÉTICA

III. CRÍTICA DEL «SER UN ENTENDIDO EN ARTE»

IV. EL MIEDO AL CONOCIMIENTO

V. LA MECANIZACIÓN DEL ARTE

VI. ARTE Y VOLUNTAD

ACERCA DEL AUTOR

PRÓLOGO

Para corresponder al honor que se me hizo al pedirme que diese las *Reith Lectures*, tuve que enfrentarme con riesgos proporcionados a tan alta distinción. Seis conferencias de una duración de veinte minutos cada una, sobre un tema vasto y nebuloso, pueden muy bien despertar, mas no probablemente satisfacer, un discreto apetito de ilustración. En este libro he intentado, quizá inoportunamente, dar pábulo a esa necesidad. Sin cambiar el argumento ni el tono, he ampliado el texto de algunas conferencias; y he añadido una Sección de Notas y Referencias, dando el capítulo y el verso hasta de las citas más ocasionales. Aun cuando estas digresiones sean de utilidad como pruebas de autenticidad histórica, no son esenciales para entender el texto. Algunos lectores tal vez prefieran ignorarlas.

Quedo reconocido, por sus muchos servicios y atenciones, a los directores y al personal de la BBC y estoy especialmente agradecido a mis editores, que me han dado tiempo suficiente para concluir el libro con tranquilidad. Desde el primer borrador apresurado hasta su revisión definitiva, leyó el texto Colin Hardie, quien generosamente cargó con el trabajo de Hércules de aclimatar mi exótico inglés. Ha introducido en la obra incontables mejoras, que afectan tanto al estilo como a la sustancia de la misma. Quedo también reconocido a Austin Gill por sus exactos y sugestivos comentarios; y espero que el libro deje ver claramente cuánto debe a sus *Oxford Lectures* sobre Mallarmé. No obstante, ni los amigos más meticulosamente críticos pueden librar a un autor de sus defectos. Cualquier tacha o imperfección que haya quedado en el texto debe atribuirse a mi propia incapacidad.

Tengo que dar las gracias por sus muchas, diversas e importantes sugerencias, a Mrs. John Hale, que me ayudó mucho a revisar las pruebas y en cuanto a puntos particulares de método me fueron de gran utilidad las instructivas observaciones de Mr. A. H. Christie, Mr. B. A. Farrell, Mr. T. P. Grange y Mr. A. R. Pugh. Estoy reconocido a la amabilidad de Mr. Henry Moore por la fotografía reproducida en la figura 14, y a la gentileza del Dr. Walther Scheidig, director de las Staatlichen Kunstsammlungen de Weimar, por localizar el original de la figura 2.

También aprovecho la ocasión para agradecer a don Salustiano Masó su atenta traducción española y a don Julio Bayón la revisión de ella, así como sus competentes consejos respecto a cuestiones filosóficas.

Mi esposa no me permite mencionar su colaboración en este (ni en ningún otro) libro.

E. W.

Oxford, 24 de enero de 1963.

I. ARTE Y ANARQUÍA

Espero que la palabra «anarquía» que aparece en el título de estas conferencias no sugiera a nadie que voy a hablar en defensa del orden. No pienso hacerlo así. Cierta dosis de desbarajuste y confusión es algo muy a propósito para estimular las energías creadoras. Como sabemos por las inquietas vidas que llevaron el Dante, Miguel Ángel o Spenser (por no hablar de Mozart o de Keats), las circunstancias externas bajo las que suelen producirse las grandes obras de arte tienen frecuentemente de todo menos de tranquilizadoras. Y si reparamos en los grandes patrocinadores del arte, los hombres de empresa que halagan a pintores y poetas estimulándoles a producir, veremos que raras veces se distinguieron por su plácido temperamento. Tuvieran lo que tuviesen de común los Medici, Sir Walter Raleigh y Ambroise Vollard, no fue, creo yo, una tranquila existencia. La insatisfacción y el

descontento, lejos de ser enemigos de las artes, han sido con mucha frecuencia sus genios tutelares. Aunque no me gustaría ser dogmático en este punto, y aborrecería dar pie a la opinión totalmente errónea de que los mejores artistas y mecenas son los de carácter turbulento y descontentadizo, sí quisiera aventurar una sola generalización: Si el más alto deseo de un hombre es vivir una vida tranquila y ordenada, el mejor consejo que se le puede dar es que aleje el arte de su casa.

El arte es –rindámonos a esta evidencia– una incómoda ocupación, y especialmente incómoda para el propio artista. Las fuerzas de la imaginación, de las cuales saca su brío, entrañan una potencia caprichosa y explosiva que tiene que saber administrar. Si consiente a la imaginación demasiada libertad, puede desbocarse y destrozar por exceso al artista y a su obra. «Un aditamento de frenesí en el arte –escribió Baudelaire– es como una gangrena que devora todo lo demás»¹. No obstante, si paraliza su genio

1 En un ensayo crítico, *L'école païenne* (1852), aparentemente dirigido contra Théodore de Banville, Baudelaire atacaba algunas de sus propias idiosincrasias: «*Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus. Absorbées par la passion féroce du beau, du drôle, du joli, du pittoresque, car il y a des degrés, les notions du juste et du vrai disparaissent. La passion frénétique de l'art est un chancre qui dévore le reste; et, comme l'absence nette du juste et du vrai dans l'art équivaut à l'absence d'art, l'homme entier s'évanouit; la spécialisation excessive d'une faculté aboutit au néant.*» (El gusto desmesurado por la forma conduce a desórdenes monstruosos y desconocidos. Absorbidos por la feroz pasión por lo bello, lo divertido, lo lindo, lo pintoresco, porque hay grados, las nociones de lo justo y de lo verdadero desaparecen. La pasión enloquecida del arte es

con la rémora de una inconveniente disciplina, y usa demasiados artificios y refinamientos, la imaginación puede marchitarse, puede atrofiarse.

En general, los grandes artistas no temen la atrofia, pero muchos de ellos han temido los excesos. Los cuadernos de notas de Baudelaire abundan en prescripciones de un régimen riguroso por el que esperaba domar y regularizar su inspiración: *trouver la frénésie journalière* (donde la palabra *journalière* sugiere la faena diaria de un jornalero)².

un chancro que devora al resto; y, como la clara ausencia de justicia y de verdad en el arte equivale a la ausencia de arte, el hombre entero se desvanece; la especialización excesiva de una facultad resulta en la nada). El ensayo finaliza con una sentencia de muerte cautamente enunciada: «*que toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la Science et la philosophie est une littérature homicide et suicide*». (que toda literatura que se niegue a caminar fraternalmente entre la ciencia y la filosofía es una literatura homicida y suicida).

Unos años después (1861), en el elogio que Baudelaire hace de Banville (*Réflexions sur quelques—uns de mes contemporains*, VII), todavía sugiere que el arte puro es una forma de satanismo: «*Je veux dire que l'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque*.» *Reflexiones sobre algunos de mis contemporáneos*, VII), (todavía sugiere que el arte puro es una forma de satanismo: “Quiero decir que el arte moderno tiene una tendencia esencialmente demoníaca). Y también: «*Aucuns y pourraient voir peut—être des symptômes de dépravation. Mais c'est la une question que je ne veux pas élucider en ce lieu*» (cf. J. Pommier: «Banville et Baudelaire», *Revue d'histoire littéraire*, XXXVII, 1930, págs. 514–41). Un retrato satírico de Banville dibujado por Baudelaire y grabado por Nadar puede verse en la portada de *Stalactites*, de Banville, ed. E.–M. Souffrin (1942).

2 *Mon coeur mis a nu*, XCI: «trouver la frénésie journalière». Baudelaire ya había tocado ese tema en *Conseils aux jeunes littérateurs*, VI («Du travail journalier et de l'inspiration»). Véase también *Journal des Goncourt*, YI de

Y cuando Goethe escribió sus *Annalen*, una especie de memoria anual de sus ocupaciones, compilada a una edad ya proveya en que se tenía por hombre sosegado y olímpico, reveló que se sentía inquieto y algo asustado ante las malas pasadas que una vigorosa imaginación puede jugar a un hombre por cultivado que esté. «¿Qué adelantamos –escribe– con reprimir la sensualidad, formar la inteligencia, afianzar el dominio de la razón? La imaginación está al acecho como el más poderoso enemigo. Por naturaleza tiende irresistiblemente al absurdo, y se levanta contra toda norma de civilización como el salvaje que encuentra placer en adorar ídolos gesticulantes»³.

Goethe y Baudelaire tenían poco en común; y la disciplina que cada uno se impuso a sí mismo como poeta es casi lo contrario de la elegida por el otro: Baudelaire corregía a su Musa por medio de agrias paradojas, mientras que Goethe

mayo de 1857. El mismo asunto en *Autobiographies* (1956), pág. 318: «*Violent energy... is useless in the arts. Our fire must burn slowly, and we must... be content... to show... as little as the watchmender shows, his magnifying –glass caught in his screwed– up eye.*» Baudelaire no esperaba que su consejo fuera de utilidad: «*Quant à moi, qui sens quelquefois en moi le ridicule d'un prophète, je sais que je n'y trouverai jamais la charité d'un médecin*» (*Fusées*, XXII).

3 Goethe, *Annalen oder Tag–und Jahreshefte*, del año 1805, penúltimo párrafo: «*Was hilft es, die Sinnlichkeit zu zahmen, den Verstand zu bilden, der Vernunft ihre Herrschaft zu sichern? die Einbildungskraft lauert als der mächtigste Feind, sie hat von Natur einen unwiderstehlichen Trieb zum Absurden, der... gegen alle Kultur die angestammte Roheit fratzeliebender Wilden mitten in der anständigsten Welt wieder zum Vorschein bringt.*»

trataba de aplacar a su demonio tutelar por medio de solapados lugares comunes. Pero ambos sentían –y lo sentían con la misma intensidad– un sacrosanto temor a la imaginación que animaba su poesía.

El término «sacrosanto temor» es por supuesto mucho más antiguo. Viene de Platón (θεῖος φόβος)⁴, de quien voy a tomar bastantes más elementos. Aunque ningún filósofo ha alabado la divina locura de la inspiración más elocuentemente que Platón, la miraba (como Goethe y Baudelaire) con vivo recelo. Tan altamente valoró el poder de la imaginación humana que creía que un hombre podía transformarse en virtud de las cosas que imaginaba. De ahí que le pareciese la mímica ejercicio muy peligroso, y que proyectara curiosas leyes para prohibir la imitación de caracteres perversos o extravagantes.

Los recitados, al entrar en vigor estas leyes, tendrían que cambiar del lenguaje dramático al narrativo, de modo que se estableciera cierta distancia entre el actor y lo que dijese,

4 *Leyes*, 671 D. Para una información más detallada acerca del «sacrosanto temor» de Platón, con ilustraciones antiguas y modernas, véase E. Wind: *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXVI (1932), págs. 379–73; y también *Music and Criticism*, ed. R. F. French (1948), págs. 53–72.

El busto de Platón que reproducimos en lámina, aunque de fecha tardía (siglos n o m antes de J. C.), es el único ejemplo que se conoce de autenticidad garantizada por una inscripción antigua. Todos los demás, hasta en número de quince, se han identificado por su semejanza con él; cf. R. Boehringer: *Platón: Bildnisse und Nachweise* (1935), lámina 3.

como si tuviéramos que hablar mal sólo en tercera persona, no en primera, por miedo a que si no se hiciera así pudiéramos volvernos malos⁵.

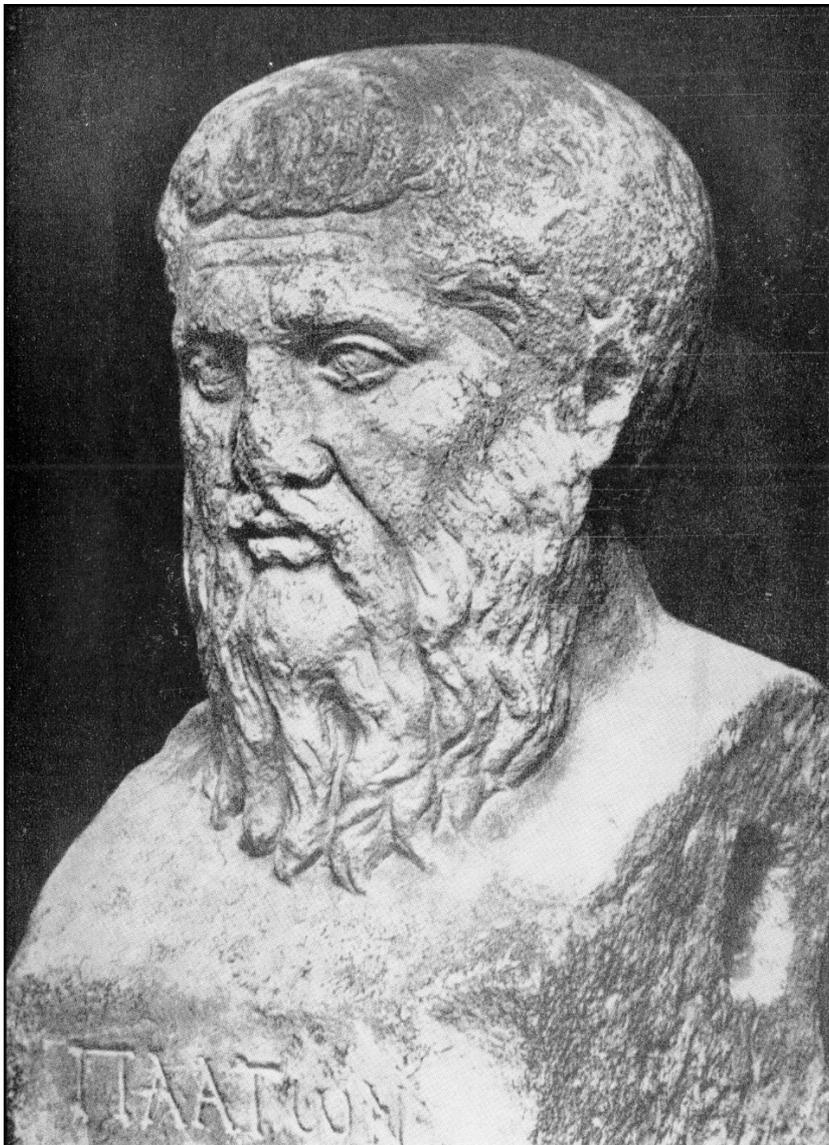
A nosotros esas disposiciones nos parecen excéntricas.

5 *República*, 392 D–396 E. El propósito de Platón de enseñar a los hombres a «extraviarse correctamente» (ópOd); jtaívesOai, cífrese Fedro, 244 E), es fácil que se les escape a aquellos críticos suyos que juzgan su actitud hacia la *mimesis* por el décimo libro de la *República* solamente, aunque sus más hondos temores los expresó en el libro cuarto, 424 C: «Cuando cambian los modos de la música, siempre cambian con ellos las leyes fundamentales del Estado.» Decir en contra de Platón que la actividad artística transfigura y hace así inofensivo todo lo que toca, es marrar el *quid* de su argumento: el arte tiene la facultad de intensificar (no solamente de acrisolar) las emociones. Algunas pruebas recientes de la psicoterapia parecen confirmar este punto de vista. En los casos de esquizofrenia ya no se considera aconsejable hacer o permitir que un paciente dibuje, pinte o modele libremente, porque la actividad imaginativa tiende a reforzar más que a aliviar la condición anormal. Véase W. Mayer–Gross, E. Slater y M. Roth: *Clinical Psychiatry* (1954), págs. 282 y sgs.: «Mientras que el neurótico puede aliviarse de la opresión emocional y de los afectos relacionados con experiencias del pasado por medio de la creación artística, el esquizofrénico tiende a hundirse más en sus mórbidas fantasías... Esta clase de “terapéutica por el arte” está contraindicada en los esquizofrénicos.»

Hay que hacer una reserva similar por lo que se refiere a la música. Aunque el conocimiento de sus efectos curativos se remonta a los tiempos de Saúl y David, se han registrado recientemente de manera categórica algunos casos de «epilepsia musicogénica» (*The Times*, 30 de junio de 1962, pág. 12). En cuanto a casos históricos, tanto antiguos como modernos, de frenesí colectivo producido por la música, véase E. R. Dodds: *The Greeks and the Irrational* (1951), págs. 270–82. Flautas y tambores, «los instrumentos orgiásticos por excelencia», podían curar la locura, pero también causarla: Dionisos era Baxyo; tanto como Aúotoc (pág. 273).

Pues ¿qué daño puede haber en personificar una figura grotesca?

Unos cuantos gestos extravagantes, realizados para diversión de los demás y de nosotros mismos, no nos van a contaminar hasta las raíces. Verdaderamente, si Platón impusiera su ley, todos los juegos infantiles tendrían que ser revisados por un juez.



Busto de Platón, anteriormente Altes Museum, Berlín

Sin embargo, Platón tenía excelentes razones para escribir seriamente sobre el juego. Los juegos infantiles, en su opinión, son un instrumento fundamental en la formación del carácter, pues es a través de la imitación de los demás como llegamos a ser lo que somos. Como dijo James Harris en el siglo XVIII, en una observación citada por Sir Joshua Reynolds, podemos «simular un goce hasta que hallamos que un goce sobrevive, y sentimos que lo que empezó en la ficción termina en la realidad»⁶. Esto es exactamente lo que Platón quería decir. Edmund Burke, que en la práctica de la oratoria debía de ser un actor consumado, efectuó este experimento en su propia persona. «He observado con frecuencia –dice de sí mismo– que al remedar las actitudes y gestos de hombres coléricos, o apacibles, o atemorizados, o intrépidos, he hallado mi alma involuntariamente inclinada a la pasión cuyas manifestaciones externas me esforzaba por imitar; más aún, estoy convencido de que es difícil evitarlo, por más que uno se empeñe en deslindar la pasión de sus gestos correspondientes»⁷.

Si aceptamos como válidas estas observaciones –y sería difícil negar que los juegos inocentes no siempre son

6 James Harris: *Philological Inquiries*, II, XII (1781), reeditado en *Works* (1841), pág. 453; citado por sir Joshua Reynolds, *Discourses*, XV (ed. R. R. Wark, 1959, pág. 277).

7 Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, IV, 4. Véase también Montesquieu, *Lettres persanes*, VIII: «Je feignis un grand attachement pour les Sciences; et, a forcé de le feindre, il me vint réellement.»

inocentes, y que la ficción tiende a echar raíces en la realidad— las consecuencias son de lo más desagradables, pues nos vemos obligados a tomar el arte tan seriamente como Platón, quien al final nos aconseja designar a un drástico censor. Nosotros sabemos que este es mal consejo, porque la censura efectiva es una contradicción «in terminis». Como la poda de las plantas, infunde renovador vigor allí donde efectúa sus cortes; pero si ataca a la raíz, destruye la planta que se había propuesto mejorar. No obstante, teniendo en cuenta claramente todas estas reservas, aún podemos aprender bastante de Platón si observamos cómo imagina a su censor en funciones, cómo estima que un Estado ideal debe proceder cuando oficialmente destierra a un poeta peligroso. «Si un hombre de tal especie —dice— viene a nosotros para mostrarnos su arte, nos arrodillaremos ante él como ante un ser sagrado, maravilloso, cautivador: pero no le permitiremos quedarse entre nosotros. Le ungiremos con mirra y pondremos una corona de cintas en su cabeza, y le enviaremos a otra ciudad»⁸.

Si tuviéramos que traducir este ritual a los usos modernos sonaría como algo burlesco: significaría que antes de que un artista pueda ser condenado debe ser objeto de los más altos honores que se puedan conceder, recibiendo algo así como la Medalla del Mérito. Platón comprendió lo que pocos parecen comprender hoy, que el artista realmente

8 *República*, 398 A.

peligroso es el gran artista: «un ser sagrado, maravilloso, cautivador». Platón creía –y así lo dijo de manera inconfundible– que los grandes males «vienen de una plenitud de naturaleza» antes que de una deficiencia, «mientras que las almas débiles son apenas capaces de ningún bien ni de ningún mal verdaderamente grandes»⁹. Es evidente, a juzgar por esta observación, que Platón no pasó nunca por la clase de experiencia que llevó a Jacob Burckhardt a definir la mediocridad como la fuerza verdaderamente diabólica que actúa en el mundo¹⁰. Puesto

9 *República*, 491 E. La cuestión de si la fuerza estética atenúa o agrava el mal, fue brillantemente discutida por tres eminentes jueces americanos (Augustus N. Hand, Clark, Frank) en el caso de «*Roth v. Goldman*» [*Postmaster*], C. C. A. 2, núm. 152, 8 de febrero de 1949: «...podemos indicar el curioso dilema implicado en una opinión según la cual, cuanto más flojo es un libro, más excusable, o al menos aceptable, es su obscenidad» (página 717). «...Ni tampoco valdrá decir que [el libro] posee una calidad artística excepcional... Pues este argumento invierte precisamente los términos: Si un libro es predominantemente obsceno, cuanto mayor sea el arte, mayor será su impacto nocivo...» (pág. 732). Lord Radcliffe, *Censors* (1961), pág. 19, quita fuerza a este argumento, a mi juicio, al calificar de «el más peligroso enemigo... al escritor de gran pericia literaria movido por una profunda sinceridad de propósito». En el *Werther*, de Goethe, que causó una oleada de suicidios, la gran pericia literaria fue una parte esencial de la perturbación, pero carecería de sentido pretender que tal libro tenga una profunda sinceridad de propósito. Si es cierto que en el momento de la creación el gran artista está «más allá de sí mismo», como un poseso, deberíamos concluir que la «sinceridad de propósito» sólo puede atribuirse a un artista menor o a un gran artista en uno de sus momentos más flojos y, por tanto, menos peligrosos.

10 *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, capítulo IV: *¿Auf Erden ist das Unsterbliche die Gemeinheit*», y muchos pasajes por el estilo: «Dze blossen Schwatzer sind in schrecklichen Zeiten ohnehin machtlos..., aber jeider die

que sabemos la gran verdad de la sentencia de Burckhardt, no nos resulta fácil seguir a Platón cuando insinúa que sólo la imaginación poderosa puede ser destructora, mientras que los trastornos causados por las débiles carecen de importancia. Pero Platón vivía en Grecia, y su propia evidencia y la de otros sugieren que las fuerzas griegas de destrucción no eran mediocres. Basta pensar en Alcibíades.

A riesgo de decir una perogrullada, debo recordar aquí un hecho de la historia antigua. Platón vio a las artes y a la poesía, en Grecia, alcanzar una cima de perfección y equilibrio al mismo tiempo que veía desintegrarse el Estado griego; y sintió, y acaso experimentó en su propia persona, una profunda conexión entre estos dos procesos. Si los griegos no hubieran sido tan sensibles a una frase exquisita o a un bello gesto, podrían haber juzgado un discurso político por su verdad y no por el esplendor con que se pronunciaba; más su buen juicio estaba minado por su imaginación.

Si no me equivoco, Platón se encontró con el mismo dilema que un médico con experiencia al diagnosticar una enfermedad para la que no se conoce ningún medio curativo, quien, desesperado y por caridad hacia su paciente, prescribe un remedio ineficaz. En tales casos, no decimos que el diagnóstico sea erróneo porque falle el remedio; y quizá esta cortesía deba hacerse extensiva

también a Platón. Su remedio –la censura estatal– es un remedio desesperado y un evidente fracaso. Su diagnóstico, no obstante, puede estar bien.

Al contemplar estos acontecimientos con la debida perspectiva, un crítico moderno de Platón acaso conceda que la desintegración política de Grecia aconteció en el momento en que el arte griego alcanzaba la cima de su refinamiento; pero si ese crítico ha leído a David Hume, no dejará de plantear otra cuestión: ¿Por qué pretender que exista una relación entre dos hechos, simplemente porque ocurrieran al mismo tiempo? ¿No podría ser accidental su conjunción?



Retrato de Hegel. Litografía de Ludvig Sebbers.
Goethe Museum. Dusseldorg

Puede serlo, sin duda, y sería insensato negarlo; pero es muy raro que los accidentes se repitan. En el Renacimiento italiano, el más espléndido despliegue de energías artísticas era de nuevo acompañado por la desintegración política. En el famoso libro de Burckhardt, *La Cultura del Renacimiento*, el primer capítulo describe la anarquía, la lucha y el despotismo, las violentas erupciones de la pasión humana que azotaban las ciudades–estado italianas; y Burckhardt tituló irónicamente este capítulo, el más angustioso de su libro, «El Estado como Obra de Arte» (*Der Staat als Kunstwerk*). Tomó este título, en mi opinión, de la *Filosofía de la Historia*, de Hegel, donde vemos un epígrafe muy parecido –«La Obra de Arte política»– al frente de un capítulo sobre las ciudades–estado de la Grecia antigua; y aquí la significación es inconfundible: un Estado dominado por la imaginación artística. «Hasta en su destrucción –escribe Hegel–, se muestra magnífico el espíritu de Atenas... Ante la tragedia, nada más elevado y admirable que la jovialidad y la indiferencia con que los atenienses acompañan a su moralidad a la tumba»¹¹.

11 En sus *Aesthetische Briefe* (1795), Schiller presentó una gran profusión de ilustraciones de la historia griega, romana, árabe, lombarda y florentina para mostrar «que la belleza establece su reino sobre la ruina de las virtudes heroicas» (carta X). Esta tesis viene de Rousseau (*Discours sur les arts et les Sciences*: «les vices conduits par les beaux–arts s’introduisaient ensemble dans Athènes»); también *Lettre sur les spectacles*: «les chefs d’un peuple libre seront les créatures d’une bande d’histrions»; cf. asimismo Kant, *Crítica del juicio*, § 42, donde la ausencia de toda afinidad entre el gusto artístico y los «sentimientos morales» es ilustrada por

el hecho empírico de que «la vanidad, la arbitrariedad y las pasiones dañinas» se dan abundantemente entre los «*virtuosi* del gusto»). El relato que hace Hegel del derrumbamiento de la ciudad–estado griega, del cual hemos tomado el pasaje citado antes en la página 18, lleva huellas de Schiller, si no de Rousseau: véase *Lecciones sobre Filosofía de la Historia*, II, 2, 3 (sección 5.a: «Das Prinzip des Verderbens...»). Ideas afines en *Líneas fundamentales de la Filosofía del Derecho*, § 258: «el Estado no es una obra de arte»; también §§ 279 y 356, nuevamente sobre el Estado griego. W. Kaegi, *Jacob Burckhardt*, III (1956), págs. 709 y sgs., asocia el título «el Estado como obra de arte» con la idea de Burckhardt del despotismo renacentista como una forma de «arte consciente». El eco de Hegel apoya a esta idea, aunque añadiendo al título una pincelada de malicia. Sobre la irritada reacción de Burckhardt contra Hegel, véase Kaegi, *op. cit.*, I (1947), págs. 466 y sgs., 484 y sgs.; II (1950), pág. 27; asimismo las ulteriores observaciones de Burckhardt en *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Introducción: «Del mismo modo, estamos profundamente reconocidos al centauro, y es un placer encontrárnoslo de cuando en cuando en los linderos del bosque de los estudios históricos.» Allá por el 7 de noviembre de 1870 (carta a Cari von Gersdorff), Nietzsche asistió a la conferencia de Burckhardt sobre la filosofía de la historia de Hegel, «*in einer des Jubiläums durchaus würdigen Weise*». Era el centenario del nacimiento de Hegel.

Sus primerísimos contactos con Burckhardt en Basilea revelaron a Nietzsche «*eine Wunderbare Congruenz tinsrer aesthe–tischen Paradoxien*» (carta a Rohde, 29 de mayo de 1869; cf. E. Salin: *Jacob Burckhardt und Nietzsche*, 1937, págs. 51, 237). En su ensayo *Der griechische Staat* (1871) adoptó la opinión de Burckhardt de que en la antigua Grecia y en la Italia del Renacimiento el «temible desencadenamiento de los instintos políticos» confirma la «conexión entre el Estado y el arte». El encomio que hace Nietzsche de la violencia como un necesario agente de la belleza («*denn die Natur ist auch, wo sie das Schonste zu erschaffen angestrengt ist, etwas Entsetzliches*») era, desde luego, inaceptable para Burckhardt. Después de la lectura de *Die frohliche Wissenschaft* (1882) escribió a Nietzsche con su acostumbrada reserva: «*Eine Arilage zu eventueller Ty–rannei, welche Sie S. 234 § 325 verraten, solí mich nicht irre machen*» (Salin, *op. cit.*, pág. 214).

Debe haber quedado ahora absolutamente claro que al relacionar la palabra «arte» con la palabra «anarquía» no tenía yo nada de original. Simplemente continuaba haciéndome eco de un pensamiento que ya preocupó a Platón, Goethe, Baudelaire y Burckhardt; y podrían citarse muchos otros autores, tan distintos entre sí como próximos todos ellos a las fuentes del arte, que han efectuado la misma observación. El hecho, sin embargo, de que esos pensamientos no sean nuevos, acaso los recomiende mucho más a nuestra atención. Si la liberación de energías imaginativas es una amenaza para el artista, y debe ser controlada por él con cuidado, la misma amenaza se nos trasmite a nosotros, si bien en menor grado, cuando participamos en la experiencia del artista. Pero ¿qué precauciones tomamos, en nuestra atareada vida artística, para no ser arrollados por esas fuerzas, o para no asfixiarlas? ¿Cómo evita el exceso o la atrofia nuestra economía artística?

No hago estas preguntas en un estricto sentido profesional. No nos interesa aquí el problema, con ser en sí tan interesante, de cómo se las arregla un crítico de arte, por ejemplo, obligado a visitar una exposición tras otra, para mantener su sensibilidad en forma y su juicio despierto; o cómo puede examinar un historiador del arte todos los marfiles medievales en existencia sin que se vaya enmohecendo su percepción de los mismos. Que los hombres dedicados a esas tareas pierdan ocasionalmente

su sentido de la proporción es uno de los riesgos profesionales con que toda profesión debe contar. Mis preguntas se refieren al público en general, cuyo sentido de ponderación es mucho más importante, pues es esencial a la buena marcha de una sociedad que el conjunto esté menos loco que las partes.

He oído hablar a hombres eminentes e inteligentes sobre el Arte y la Sociedad, y sobre el Arte y el Estado, y el problema que preocupó a Platón durante toda su vida no lo llegaron siquiera a columbrar. Sustentaban sus argumentos en la generosa suposición de que la más amplia difusión posible del arte no puede por menos que tener efectos benignos y civilizadores, una opinión que Buckhardt, bien provisto de pruebas históricas, desautorizaría como necio y vano optimismo.

El difunto Mr. Kussevitzky solía decir que toda la música del mundo siempre será poca para nosotros: cuanto más música se ejecute y oiga, tanto mejor para todos. Está claro, me parece a mí, que se ha salido con la suya. En la actualidad se toca y escucha más música que en ninguna otra época de la historia; y casi podemos asegurar que otro tanto ocurre con la difusión de la literatura. Y qué diremos de las artes plásticas. Estamos inundados de exposiciones, y saturados de libros de reproducciones; y estos vastos conglomerados de imágenes disponibles son asimilados con una avidez y, me permito añadir, con un grado tal de inteligencia que

hubiera desconcertado a otras generaciones con menos capacidad de adaptación. Son ahora rarísimos los casos en que una persona, situada ante un idioma pictórico extraño y nuevo para ella, lo desautorice tildándolo de estratagema de un bufón que no sabe siquiera dibujar. Hoy, afortunadamente, no suelen darse ya tales reacciones; pero la entrega casi incondicional al arte parece igual de alarmante. Es como si se hubieran abierto las esclusas de la imaginación y las aguas prorrumpieran como una tromba por todas partes sin encontrar resistencia. El sacrosanto temor ya no habita entre nosotros.

Pero tal vez el temor se haya hecho superfluo. La difusión trae consigo una pérdida de densidad. Somos muy dados al arte, pero éste nos roza ligeramente, y tal es la razón de que podamos tomarlo en tanta cantidad y de tantas clases diferentes. Si un hombre tiene tiempo y recursos, puede ver un día en Londres una exposición que comprenda toda la obra de Picasso, y al siguiente otra en París que comprenda toda la de Poussin, y –lo que es más asombroso de todo– hallarse en ambas plenamente complacido. Cuando tan variadas y extensas muestras de artistas incompatibles se reciben con igual interés y aprecio, es evidente que los que visitan esas exposiciones han adquirido una recia inmunidad para con ellas. El arte es tan bien recibido porque ha perdido su acicate.

Muchos artistas de nuestra época, me parece a mí, saben

perfectamente, aunque no todos cometan la imprudencia de decirlo, que se dirigen a un público cuyo insaciable apetito de arte está contrarrestado por una atrofia progresiva de los órganos receptivos¹². Si el arte moderno es a veces estridente, no es sólo por culpa del artista. Todos tenemos tendencia a elevar el tono de voz cuando nos dirigimos a personas que se están volviendo sordas. Artistas de actitudes tan diferentes como Arp, Picasso, Rouault y Klee, todos han hecho uso en un momento o en otro de lo que André Gide llamaba «el acto gratuito», una cruel conmoción que debíamos sentir al enfrentarnos con lo patentemente absurdo o con lo repulsivo¹³. La famosa

12 Sobre la atrofia causada por un excesivo apetito en las apreciaciones románticas del arte, véase R. Payne Knight: *An Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, III, 3 (1805), § 21: «Por la viciosa indulgencia de un apetito lascivo, la mente, lo mismo que el cuerpo, puede ser reducida a un estado de atrofia, en el que el conocimiento, igual que la comida, pase a través de ella sin añadir nada a su fuerza, a su masa o a su belleza.»

13 *L'acte gratuit*, según lo ha definido Gide en *Le Prométhée mal enchainé*, 1899 (*Oeuvres complètes*, ed. L. Martin-Chauffier, III, 1933, págs. 105 y sgs.), es también el tema central de *Les faux-monnayeurs*, 1926, donde llega a ser *un acte monstrueux* (III, 17: «*La confrérie des Hommes Forts*»); véase también *Journal des faux-monnayeurs*, en *Oeuvres complètes*, XIII (1937), pág. 13; también pág. 52: «Lo que falta a cada uno de mis héroes, a quienes he hecho de mi propia carne, es esa pequeña dosis de sentido común que a mí me preserva de llevar sus insensateces al extremo que ellos lo hacen.»

El más consecuente y temerario exponente de la acción gratuita, Alfred Jarry, dice en su ensayo *Les monstres* (1895): «Es uso común el llamar «monstruo» a una inusitada concordancia de elementos disonantes: el centauro, la quimera, son así definidos por aquellos que no los comprenden. Yo llamo «monstruo» a toda belleza original e inextinguible» (*Oeuvres*

técnica de la «alienación» de Brecht se había propuesto acabar con la inercia de la endopatía¹⁴; y todos sabemos los

completes, ed. R. Massat, VIII, 1948, pág. 28). Entre sus «monstruosas» ilustraciones hay un grabado en madera mnemónico del siglo XV (pág. 52) que representa el Evangelio de San Lucas, pero está dedicado por Jarry con el gratuito título de *Figure de l'Antechrist*. La preocupación que Gide tenía con Jarry, como poeta y como payaso descabellado, se remonta a *Lettres á Angele* (c 1898). En *Les faux-monnayeurs*, III, 8, aparece Jarry en persona.

Picasso, que había conocido bien a Jarry, hizo su retrato (C. Giedion-Welcker y H. Bolliger: *Alfred Jarry*, 1960, pág. 121; bibliografía, pág. 151, núms. 52, 56) y sacó de él un dibujo de cubierta para el manuscrito de *Jarry Gestes et opinions du Docteur Faustroll* (A. Horodisch: *Picasso as a Book Artist*, 1962, fig. 65). En el cuadro titulado *Paz* (1952), un niño saltimbanqui representa triunfalmente un *acte gratuit*, haciendo equilibrios entre una jaula de pájaro llena de peces que nadan y una pecera en la cual vuelan pájaros. Esta bufonería no deja de tener una intención profunda como profesión de fe: Picasso representa con ella los placeres de la paz como la libertad de jugar con cosas absurdas.

En general, la historia de la acción gratuita, llevada a sus últimos extremos en el movimiento Dada, ha confirmado una observación efectuada por Louis Reybaud en sus *Études sur les réformateurs*, II (1864), pág. 101: «*Le champ de l'absurde est borne et s'épuise plus promptement qu'on ne croit.*» Rene Clair hizo la misma observación en un comentario a su película *Les belles-de-nuit*: «*Rien de plus limité que le fantastique, alors que les thèmes les plus simples du réel se prêtent á des varia-tions infinies*» (*Comedies et commentaires*, 1959, pág. 175).

14 Brecht, «*Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schau-spielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt*», *Versuche*, XI (1960), págs. 89–105. Véase también *Schriften zum Theater: Ueber eine nicht-aristotelische Dramatik* (1960), en especial págs. 74–89: «*Verfremdungseffekte in der chinesischen Schau-spielkunst*», donde se explica de qué modo el actor chino hace parecer insólita y original la conducta vulgar y corriente. Brecht rectificó esta doctrina, en un principio concebida como lo contrario de la endopatía, en *Gesprach über die Nbtigimng zur Einfühlung* (1953), reproducida en *Schriften zum Theater*,

medios que han probado a emplear los *Angry Young Men* para llamar la atención de su público; pero estos efectos tienen pocas probabilidades de perdurar. Como con el color ininterrumpido utilizado por los pintores *Fauves*¹⁵ o la

págs 210 y siguientes.

15 La palabra *fauves* («fieras»), tal y como se aplicó en el *Salón des Indépendants* de 1906 a un grupo de pintores que utilizaban colores chillones, es muchísimo menos original de lo que se ha creído. Véase A. Darmesteter: *La vie des mots* (1886), § 64: «Voyez ce que Victor Hugo a tiré du mot fauve», con notables ilustraciones; véase también el autorretrato de Théophile Gautier en *Le château du souvenir*:

*Terreur du bourgeois glabre et chauve,
Une chevelure à tous crins
De roi franc ou de lion fauve Roule en torrent jusqu'á ses reins.*

En un poema de 1862, *Contre un poete parisién*, Mallarmé representó el verdadero espíritu poético como un *ange á cui—rasse fauve*; y en la obra de Huysmans *A rebours* (1884) la predilección del héroe por Gustave Moreau, Odilon Redon y el último estilo del Greco (capítulo V) encuentra satisfacción literaria en ciertos barbarismos latinos del siglo m de nuestra era: «*ces vers tendus, sombres, sentant le fauve*» (capítulo 3; el subrayado es mío). Como los más notables pintores entre los llamados *fauves*, sobre todo Matisse y Rouault, habían sido discípulos de Moreau, cuyos febriles ensueños se encuentran en la entraña misma de *A revours*, poca duda puede haber de que la historia poética de la palabra *fauve*, de Hugo a Huysmans, tiene alguna relación con el mote acuñado en 1906. Sobre esto último, véase Louis Vauxcelles: *Le Fauvisme* (1958), pág. 7; G. Duthuit: *Les Fauves* (1949), pág. 95; A. H. Barr, Jr.: *Matisse: his Art and his Public* (1951), pág. 56; también Guillaume Apollinaire: *Chroniques d'art 1902—1918*, ed. L.—C. Breunig (1960), páginas 64 y sgs: «Médaillon. Un Fauve» (sobre Matisse), con notas, pág. 452.

En la pequeña obra maestra de Verlaine, *Louise Leclercq*, el final del relato viene preparado por la inconfundible descripción —*fauve* de un retorcido crucifijo español, *effroyable et merveilleux*, un pasaje que supera a todo lo escrito por Huysmans sobre Grünewald o el Greco. Ni que decir tiene que

monstruosa muñequería de *Ubu Roi*¹⁶, la impresión se

tanto Verlaine como Rimbaud incluyeron la palabra *fauve* en su vocabulario poético. Los versos iniciales de *Poèmes Saturniens* de Verlaine sitúan al poeta bajo el signo de un *fauve planete*; y Rimbaud, en *L'orgie parisienne* (1871), rimaba *coups de couteau* con *la bonté du fauve renouveau*.

16 En 1896, Yeats asistió al estreno de la monstruosa comedia de Jarry *Ubu Roi* en el Théâtre de l'Oeuvre. Aunque su francés dejaba mucho que desear, no podía escapársele el tono de la obra: «Los actores se supone que son muñecos, juguetes, marionetas, y todos ellos saltan como ranas de madera, y yo mismo puedo ver que el personaje principal, que es una especie de rey, lleva por cetro una escobilla de las que usamos para limpiar retretes. Resueltos a representar el papel más exaltado, hemos aclamado la obra, pero esta noche en el hotel Corneille estoy muy triste... Después de Stéphane Mallarmé, después de Paul Verlaine..., después de nuestro propio verso, después de todo nuestro sutil colorido y vigoroso ritmo..., ¿qué más es posible? Después de nosotros, el Dios Salvaje» (*Autobiographies*, 1956, págs. 348 y sgs.).

Mallarmé mismo aplaudió *Ubu Roi* como «un personnage prodigieux», modelado en «una rara y duradera arcilla» por un «escultor dramático» (*Propos sur la poésie*, ed. H. Mondor, 1953, pág. 195); y predijo que esta figura «entraría en el repertorio del *haut goût*», y tal como él había escrito a Jarry acerca de *Les minutes de sable mémorial*, que «ce qui, chez d'autres, resterait au niveau du falot, par vous atteint, richement, l'insolité» (*ibíd.*, pág. 181).

Para el *Almanach illustré du Père Ubu* (1901), reproducido en *Oeuvres* de Jarry, VIII, págs. 61–118, Jarry colaboró con Vollard, Fagus, Claude Terrasse y sobre todo con Bonnard, algunas de cuyas ilustraciones incluyen extraordinarias caricaturas de las hazañas coloniales de Ubu en tierra de negros (cf. Vollard:

Souvenirs d'un marchand de tableaux, XIII, 3: «il suffit de trois jours aux auteurs et à l'illustrateur Pierre Bonnard pour établir cet éphéméride»). Aunque estas fantasías africanas de Bonnard han sido poco comentadas, son notables tanto por su propia calidad como por su influencia en Rouault en las ilustraciones de este último a las *Réincarnations du Père Ubu* (1933), de Vollard.

desvanece cuando se hace familiar, y el artificio por el que en un principio se concibió y realizó se le hace un puesto en la larga galería de artificios modernos, donde, bien clasificado y claramente rotulado, atrae y satisface al peregrino desapasionado o apenas excita su curiosidad.

Podría creerse que Platón hubiera debido envidiar la situación en que nosotros nos hallamos. El temido demonio de la imaginación, que había tratado en vano de exorcizar, ha perdido por fin el poder de perjudicarnos. Aquellos salvajes enmascarados de ídolos gesticulantes que espantaban a Goethe hasta el punto de hacerle perder su clásica medida han sido todos ya domesticados para

Un ingenioso hierro de encuadernación de Marcel Duchamp, formado por las tres letras UBU (Arensberg Collection), parece curiosamente refinado para un asunto tan burdo, pero es precisamente esa combinación de tosquedad y exquisitez lo que produce el *haut-goût* de regresión bárbara (cf. Walter Mehring: *Die verlorene Bibliothek*, 1952, pág. 127: «*en rétrogradant jusque chez les sauvages*», cita tomada de Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, VI).

Baudelaire advirtió en sí mismo una irrazonable afición a «*ce mot barbarie, qui est vena peut-être trop souvent sous ma plume*». Su justa reflexión de que un estilo inculto revela frecuentemente una notable fuerza de concisión, le indujo a sospechar que, incluso en un observador y pintor de la vida moderna como Guys, la concisión era un residuo inculto: «*une barbarie inévitable, synthétique, enfantine*», que acude a la memoria por una exageración de contornos que daba estilo al petimetre, al payaso y a la marioneta (*Le peintre de la vie moderne*, V: «L'art mnémonique»; IX: «Le dandy»); cf., asimismo, *Morale du joujou*, con su insistencia sobre «*le joujou barbare, le joujou primitif*». Sobre la *Conférence sur les pantins* (1902) de Jarry, véase *Cahiers du Collège de Pataphysique*, núm. 11, citado en Giedion–Welcker, *op. cit.*, págs. 101 y sgs., 132, nota 111.

tranquilidad nuestra. Los tenemos aquí entre nosotros y nos sirven de placer. La profecía de Isaías del pacífico reino donde se apacienten juntos el lobo y el cordero, y el leopardo yazga con el cabrito, y el león coma paja como el buey se ha cumplido en nuestra visión del arte, pero sólo del arte, pues en ningún otro aspecto de nuestra existencia estamos preparados para hacer el peculiar sacrificio que aquí se requiere.

En el paraíso de Isaías el cabrito y el buey siguen tal y como ahora los conocemos, pero el leopardo y el león se ven obligados a deshacerse de sus dientes.

Y posiblemente sea ésta la causa de nuestra desorientación. Como Platón y Baudelaire y Goethe vieron muy claramente, la fascinación del arte es inseparable de sus peligros.

Pero por fieramente que salten nuestros leones y leopardos, sabemos que son mansos, y ya no nos asustan con sus cabriolas.

Es una suerte que esta forma de apatía sea explorada de nuevo por un gran filósofo. Hace aproximadamente siglo y medio, cuando estos síntomas comenzaron a hacer su aparición, fueron claramente reconocidos por Hegel, que estudió esta moderna enfermedad con la misma solicitud con que Platón había estudiado la antigua.

Explicaba Hegel que cuando el arte es llevado a una zona

de seguridad, puede seguir siendo realmente un arte de primerísima calidad, e incluso un arte popularísimo, pero su efecto sobre nuestra existencia se desvanecerá¹⁷.

Vale la pena escuchar a Hegel sobre este punto. Por floja que sea su metafísica, como observador del mundo de los hombres era tan perspicaz como Montaigne. La vida artística que él veía a su alrededor se parecía a la nuestra en muchos aspectos. Era el apogeo del romanticismo, y del romanticismo berlinés por más señas. La imaginación había sido liberada de las restricciones de los convencionalismos, y cundía el sentimiento general de que el arte había llegado en el final de su desarrollo a lo que constituye su propio y verdadero ser. La producción poética era tan rica y variada, que el joven Friedrich Schlegel la comparaba a una tienda de ultramarinos: canciones populares, romances caballerescos, cantos épicos griegos, nórdicos, cristianos; epigramas, himnos patrióticos y hasta «odas iroquesas o de caníbales para aficionados a la antropofagia»¹⁸. En las artes plásticas, la tétrica fantasía de los cuentos diabólicos,

17 Hegel: *Vorlesungen über die Aesthetik*, I, ed. H. G. Hotho (1835), págs. 134 y sgs.: «*Uns gili die Kunts nicht mehr ais die hdchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft*», etc.

18 *Schriften und Fragmente*, ed. E. Behler (1956), págs. 119 y siguientes, escrito en 1795–1796: «pero en vano recogéis de todos los climas de la tierra la más rica superabundancia de individualidades interesantes. El tonel de las Danaides sigue vacío»; Goethe sentó el mismo juicio sobre Achim von Amim: «Es como un barril cuyos aros están mal ajustados, y el vino se sale por todas partes» (citado por Varnhagen von Ense, *Vermischte Schriften*, II, 1875, pág. 346).

plasmada en el travieso estilo de Fuseli, podía apreciarse al lado de dibujos castos, abstemios, neoclásicos, diseñados al modo de Flaxman, para quien Ingres no pudo inventar mayor elogio que llamarle «el Canova inglés» (el arte moderno de aquella época era tan internacional como el nuestro). Y luego estaban los estéticos Primitivos: nobles salvajes en comunión con la naturaleza, amantes del arte popular y de las antigüedades medievales, y por encima de todos, los Nazarenos, que fundaban su arte en la conversión religiosa.

Hegel lo vio, y lo encontró deficiente¹⁹; interesante, sí, pero eso en su opinión no era un elogio. La aplicación de la palabra «interesante» a una obra de arte fue, en realidad, una invención de los románticos²⁰, y al seguir hoy con ese

19 Su juicio sobre los Nazarenos (*Aesthetik*, II, pág. 233) es bastante acertado, aunque menos brutal que su ataque a la ironía romántica (*ibid.*, I, págs. 84–89; II, págs. 227 y sgs.) o al falso sentimiento de los pintores de Dusseldorf (III, págs. 84 y sgs.). Reflexionando sobre la proliferación del arte en 1852, Flaubert llegó a una conclusión no diferente a la de Hegel: «*Une chose qui prouve, selon moi, que l'Art est complètement oublié, c'est la quantité d'artistes qui pullulent*» (*Correspondance*, ed. Conrad, II, 1926, pág. 416. Debo esta referencia a la amabilidad de Austin Gilí). Sobre la veneración de Flaxman como «el Canova inglés», véase N. Schlenoff: *Ingres: ses sources littéraires* (1956), pág. 124.

20 En cuanto al culto romántico de lo «interesante», véase Novalis en *Athenaeum*, I, 1 (1798), págs. 80, 84, 86 y sgs.; véase asimismo F. Schlegel, *ibid.*, I, 2, pág. 139, a pesar de la irritación del propio Schlegel tres años antes (cf. más arriba, nota 18): «*nichts ais interessante Individualität*» (lo subrayado es de Schlegel).

«Interesante» es también la palabra decisiva en que Uvedale Price (*Essays*

hábito adoptamos sin querer una actitud romántica. En tiempos de Hegel era nueva, y él comprendió lo que significaba. Un objeto «interesante» tiene la cualidad de detenernos y llamar nuestra atención; nos enteramos de lo que se trata y luego no le volvemos a hacer caso. Una experiencia «interesante» es aquella que no tiene efectos duraderos.

Así instruyó Hegel su sumario. A su juicio, había llegado el

on the Picturesque, ed. T. D. Lauder, 1842, publicada en primera edición en 1794, revisada y ampliada en 1810) trataba de resumir la «rudeza», «variación súbita», «singularidad», «irritación» y «especie anárquica de intrincamiento» que él atribuía a lo pintoresco (págs. 82, 111, 339, 510): «Y por todo el camino arriba, tropezaron con tantos objetos interesantes, que tardaron un rato bastante largo en llegar a lo alto de la pendiente» (pág. 512).

Payne Knight, *Principles of Taste*, III, 3 (1805), § 22, criticaba «esa bulliciosa e impaciente curiosidad, esa trémula irritabilidad de carácter que no puede descender a la mansedumbre de la realidad..., sino que siempre se interesa en lo más vivido y brillante», y hacía entrar en danza a Montesquieu para corroborar (*Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art*, 9) que «la sorpresa es el principio auténtico de la belleza» y que el encanto irregular de las islas Borromeas en el Lago Mayor depende de «todos esos trucos del arte» (*op cit.*, III, 3, § 13, «Of novelty») Puede verse un instructivo panorama de estos animados debates en C. Hussey: *The Picturesque* (1927), páginas 65–82; véase también E. F. Carrit: *Philosophies of Beauty* (1931), pág. 124, nota 2, con una importante cita de Peacock, Headling Hall (1816), sobre «lo inesperado» en estética: *Pray, sir, by what name do you distinguish this character when a person walks round the grounds for second time?»*

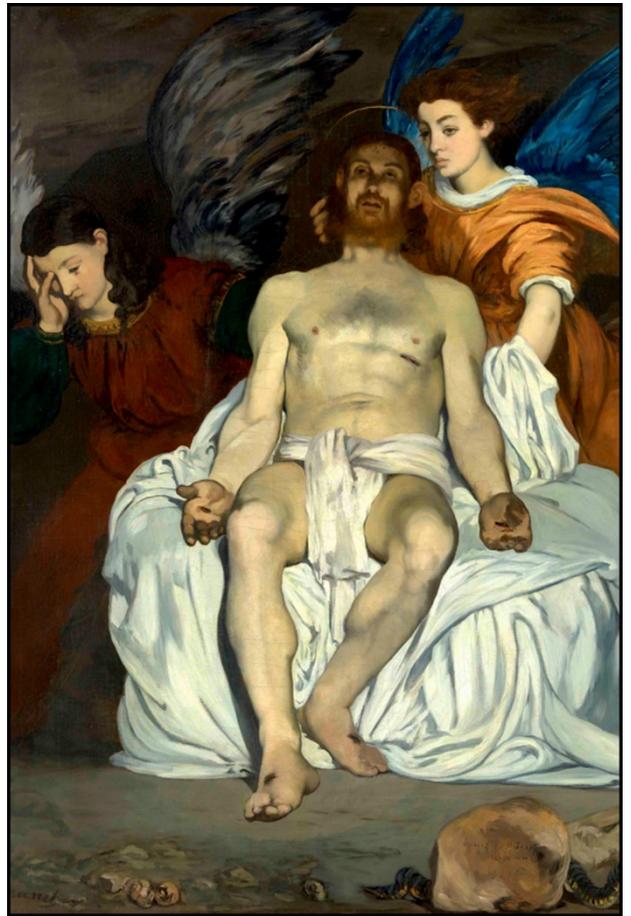
Contra la pretensión de Kant de desterrar de la estética la palabra «interesante» (*Crítica del juicio*, §§ 2–5), Herder arguyó en *Kalligone*, I, 5 (1800) que las censuras de Kant estarían justificadas solamente si *Interesse* se restringiese y redujese a *Eigennutz*.

momento en la historia del mundo en que el arte no continuaría vinculado, como lo había estado en el pasado, a las energías centrales del hombre; se desplazaría hacia la periferia, donde constituiría un amplio horizonte de espléndida diversidad. El centro sería ocupado por la ciencia –es decir, por un espíritu implacable de investigación racional–. La clase de ciencia que Hegel preveía no tiene ninguna semejanza con la ciencia de hoy: en ese aspecto fue un mal profeta²¹. Pero el lugar que la ciencia ocupa en nuestras vidas lo vaticinó correctamente, e igualmente acertó en cuanto al lugar que asignaba al arte. Explicaba que en una era científica la gente continuaría pintando y haciendo esculturas, escribiendo poesía y componiendo música, y en tanto que los hombres hacían todo esto, sería de desear que lo hicieran bien. Pero no nos engañemos, escribe: «Por espléndidas que puedan parecernos las efigies de los dioses griegos, y por mucha perfección que hallemos en las imágenes de Dios Padre, de Cristo y de la Virgen María, de nada sirve; ya no caemos de rodillas»²². Lo que

21 Hegel no comprendía el papel decisivo de la experimentación. Su concepto de la investigación lógica era dialéctico, lo que le hacía imaginar que la ciencia experimental podría reducirse a la construcción filosófica. Lo más notable de todo es que su curiosidad intelectual se extendía a unos asuntos tan irremediabilmente empíricos como la filología clásica y la historia natural, en los que su competencia profesional asombraba a algunos de sus contemporáneos; cf. Karl Rosenkranz: *Hegels Leben* (1844), pág. 199; Friedrich Creuzer: *Aus dem Leben eines alten Professors* (1848), pág. 124, nota 1.

22 *Aesthetik*, I, pág. 135.

Hegel quería decir fue magníficamente ilustrado unos cuarenta años después por Manet, cuando pintó *Cristo con los Ángeles*. A diferencia del cuadro de Mantegna sobre el mismo asunto, esta obra pictórica no se hizo con la intención de obligar a nadie a arrodillarse. Se pintó para una exposición, no para una iglesia. Manet deseaba que se la admirase como pintura pura.



Cristo con los ángeles. De Mantegna (izda.) y de Manet (dcha.)

Estaría claro, entonces, que al desplazarse hacia la periferia el arte no pierde su calidad como arte; sólo pierde su impacto directo sobre nuestra existencia: se convierte en una espléndida superfluidad. Un arte así desligado de las

realidades de la vida no deja de ser amplia e intensamente disfrutado. Por el contrario, nada nos proporciona mayor placer que comulgar con unas imágenes tan libres. Como explicaba Baudelaire con incomparable claridad, la risa provocada por una comedia de Moliere, que es una risa significativa porque se refiere a la vida, es más ruin y menos intensa que la pura, desinteresada e incontrolable risa que puede asaltarnos ante una extravagante *drôlerie* de Callot, una fantasía sin relación alguna con nuestra existencia. Según Baudelaire, la pura fantasía produce «arte por el arte», un arte altivo que no está al servicio de nada ni de nadie y que plantea todos sus problemas desde dentro²³.

23 Baudelaire: *De L'essence da rire*, VI. En su primera visita a Gautier (contada por él en *Théophile Gautier*, 1859), Baudelaire llevó la conversación a las virtudes del estilo burlesco, que él consideraba la piedra de toque del arte puro: «*Je lui parlai vivement de la puissance étonnante qu'il avait montrée dans le bouffon et le grotes*» Como dijo en *De l'essence du rire*, V: «*le rire causé parle grotesque a en soi quelque chose de profond, d'axiomatique et de primitif qui se rapproche beaucoup plus de la vie innocente et de la joie absolue que le rire causé par le comique de moeurs. Il y a entre ces deux rires... la même différence qu'entre l'école littéraire intéressée et l'école de L'art pour l'art*».

La idea, tan querida para Baudelaire, de que los dibujos fantásticos o burlescos son la prueba decisiva de la autonomía estética, fue bosquejada, bastante sorprendentemente, por Kant: «Así el gusto inglés en los jardines y el gusto barroco en el mueble llevan la libertad de la imaginación al borde de lo grotesco, y en esta especie de divorcio de toda coacción de normas hacen frente al caso concreto en que el gusto puede desplegar su propia perfección a través de los caprichos de la imaginación hasta su más plena magnitud» (*Crítica del juicio*, conclusión general que sigue al § 22). Las vindicaciones de un *sansculottismo* estético construidas en el grave lenguaje

Aunque Hegel relegó este arte a la periferia, le fascinaban los poderes que llevaba consigo. Su lenguaje se hace elocuente y casi poético cuando describe la libertad plástica y la viveza de improvisación que un artista o un poeta pueden lograr al permitir a su imaginación que vague sin temor alguno, entrando ligeramente en diversas experiencias, unas ya conocidas, otras remotas, sin dejarse

de Kant quizá parezcan aún más barrocas que sus ideas sobre el mueble; sin embargo, su fe en la libertad de la imaginación no es sino una prueba más de su deuda con Rousseau (cuyo retrato era el único cuadro que había en la casa de Kant). Si es cierto, como han indicado G. Lanson, R. F. Egan, J. Wilcox y otros, que la filosofía alemana forjó las armas para la batalla francesa de *L'art pour L'art* (cf. *Journal of Aesthetics*, XI, 1953, págs. 360 y sgs.), habría que añadir que Francia recibió lo que había dado: esto tal vez explique por qué el regalo parecía tan indígena a su retomo. El caso más antiguo que hasta ahora se conoce del empleo de la frase concreta *L'art pour L'art* (véase *Smith College Studies in Modern Languages*, II, 6, 1921, pág. 10, nota 10: observación de J. E. Spingarn) está en el diario de Benjamín Constant, refiriendo su visita a Weimar; cf. *Journaux intimes*, ed. A. Roulin y C. Roth (1952), pág. 58, 11 de febrero de 1804: «Dtner avec [Henry Crabb] Robinson, écolier de Schelling. Son travail sur l'esthétique de Kant. Idées tres ingénieuses. L'art pour Vari, et sans but; tout but dénature L'art. Mais Vari atteint au but qu'il ría pas» (la última frase es un desafortunado intento de traducir el *Zweckmassigkeit ohne Zweck* de Kant).

Todavía sobreviven en Baudelaire huellas de la terminología de Kant, como cuando contrasta *L'école de L'art pour L'art* y *l'école littéraire intéressée* (loe. cit.); el uso despectivo del vocablo *intéressée* corresponde aquí exactamente al sentido que daba Kant a las palabras *inter essiert* o *Inter es se*, que tan frecuentemente aparecen en la *Crítica del juicio*: «*Alies Interesse verdirbt das Geschmacksurteil*» (§ 13), etc. Montesquieu había empleado el término más afectuoso de *utilité*: «*...lorsque nous trouvons du plaisir á voir une chose avec utilité pour nous, nous disons qu'elle est bonne; lorsque nous trouvons du plaisir á la voir, sans que nous y démélions une utilité présente, nous l'appelons belle*». (*Essai sur le goût*, Introducción).

apresar por ninguna. Concebido de esta manera, un poema de amor será un poema de amor *imaginado*, y sacará su tono y su forma solamente de la imaginación. En tales producciones, dice Hegel, «no hallamos ningún anhelo, obsesión o deseo personal, sino tan sólo una pura complacencia en el fenómeno»; y describe ese estado de desapego como «un inagotable abandono de la imaginación a sí misma, un juego inocente..., y con ello un secreto ardimiento y deleite de sensibilidad... que eleva el alma, a través de la serenidad de la forma, por encima de toda angustiosa complicación en las limitaciones de la realidad»²⁴.

Cualquiera que crea en los tiempos modernos en el «arte puro» habrá de admitir que esta descripción es bastante precisa. Hegel no era extraño a aquella enrarecida experiencia que disfrutó Mr. Clive Bell en lo que él llamaba «forma significativa»²⁵, pero el lenguaje de Hegel era más radical. Explicaba este pensador que la absoluta libertad del arte, por la que el arte puede vincularse libremente a cualquier sustancia que elija a fin de ejercer sobre ella la imaginación, ha hecho del nuevo artista una *tabula rasa*²⁶.

24 *Aesthetik*, II, págs. 239 y sgs. El pasaje se refiere a los poemas orientales de Rückert y al *Divan* de Goethe, que también impresionó a Gautier como una evasión ejemplar hacia el arte por el arte; véase el prólogo a *Émaux et camées*.

25 Clive Bell: *Art* (primera edición, 1914; citamos aquí de la edición de 1949, con nuevo prólogo), págs. 11, 16 y sgs., 36 y sgs., etc.

26 *Aesthetik*, II, págs. 232 y sgs.

Infinitamente susceptible a formas nuevas, porque ninguna forma puede considerarse definitiva, se halla en un estado de perpetua auto-transformación, comprometido en lo que Hegel llama muy originalmente *unendliche Herumbildung*, una infinita plasticidad²⁷.

Es evidente que Hegel previo el alcance de las primeras manifestaciones de un fenómeno del que ahora tenemos nosotros plena confirmación, pero a pesar de la brillantez de su descripción, en cierto aspecto su análisis es tan incompleto como el de Platón. Platón no previo que los peligros del arte, que tanto temía, no podrían afectar a un pueblo que se habría inmunizado contra ellos. Hegel, por el contrario, no podía imaginar que el arte pudiera volver a hacerse peligroso. Aunque consideraba la posibilidad de un arte del futuro, tal vez más rico y refinado que el arte que él había visto, suponía que, por muy variado que nuestro arte pudiera llegar a ser, se mantendría ya siempre desligado de la realidad, porque, tal como lo dijo él mismo, «se ha realizado totalmente y ha llegado a ser ya todo lo que tenía que ser»²⁸. Según Hegel, cuando el arte se hace puro deja de ser serio, y en eso consiste su esplendor definitivo.

Si Hegel hubiera tenido razón, continuaría el arte perpetuamente en un estado de gloriosa intrascendencia; pero aquí es muy posible que se pasara de listo y olvidara algunas

27 *Ibid.*, pág. 236.

28 *Ibid.*, pág. 231: «...so vollständig..., dass alies heraus ist...».

de sus propias reflexiones sobre el método: «Todavía retiene el espíritu, en las profundidades de su presente, algo de las fases por que parece haber pasado»²⁹. Aunque la expresión es oscura, la idea está clara: el pasado no es destruido por el presente, sino que sobrevive en él como una fuerza latente. Según esto, ninguna fase de la historia debe tenerse por irrevocablemente conclusa. Es innegable que en nuestra civilización, por muy vivo que parezca estar el arte, se ha convertido en una ocupación marginal; pero Hegel está demasiado seguro en su creencia de que el arte vaya a seguir siendo marginal para siempre. «En ciertas épocas –como escribió Burckhardt– rebosa el mundo falso escepticismo... Del verdadero nunca habrá lo suficiente»³⁰.

29 *Lectures on the Philosophy of History*, Introducción, III, c.

30 *Reflections on History*, pág. 20; *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Introducción.

II. LA PARTICIPACION ESTETICA

En el curso de la primera conferencia indiqué que la amplia difusión actual del arte, y con ella la gran expansión de nuestro horizonte artístico, ha sido posible en virtud de una fácil respuesta al arte, de una cierta desenvoltura que hemos adquirido para tocar la superficie de muchas y muy diversas experiencias artísticas, sin llegar a dejarnos influir en serio por ninguna. Y suponía yo una relación entre esta desapegada manera de contemplar el arte y el hecho de que éste se haya visto desplazado a la periferia de nuestras vidas, mientras que el centro es ocupado por la ciencia.

Puesto que la ciencia se ha convertido en nuestro coco moderno y puede utilizarse como cabeza de turco para todas nuestros fallos, podríamos caer en la tentación de pretender que el arte fue empujado a la periferia por la ciencia o, si no por la ciencia sola, por la ciencia combinada con una forma de comercio que fomenta una vasta y rápida distribución. Una acusación en este sentido fue la formulada

por André Gide, cuyas palabras deben tomarse con cierta reserva.



Matisse: *Máscara y flores*. Detalle. 1953

En un ataque excesivamente áspero a propósito de ciertos ejercicios de forma con que vio a Matisse preocupado en su estudio, Gide alegó que cuando un pintor cultiva la pintura por la pintura misma, y dibuja por pura recreación en el juego de las líneas, sin otra preocupación que la perfección formal de su *métier* (oficio), producirá un arte romo de

espíritu, tal como admirablemente conviene «a un público impaciente y a unos comerciantes especuladores. Gide tuvo la audacia de llamar a este arte «une *peinture décérébrée*», una especie de pintura «descerebrada» y deshumanizada³¹.

No hay duda de que Gide tenía razón, y no era el único, cuando pensaba que vastos sectores de nuestro arte se han deshumanizado porque el arte ha sido reducido a un puro *métier*³²; pero sería ilusorio suponer que el arte ha sufrido

31 Gide, sobre Matisse, en *L'enseignement de Poussin*: «Hemos visto a Matisse trabajar tenazmente en la elaboración de ciertos diseños, volviendo sin punto de reposo al reajuste de líneas, al sabio equilibrio de volúmenes. Sin embargo, nada guiaba sus decisiones, salvo las exigencias del espacio que aquéllos iban a ocupar... A fin de quedar como auténtica pintura, la obra evitaba significar nada»... «Esta indigencia, esta penuria voluntaria, quedará, a mi entender, como una característica de nuestro tiempo» (prólogo a *Poussin*, 1945, pág. 7). Parece que Gide tuvo poca paciencia con lo que Mallarmé, en su *Toast –fúnebre*, había llamado *la gloire ardente du métier*. Gide opinaba que el *métier* debería seguir siendo un criado, pero «*cette Serva s'est faite (ou nous l'avons faite) Padrona*».

32 Cf. H. Sedlmayr: *Verlust der Mitte* (1961), págs. 114 y sgs., a quien se anticipó Ortega y Gasset en un brillante ensayo: *La deshumanización del arte* (ed. española, 1925; inglesa, 1948); pero aunque reconocía su fuerza centrífuga, Ortega erraba en su juicio del arte moderno por lo menos en dos puntos: creía que nunca sería popular, y lo consideraba como predestinado a la ironía, a la farsa y a la burla de sí mismo (págs. 46–52); se le escapaba su anhelo de patetismo. Ortega negaba, por ejemplo, que «un cuadro cubista solicitase el mismo tipo de admiración patética, casi religiosa, que una estatua de Miguel Ángel» (pág. 47 [pág. 382, *O. C.*, t. III, ed. Rev. de Occidente]). Viendo la esencia del cubismo en la burla que el arte hace de sí mismo, confundió su tono tomándolo por una especie de broma sarcástica y destructiva. El ensayo de Gide sobre el *Dada* fue más clarividente: «*C'est une grave erreur que d'assimiler Dada au Cubisme... Le Cubisme... c'est une école. Dada c'est une entreprise de négation*» (*Oeuvres*, X, págs. 18 y

estas alteraciones como víctima. Su papel ha sido el de un activo copartícipe. Quizá pueda ilustrar este punto con un ejemplo que tiene la ventaja de haber sido tomado del pasado, de modo que podemos considerarlo desapasionadamente.

En el siglo XVI se lamentaba Ariosto de que la caballería había sido destruida por la introducción de las armas de fuego. Hizo ese aserto, que parece bastante plausible, en su poema épico heroico–burlesco *Orlando furioso*, donde el héroe, un caballero medieval espléndido y disparatado, encuentra uno de esos aborrecidos y anticaballerescos instrumentos bélicos y, tras un discurso apropiado para el caso, lo arroja al fondo del mar³³. Ahora no puede haber duda alguna de que la introducción de las armas de fuego contribuyó a la desaparición de la caballería medieval, y, sin embargo, si hemos de mencionar uno de los agentes que con más fuerza y eficacia colaboraron para que la caballería pasase de moda, tal es el poema de Ariosto *Orlando furioso*, donde los héroes han sido situados en tan fantástico

sgs.).

Con todo, Ortega acaso tuviera razón al asociar algunos de los extravíos del arte moderno con una impetuosa juventud que él consideraba (por los años de 1920) como característica de la vida moderna. En las obras de Picasso y de Joyce, quizá también de Schoenberg, indudablemente en Cocteau, los cálculos de un elaborado *métier* se superponen como una máscara sobre una emotividad adolescente que continúa debajo inamovible, resurgiendo a veces en vagos espasmos de sentimentalismo sin rebozo.

33 *L'Orlando furioso*, IX, 88–91; XI, 21–28.

ambiente, y representan papeles tan asombrosamente ridículos, que al lector no le puede quedar duda alguna de su irrealidad. Ariosto preparó el camino a Don Quijote. Si la caballería murió, no fue solamente a causa de las armas de fuego; murió en la imaginación y por la imaginación, y especialmente por obra y gracia de la poesía de Ariosto. El poeta es agente en aquellos cambios y transformaciones de los que se ve a sí mismo sólo como víctima.

Esta regla puede aplicarse a la posición marginal del arte en la actualidad. El arte ha sido desplazado del centro de nuestra vida no solamente por la ciencia aplicada, sino antes que nada por su propio impulso centrífugo. Durante más de un siglo, la mayor parte del arte occidental ha sido creado y disfrutado en la presunción de que la experiencia artística será más intensa si ayuda a evadirse al espectador de sus costumbres y preocupaciones ordinarias. El liberarnos de nuestras habituales ataduras ha llegado a ser la principal tarea que encomendamos al artista. Si pensamos, por ejemplo, en Manet, Mallarmé, Joyce o Stravinsky, veremos que casi todos los triunfos artísticos de los últimos cien años fueron en primer lugar triunfos de quebrantamiento: la grandeza de un artista se revelaba en su facultad de dislocar nuestros hábitos de percepción y descubrir nuevos mundos de sensibilidad. «Es más fácil pintar la Naturaleza que combatirla», era una de las admoniciones que Kandinsky se hacía a sí mismo³⁴; y recordaba sus conversaciones con

34 *Über das Geistige in der Kunst* (1912), pág. 89, nota (cf. *Concerning*

Schoenberg sobre «la emancipación de la disonancia»³⁵. En

the Spiritual in Art, 1955, pág. 71, nota 6). Aunque el horizonte artístico de Kandinsky era estrecho, sus argumentos –como los de Schoenberg, que era amigo suyo– tienen una lucidez obsesionante y destructiva. En su famoso *Blaue Reiter*, por ejemplo, el color azul se destaca intencionadamente a expensas del jinete para que se vea como color puro, por sí mismo, pero Kandinsky observa que la disociación de color y objeto no lograría su propósito si llevara al ánimo del espectador el espíritu de un cuento de hadas, en el que son aceptables los jinetes azules. En ese caso, la asociación debe deshacerse de nuevo: «El combate contra *Marchenluft* es tan importante como la lucha contra la Naturaleza.»

Mirándolo bien, este argumento no es irrazonable, pues está claro que se propone eliminar lo que Coleridge llamó «*the film of familiarity*» (*Biographia Literaria*, XIV). Puesto que la visión está frecuentemente embotada por la costumbre, el quebrantamiento de los hábitos perceptivos tiende a devolverle la sensibilidad. Roger Fry, por ejemplo, sostuvo esta opinión en *Visión and Design* (1937, pág. 22). Y, no obstante, el quebrantamiento de los hábitos perceptivos puede convertirse fácilmente en un hábito por sí mismo, una fácil rutina, como en el caso de Picasso, que tiende a desechar cada estilo tan rápidamente y a precipitarse en cada nuevo cisma con tal premura, que, por mantener viva su imaginación, nunca la dejará estabilizarse. Aquellos artistas modernos que encontraron su idioma y se mantuvieron en él –Matisse, Braque, Klee, Bonnard, Moore– habrán sido más estrechos de miras que el pintor español, pero es posible que calaran más hondo. A los contemporáneos se les engaña fácilmente con una exhibición de fuerza, especialmente cuando descansa en una experta utilización de la falacia patética. El célebre Canova, un artista más semejante a Picasso de lo que pudiera parecer, cautivó tan completamente a su época con su asombrosa energía de producción, que ni siquiera Stendhal advirtió su falta de consistencia.

35 «La emancipación de la disonancia», tal como la explicaba Schoenberg y la citaba Kandinsky (*op. cit.*, 1912, pág. 28; 1955, pág. 35), se basa en la suposición de que «las disonancias son simplemente consonancias remotas en la serie de armónicos»; véase Schoenberg: *Structural Functions of Harmony* (1954), página 193; asimismo, *Style and Idea* (1951), págs. 104 y

literatura, Remy de Gourmont –un divagador impresionable, excesivamente valorado por T. S. Eliot en *Sacred Wood* como «la conciencia crítica de una generación³⁶– intentó desafiar la comodidad que reportan los viejos hábitos buscando una perpetua renovación en el divorcio: «Me he pasado toda la vida haciendo

sgs. [edición española: *El estilo y la idea*, Madrid, Taurus, 1963, páginas 144 y sgs.J y la declaración original en *Hartnonielehre* (1911, citada aquí de la 4.a ed.), págs. 18, 391, 399, 462, etc. Esta teoría da un valor positivo a los llamados «acordes fluctuantes» y «sonidos inarmónicos», cuya ilícita presencia en la teoría clásica ridiculizaba Schoenberg con considerable deleite: «...destituidas apariciones errantes acá y allá entre los dominios de la tonalidad, incapaces de mantenerse por sí solas, pero extraordinariamente adaptables; espías en busca de puntos débiles que utilizan para producir confusión; desertores cuyo principal objeto es renunciar a su propia identidad; perturbadores en todas las situaciones; pero, por encima de todo, unos sujetos divertidísimos» (*Harmonielehre*, págs, 309 y sgs.; también págs. 372–416: «*harmoniefremde Tone*»).

En la revolución de Schoenberg estos –antiguos proscritos se hicieron los amos, imponiendo su propio dominio restrictivo: pues exactamente lo mismo que Kandinsky prohibió los colores representativos y un firme y consistente *Marchenluft* porque interferían la disociación (véase la nota precedente), así las nuevas normas de Schoenberg «evitan ahora las consonancias más cuidadosamente que los compositores clásicos del pasado evitaban las disonancias» (*Theory of Harmony*, tr. R. D. W. Adams, 1948, pág. 15); cf. *Harmonielehre*, pág. 505; también pág. 83, nota, donde el «*Scheu vor der Konsonanz*» es definido como un corolario inverso al impulso creador de traer a la partitura los armónicos distantes. Por extraño que parezca, la definición de la disonancia como una concordancia remota y por ello poco familiar, que era la piedra angular del sistema de Schoenberg, se parece a la definición de los monstruos que Jarry rechazaba por demasiado suave –*l'accord inaccoutumé d'éléments dissonants Oeuvres*, VIII, pág. 28; cf. más arriba, pág. 123).

36 *The Sacred Wood* (2.a ed., 1928), pág. 44.

disociaciones, disociaciones de ideas, disociaciones de sentimientos, y si mi obra vale algo, es porque he perseverado en este método»³⁷.

Como Rimbaud escribió en su famosa *Lettre du voyant*:

37 Remy de Gourmont: *Dissociations* (s. d.), Prólogo: «J'ai passé toute ma vie à faire des dissociations, dissociations d'idées, dissociations de sentiments, et si mon oeuvre vaut quelque chose, c'est par la persévérance de cette méthode.» Véase también su tratado programático *La dissociation des idées* (1899), reeditado en *La culture des idées* (1916, págs. 67–106); también *Nouvelles dissociations d'idées* (1900–1901), reeditado en *Le chemin de velours* (1928, págs. 83–206).

En la época en que T. S. Eliot escribió *The Sacred Wood* (1920), según insistía en el prólogo a la segunda edición (1928), él estaba «muy estimulado y ayudado por los escritos críticos de Remy de Gourmont» (pág. 8; véanse también págs. 13 y sgs., 41, 44, 46). De aquí que la frase más frecuentemente citada de los escritos críticos de Eliot –«una disociación de la sensibilidad de la que no nos hemos vuelto a recuperar» (cf. *Selected Essays*, 1951, pág. 288)– pueda considerarse como un intento, que después modificó (*On Poetry and Poets*, 1957, páginas 152 y sgs.), de leer a Remy de Gourmont como si fuera Dryden o Milton. Sin embargo, la frase «disociación de la sensibilidad» ha sonado bien en los oídos ingleses, y justamente: ya sea en la adaptación de Eliot o en el original francés, define la cualidad esencial del arte moderno. Para Ezra Pound, que escribe sobre Remy de Gourmont en *Instigations* (1920), «Gourmont preparó nuestra era»; y «en una crítica de él, mas como quiera que «crítica» es una palabra demasiado fuerte, digamos mejor en una presentación suya, desea uno simplemente mostrar que uno mismo ha hecho algunas disociaciones» (*Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T. S. Eliot, 1960, págs. 339–358). Sobre la deuda de Eliot con Gourmont, véase E. R. Curtius: *Kritische Essays zur europäischen Literatur* (1950), págs. 342 y sgs.; F. W. Bateson: «Dissociation of Sensibility», *Essays in Criticism*, I (1951), págs. 302–312; también F. Kermode: *Romantic Image* (1961), pág. 150.

El poeta moderno llega a su propio y verdadero ser por un sistemático «desbarajuste de todos los sentidos»³⁸.

Es evidentemente un hecho psicológico que cuando los colores, las formas, los tonos o las palabras aparecen en audaces dislocaciones o colisiones, liberados de esta manera de sus habituales inmediaciones y circunstancias, sentimos con una nueva intensidad su calidad de sensaciones brutas. De ahí esa íntima y peligrosa relación entre purismo y barbarismo que Paul Valéry observaba en sí mismo. «Nada conduce más expeditamente a la perfecta barbarie –escribió– que una adhesión exclusiva al espíritu puro... Yo he conocido muy de cerca ese fanatismo»³⁹. Ya se llame *Monsieur Teste*, *Monsieur Croché* o Stephen Daedalus (por no hablar del Frenhofer de Balzac en *Le chef-d'oeuvre inconnu*), el retrato del poeta, músico o pintor puro es siempre el de un desterrado descontentadizo, curiosamente asomado al borde del abismo y registrando los distantes armónicos por los cuales, según la *Harmonienlehre* de Schoenberg, emergen nuevas

38 Rimbaud: *Lettre du voyant* (dirigida a Paul Demény, 15 de mayo de 1871; *Oeuvres*, ed. H. Matarasso, 1956, págs. 19 y sgs.): «Le Poete se fait voyant par un long, immense et raisonné DÉRÈGLEMENT de TOUS LES SENS.» También, «...il s'agit de faire l'âme monstrueuse» (pág. 19). «Énormité devenant norme» (página 21), «...cette langue sera de Vdme pour Vâme» (pág. 20). Cf. Jarry: *Les monstres*, ya citado anteriormente, pág. 123).

39 Valéry: *Petit recueil de paroles de circonstance* (1926), página 85: «Rien ne mène à la parfaite barbarie plus sûrement qu'un attachement exclusif à l'esprit pur... J'ai connu de très près ce fanatisme.»

consonancias de la dislocación expresiva. Como dijo Mallarmé con sardónica precisión: «La Destruction fut ma Béatrice»⁴⁰. Verlaine, en *Les poètes maudits*, celebró este desolado estado de exaltación con el juego de palabras *bealtitudo*⁴¹.

Podría argüirse que este predicamento no es nada nuevo ni inusitado; la energía creadora siempre ha tenido el efecto de transformar o configurar los hábitos perceptivos. No obstante, en el pasado, cuando aún estaban los artistas en auténtico contacto con el mundo de la acción, sus innovaciones –por muy regocijantes o inquietantes que fueran– se producían de una manera casi incidental respecto a las funciones vitales de que el arte era subsidiario; pero hoy la inventiva artística es un fin en sí misma. El arte se ha hecho «experimental».

Es significativo que esta palabra «experimento», que pertenece al laboratorio del científico, haya sido transferida al estudio del artista. No es una metáfora casual, pues

40 Se ha señalado muchas veces el parecido familiar del *Monsieur Teste* de Valéry con el *Monseñor Croché* de Debussy, y de ambos con el Frenhofer de *Le chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac. Sobre el *Igitur* de Mallarmé, véase A. Gilí: «Esquisse d'une explication de la "Vie d'Igitur"», en *Saggi e ricerche di letteratura francese* (1961), págs. 163–199. La frase «*La Destruction fut ma Béatrice*» aparece en una carta de Mallarmé a Eugène Lefébure, 17 de mayo de 1867 (H. Mondor: *Eugène Lefébure*, 1951, pág. 349; Mallarmé: *Correspondance 1862–1871*, ed. Mondor and Richard, 1959, pág. 246).

41 *Les poètes maudits*, VI, conclusión.

aunque los artistas entienden hoy menos de ciencia que en los siglos XVI o XVII, su imaginación parece obsesionada por un deseo de imitar los procedimientos científicos: parecen actuar frecuentemente en sus estudios como si estuvieran en un laboratorio, realizando una serie de experimentos controlados con la esperanza de llegar a una solución científica valedera. Y cuando se exponen al público los productos de estos austeros ejercicios, reducen al espectador a la condición de un observador que mira la última aventura del artista con interés, pero sin participación vital⁴².

42 En algunos intentos más antiguos de imitar a la ciencia en poesía, el dogmatismo es con frecuencia menos acusado que la paradoja. En *The Sacred Wood*, por ejemplo, Eliot creía que la «*extinction of personality*» es poéticamente deseable: «En esta despersonalización es donde puede decirse que el arte se aproxima a la condición de la ciencia» (pág. 53). Eliot procedía a comparar la mente del poeta con un agente catalítico: un filamento de platino que permanece inalterable mientras que su presencia induce a combinarse al oxígeno y al dióxido sulfúrico, dando lugar a la formación de ácido sulfúrico. Según este símil, la mente del poeta saldría del acto poético sin haber sufrido ninguna transformación: «inerte, neutral e inalterada». Como una descripción de hecho, esto tal vez no resistiría el análisis, pero ¡qué singularísimo como ideal!

Yeats también jugó con la analogía de poesía y ciencia, pero más ligeramente que Eliot, como si jugueteara con una divertida herejía (*Autobiographies*, págs. 325 y sgs.): «La ciencia, a costa de mucho ridículo y algunas vejaciones, ha conquistado su derecho a explorar todo lo que pasa ante sus ojos corporales, y nada más que por eso, porque pasa... La literatura exige ahora el mismo derecho de exploración de todo lo que pasa ante los ojos del alma, y nada más que por eso, porque pasa.» Según Yeats, esto «no es una vindicación completa», puesto que admite «una parcialidad no científica respecto a ciertos asuntos que por mucho tiempo estuvieron

Sería estúpido suponer que esta situación puede ser modificada por el simple deseo de que cambie. El cultivo del arte por el arte, que está en la raíz de la disociación, tiene ya una historia tan larga, y sobre todo tan creadora, que no puede ser desautorizado con las palabras «No creo en él» o «He cambiado de parecer». Como dijo una vez un gran sociólogo en un momento de cólera, la historia no es un autobús del que pueda uno apearse según la propia conveniencia. Puesto que es un hecho histórico que todas las artes –la música y la poesía no menos que la pintura– fueron simultáneamente arrebatadas por una fuerza centrífuga, sería pueril buscar la causa en la intención o en una amigable conspiración de todos los excéntricos: el impulso era mucho más profundo que toda veleidad o antojo individual. De aquí que no pueda ser revocado por una simple decisión. Si el arte ha de volver a representar un papel más central en nuestras vidas, quiere esto decir que nuestras vidas tendrán que cambiar, y ese es un proceso que no depende solamente de los artistas y de los críticos; pero no hay ningún inconveniente en efectuar un pequeño y modestísimo comienzo. He creído, por lo tanto, que

vedados». La evolución del pensamiento conduce aquí, evidentemente, desde lo «científico» y por encima de lo «experimental» a lo vedado o «excéntrico», concluyendo así en la hilaridad poética. Brecht empleó un argumentó del mismo tipo: «La ciencia edificó con gran esmero una técnica para enfrentarse con hechos que se tenían por muy sabidos, que se «comprendían por sí mismos sin ponerlos en problema» y que se aceptaban sin más ni más, y no existe ninguna razón para que el arte no adopte esa actitud inmensamente útil» (*Schriften zum Theater*, pág. 114).

podría ser de utilidad inquirir lo que nosotros mismos, en el goce del arte, podríamos hacer, o dejar de hacer, para que nuestra participación en el arte se haga más vital. Y por mi formación de historiador del arte, dirijo en primer lugar mis pensamientos a algunos de los fallos de mi propia profesión, pues no podemos negar que hemos contribuido en cierto modo a la deshumanización de la percepción artística.

Los historiadores del arte son ellos mismos parte de la historia y están muy lejos de quedar inmunes al talante artístico de su época. El profesor suizo Heinrich Wölfflin, por ejemplo, acaso el mayor historiador del arte de la pasada generación, respondía tan perfectamente a las corrientes preponderantes del purismo estético⁴³, que desarrolló una

43 La amistad de Wölfflin con el escultor Adolf von Hildebrand, cuyo vigoroso panfleto *Das Problem der Form* (1893) tuvo un efecto mucho más duradero en Wölfflin que ninguno de los ensayos estéticos de Konrad Fiedler; se inició en el verano de 1889, cuando el compañero de Wölfflin, el arquitecto suizo Emanuel La Roche, le presentó a Hildebrand en Florencia (véase Wölfflin: *Kleine Schriften*, 1946, págs. 100, 251 y sgs., 260). La psicología de la forma en los primeros libros de Wölfflin –*Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886) y *Renaissance und Barock* (1888)–todavía confiaba en las teorías corrientes de la endopatía (cf. Robert Vischer: *Über das optische Formgefühl*, 1873), pero ya en el delicioso libro sobre Salomón Gessner (1889) abogaba por un nuevo ideal de limpieza: «Gessner war von Hause aus aller Exstase abgeneigt, unzugänglich für das Unsinliche und das verschwimmende Entzücken im Über weltlichen» (pág. 14)– «Reinlichkeit wird ein Hauptbegriff» (pág. 41).

Diez años después, en *Die klassische Kunst* (1899), donde reconoce generosamente lo que debe a Hildebrand, Wölfflin efectuó su primer intento sistemático para descubrir esos estratos puramente visuales del estilo que él creía indiferentes en cuanto a la emoción, *ohne Gefühlston, an sich*

técnica de disociación al menos tan extremada como la de Remy de Gourmont. Su visión de las cosas queda perfectamente resumida en su famosa observación de que la esencia del estilo gótico es tan evidente en un zapato puntiagudo como en una catedral. Wölfflin no era hombre a quien hubiera que decir que un zapato, por gótico que sea su estilo, no es el equivalente de una catedral, y que una teoría del estilo es incompleta si no acierta a establecer claramente esta diferencia; pero él andaba preocupado con una verdad muchísimo más embarazosa y revolucionaria. Había descubierto que cuanto más cargado esté un objeto de emociones religiosas, más obstáculos presenta a una percepción puramente visual. Las catedrales góticas provocan visiones más confusas que los zapatos góticos; y la causa está no solamente en su mayor complejidad formal, sino en el hecho de que su aura piadosa nos confunde y anonada. Wölfflin insistía en que el ojo debe ejercitarse con formas que no le distraigan tanto con su carga emocional. De manera que nunca estaba satisfecho cuando rastreaba el estilo de un maestro en el trazado de una cabeza o figura humana. «En el dibujo de una simple ventana de la nariz –escribía con aire retador– deben reconocerse los rasgos esenciales del estilo»⁴⁴. Su ideal era lo que él llamaba «una

ausdrucktos (1914, páginas 238, 267). Como manifestó en *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (primera edición en 1915): «Nuestras categorías son meras formas, formas de percepción y representación, y por ello sin expresión en sí mismas» (1921, pág. 245).

44 *Ibid.*, pág. 3.

historia del arte de las menores partículas» que rastreara evoluciones de la forma comparando «mano con mano, nube con nube, rama con rama, descendiendo hasta las líneas que presentan las vetas de la madera»⁴⁵.

Una disciplina de esta clase es tranquilizadora. En el momento en que hemos descendido hasta la curva de la ventana de la nariz, podemos estar seguros de que estudiamos la forma por sí misma, y no por el objeto que configura; y desde ese punto podemos ascender nuevamente hasta el rostro y la figura completa sin miedo a ninguna clase de distracciones humanas. Hasta una catedral puede entonces hacerse digna de nuestra confianza. Y, sin embargo, una cuestión bastante primaria sigue sin respuesta: ¿Por qué un hombre en sus cabales ha de buscar garantía artística en una catedral? Las grandes obras de arte no parecen estar nunca tan limpias como pretenden los puristas estéticos, ya que invariablemente nos envuelven en

45 *Italien und das deutsche Forrhgefühl* (1931), prólogo; traducido al inglés con el título de *The Sense of Form in Art* (1958); cf. pág. 4. Ya en 1886, en *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, reeditado en *Kleine Schriften* (1946), págs. 13–47, Wölfflin había argumentado que el pulso de un nuevo estilo sólo puede sentirse en las formas diminutivas: «en las pequeñas artes decorativas, en las líneas ornamentales, rotulado, etc. Aquí el sentimiento de la forma se satisface de la manera más pura, y aquí es donde hay que buscar la cuna de un nuevo estilo» (pág. 46; el subrayado es de Wölfflin). La famosa comparación de la arquitectura gótica con los zapatos góticos aparece por vez primera en estos *Prolegomena* (págs. 44 y sgs.). La sobriedad, el propósito del ejercicio se perdió en *Form probleme der Gotik* de Worringer (1918), donde el zapato puntiagudo fue sustituido por un agitado *Gewandzipfel* (pág. 5), un pliegue de vestidura gótica.

esa especie de «absurdo emocional» de que el método de Wölfflin se había propuesto librarnos. En efecto, una catedral contemplada con ojos de Wölfflin ya no es en absoluto una catedral, sino un sistema cristalino de formas visuales. En cuanto al dibujo de un rostro humano, la boca y los ojos pueden tener un determinado campo de expresión para el que no nos preparará por completo el estudio de una ventana de la nariz.

Al desestimar y rechazar a todos esos intrusos ilícitos, Wölfflin redujo su percepción artística a un sentido de la forma sin mácula de emoción, y esto le dio la posibilidad de moverse con envidiable facilidad de Rafael a Rubens y de Holbein a Rembrandt sin preocuparse de las fuerzas imaginativas que sus temas pictóricos se propusieron liberar. A los que protestaban que su purga radical de emociones despojaba a los grandes artistas del poder de conmovernos, respondía tranquilamente: «En filología nadie se ha quejado nunca de que la estimación de las personalidades poéticas sufre menoscabo por las investigaciones lingüísticas o estilísticas en general»⁴⁶.

46 *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, pág. 11. Si las categorías de Wölfflin son, como él pretendía con cierto orgullo, indiferentes a la emoción, es porque se refieren a promedios históricos en los que las expresiones emotivas de altos vuelos se han anulado recíprocamente. Así, reduciendo a Bemini y a Ter Borch a un común «denominador óptico» (*denselben optischen Nenner*), Wölfflin expuso lo que él llamaba «*das Generelle der Mache*», esto es, el estilo medio del siglo XVII, un término medio calculable entre una fachada barroca romana y un paisaje de Van Goyen (págs. 12, 14). Es a menudo posible, y siempre útil, trazar un

Admitía que su propósito era introducir en el estudio del arte lo que los estudiantes de letras habían aceptado ya hacía tiempo como una distinción entre los estudios literarios y lingüísticos. La gramática histórica, pensaba, puede estar a salvo de los transportes emocionales o poéticos⁴⁷.

desarrollo histórico a base de promedios, y si no estoy equivocado, *Formgeschichte*, tal y como Wölfflin lo enseñaba, lo consiguió a la perfección sin habérselo propuesto. Las formas neutras que, según su sistema, se desarrollan sin ninguna referencia a la expresión, no son formas *básicas*, sino formas *medias*.

47 Fuera de discusión, Wölfflin modeló sus «leyes básicas del cambio visual» sobre las leyes fonéticas de la gramática histórica. Que un modo de visión lineal o clásico se relaje y de esta manera se haga barroco es algo que a él le parecía una «inherente necesidad», mientras que el proceso inverso lo consideraba antinatural. Afortunadamente, Wölfflin no temía contradecirse, y así le vemos trazar el proceso inverso en el último estilo de su predilecto Gessner (*Zur allgemeinen Charakteristik von Gessners Kunst*, 1930, reeditado en *Kleine Schriften*, págs. 147 y sgs.). Un endurecimiento de estilo, una especie de *Verzopfung*, es de hecho frecuente y no menos «regular» que el ablandamiento o relajación de un idioma dado. Ocurre, por ejemplo, en las últimas obras de Matisse y Kandinsky; también en los últimos estilos de Holbein, Van Dyck o Jordaens; en el cambio de los mosaicos cristianos primitivos a los bizantinos, de las miniaturas carolingias a las otonianas, del mueble Luis XV al Luis XVI, del impresionismo al neoimpresionismo o (para dar un ejemplo de la pintura florentina) en la evolución de Pontorno a Bronzino. Casi parece como si Wölfflin hubiera sido engañado por una metáfora de la gravitación, como si un estilo pudiera *deslizarse* hacia el barroco (*weiterwalzen*), pero no *ascender* hacia un nuevo clasicismo (cf. *Grundbegriffe*, pág. 18). Postulaba una pura continuidad para una clase de cambio, y una pura discontinuidad para la otra; cuando poca duda puede haber de que la continuidad y discontinuidad son inherentes a ambos y pueden discernirse por métodos apropiados.

De esta sublime desconsideración de las pasiones humanas se han derivado grandes beneficios para el estudio del arte, que Wölfflin compartió especialmente con Riegl, el gran fundador de la Escuela de Viena. Su desapego trajo aparejadas una nueva lozanía y amplitud de miras, una liberación de los prejuicios, un propósito de exploración de lo desconocido, aun lo repulsivo, y de emprender nuevas aventuras de sensibilidad. A ellos debemos el que ya no se juzgue hoy un estilo por los cánones de otro. El arte de las postrimerías del Imperio Romano o el arte barroco, anteriormente despreciados como artes de decadencia, se aprecian ahora por su peculiar calidad⁴⁸. Palabras como

48 Cf. los revolucionarios estudios de A. Riegl sobre el arte romano tardío (*Die spatromische Kunstindustrie*, 1901), el barroco italiano (*Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, 1908), el retrato de grupos holandeses (*Las hollandische Gruppen portrat*, 1902). Respecto a los interesantes orígenes del método de Riegl, desarrollado por primera vez cuando su autor clasificaba tejidos en el Museum für Kunst und Industrie de Viena, véase su primer libro, *Stilfragen* (1893), dedicado a la historia del ornamento. Lo mismo que Wölfflin en *Prolegomena*, donde pequeñas características ornamentales proporcionaban la prueba decisiva contra los intentos «mecanicistas» de hacer derivar el estilo de «las simples limitaciones de material, clima, fines prácticos» (págs. 46 y sgs.), Riegl argumentaba que ninguna técnica ni material determinados pueden ser en sí bastante coercitivos para determinar exactamente una forma ornamental. En su sistema, los materiales y las técnicas eran admitidos tan sólo como «coeficientes de fricción» en la acción de un impulso formal autónomo, que él llamaba *Kunstwollen*, mientras que Wölfflin prefería el término más cauto de *Formphantasie*. Sean cualesquiera las objeciones más que fáciles a una forma pura desarrollada por una voluntad pura (véase más adelante, nota 145), Riegl hizo pasar la gramática del ornamento de un tema dogmático a un tema histórico con ayuda de estas sutiles ficciones: los «tipos» ornamentales perdieron su permanente dependencia de las técnicas o

«decadente», «primitivo», «bárbaro», «manierista» han perdido su significación peyorativa. Ha caído la barrera entre artes mayores y menores: un loto egipcio ornamental se estudia con el mismo celo que la tumba de un faraón. No menos atención, quizás aún más, se presta a los dibujos de Miguel Ángel que a sus frescos. Y para volver a la fórmula de Wölfflin, un zapato puntiagudo puede instruirnos acerca de una catedral.

Si es verdad, como he indicado, que el público en general ha adquirido cierta facilidad para tocar la superficie de muchas y diversas obras de arte sin dejarse enredar seriamente en las mallas de ninguna, poca duda puede caber de que esta aproximación fue estimulada por el

materiales particulares y entraron, como las más altas creaciones del arte, en un continuo proceso de transformación estética.

A partir de estos humildes comienzos—pues ¿qué mayor humildad que los escrúpulos de un clasificador de tejidos en el Museum für Kunst und Industrie?—la teoría de Riegl pronto se elevó a las grandes alturas de una filosofía quasi—hegeliana de la historia. Los cambios de forma, alegaba, no eran motivados por fuerzas externas, sino por una dialéctica inherente a las formas mismas. El entusiasmo con que fue saludada esta enrarecida doctrina, y el vigor e ingenuidad con que se aplicó, no dejan lugar a dudas que fue promovida por un auténtico impulso artístico de la época, un anhelo de autonomía visual. En cuanto a debates sobre el método de Riegl, véase E. Heidrich: *Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte* (1917), págs. 84–109; E. Panofsky: «Der Begriff des Kunstwollens», *Zeitschrift für Aesthetik*, XIV (1920), págs. 321–339; E. Wind: «Zur Systematik der künstlerischen Probleme», *ibid.*, XVIII (1925), págs. 438–486; respecto a una revalorización crítica, *ibidem*, XXV (1931, Beilageheft), págs. 163–168. Ecos lejanos de Riegl se advierten incluso en H. Focillon: *Vie des formes* (1955), páginas 18 y sgs, 31 y sgs.

experto de arte. Ya tomemos por caso a Wölfflin o Riegl y la Escuela de Viena, o a Roger Fry y Clive Bell, o Bernard Berenson, todos ellos desarrollaron metódicamente una habilidad exquisita para sacar lo mejor de lo más exterior de una obra de arte sin entrar necesariamente en contacto con sus fuerzas imaginativas, esquivando incluso muchas veces ese contacto, ya que podía perturbar la lúcida aplicación de una técnica melindrosa⁴⁹.

Era de esperar que estos refinamientos exagerados provocaran una reacción de cierta violencia. Y hoy presenciemos nosotros dicha reacción en una nueva filosofía del arte, bastante tosca, que pretende remediar los fallos de la teoría del arte puro volviéndolo todo simplemente del revés. En lugar de un arte independiente de todo compromiso, que se complacía en su separación de la vida ordinaria, nos encontramos ahora con un arte que nos compromete totalmente en la vida real –lo que en Francia se llama *art engagé*–. Si yo no estoy seguro de la validez de esta doctrina, es porque me parece que incurre esencialmente en el mismo error que la teoría que trata de

49 Es significativo que Berenson hallaba imposible responder al patetismo de Mantegna. Nadie estaba mejor preparado que él para explicar los rasgos característicos de dibujo por los que un dibujo autógrafo de Mantegna puede distinguirse de una copia contemporánea, pero al reflexionar sobre el carácter artístico de Mantegna era capaz de compararle con Burne–Jones; véase *The Italian Painters* (edición revisada, 1930), pág. 259. La literatura de los entendidos en arte parece indicar que una exquisita sensibilidad para la textura de la obra pictórica puede ir de acuerdo con una sordera para las tonalidades más oscuras

impugnar. Ambas intentan evadirse, en opuestas direcciones, del hecho simple y fundamental de que el arte es un ejercicio de la imaginación, que nos compromete y nos desliga al mismo tiempo; nos hace participar en lo que nos presenta, no obstante, presentárnoslo como una ficción estética. De esa doble raíz –participación y ficción– saca el arte su poder para ampliar nuestra visión, transportándonos más allá de lo que se nos da de hecho, y para intensificar nuestra experiencia por la participación afectiva, pero trae consigo una persistente oscilación entre la experiencia inmediata de lo real y la experiencia vicaria. El arte habita en esta región de ambigüedad e incertidumbre, y es arte solamente en tanto se mantiene esta ambigüedad. Sin embargo, la incertidumbre es una circunstancia difícil para vivir en ella, y a nosotros nos asalta repetidamente la tentación de cambiarla por unas cuantas certidumbres estrechas, pero positivas, y no obstante sabemos muy bien que tan pronto como la imaginación artística empieza a obrar en nosotros, dejamos la seguridad de la orilla para lanzarnos al mar abierto.

No tenemos más que asistir a una representación teatral para sentirnos entrar de buen grado en situaciones dramáticas en las que, aunque pudiéramos, no quisiéramos vernos envueltos; y, no obstante, pueden atraer nuestra participación con tal fuerza que serían difíciles de soportar sin un ingrediente de ficción. Si todas las tragedias que vemos en el escenario tuviéramos que experimentarlas

como *art engagé*, es poco probable que las sobreviviéramos. Nuestros fundamentalistas estéticos no se atienen a sus propias normas. Si de verdad vivieran su doctrina ya habrían muerto.

Hace unos diez años se hizo mucho mejor y más finamente la misma observación en un editorial sobre Arte Puro en *The Times Literary Supplement*⁵⁰, dirigido contra el revivir de un viejo error en la apreciación de Fra Angélico. Se había dicho que este pintor está tan santamente en su arte que, para experimentar esa virtud de santidad, el espectador debe hallarse en buena disposición moral. El autor del editorial respondía que para apreciar a Fra Angélico podrá ser necesario un entendimiento de la bondad, pero que esto no quiere decir que uno tenga que ser bueno. «¿Es necesario entonces –se preguntaba– estar lleno de temores supersticiosos para que a uno le mueva la escultura mejicana, o ávido de carne para entender el arte del hombre de las cavernas?»

John Ruskin, a quien fácilmente podría confundirse con un profeta dogmático del comprometerse en el arte, se admiró mucho cuando observó un inesperado poder de desapego en ciertos maestros nórdicos del siglo XVI que sobresalían en temas tétricos o terroríficos. «Aquellos maestros –escribió– eran demasiado buenos artífices para que nada les afligiera muy en serio; sus espíritus se aplicaban por

50 Artículo editorial, 13 de octubre de 1950.

entero a su obra, y eran capaces de ocuparse en temas aflictivos o terroríficos con el mayor empeño porque no eran propensos a dejarse inmutar por ninguna emoción de angustia o de terror»⁵¹.

Algo de esa misma liberación del temor y la aflicción debe atribuirse también a los artífices primitivos. En algunas tribus supersticiosas los ejecutantes del ritual gozan el beneficio de conjuros especiales que les protegen contra los terrores que administran. Los encantadores de serpientes no temen a las serpientes venenosas que manejan, y el escultor mejicano difícilmente habría conseguido hacer que sus dioses inspirasen un terror tan efectivo si él se hubiera visto dominado por ese terror cuando esculpía la piedra.

El más bárbaro de los artífices parece así estar en posesión de ese curioso poder de desdoblamiento que Baudelaire consideraba indispensable al arte: «El artista –escribe– no es artista sino a condición de ser doble y de no ignorar ningún fenómeno de su doble naturaleza»⁵².

51 *Catalogue of Examples*, núm. 4; cf. *Works*, ed. E. T. Cook y A. Wedderburn, XXI (1906), pág. 13. Según palabras de Donne: «el dolor registrado en cifras no puede ser tan cruel» (*The Triple Fool*).

52 *De l'essence du rire* (conclusión): «*L'artiste n'est artiste qu'à condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature.*» Baudelaire desarrolló esta idea en diferentes ensayos, quizá mejor en *Le peintre de la vie moderne*, que él concebía como «una hermosa oportunidad para establecer una teoría racional e histórica de lo bello»:

«Lo bello está siempre e inevitablemente compuesto de dos naturalezas,

aunque produzca la impresión de una sola... Lo bello está hecho de un elemento invariable y eterno cuya cantidad es extraordinariamente difícil de determinar, y de un elemento contingente y relativo que puede ser considerado, ya por separado o ya conjuntamente, como cuestión de período, moda, moralidad, temperamento. Sin el segundo elemento, que es el atractivo, titilante, apetitoso baño de azúcar, por decirlo así, del divino pastel, el primer elemento sería indigesto, inapreciable, inadaptado e impropio para la naturaleza humana. Reto a quien quiera a encontrar una muestra de belleza, de cualquier clase, que no contenga estos dos elementos.» Véase también *Salón de 1846*, 18: «*Toutes les beautés contiennent... quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, -d'absolu et de particulier.*»

La pintura abstracta no es una excepción. Aunque trata de eliminar la *enveloppe titillante* o *apéritive* de Baudelaire, no puede evitar el establecimiento de sus propios supuestos parciales, y por ello precederos, como cualquier otro arte vivo, y quizá más: pues debemos afrontar la desconcertante pero inevitable circunstancia de que cuanto más un arte emula a la música en sus esfuerzos por conseguir efectos inmediatos y puros, más tendrá que apoyarse, como la música, en un extenso cuerpo de doctrina preparatoria y siempre cambiante.

Como explicaba Sartre en *L'imaginaire* (1948), págs. 241 y sgs., una pintura abstracta es un objeto imaginado, no (como falsamente se ha pretendido) un objeto real: su vida estética es *fingida* por los colores, no menos que en una pintura representativa. Lo mismo hay que decir de los sonidos musicales. Todo músico sabe que el sonido que oye no es más que un punto de apoyo material al que adscribe el sonido que imagina; y por mucho que ambos sonidos, el imaginado y el que ha tomado cuerpo, se aproximen entre sí en una ejecución perfecta, sólo la persona sin formación musical se siente tan presa en la realidad de los sonidos que oye, que su imaginación musical deja de funcionar. De aquí la conocida paradoja de que sensibles compositores toquen muchas veces tan contentos en un piano que está horriblemente desafinado. Acostumbrados a extraer el divino pastel de la efímera envoltura, automáticamente oyen correctas las notas falsas.

Borrar la diferencia entre hecho y ficción equivale fatalmente a restringir la percepción artística. Si pudieran lograr la inmediación que se proponen,

Me parece cosa cierta que ninguna teoría del arte es completa si ignora la escisión de la conciencia que permite al artista vivir en dos mundos: sentir lo real e imaginar que lo siente, dando así a los hechos la autoridad de la ficción, en la que otros puedan participar vicariamente⁵³. Síguese de esto que nuestra respuesta al arte, a su vez, no será una respuesta plena y verdadera si no acertamos a reproducir en nosotros mismos algo de la doble naturaleza del artista.

Cuán difícil es esto de realizar aún lo recuerdo vivamente por un típico error de apreciación en que incurrí de joven al ver por primera vez una exposición de pintura expresionista

la *musique concrète* y el *tableau-objet* pertenecerían a la misma clase de engaño que el *trompe-l'oeil*.

Tampoco es cierto que estas distinciones se desvanezcan al nivel de la magia primitiva: hasta el hombre de las cavernas debió de sentir una ligera diferencia entre el acto de cazar un animal y el gesto anticipador de pintarlo a fin de asegurar el éxito de la caza.

53 Goethe comparaba el estado poético a la hoja doble del gingo (*Westostlicher Divan*, «Gingo biloba»). Véase también Diderot: *Paradoxe sur le comédien*, evocado por Sartre en *L'imaginaire* (1948), pág. 242, y expuesto nuevamente de modo más claro—un poco patéticamente quizá—por B. Merleau-Ponty: *Signes* (1960), pág. 76: «*On peut dire du peintre d peu près ce que Valéry disait du prêtre: qu'il mène une vie double et que la moitié de son pain est consacrée.*» Incluso Brecht concede en *Gespräch über die Notigung zur Einfühlung*, aunque desdeña la experiencia de segunda mano y se ríe de un dolor que puede ser exportado («*ein Schmerz der transportabel ist*»), que la participación estética debe combinar el abandono a la endopatía con la suspensión de la alienación: «*Unsere eigentliche Bewegung wird durch die Erkennung und Erfüllung des zwie-spältigen Vorgangs entstehen*» (*Schriften zum Theater*, pág. 212; el subrayado es mío).

alemana. Las paredes estaban llenas de cuadros apocalípticos pintados en colores violentos y formas incongruentes. Yo encontré este arte agresivo singularmente conmovedor y lo engullí con el sano apetito y el buen estómago de la juventud. En medio de estos placeres me asaltó de pronto una idea que me inquietó enormemente; y tal vez aún me inquietaría, a no ser porque me he vuelto menos serio. Se me ocurrió que si todos aquellos cuadros tan intensos, uno tras otro, hubieran sido experimentados por mí con la intensidad que requerían, deberían estar fuera de quicio, pero evidentemente no lo estaba. Y, haciendo extensiva esta idea a los numerosos visitantes que habían presenciado conmigo la misma exposición, llegué a la conclusión de que algo tenía que haber allí de falso; que aquellos pintores producían una ilusión de intensidad, pero no eran tan intensos como pretendían⁵⁴.

54 Un rasgo significativo del expresionismo alemán, y una curiosa explicación de su patetismo, es su asociación con los *cabarets* literarios. Uno de los más llamativos, fundado por Kurt Hiller en Berlín, se llamaba «Neopathetisches Cabaret», un nombre que resultaba aún más grotesco por el heroico rótulo grabado en madera de Schmidt-Rottluff (reproducido en *Expressionismus: Literatur und Kunst, 1910–1923*, Schiller-Nationalmuseum, Marbach a. N., 1960, pág. 23). Dibujo y título denotan un afán, que se hizo característico del movimiento entero, por obtener gestos monumentales de apostrofes burlescos. Como estilo teatral, esta modalidad fue anticipada por Wedekind y perfeccionada por Brecht. El hecho de que Schoenberg estuviera empleado de joven como director en el *cabaret* de Ernst von Wolzogen «Das Überbrettl» sugiere que ese *neopathetisches Cabaret* acaso inspirara el tono de *Pierrot lunaire* (cf. H.

En aquella época yo creía que éste era un criticismo válido, pero ya no lo creo así. Todo artista se propone crear una ficción persuasiva, y si lo consigue, ¿por qué llamar a esto su fracaso? No hay nada de falso en una ilusión de intensidad, con tal que la ilusión se mantenga. El mal estaba, como puedo ver ahora retrospecti-

H. Stuckenschmidt: *Arnold Schoenberg*, tr. E. T. Roberts y Humphrey Searle, 1959, pág. 21; también J. Rufer: *Das Werk Arnold Schoenbergs*, 1959, pág. 84).

La pintura expresionista en general, aun con talentos tan notables como Beckmann y Kirchner, vino a parar al más pendenciero de los géneros: el cartel serio; pero esa no fue precisamente una obsesión alemana. Orozco, cuyo estilo estaba formado en parte sobre las caricaturas macabras de Posada, siguió siendo dibujante de carteles en todos sus frescos. También deberíamos recordar en relación con esto que el *Guernica* de Picasso no sólo fue proyectado como un cartel monumental, sino que nunca se concibió para mejores fines que los de un enorme cartelón decorativo del pabellón español en la feria mundial de París de 1937. Reducido a una pieza de museo, parece más *autré* y al mismo tiempo más convencional que en su emplazamiento original, donde el proyecto del frontón, en el que hacían juego un enorme pie en el extremo derecho frente a una enorme mano en el extremo izquierdo, etc., tenía cierta justificación arquitectónica. Sería una futilidad negar que una parte sustancial del activo genio de Picasso es el de un auténtico dibujante de carteles: ¿no se ha convertido él en nuestro principal creador de *images d'Épinal*?

Entre los artistas ingleses, el cartel expresionista de grandes dimensiones ha sido bien acogido por Francis Bacon; en algún momento, también por Graham Sutherland. El hecho de que los mejores caricaturistas de nuestra época hayan abandonado sus procedimientos habituales para adoptar formas mayores o se hayan refugiado en lo social fantástico—burlesco al estilo de Thurber, posiblemente sirva de explicación a la escasez de talento que vemos en la caricatura política corriente. ¿O es que se ha fortalecido tanto el conformismo moderno que la caricatura, despojada de su papel limitado y local, sólo puede ya manifestarse como una de las «bellas artes»?

vamente, en que la ilusión *no* se mantenía; y como desde entonces he visto muchos cuadros expresionistas, creo que ello se debía a una doble causa, que actuaba en dos niveles enteramente distintos. En primer lugar, en aquella temprana exposición había algunos cuadros bastante mediocres –obras de Heckendorf, Jáckel o Melzer, cuyos nombres están casi olvidados en la actualidad–. Aun cuando la mediocridad tendería en cualquier estilo a debilitar o destruir la ilusión estética, la mediocridad que pretende ser intensa tiene un efecto peculiarmente repulsivo. Pero esta clase de repulsión –y esto es importante– puede ser causada también por un cuadro de ese estilo estéticamente válido y vigoroso, porque podemos no simpatizar con la actitud apocalíptica del pintor. Puede uno tocar la trompeta del Juicio Final una vez; pero no debe tocarla todos los días. Cuando el máximo del estímulo se produce con mecánica regularidad, no puede por menos que sufrir una ligera relajación; y entiendo por relajación un fallo humano antes que un fallo estético: implica una falta de ponderación, un prurito por los extremos y la completa ausencia de sentido del humor, todo lo cual puede contribuir a hacer la ilusión estética de lo más forzada.

Por estas razones hay mucho que decir para el historiador del arte Carl Justi, que a fines del siglo XIX tanto contribuyó al redescubrimiento del Greco⁵⁵. En su juicio se combinaba

55 Los ensayos de Justi sobre el Greco, publicados por primera vez en

un sagaz conocimiento de las calidades del Greco como pintor con una repulsa cautelosamente considerada de su carácter artístico. Hay muchas personas, incluyéndome a mí mismo, que reaccionan precisamente de esta manera ante la música de Wágner y la poesía de Rilke, reconociendo el poder de un genio superior, pero sin dejar de advertir que ésa es la clase de poder a la que uno no debe rendirse. Y no es imposible que gran parte del arte mejicano, tanto antiguo como moderno, esté mucho más expuesto a este tipo de crítica, porque su fuerza artística es innegable. Cuando vemos con qué esplendor se trasluce la ferocidad de los guerreros aztecas a través de sus soberbias efigies, no podemos por menos que recordar la advertencia de Platón según la cual los artistas dotados de tal poder son «seres sagrados, maravillosos y cautivadores», pero que debemos guardarnos de su maleficio. La misma especie de reserva conviene adoptar ante el perpetuo *fortissimo* de Kokoschka o Rouault.

He escogido estos casos al azar para indicar no sólo que podemos, sino que debemos reaccionar ante una obra de arte en dos niveles: debemos juzgarla estéticamente en sus propios términos, pero también debemos decidir si hallamos aceptables esos términos. El hecho de que reconozcamos la fuerza de una realización artística no es base suficiente para desestimar su sesgo humano; y el que

1897, se volvieron a editar incluidos en sus *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, II (1908), págs. 199–242.

seamos críticos de este sesgo no es razón para negar sus méritos artísticos. Los defensores del *art engagé* quisieran persuadirnos de que no sólo es erróneo, sino inicuo, elogiar una obra de arte desde el punto de vista estético si no estamos de acuerdo con sus motivaciones; mientras que los afiliados al arte puro quisieran que aceptáramos toda clase de logros artísticos en sus propios términos sin indagar nunca los supuestos subyacentes.

Como dijo Croce bastante rudamente, no hay «doble fondo» (*doppio fondo*) en la maleta del arte⁵⁶.

56 «*Non v'è nell'arte un doppio fondo, ma un fondo solo*» (*Estetica*, 1958, pág. 39). La obra de arte es aquí reducida a una mónada. Ningún idioma, ni siquiera el francés, ha bastado para dar una explicación racional de una entidad tan completamente independiente. «*Toujours nous serons tentés –escribe Focillon (*Vie des formes*, pág. 10) de chercher á la forme un autre sens qu'elle-même, et de confondre la notion de forme avec celle de signe... Le signe signifie, alors que la forme se signifie*», sea cual sea el sentido que quiera darse al uso reflexivo de *signifier*. Croce era un maestro en esta clase de sofismas: «Don Quijote es un símbolo; pero ¿de qué es un símbolo sino de todos los Don Quijotes? Un símbolo, por decirlo así, de sí mismo» (*loc. cit.*). Hubiera sido menos confuso decir que a Don Quijote no se le reconocía como símbolo antes que Cervantes lo concibiera; pero no se desprende de ello que la creación cervantina no tenga relación alguna con los hombres y sus locuras. Asimismo, A. C. Bradley tenía razón cuando insistía en que el significado de un gran poema está *en* el poema, emana de él, y no descansa en una idea preconcebida que el poeta se limita a vestir con ropaje poético («*Poetry for Poetry's Sake*», *Oxford Lectures on Poetry*, 1941, págs. 23 y sgs.); sin embargo, sus indignada negativa a discutir un significado poético («*What that meanings is, I cannot say: Virgil has said it*», pág. 21) le lleva derecho a la paradoja croceana de la autosignificación: «*If I ve insist on asking for the meaning of such a poem, w can only be*

Y raras veces ha sido expresada con tanta gracia una falsedad.

Cuando uno lee esa notable frase de Croce siente la corriente de aire fresco que aquel autor inmensamente erudito creyó haber dejado irrumpir en su biblioteca. Todos esos significados secundarios, inflexiones armónicas, matices, alusiones al desgaire, mudas suposiciones, que persistentemente obstaculizan nuestra visión del arte, quedan eliminados con un gesto magnífico: el arte es lo fundamental, y es fundamental en todos los sentidos. Hemos de experimentarlo directamente, o no experimentarlo de ninguna manera.

Para hacer justicia a Croce y a Wölfflin, así como a Roger Fry, deberíamos decir que, como la mayoría de los grandes hombres, no se sentían atados por su método; sabían darlo de lado muy elegantemente. Y quizás haya sido esa la gracia salvadora de muchos propugnadores del arte puro⁵⁷. Por

answered "It means itself"» (pág. 24).

57 Es una importante y acaso inevitable paradoja que los intentos de hacer un medio artístico absolutamente puro acaben tan frecuentemente asimilándolo a otro medio artístico diferente «De la musique avant toute chose» era el primer verso del *Art poétique* de Verlaine; y, según Valéry (*Variété*, I, página 97), todas las numerosas familias de «poetas puros» (*d'ailleurs ennemies entre elles*) coinciden con Mallarmé en su deseo *de reprendre à la Musique, leur bien* (cf. *Crise de vers*, y también *La musique et les lettres*). Una discusión clásica de la «erradicación de la materia por la forma» apareció en *Aesthetische Briefe* de Schiller (1795), pág. 22: «*Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, dass er den Stoff durch die Form vertilgt*» (el subrayado es de Schiller). Al desarrollar esta

regla general eran demasiado inteligentes para no sospechar que el arte raras veces ha sido tan puro, tan puro como ellos querían hacer ver, pero creían que era la suya una saludable doctrina, especialmente en una época en que ya resultaba excesivo el sentimentalismo ante la obra de arte. Pero su éxito también ha sido algo excesivo.

Recuerdo haber visto hace muchos años una elegante exposición de máscaras primitivas y otros objetos rituales

doctrina, Schiller advirtió que cuanto más se aproximan las artes a este «ideal de pureza estética», más tienden a converger sus medios, de día en día más evanescentes: «*die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muss Musik werden*» etc., un pasaje admirado por Schlegel y Novalis y probablemente también por Walter Pater, que atribuía la idea a los «críticos alemanes» (*The Renaissance*, VII: «The School of Giorgione»).

En *La poésie pure* (1926, pág. 27) el abate Bremond superó la observación de Pater de que todas las artes «aspiran a tener la condición de la música»; para Bremond, «*ils aspirent tous à rejoindre la prière*», una conclusión a la que Roger Fry no quiso llegar cuando sospechó que su teoría del arte puro podía hacerle caer en las honduras del misticismo: «Al borde de ese abismo yo me detengo» (*Vision and Design*, frase final). Bremond amplió el argumento místico en *Prière et poésie* (1926). Por desagradable que parezca, la asimilación del sortilegio poético a la plegaria es acaso menos absurdo que la pretensión de Berenson de que la experiencia estética puede alcanzar la extática intensidad de la unión mística (*Aesthetics and History*, 1948, págs. 84 y sgs.: «The Aesthetics Moment»). Decía Porfirio que Plotino experimentó la unión mística cuatro veces en su vida. ¿Habremos de suponer que un *connoisseur* de pintura es capaz de dominar esta excepcional fuerza del éxtasis cada vez que se compenetra plenamente con el espíritu de un cuadro? Pero quizá tenemos que habérmolas aquí solamente con una confusión de términos. Plotino observa que en el éxtasis místico se pierde toda sensación de los detalles. Para los fines de un entendido de arte semejante experiencia sería inútil.

en el Burlington Fine Arts Club, donde un grupo de inteligentes entendidos de arte los saboreaba por su pura belleza formal; y debo decir que en aquel ambiente de buen gusto los tales objetos de arte parecían tan inofensivos y salutíferos como una cesta de huevos frescos. No se les había dejado una sola gota de veneno. Todos se habían convertido en arte puro.

Es grande la tentación de abrazar el arte puro sólo por el hecho de que sea tan reconfortante. Puesto que las fuerzas imaginativas incorporadas en una figura pueden perturbar nuestro placer si no sabemos responder a ellas, siempre es alentador que nos digan que no son importantes. Pero tampoco ha sido necesario tal incentivo. Las grandes depuraciones del arte, de las que éste ha de emerger lozano y puro, se han convertido en una sistemática orgía⁵⁸; y en

58 Un caso famoso, que data de 1854, es la diatriba de Hanslick contra la música impura, es decir, música ilícitamente dirigida a las emociones. Registraba este fallo no sólo en Wagner, sino en la antigua teoría griega de los modos musicales. «Si no fuera preciso que unos cuantos acordes frígios –escribe– para animar a las tropas y llenarlas de valor frente al enemigo, o una melodía al estilo dorio para garantizar la fidelidad de una esposa cuyo marido esté ausente, entonces la pérdida de la música griega es un suceso lamentable para los generales y los maridos, pero los estetas y los compositores no tienen por qué sentirlo.»

Se comprende bien por qué este enardecido libro (*Vom Musikalisch–Schönen*) se tradujo al francés, italiano, español, inglés y ruso. Ridiculizaba eficazmente el sentimentalismo al que la música de la mitad del siglo XIX era tan aficionada. La falacia del argumento es, con todo, transparente; pues Hanslick pretende que en una canción la música es tan indiferente a la letra que se engaña quien crea sentir que tienen alguna

influencia recíproca; y no sólo se engaña, sino que, aún peor, carece de fono musical. Unos setenta años después expuso esta misma pretensión Roger Fry, quien, convencido de que veríamos mejor la *Transfiguración* de Rafael si no la viésemos *como* Transfiguración, se preguntaba en *Vision and Design* (Postscript, 1920) y después en *Transformations* (1926) «si, por ejemplo, existe realmente esa cosa que llamamos una canción... Espero que la respuesta será negativa».

La consecuencia lógica de esta especie de purismo sería una repulsa no sólo de la canción, sino de toda clase de arte verbal, ya que el significado de las palabras no es accesible a la intuición pura. Por lo visto, Fry llegó en realidad a esa conclusión y no sólo concibió la poesía pura como «deliberado galimatías —una serie de sonidos sin significado dentro de lo posible—, sino que le pareció que podía ilustrar esta teoría con una colección de sonidos que imitaran la *Ode on the Nativity* de Milton y que tuvieran «todos, o casi todos, los méritos del original» sin ninguna de las connotaciones que distraían (Clive Bell: *Old Friends*, pág. 76). Este experimento era ya bien conocido por Payne Knight, *Principles of Taste* (1805), II, 1, § 23: «Me consta que un ingenioso pero fantástico escritor imaginaba que hubiera disfrutado más con la versificación de Virgilio si no hubiera entendido el significado de las palabras [lord Orford]; pero es probable que si hubiera intentado el experimento con cualquier poeta persa o árabe famoso por la melodía de sus versos, hubiera escuchado en vano para oír esta melodía.» Véase también la refutación que hizo Bradley de la ingenua suposición de «que podéis oír el son de la poesía si leéis poesía que no comprendáis en lo más mínimo» (*op. cit.*, pág. 30).

Esta falacia la hizo extensiva recientemente a la caligrafía A. Horodisch: *Picasso as a Book Artist* (1962), pág. 68, donde a la transcripción que hizo Picasso de un soneto de Góngora se le atribuyen unos valores caligráficos «que sólo los ignorantes de los caracteres latinos podrían disfrutar plenamente. Un árabe o un chino dotados de sensibilidad y no familiarizados con el alfabeto occidental juzgarían esta página mejor que nosotros. Pero si somos capaces de contemplarla fijamente hasta que se borre el significado de las letras y sólo quede el entrelazado de las líneas rectas y curvas, entonces comenzará a emerger la belleza del diseño en blanco y negro y nos fascinará irresistiblemente», etc.

esto somos también, mucho más de lo que nos damos cuenta, las víctimas y los agentes de una era científica. A fines de clasificación estilística, el tratamiento del arte *como si fuera puro* ha resultado ser una ficción útil y económica, no distinta a la construcción de modelos en la ciencia.

Todo el que estudie la historia de los estilos sabe de qué gran ayuda sirve el pensar en términos de clases morfológicas.

No hay inconveniente alguno en moverse entre tales abstracciones mientras que el modelo no sea confundido con la cosa; pero la teoría del arte puro es propensa a ese error. Resuelta a establecer una experiencia artística clara, pulcra y directa, depura excesivamente la obra de arte y la transforma en un maniquí estético.

Lo mismo que Le Corbusier consideraba una casa como una *machine a vivre*, así también los entendidos en arte hedonista consideran un cuadro como una *machine á sentir*,

Acerca de la periódica reiteración de los mismos argumentos puristas, pese a su repetida refutación, véanse las observaciones, justamente impacientes, de Croce: *La critica e la storia delle arti figurative: Questioni di método* (1934), especialmente págs. 35–59, sobre «la disputa del arte puro y la historia de la estética»; también págs. 30 y sgs., sobre la distinción de Berenson entre decoración e ilustración, «esencialmente la misma que la que aproximadamente un siglo antes propuso Herbart y la desarrolló en la estética de su escuela». Es curioso que Croce no aplicara este criterio a su propia forma de purismo estético –*la purezza dell'arte come pienezza d'umanità* (pág. 238)–, sobre lo cual puede verse más adelante, nota 117; también anteriormente, nota 56.

una ficción dotada de todo el esplendor y luminosidad que Yeats, en el poema titulado «The Circus Animals Desertion», atribuía a las representaciones de su fantasía.

Pero aquellas arbitrarias marionetas, concebidas, como él dice, por «pura ingeniosidad», no le servirán ya porque ha vuelto a la «trapería del corazón».

*A escenario y actores rendí todo mi amor,
Y no a las cosas de que emblema son.*

III. CRÍTICA DEL «SER UN ENTENDIDO EN ARTE»

Al hablar del «ser un entendido en arte» (*connoisseur ship*) no podemos evitar el tropiezo con la palabra *connoisseur* (conocedor, entendido). Aunque los expertos ingleses en arte han sido eminentemente hábiles en la atribución de los dibujos y cuadros antiguos a los maestros correspondientes, la lengua inglesa no ha creado una palabra nativa que designe esa clase de habilidad. El *connoisseur* sigue siendo lo que era en el siglo XVIII, un tipo aparte en virtud de ciertos refinamientos del gusto para el que una palabra francesa parece ser designación apropiada.

Para hacerse una idea de un *connoisseur* del siglo XVIII sería peligroso entregarse sin reservas a Hogarth, a quien disgustaba todo lo francés y también todo lo que sonara a francés. Además, estaba empeñado en una guerra personal con un grupo de caballeros a quienes llamaba «*dealers in dark pictures*» («comerciantes de cuadros tenebrosos») que era su particular manera de combatir en la eterna batalla de

los modernos contra los antiguos⁵⁹. Con todo, Hogarth sabía lo que detestaba, y la sátira inteligente es siempre esclarecedora. Esto se ve por una carta, expresiva aunque indecorosa, que publicó en un periódico con el seudónimo de «Britophil». En ella describía el timo que dieron a un inglés ingenuo, haciéndole pagar una crecida suma por un cuadro «tenebroso» por el que no sentía especial predilección. Su tentador le persuadió a cometer esta tontería dirigiéndose a él con aires de superioridad:

«Caballero [le dijo], ya veo que no es usted un *connoisseur*; le aseguro que el cuadro es un Alesso Baldminetto en su segundo y mejor estilo, pintado con atrevimiento y verdaderamente sublime...» –entonces, escupiendo en un lugar oscuro y restregándolo con un pañuelo sucio [el charlatán], pasa de un brinco al otro lado de la habitación y grita extasiado–: «¡Es una pincelada maravillosa! Podría uno tener este cuadro un año entero en su colección antes de llegar a advertir la mitad de sus bellezas»⁶⁰.

59 Hogarth resumió su ataque en dos grabados: *The smoking a Picture* y *The Bathos* «*inscribed to the Dealers in Dark Pictures*». Véase también *The Analysis of Beauty*, ed. J. Burke (1955), págs. 130, nota, 187: «En los autores que hablan de cuadros que maduran con el tiempo, léase siempre que amari-llan.»

60 *St. Jame's Evening Post*, 7 de junio de 1737; cf. J. Ireland: *Hogarth Illustrated*, I (1791), págs. L–LV; asimismo, *The Analysis of Beauty*, ed. Burke, pág. XXIII.

Hogarth tenía genio para captar los rasgos esenciales de las cosas, y casi todo lo esencial que había en el «ser entendido en arte» en el siglo XVIII se halla presente en esta pequeña parodia. El primer rasgo esencial es el de atribuir el nombre de un pintor a un cuadro anónimo, efectuar lo que se llama «una atribución»; y Alesso Baldminetto es una aceptable variante de Alesso Baldovinetti, que tuvo la buena suerte de existir. El segundo rasgo esencial es el prurito de exactitud; de aquí que se nos diga que el cuadro pertenece al segundo período de Baldminetto. Otro rasgo esencial consiste en llamar la atención sobre un oscuro detalle del cuadro y exagerar su mérito y su importancia; y el último rasgo, acaso el más significativo, consiste en hacer un gesto insinuando que no pueden darse más razones en que apoyar el juicio formulado por el *connoisseur*, porque es algo que hay que advertir y captar directamente, y, por tanto, inefable.

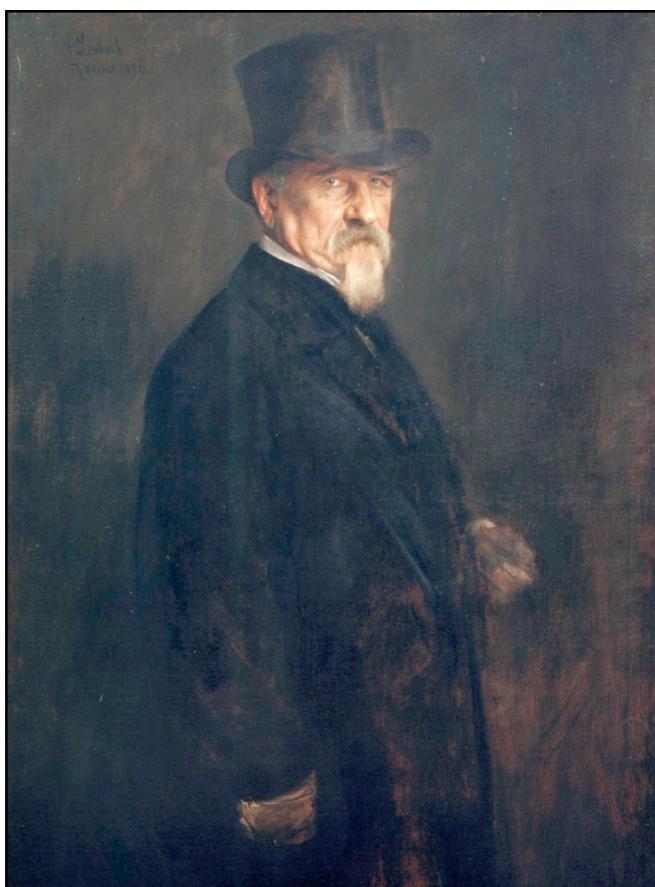
Desde los tiempos de Hogarth se ha acrecentado mucho la atención prestada a la autenticidad de los cuadros antiguos, y la importancia del *connoisseur* ha aumentado paralelamente no sólo para los museos, los coleccionistas y el comercio, sino también para los más desinteresados fines de la historia académica del arte. Si se propone una ambiciosa teoría, por ejemplo, acerca de las ideas religiosas de Rembrandt, el *connoisseur* investigará si las obras de Rembrandt en que se basa la teoría son realmente de la mano del maestro.

Más de una vez ocurre que las más bonitas armazones intelectuales se vienen al suelo con estrépito tan pronto como el *connoisseur* empieza a hacer calas y comprobaciones. ¿Pero qué tiene que ver hoy esta útil especie de crítico histórico con el Arte y la Anarquía?

No tendría nada que ver en absoluto si aún se dedicara solamente a la clase de trucos y artimañas que disgustaban a Hogarth; pero aquellos tiempos, poco más o menos, ya pasaron. Ser entendido en arte aplicado a la pintura se ha convertido en una consistente actividad profesional, y al guiarse en sus juicios por reglas inteligibles lleva consigo de buena gana una pequeña carga de filosofía. Como técnico hábil, el moderno *connoisseur* sabe por qué señales distinguir lo genuino de lo falsificado; puede demostrar la autenticidad. Como filósofo (es decir, como esteta) considera aquellos rasgos que revelan la autenticidad como las partes más importantes de un cuadro. Trataré aquí de discutir ambos aspectos de su trabajo, tanto la técnica como la estética subyacente.

En el siglo XIX racionalizó la técnica del entendimiento de arte un aficionado clarividente que efectuó su obra tan sumamente bien que ésta pasó casi imperceptiblemente a la obra de sus sucesores profesionales. Me refiero al gran innovador italiano Giovanni Morelli, a quien voy a dedicar buena parte de esta conferencia. *Connoisseur* verdaderamente genial, y de una experiencia vastísima,

detestaba la grandilocuente verborrea que siempre hace que el estudio del arte inspire recelo sin necesidad. Estaba decidido a demostrar que no hay ningún misterio en el acto de efectuar una atribución; que como cualquier otra habilidad requiere ciertas dotes y práctica constante; que no descansa en poderes irracionales ni super-racionales, sino en una clara comprensión de las características particulares por las que el autor de un cuadro puede ser reconocido en su obra.



Lenbach: retrato de Giovanni Morelli. Academia Carrara. Bérghamo

A este fin desarrolló un método bien definido, el cual pretendió que transformaba las atribuciones, de

adivinaciones inspiradas, en proposiciones que se podían comprobar. Tildado de charlatanismo a raíz de su publicación, pero pronto adoptado por Frizzoni, Berenson, Friedländer y otros, y actualmente utilizado en todas las escuelas de historia del arte, el método de Morelli se basa en una técnica meticulosa de disociación visual –un caso extremo de esa especie de separación que hace de nuestra percepción del arte una experiencia estrictamente marginal.

Hallamos entonces que lo que al principio parece la excentricidad profesional de un método especializado es en realidad una exacta, acrisolada y por tanto estimable expresión de una excentricidad bastante más profunda en la que muchos de nosotros participamos. En otras palabras, me atrevo a sugerir que en algunas de nuestras maneras habituales de acercarnos al arte somos algo así como inconscientes morellianos; o para decirlo con más precisión, que el método morelliano ha llevado a su conclusión lógica algunos de nuestros prejuicios artísticos. Si Hogarth consideraba al *connoisseur* como figura marginal en la vida artística de su tiempo, y que era una especie de engorro que podía ser eliminado con provecho, yo me aventuraría a decir que la manera de considerar el arte el *connoisseur* ha llegado a arraigar entre nosotros porque el arte mismo se ha desplazado hacia la periferia. Examinemos, pues, tres puntos básicos para ver si estas reflexiones contienen algo de verdad; primero, qué clase de hombre fue Morelli;

segundo, en qué consiste exactamente su método, y tercero, qué influencia tiene en nuestros modos corrientes de responder al arte.

Morelli era hijo de Verona, en donde nació el año 1816, y ciudadano adoptivo de Bérgamo, ciudad a la que legó una pequeña y exquisita colección de cuadros⁶¹. Poseía estudios de medicina, y era entendido en anatomía comparada; ocupó un cargo durante breve tiempo en la Universidad de Múnich, pero nunca practicó su profesión. Dos vocaciones llegaron a absorber totalmente su vida: la política y el arte. De joven se movió en el círculo de Bettina von Arnim, hizo amistad con el poeta Rückert y frecuentó el estudio del

61 Encabezando la edición inglesa de *Italian Painters X1892–1893*), págs. [1]–[39], aparece una relación de la vida y carácter de Morelli, escrita por su amigo sir Henry Layard. Acerca de su método, véase también la importante introducción de Layard a la quinta edición inglesa de *Kugler's Handbook of Painting: The Italian Schools* (1887), un libro «totalmente revisado y en parte escrito de nuevo» por Layard bajo la dirección de Morelli (véase pág. XVII). Sobre Morelli como coleccionista, G. Frizzoni: *Collezione di quaranta disegni scelti dalla raccolta del Senatore Giovanni Morelli* (1886) y *La Galleria Morelli in Bergamo* (1892); también A. Morassi: *La Galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo* (1950), págs. 15–20. Un útil catálogo de los escritos de Morelli en *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter*, edición I. y G. Richter (1960), págs. 583 y sgs. Es una lástima que estas cartas tan interesantes se publicaran incompletas y sin un índice adecuado. En el prólogo se dice que «las omisiones representan más de la mitad de la correspondencia». En la descripción que hacen los editores del método de Morelli, sus nuevos criterios de autenticidad se confunden con las características corrientes del estilo, aunque Morelli era meticuloso al explicar la diferencia (véase más arriba).

pintor Genelli, para quien incluso llegó a posar –lastimosa idea– como Prometeo; pero de 1848 a 1871 su pasión dominante fue la de un patriota italiano, que combatió por la liberación y la unificación de Italia. Hasta la última etapa de su vida, ya investido de la dignidad de Senador del Reino de Italia, no dispuso de tiempo suficiente para publicar sus revolucionarios descubrimientos en el terreno del arte italiano. Tal vez para asegurarles una acogida libre de prejuicios, y para satisfacer cierto gusto romántico por la ficción irónica, los publicó bajo un seudónimo extravagante y en una lengua extranjera.

Hizo como si su libro hubiera sido escrito por un ruso, Ivan Lermolieff (anagrama rusificado de Morelli), y traducido al alemán por un escritor que se llamaba Johannes Schwarze (que también significa Giovanni Morelli). En una prosa alemana lúcida y vigorosa, sin huella alguna de oscuridad teutónica, pero con muchos rasgos de espíritu eslavo, su doble ruso juega el papel de un joven turista atónito y resuelto. En una visita a Florencia se encuentra con un italiano patriota y anticlerical que le introduce a lo que Berenson iba a llamar los «rudimentos» del «ser entendido en arte». «Cuando salía una tarde del Palazzo Pitti –escribe nuestro ruso– me encontré bajando las escaleras en compañía de un proecto caballero, al parecer italiano de la mejor clase...». En ese tono anecdótico comienza el revolucionario capítulo sobre «Principios y Método».

Bromas aparte, Morelli tenía razones tácticas para presentar sus argumentos dentro de un marco ficticio. El empleo del diálogo le permitió contrastar la llaneza socrática de sus propias declaraciones con el hinchado lenguaje de sus antagonistas⁶².

Durante una visita imaginaria a la Galería de Dresde, el presunto Lermolieff se ve envuelto en cortés conversación con una terca marisabidilla alemana de noble cuna, Elise von Blasewitz, en presencia de su padre. La dama es terriblemente erudita, cita a Vasari y a Mengs con la misma facilidad que a los Schlegel, pero cuando Lermolieff trata de explicarle por qué la *Magdalena leyendo* no es obra de Correggio, las reminiscencias literarias de la joven se interponen entre el cuadro y sus lentes con montura de oro.

62 El estilo de Morelli no debe juzgarse por las traducciones inglesas. La dicción original es aguda y frecuentemente incisiva, pero nunca avuncular. Abundan las descripciones resentidas de este escritor en M. J. Friedländer: *Der Kunstkenner* (1919), páginas 24 y sgs.; también en Wilhelm von Bode: *Mein Leben*, II (1930), págs. 9, 10 y sgs., 23 y sgs., 57–64, etc. Acerca de la desaprobación de Morelli por parte de Hermann Grimm, véase la humorística relación de Wölfflin en *Kleine Schriften*, págs. 194–197 (necrología de Grimm). Una serie de fogosas epístolas del joven Morelli, que se remontan a 1837, con ofensivas observaciones acerca de Görres y Friedrich Schlegel, que «buscan la Trinidad en un jarro de leche», y una brillante estimación de la obra de Görres *Die Mystik*, aparecen citadas por Frizzoni en su edición postuma de Lermolieff: *Kunstkritische Studien über italienische Malerei: Die Galerie zu Berlin* (1893), págs. XV, XIX, etcétera. El *Prometheus* de Genelli, con los rasgos de Morelli, ilustra la pág. XVII. Sobre un supuesto autorretrato (reproducido como tal en S. Sprigge, *Berenson*, 1960, lám. VI), diseñado en realidad por la emperatriz Federica, véase *Archivio storico dell'arte*, IV (1891), págs. 148, 152.

Al final rechaza las opiniones de su interlocutor, tachándolas de «nihilismo ruso».

Ya en 1919 –esto es, veintiocho años después de la muerte de Morelli– un renombrado crítico, Max Friedländer, todavía pudo referirse a él como a una especie de charlatán⁶³, aunque hacía luego unas cuantas reservas significativas. En primer lugar, no ponía en duda los resultados de Morelli, sino únicamente la manera en que Morelli pretendía haber llegado a ellos. El punto debatido parecía ser, pues, el método morelliano, pero hasta eso es demasiado decir, ya que Friedländer no negaba que el método fuera útil; él mismo lo aplicaba. Lo que intentaba negar era la posibilidad de obtener con aquel método los espectaculares resultados que había obtenido Morelli. En opinión de Friedländer, las atribuciones de Morelli se habían obtenido por intuición, mientras que Morelli pretendía haberlas sacado por ciencia, y esto evidentemente era propio de un charlatán. Sin lugar a dudas, las nuevas atribuciones eran espectaculares. Para citar sólo un ejemplo, la *Venus dormida*, de Giorgione, es hoy un cuadro tan familiar que podríamos figurarnos que siempre fue conocido como una de las grandes obras de Giorgione; pero hasta que Morelli vio detenidamente este

63 *Der Kunstkenner, loc. cit.* Este libro, bastante aleccionador, pero lleno de malas intenciones, perdió gran parte de su mordacidad en revisiones posteriores (v. gr. *On Art and Connoisseurship*, tr. T. Borenius, 1942, págs. 143–196).

cuadro, estaba catalogado en la Galería de Dresde como la copia de un Tiziano perdido, efectuada por Sassoferrato, lo cual tenía un sabor tan erudito que a todo el mundo satisfacía; y sin duda hubiese complacido a Hogarth. Solamente en la Galería de Dresde, se cambió de nombre a cuarenta y seis cuadros merced a los descubrimientos de Morelli, y en otros museos el cataclismo fue más o menos de la misma magnitud. Su amigo, Sir Henry Layard no exageró al escribir que Morelli había provocado una revolución.

Y ahora dos palabras acerca del método morelliano. Como otros inventos revolucionarios, es a la vez sencillo y desconcertante. Explicaba Morelli que para reconocer la mano de un maestro en un cuadro determinado es necesario suspender, incluso invertir la reacción estética normal. Al contemplar un cuadro, nuestro impulso natural es entregarnos primero a la impresión general y luego concentrarnos en los rasgos particulares artísticamente importantes: composición, proporción, color, expresión, gesto. Ninguna de estas cosas, dice Morelli, nos revelará con certeza la mano de un pintor concreto, porque son técnicas de estudio que los pintores aprenden unos de otros. Puede ser cierto, por ejemplo, que Rafael agrupaba algunas de sus figuras en forma de pirámide, pero la composición piramidal llegó a ser un tópico de la escuela de Rafael, de manera que su presencia no nos garantiza la mano del maestro. Las figuras de Rafael expresan frecuentemente devoción

elevando sus ojos de una manera sentimental, pero Rafael había aprendido este truco de Perugino, de modo que cualquier otro pintor de su propia escuela podía haberlo aprendido de él. Cuando vemos en un cuadro el retrato de una joven atribuido a Leonardo da Vinci, inadvertidamente nos concentramos en la sonrisa, considerada como característica de las figuras de Leonardo, pero no debemos olvidar que una legión de imitadores y copistas se han concentrado antes en esa sonrisa, con el resultado de que raras veces está ausente de sus cuadros. Es más, puesto que la expresión y la composición son factores artísticamente significativos, el restaurador tratará de preservarlos. En ellos es donde antes queda borrada la mano del maestro al ser reforzada; y, por supuesto, también atraen al falsificador.

Morelli sacó la única conclusión posible de estas observaciones. Para identificar la mano del maestro y distinguirla de la de un copista, hemos de basarnos en pequeñas idiosincrasias que no parecen esenciales, rasgos subordinados de aspecto tan nimio que no llamarían la atención de ningún imitador, restaurador o falsificador: la forma de la uña o del lóbulo de una oreja. Como éstas son partes inexpresivas de una figura, el artista mismo, no menos que su imitador, no se molesta probablemente tanto en su ejecución; son los puntos en que se abandona y obra con espontaneidad, y por esta razón le revelan inconfundiblemente. Este es en esencia el argumento de

Morelli: el instinto personal de un artista para la forma aparecerá en su máxima pureza en las partes menos significativas de su obra, porque éstas son las menos elaboradas.

A algunos de los críticos de Morelli les ha parecido raro «que la personalidad se descubra allí donde es más débil el esfuerzo personal»⁶⁴. Pero en este punto, sin duda alguna la psicología moderna apoyaría a Morelli: nuestros pequeños gestos inadvertidos revelan nuestro carácter mucho más auténticamente que ninguna postura seria cuidadosamente preparada de antemano. Morelli expuso su argumento con sencillez:

«Así como la mayoría de los hombres que hablan o escriben tienen hábitos verbales y usan sus palabras o frases favoritas involuntariamente, y a veces hasta muy inadecuadamente, también casi todos los pintores tienen sus propias peculiaridades, que se les escapan sin darse cuenta... Todo aquel, por tanto, que desee estudiar a fondo un pintor, debe arreglárselas para descubrir estas naderías que tienen importancia y prestarles mucha atención: un estudioso de caligrafía las llamaría ringorrangos»⁶⁵.

64 *Ibid.*, pág. 27.

65 Morelli: *Italian Painters*, I, pág. 75 (la traducción es mía); cf. Berenson: «Rudiments of Connoisseurship», *The Study and Criticism of Italian Art*, II (1910), pág. 125. La relación personal entre Morelli y

Los libros de Morelli tienen un aspecto diferente a los de cualquier otro escritor de arte; están salpicados de ilustraciones que representan dedos y orejas, cuidadosos registros de las insignificancias características por las que un artista hace posible su identificación, lo mismo que un criminal puede ser localizado por una huella dactilar.

Puesto que toda galería de arte estudiada por Morelli empieza a parecerse en seguida a un archivo policiaco, no debemos ser demasiado severos en nuestro juicio con aquellos que al principio reaccionaron consternados contra los tests de Morelli: ofenden tales procedimientos el espíritu idealista con que nos gusta acercarnos a las grandes obras de arte. Morelli nos invita a identificar a un gran artista no por la fuerza con que acierta a conmovernos, ni por la importancia de lo que tiene que decir, sino por el tic nervioso y el ligero titubeo que difieren sólo un poco de los rasgos de sus imitadores.

Pero no perdamos de vista el propósito de Morelli: es la *mano* del maestro lo que quiere hacernos descubrir, y mientras tal siga siendo nuestro objeto claro y preciso, no debemos retroceder ante los tests poco gratos por los que una mano se distingue de otra. El mismo Morelli lo dice de manera más graciosa: «Todo aquel que juzgue mi método demasiado materialista e indigno de un espíritu elevado, no

Berenson comenzó en enero de 1890, como se ve por la correspondencia de Morelli con Jean Paul Richter, *op. cit.*, págs. 565 y sgs., 569.

toque para nada el pesado lastre de mi obra y remóntese a más altas esferas en el globo de la fantasía»⁶⁶.

Sin embargo, tras del método morelliano se trasluce un firme sentimiento estético de un género muy especial. No es sólo la asignación de un nombre lo que interesa al *connoisseur* de pintura; trata de percibir el auténtico *toque* para el que el nombre es meramente una referencia. Si la percepción de un artista es transmitida por sus manos, otra mano se superpone en su obra, entonces la percepción original ha sido oscurecida, y tenemos que buscar entre las ruinas los pocos fragmentos en que pueda haber quedado intacta. En estos restos auténticos es donde debe instruirse nuestra mirada.

Al primer golpe de vista, el concentrado estudio de Morelli del lóbulo de una oreja pudiera recordar la curiosa importancia que atribuía Wölfflin a una ventana de la nariz, pero la semejanza es engañosa. Mientras que Wölfflin utiliza el pequeño detalle como un módulo para reconstituir toda la estructura, Morelli valora el fragmento auténtico como la huella de un «original perdido». Intencionadamente o no, sus análisis dejan al lector con la desconcertante impresión de que una gran obra de arte debe ser tan resistente como en realidad es frágil. Aun cuando el más ligero oscurecimiento, retoque o lavado de un detalle parezca descalificar el cuadro entero, no obstante, a través

66 *Italian Masters in Germán Galleries* (1883), pág. VII.

de los estragos causados por toscos restauradores y por copistas chapuceros, el aura del «original perdido» sigue siendo tan potente que la concentración en un fragmento genuino basta para evocarla. Debemos recordar aquí que Morelli nació en 1816, y que su culto del fragmento como firma auténtica del artista es una conocida herejía romántica.

En una serie de aforismos que tituló *Fragmentos*, el más intrépido de los románticos, Friedrich Schlegel, había considerado con desdén el vulgar prejuicio de que un pensamiento debe conducir a una conclusión lógica: él prefería reunir pensamientos fragmentarios que mantenían la mente en un estado de efervescencia. Comparando los «toscos bosquejos de la filosofía» con los diseños «valorados por los *connoisseurs* de pintura», propuso «diseñar mundos filosóficos con un pedazo de tiza, o caracterizar la fisonomía de un pensamiento de unos cuantos plumazos»⁶⁷. Compartía estas ambiciones con su joven amigo Novalis, quien dijo que «fragmentos de esta clase son simientes literarias»⁶⁸. Novalis jugó incluso con la idea de «restaurar fragmentos mutilados» en su prístina rudeza⁶⁹, empresa no diferente a la edificación de ruinas

67 *Athenaeum*, I, 2 (1798), pág. 82.

68 *Ibid.*, I, 1, pág. 106.

69 *Fragmente*, ed. Kamnitzer (1929), núm. 9: «Herstellung verstümmelter Fragmente.» En opinión de Novalis, la integridad de un objeto finito sería un reconocimiento de su limitación («Beschränkung», *ibid.*, núm. 2050; *Athenaeum*, I, 1, pág. 104), pero si lo finito se rompe,

sugiere lo infinito.

Brutales aforismos sobre la fragmentación abundan en Grabbe: *Don Juan und Faust* (1829), I, 2: «*Aus Nichts schafft Gott, wir schaffen aus Ruinen*»; o IV, 3: «¿Tiene uno que hacer trizas para gozar? Casi lo creo así... Las piezas enteras no pueden paladearse.» Grabbe, cual un titán pretencioso y bastante histriónico, evocaba los ritos dionisiacos de fragmentación: «Hubo un dios, pero fue descuartizado; nosotros somos los pedazos» (IV, 3). Algunos de los retazos geniales que Grabbe se dejó por el camino los recogió su primo espiritual, Jarry, cuyo apunte dramático *Les Silénes* (*Oeuvres*, VI, págs. 237–253) consiste en extractos magníficamente traducidos de la comedia de Grabbe *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, un libro incluido igualmente entre los veintisiete *livres pairs* pertenecientes al Dr. Faustroll (*ibid.*, I, pág. 205). Sin embargo, el paralelo francés más próximo al teatro de Grabbe son los dramas poéticos de Villiers de l'Isle-Adam, de quien dijo Verlaine en *Les poètes maudits* que eran «como catedrales y revoluciones», siempre inacabados y siempre vueltos a empezar. La conclusión lógica de estas tentativas de reverenciar lo Absoluto en sus retazos iba a llenar por completo las obras de Poe tituladas *Poetic Principie* y *Philosophy of Composition*: «Sostengo que un poema largo no existe.» «Lo que denominamos un poema largo no es, en realidad, nada más que una sucesión de poemas breves.» Consecuente con esta idea, Mallarmé excluyó de su traducción de Poe poemas largos como *Al Aaraaf o Tamerlane*: «*L'oeuvre lyrique tient seule et toute dans ces pages, fermées á des poèmes narratifs ou de longue haleme*» (*Les poèmes d'Edgar Poe*, 1888, pág. 160).

Evidentemente, la misma lógica tiene aplicación a los grandes fragmentos románticos ingleses: *Christabel*, *The Excursion*, *Hyperion*, *Don Juan*. Aunque planeados como poemas largos, consisten en una concatenación de poemas breves, habiendo vertido los poetas toda su poesía en momentos líricos relativamente desconectados. Como observó Hegel (*Aesthetik*, II, página 237): «Una concentración tan intensa no puede por menos de ser fragmentaria, y no puede exceder la medida de una canción o de una simple sección dentro de un conjunto mayor; pues si se extendiese y desarrollase, tendría que convertirse en acción y peripecia y transmitir una representación objetiva.» En un destacado estudio de A. C. Bradley sobre el descrédito del poema largo en la época de Wordsworth (*Oxford Lectures on Poetry*, págs.

artificiales, que procuraban deleite porque estaban «rotos de una manera agradable». Así, en su famoso *Ensayo sobre la belleza pintoresca*, el Reverendo William Gilpin parecía ver con gusto el hecho de que las obras de arte descompuestas por la naturaleza se asemejen a aquellas que dejó inconclusas la mano del hombre: en ambos casos,

177–205), se hace responsable al desplazamiento social del poeta del retiro de la poesía hacia la pura interioridad, un aislamiento que dio origen a la retadora creencia de que el lirismo es la única forma genuina de la expresión artística (cf. Croce: *Breviario di estética*, 1958, pág. 35: «*L'intuizione artistica é dunque, sempre intuizione lirica.*») Un penetrante análisis de esta falacia y los «espectrales contornos» de su metafísica puede verse en la obra de Vincent Turner «The Desolation of Aesthetics», en *The Arts, Artists, and Thinkers*, edición J. M. Todd, 1958, págs. 271–307).

La pintura romántica de gran estilo compartió la misma suerte del poema largo. Los vastos ciclos desarrollados por Delacroix o Ingres carecen de coherencia; su mérito estriba en algunos pasajes espléndidos. Ingres sacó la conclusión lógica en su cuadro *Tu Marcellus eris* (segunda versión, Museo de Bruselas), para lo que escogió un fragmento de una composición completa con la esperanza de realzar así la intensidad de la imagen. Romney redujo asimismo su retrato de Flaxman modelando el busto de Hayley a un fragmento más «interesante» que el diseño completo (segunda versión, National Portrait Gallery, Londres). Sobre el juicio de Delacroix acerca de su propio dilema, véase G. P. Mras: «Literary Sources of Delacroix's Conception of the Sketch and the Imagination», *Art Bulletin*, XLIV (1962), páginas 103–11.

En 1844, hasta Schopenhauer reconoció «*dass die Skizzen grosser Meister oft mehr wirken als ihre ausgemalten Bilder*». También elogiaba la obra lírica breve y la «simple canción», en oposición a «los grandes cuadros de historia, las largas epopeyas, las grandes óperas, etc.», donde el cálculo, la técnica y la rutina tienen que suministrar la argamasa para llenar las lagunas dejadas por el genio (*Apéndices a «El mundo como voluntad y representación»*, III, 34). Véase una refutación de esto más adelante, nota 89.

las formas irregulares y accidentales comunican una sensación de espontaneidad. Para vivificar una pieza de arquitectura paladiana y convertirla en un objeto de arte pintoresco, creía que «debemos emplear el mazo en lugar del cincel: debemos echar por tierra la mitad, estropear la otra mitad y desparramar en montones los miembros mutilados. En una palabra, de una edificación *delicada* tenemos que convertirla en una *tosca* ruina». Con el mismo intrépido deleite observó que en un cuadro o en un dibujo, «un toque libre y audaz es agradable en sí mismo», a lo que añadió por vía de comentario: «Puede llamarse *libre* un trazo cuando no hay apariencia de coacción. Es *audaz* cuando se da una parte por el todo, que no puede dejar de sugerir. Tal es el laconismo del genio»⁷⁰.

Morelli llevaba en sí mismo una vena de estas proclividades románticas. Totalmente aparte de cuestiones de atribución, que le harían buscar el fragmento bien conservado, desconfiaba de la obra terminada como tal porque le disgustaban los convencionalismos artísticos. Cualquier sabor de norma académica o tópico estético lo desechaba como ilusorio, manido y despreciable, y se apartaba de ello

70 *Three Essays: on Picturesque Beauty, etc.* (1794), págs. 7, 17, 50 y sgs., 61 y sgs. En los imaginarios estatutos de una Academia Romántica, redactados por un parodista italiano en 1817, se ordena a sus miembros que elijan sus emblemas a base de arroyuelos, torres derruidas y trozos de corteza de roble, y que demuestren con un examen que saben dibujar (reeditado en *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, ed. E. Bellorini, I, 1943, págs. 208 y sgs., artículos 3, 10).

para refugiarse en aquellas menudas e íntimas percepciones que sentía como si fueran la única salvaguardia de la pura sensibilidad. Muy perspicaz en la lógica de su método, llegó a considerar el estudio de los dibujos más fundamental que el de las pinturas. El trazo espontáneo retenía en su frescura lo que las labores de ejecución tendían a ajar⁷¹. Hasta el momento actual, mucho de nuestro acercamiento al arte está influido en gran parte por el ensalmo de esta especial preferencia morelliana. No sentimos haber captado el espíritu de una obra pictórica hasta que la hemos vuelto a reducir mentalmente a esos audaces apuntes iniciales en que la mano del maestro tiembla y titubea. Escuchamos atentamente el inspirado balbuceo que precedió a la oración gramatical. La obra maestra terminada está muerta, pero el trazado inicial nos ayuda a hacerla revivir. Como dijo Focillon en *Vie des*

71 En la introducción a la traducción inglesa de *Italian Painters* de Morelli, págs. [21] y sgs., [38], alude Layard a una obra que Morelli dejó inacabada en el momento de su muerte: estaba «consagrada al tema de los dibujos y bocetos originales de los pintores italianos, sus críticas y sugerencias respecto a lo que hubiera constituido, estoy dispuesto a creer, la parte más importante y original de su gran obra». Los materiales y notas que había reunido para este volumen, junto con su colección de dibujos, lo dejó Morelli a su discípulo y amigo Gustavo Frizzoni, de quien Layard, que escribía en 1891, todavía esperaba que completase y publicase la obra. Algunas de las listas, que publicó E. Habich y que recogen observaciones efectuadas por Morelli en 1886, aparecieron en *Kunstchronik*, III (1891–1892), y IV (1892–1893), pero el plan fue resumido por Berenson: *The Drawings of the Florentine Painters* (1903; edición revisada, 1938).

formes: «*L'esquisse fait bouger le chef-d'oeuvre*»⁷².

Aquí es donde la especial sensibilidad del *connoisseur*, que le guía al efectuar una atribución, se combina con una flaqueza mucho más universal de la imaginación de que la mayoría de nosotros participamos, seamos o no seamos *connoisseurs*. Al contemplar los cuadros, todos nos lanzamos a la búsqueda de frescor y lozanía. Estamos bajo el hechizo de la pincelada espontánea y nos complacemos en la instantánea sensación con que percute en la mirada⁷³.

72 *Ed. cit.*, págs. 14, 59 y sgs. Montesquieu descubrió (*Essai sur le goût*, c 1755, penúltimo párrafo) que Miguel Angel era grande «incluso en sus bocetos, lo mismo que Virgilio en sus líneas inconclusas». La palabra básica «incluso» aparece asimismo en los *Discourses* de Reynolds, XI (1782): «Quienes no están versados en obras de arte, se sorprenden con frecuencia ante el alto valor atribuido por los *connoisseurs* a los bocetos que aparecen desaliñados y en muchos aspectos inacabados», pero en el efecto general que producen indican «la verdadera fuerza de un pintor, incluso cuando se ejerce con ligereza y descuido» (ed. Wark, pág. 198). Se insinúa una salvedad en Payne Knight, *Principles of Taste*, II, 1 (1805), § 8: «Esta inteligencia [del pintor] se muestra a menudo más sobresaliente y original en un dibujo o boceto sin importancia que en una producción acabada: de aquí que ciertas personas que han adquirido este gusto refinado o artificial, generalmente los valoran más, ya que el acabado frecuentemente embota u oculta aquella excelencia.» Es curioso que, aun siendo por lo menos tan cierta como la primera, raras veces se menciona la observación inversa de que sólo por su referencia a una obra maestra terminada salen a la luz del día algunos bocetos famosos de grandes pintores. *Le chef-d'oeuvre fait bouger les esquisses*.

73 Véase, por ejemplo, P. Wescher: *La prima idea: Die Entwicklung der Oelskizze von Tintoretto bis Picasso* (1960), pero también Roger Fry: *Reflections on British Painting* (1934), páginas 36, 141. Yo he escrito en contra de este prejuicio, en *Art News* (marzo de 1947), págs. 15 y sgs. Véase

Cuán frecuentemente habremos oído repetir a los admiradores de Hogart y Constable el insoportable estribillo de que sólo sus audaces bocetos revelan su fuerza como artistas, mientras que la meticulosa labor empleada en sus cuadros acabados era una deplorable aberración que tenían que pagar caro con la pérdida de la espontaneidad. La riqueza de textura en un Constable terminado es, en verdad, menos espontánea que el primer borrador lleno de vida, pero es una imagen más madura y sazónada, que debe verse con una mirada más reposada y contemplarse a una distancia conveniente para no dejar escapar los matices de detalle⁷⁴.

también Vincent Tumer: «The Desolation of Aesthetics», *op. cit.*, pág. 287.

74 El hecho de que Constable pintaba sus cuadros para ser vistos desde cerca y no a una distancia impresionista se patentiza en una carta a John Fisher, 17 de diciembre de 1824: «...pero yo haré justicia al conde [Forbin, que en el primer momento había colgado los cuadros de Constable en la Exposición de París para un efecto a distancia]. El no es artista, me parece a mí, y creyó que «como los colores eran toscos, tenían que verse a cierta distancia. Descubrieron su error cuando apreciaron después la riqueza de la textura y el detalle de la superficie de los objetos en estos cuadros» (R. B. Beckett: *Constable and the Fishers*, 1952, pág. 199. No he conservado la puntuación ni la ortografía de Constable).

En las conferencias de Constable sobre pintura de paisaje, reeditadas en C. R. Leslie: *Memoirs of the Life of John Constable*, ed. J. Mayne (1951), págs. 305 y sgs., se criticaba a Reynolds por su desprecio del detalle. «Reynolds ha censurado al conde Algarotti [en el undécimo discurso] por admirar la minuciosa discriminación de hojas y plantas de primer término [de *Pedro mártir*, de Tiziano], pero sir Joshua se dejó llevar por su propia práctica de generalizar a un tal extremo que frecuentemente hallamos en sus primeros términos ricas masas de color, de luz y sombra, que, cuando se

En los cuadros de Hogarth, la limpia e inquieta habilidad de su pincel se proponía «guiar al ojo en una especie de cacería desenfrenada»⁷⁵, pero nuestra imaginación visual es demasiado roma para seguir las calculadas complicaciones de sus dibujos terminados.

En cambio nos extasiamos ante el soberbio diseño titulado

examinan, no significan nada. En Tiziano hay la misma holgura, la misma subordinación de las partes al todo, pero el espectador encuentra, al acercarse al cuadro, que cada pincelada es representativa de una realidad; y como esto sustenta el efecto de ilusión, evidentemente no puede desmerecer del valor de la obra.» Cuán atentamente consideraba Constable los detalles queda de manifiesto en su propia descripción de *Pedro mártir*, de Tiziano (*ibíd.*, pág. 294): «La elección de un horizonte bajo ayuda mucho a la grandeza de la composición, y magníficos como son los objetos y masas mayores del cuadro, las menudas plantas del primer término están acabadas con una pincelada exquisita y nada obstaculizados, y hasta el nido de un pájaro con sus crías implumes puede descubrirse entre las ramas de uno de los árboles.» La creencia de Reynolds de que la «curiosidad» del «naturalista» es incompatible con la imaginación pictórica (discurso XI, edición Wark, pág. 199) era inaceptable para Constable, cuyo carácter de naturalista quedó hermosamente captado en una de las cartas que John Fisher le dirigió: «Estoy leyendo por tercera vez la historia de Selborne de White. Es un libro que a usted deleitaría y le resultaría muy instructivo para su arte... Estoy de veras deseoso y anhelante de que lo lea, porque encaja en su propia tendencia de observación atenta de lo natural, y encierra en sí esa calidad que para mí constituye el gran placer del trato con usted» (6 de marzo de 1821, Beckett, *op. cit.*, pág. 67). La inclinación de Constable a los detalles visuales se revela también en las instrucciones que da a su grabador: «Querido Lucas: Todos los que han visto su inmenso grabado lo estiman extraordinario; con toda su grandeza, estará lleno de detalle. Evite la tizne y está usted a salvo... Tenga cuidado con el agua fuerte, no vaya a estropear el detalle (Leslie, *op. cit.*, págs. 226 y siguientes).

75 *The Analysis of Beauty*, V, *ed. cit.*, pág. 42.

Shrimp Girl, o ante el inconcluso *Country Dance*, y lamentamos que no dejara todas sus obras tan esbozadas y tan vivas, por tanto, como estas dos.

En un reciente informe sobre la técnica de librar de la descomposición a viejos murales florentinos se manifiesta claramente la misma apetencia por los primeros bocetos llenos de vida y animación. «Durante el proceso de desprender un fresco de la pared –explica el autor del informe– es a veces posible separarlo también de la *sinopia*, esto es, el tosco diseño previo que está bajo la pintura.

Las *sinopie* son, naturalmente, meros esbozos, y el artista nunca las hizo con intención de que se vieran, mas para el ojo moderno tienen frecuentemente mayor vitalidad que las obras acabadas y son siempre de considerable interés.

Grande tiene que ser la tentación de restaurar frescos sólo, o principalmente, para obtener las *sinopie*, y en muchos dedos, nos podemos figurar, hormiguea el incontenible deseo de desprender los Masaccios de las paredes de la Capilla Brancacci. Quién sabe qué obras maestras de dibujo espontáneo se revelarían»⁷⁶.

Como la sensación instantánea significa más para nosotros que la prolongada actividad imaginativa, caemos en aquel predicamento típicamente romántico que

76 *The Times*, 10 de diciembre de 1958. Después ha publicado un estudio documentado de esta obra U. Procacci: *Sinopie e affreschi* (1961).

Wordsworth, en 1800, llamó una «sed degradante de estímulos desenfrenados»⁷⁷. De aquí que valoremos la obra de arte esbozada, detenida en sus comienzos en honor a la espontaneidad. Este prejuicio crea para el artista una atmósfera debilitante: estimula un afán por lo inmediato, una engañifa característica de producción por la que cada obra, esté elaborada como esté, espera dar la impresión de haber sido improvisada de una manera espontánea y nueva. Nunca ha gozado el *capriccio* en arte, el eficaz concierto de llamativas irregularidades, la dominante posición de que goza hoy día⁷⁸.

77 Prólogo a la segunda edición de *Lyrical Ballads*.

78 Para dejar bien claro que la palabra «capricho» no se usa aquí en sentido peyorativo, baste recordar los estupendos caprichos de Goya o Piranesi o un capricho tan moderno y brillante como el titulado *Songe et mensonge de Franco*, de Picasso. En ese extravagante y liviano estilo de improvisación es posible decir de manera eficaz cosas que, dichas en un lenguaje más literal y grave, podrían resultar sosas o francamente estúpidas.

En otros tiempos se cultivaba el capricho como un ejercicio típicamente marginal, mientras que para Picasso y la mayoría de los pintores modernos ha llegado a ser la forma predominante. Casos evidentes son Klee, Miró, Chagall, Emst; menos claros, Léger y Braque, también Lipchitz y en ocasiones Henry Moore. Verdad es que algunos críticos han exaltado el cubismo como una especie puritana de disciplina, a la que incluso aplican mal los términos «matemático» y «platónico», pero en realidad el arte cubista ha desplegado siempre el vigor y licencia del capricho. Indudablemente se apoya en una disciplina artística, pero el efecto que se busca es el de la improvisación. ¿Qué puede haber de más «caprichoso» que un *collage* cubista bien logrado?

Aunque los poderes que tiene este género son grandes, sus limitaciones resultan evidentes cuando el capricho se eleva a una escala heroica y se la

La protesta contra estas tendencias agresivas, tan vieja como la fragmentación misma, ha dado lugar a muy agudos rasgos de ingenio.

Anatole France, por ejemplo, acusaba a Rodin de «colaborar demasiado con la catástrofe»⁷⁹: encontraba repelente un oratorio plástico que obtenía de la mutilación algunos de sus más estrepitosos efectos.

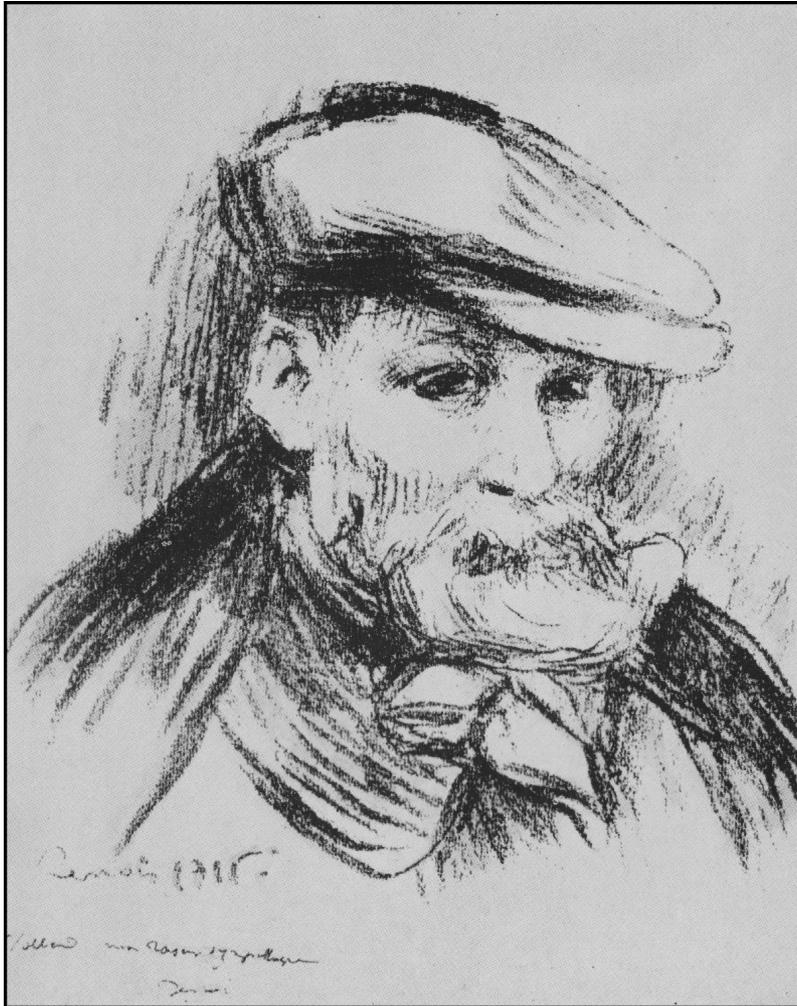
Vollard decía en broma haber visto a Rodin demoliendo estatuas para obtener fragmentos⁸⁰, una escena que podía haber sido inventada por Beerbohm, pero el cuento tiene algo de verdad, ya que Rodin reducía frecuentemente una

carga de sustancia trágica o didáctica, como quiso hacer Picasso en *Guerra y paz* y en el *Osario*. Acerca de estos cuadros sostendría yo la opinión de que, como el monumental capricho de Picasso para la Unesco, son gigantescos fracasos artísticos, comparables en escala (aunque, desde luego, no en calidad) a la *Ascensión* de Miguel Ángel de la iglesia de Santa María sopra Minerva de Roma, que—debido acaso a su palpable sublimidad rayana en lo ridículo—fue una de sus obras más populares en su tiempo. Sobre el caso más especial de *Guernica*, véase más arriba, pág. 139. Precisamente porque Picasso, como él mismo explicó, fragua sus composiciones a base de una destrucción progresiva, la catástrofe es para él un asunto inadecuado. Su método de desmembrar las formas naturales resulta ser exactamente eso en el sentido literal de la expresión cuando lo aplica a formas que ya han sido destruidas. Así, pues, la especie de astillas cubistas que llenan el centro de *Guernica* pueden ser ricas en fantasía si figuran una naturaleza muerta, un tocador de guitarra o una mujer sentada; pero cuando representan una escena de destrucción, son lo que son y nada más. La tautología es una debilidad estética.

79 Guillaume Apollinaire: *Chroniques d'art*, pág. 437.

80 Vollard: *Souvenirs*, X.

figura completa a un torso vigoroso y expresivo por medio de «violentos cortes a modo de amputaciones»⁸¹.

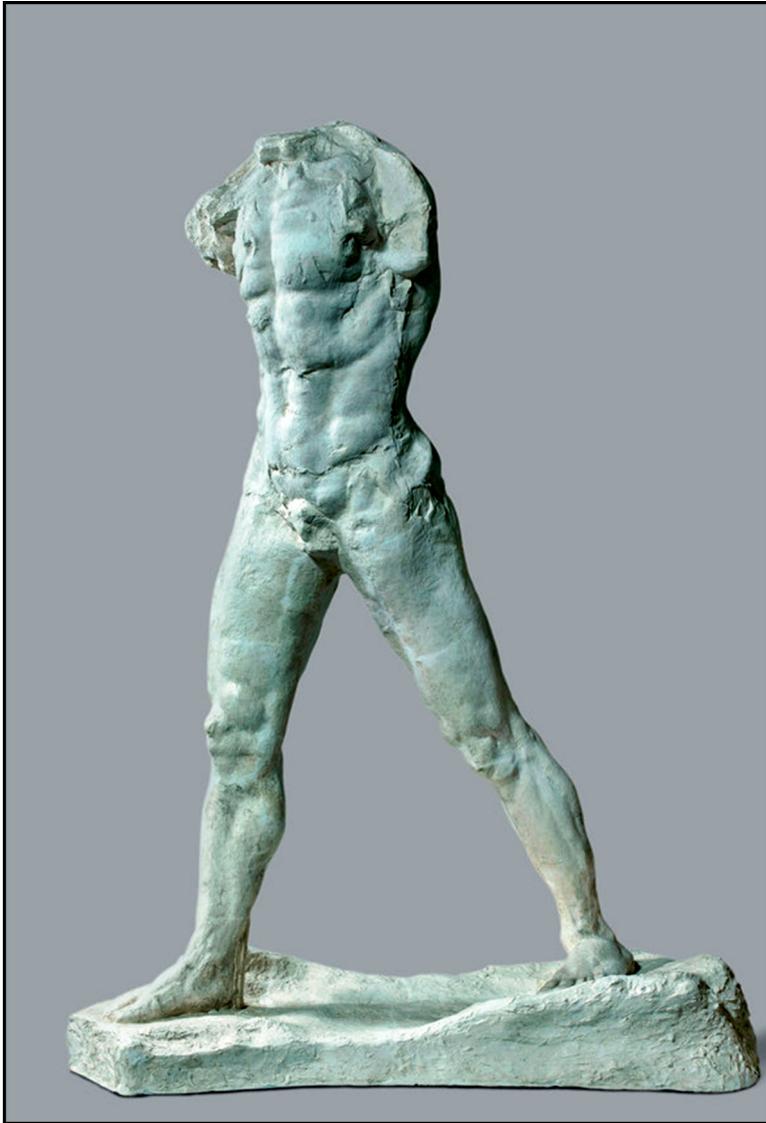


Renoir: *Autorretrato*. Dedicado a Vollard

El sensible Rilke aprobaba el método y hasta embellecía el

81 J. A. Schmoll, llamado Eisenworth, «Zur Génesis des Torso-Motivs und zur Deutung des fragmentarischen Stils bei Rodin», en un oportuno *symposium*, *Das Unvollendete als künstlerische Form* (1959), pág. 117. El volumen incluye un estudio de E. Zinn (con el título de Novalis «Fragment über Fragmente», págs. 161–169) sobre el origen y la historia del *fragment* como término literario; contiene asimismo aportaciones de H. von Einem, J. Gantner, A. Chastel y otros sobre diversas «formas de lo inacabado».

elogio que hacía del mismo con una evocación de la Duse actuando sin brazos en la *Gioconda* de D'Annunzio.



Rodin: L'homme qui marche. Museo Rodin. París

También escribió un poema, dedicado a Rodin, sobre un torso de Apolo, de lo menos arcaico, radiante de vida, pero sin cabeza⁸².

82 *Archaischer Torso Apollos*. Respecto a la referencia a Duse, véase Rilke: *Rodin* (1913), pág. 31.

Una de las singularidades de este arte que va suprimiendo progresivamente los miembros es que, impelido por un deseo de condensar cada vez más la expresión, lleva ineluctablemente a una desvalorización del rostro humano como ápice del cuerpo.

Si la estatua de *San Juan Bautista*, de Rodin, una sólida imagen del predicador errante, parece insípida si se la compara con el vigor de *L'homme qui marche*, sin cabeza, no es porque (como dijo Rodin jocosamente) una cabeza sea superflua para caminar, sino porque la acción sin cabeza le va bien a Rodin. Así, pues, es esencial al retórico efecto del *Pensador* que sus pies tengan un aire más inteligente que su rostro.

Como dijo Rilke: «*Sein ganzer Leib ist Schadel geworden, und alies Blut in seinen Adern Gehirn*»⁸³. El arte acéfalo es la consecuencia lógica de la absorción de la mente en lo sub-racional, y esta especial predisposición es fuertemente activa en la actualidad en artistas muy meticulosos estilísticamente que, por otra parte, tienen poca afinidad con el resuelto realismo de Rodin. En algunas de las mejores

83 *Ibid.*, pág. 42. Lo mismo, a la inversa, puede decirse de las manos o cabezas separadas que Rodin modelaba como si fuesen torsos: un recurso que dio vigor a sus bustos. Es significativo que algunas de las cabezas de los *Burgueses de Calais* resultan menos triviales cuando han sido puestas por separado; y esto puede aplicarse también al monumento a Víctor Hugo y en realidad a todos los retratos escultóricos que hizo Rodin, excepto el *Balzac*, donde el boceto como tal boceto es elevado a una escala monumental.

figuras de Braque y Henri Moore las cabezas son vestigios a modo de excrecencias, apéndices de una expresión cuyo centro está en otra parte. Quizá no venga al caso en este aspecto el hecho de que entre los muchos compuestos de hombre y bestia en el repertorio de la mitología griega –centauro, fauno, sirena, arpía– los pintores modernos han mostrado marcada preferencia por el minotauro, el único monstruo griego cuyo rostro no es humano⁸⁴.

Es evidente que estos impulsos anti–rationales tienen una raíz más honda que el método morelliano, que no es sino un síntoma refinado, bien circunscrito y notablemente claro, de aquéllos, indicador de un cambio de rumbo en la percepción que se extiende mucho más allá de las artes plásticas. Sin saberlo, el Abbé Bremond, por ejemplo, fue una especie de morelliano en su famosa conferencia *La poésie pure* (1926), en la que citó pequeños retazos de verso, «*quelques lambeaux de vers*» –*Heureux qui comme*

84 Aunque los románticos se preocuparon mucho de la expresión facial, también cultivaron una forma de retrato que ignoraba el rostro deliberadamente. Pintores como Kersting y Caspar David Friedrich (siguiendo a Tischbein) se recrearon retratando a sus modelos de espaldas; el mismo Friedrich fue retratado por Kersting de esta forma (diseño en la Nationalgalerie Berlín; reproducido en E. Schilling: *Deutsche Romantikerzeichnungen*, 1935, lám. 7). Véase una notable parodia en la portada del libro *The Doctor*, de Southey representando al autor anónimo, y por tanto, sin rostro, obra del dibujante E. Nash. Sobrevive la forma en un jocoso autorretrato de Schoenberg (reproducido en Stuckenschmidt, *op. cit.*, pág. 49), que se exhibió en la primera exposición del Blue Rired Group en 1911 (cf. W. Grohmann: *Kandinsky*, 1959, pág. 67; también Rufer: *Das Werk Arnold Schoenbergs*, pág. 177).

Ulysse ibant obscuri— para mostrar cómo estos minúsculos fragmentos, apenas sin significado, eran las más perfectas muestras de poesía pura. Sin duda alguna, Bremond recordaba de Mallarmé y Valéry (*virtuosi* ambos de la fragmentación) que un extremo purismo procede por destrucción y que las palabras adquieren un aura fresca de sentido al ser desgajadas de sus contextos fijos⁸⁵.

Mallarmé, con un talante que él describía como «tal vez irónico», comparaba su colección de *Divagations* a un claustro en ruinas que, «aunque deshecho, quizá transmite su credo al vagabundo»⁸⁶. Verlaine hablaba de «*légéreté d'esquisse*» y «*temblé de fracture*» al elogiar la irregularidad de la versificación de Rimbaud; y Gide describía al héroe literario en *Paludes* como «*táchant de donner á ses phrases une apparence inachevée*». Los títulos de Valéry sugieren muy a menudo una obra maestra fracturada o inacabada: *Fragments du Narcisse. Ébauche d'un serpent, Fragments de poésie brute, Histoires brisées, Fragments des mémoires d'un poème*, etc.⁸⁷.

Sin embargo, Stefan George, discípulo alemán de

85 Cf. Mallarmé: «*lambeaux maudits d'une phrase absurde*», en *Le démon de Vanalogie*.

86 Prólogo a *Divagations* (1897); cf. *Oeuvres complètes*, edición H. Mondor y G. Jean-Aubry (1956), pág. 1538.

87 Verlaine: *Les poètes maudits*, II; Gide: *Paludes Oeuvres complètes*, I, pág. 375); M. Bémol: «L'inachevé et l'achevé dans l'esthétique de Paul Valéry», en *Das Unvollendete als künstlerische Form*, op. cit., pág. 157.

Mallarmé, produjo otra especie de *cloître brisé* en su traducción de la *Divina Comedia*. Se contentó con desmembrar el largo poema en un conjunto de poemas breves, explicando en el prólogo que en estas piezas fragmentarias, a cada una de las cuales dio un título separado, era posible captar lo que él llamaba «lo Poético: tono, movimiento, forma», aunque dejara respetuosamente atrás «el inmenso edificio del mundo, la iglesia y el Estado». El mismo afán de abreviación intensa, aun a costa de la continuidad, se apoderó también de la música del siglo XX, como Schoenberg reconoció claramente en su ancianidad cuando reflexionaba sobre las primeras composiciones atonales: «Las características primordiales de estas obras *in statu nascendi* –escribía– eran su notable expresividad y su extraordinaria brevedad. En aquella época, ni mis discípulos ni yo éramos conscientes de las razones de tales rasgos. Después descubrí que nuestro sentido de la forma acertaba al obligarnos a equilibrar la extrema emotividad con la extraordinaria brevedad»⁸⁸. Exactamente ese mismo

88 Schoenberg: *Style and Idea* (1951), pág. 105 [ed. española, pág. 146]. La estructura aforística de estas densas composiciones, producidas por Schoenberg, Webern y Berg entre 1911 y 1913, es discutida por Stuckenschmidt, *op. cit.*, págs. 58 y sgs., en relación con las obras para piano de Schoenberg, op. 19, de las que la más extensa consta de dieciocho compases, la más breve de nueve; véase también H. F. Redlich: *Alban Berg: Versuch einer Würdigung* (1957), págs. 76–86, sobre la obra orquestal de Webern, op. 10, núm. 1, que consta de doce compases, y *Orchesterlieder*, op. 4, de Berg, suite para gran orquesta sobre el texto de los pequeños poemas de Peter Altenberg, garabateados en tarjetas postales; la más corta de estas canciones (núm. 2) consta de once compases. Es significativo que

argumento, aplicado a la literatura, alentó la rígida creencia de que un poema debe ser breve para ser poético: «pues la poesía es el lenguaje de un estado de crisis, y una crisis es breve.

El poema extenso es una ofensa al arte»⁸⁹.

Berg se sintiera atraído por los fragmentos de la obra inconclusa de Büchner *Woyzeck*, una secuencia de treinta y dos apuntes extraordinariamente breves y sugestivos que Berg condensó en quince episodios de ópera (cf. su conferencia sobre la construcción de *Woyzeck*, publicada en Redlich, *op. cit.*, págs. 311–327). Ni que decir tiene que todas estas obras son anteriores a la teoría serial (véase acerca de esto más arriba, pág. 111).

Recientemente A. Hodeir, *Since Debussy* (1961), reveló una notable paradoja en la música reciamente fragmentada del joven compositor francés Jean Barraqué. Al parecer, gran parte de ello es «obra en gestación» para un misterio o especie de oratorio titulado *La mort de Virgile* (basado en la difusa prosa de Hermann Broch), que, una vez acabado, deberá ser «mucho más extenso que *La Pasión según San Mateo* y el *Parsifal* combinados (pág. 200). Estas enormes y absurdas fantasmagorías (cf. los planes para el *Jakobsleiter* de Schoenberg o para la obra de Rodin *Las puertas del Infierno*) son las ilusiones típicamente románticas, de donde surge el espíritu de la fragmentación. Según palabras de Hodeir: «Con sus arranques y paradas, sus repentinas interrupciones, sus incoercibles escapatorias hacia el silencio, la música de Barraqué se aproxima con acierto a la tentación misma de lo absoluto» (pág. 201). La fraseología pertenece a la época de Novalis y Grabbe, pero se echa de menos la ironía.

89 Bradley: *Oxford Lectures on Poetry*, págs. 203 y sgs., donde se resume el *Poetic Principle* de Poe (véase más arriba, nota 69) y se facilita una convincente refutación del mismo: «de hecho [esta teoría] condenaría no sólo el poema largo, sino el de mediana extensión, y en realidad los de todas dimensiones, excepto los más pequeños... Naturalmente, en cualquier poema que no sea excesivamente breve, tiene que haber muchas variaciones y grados de intensidad poética; pero representar las diferencias de estos

Es un hecho curioso y memorable que el culto romántico del asombro, aun cuando ha llevado a las artes a un estado de crisis, nos ha legado un método válido de análisis para el estudio histórico de la pintura. La técnica de desmenuzar un cuadro casi hasta el punto de atomización con el fin de obtener una clave fisonómica pura, ha dado una base firme a los entendidos en este arte, y sería insensato creer que podríamos arreglarnos sin ella.

Ningún análisis de laboratorio, por útil que sea, puede sustituir enteramente los análisis morfológicos de Morelli: en última instancia la «mano» debe reconocerse por su carácter gráfico, en cualquier estrato de coloración que aparezca. De aquí que la opinión ocasionalmente propalada por los historiadores del arte de que el análisis morelliano esté pasando de moda sea una idea tan quimérica como suponer que en el estudio de los manuscritos la paleografía pudiera quedar anticuada.

No obstante, debemos distinguir claramente entre una

numerosos grados como una simple antítesis entre poesía pura y mera prosa es como decir que, porque los ojos son la parte más expresiva de la cara, el resto de ella no expresa nada. Sostener, además, que esta variación de intensidad es un defecto es lo mismo que sostener que una cara sería más hermosa si fuera todo ojos..., una sinfonía mejor si consistiera en un movimiento, y si éste fuera todo crisis». Es interesante comparar esta observación con el pasaje de Schoenberg citado en la página... En la literatura expresionista, una forma de drama consistente en meros gritos de una o dos sílabas (*Schreidrama*) ocupó durante cierto tiempo a Stramm, Hasenclever y otros.

técnica válida de la historia del arte y el concepto general de la naturaleza del arte en que se inspiraron los primeros maestros en aquella habilidad.

Lo característico en la apreciación de la pintura por parte del *connoisseur*, y más especialmente de las obras pictóricas del pasado, estriba en su disposición a sacrificarlo casi todo a la viveza y al frescor.

Su test es pura sensibilidad, intuición del toque auténtico, y de esta manera cultiva el fragmento genuino, transformando todo el arte en íntimo arte de cámara. Mientras se complace en la condensada y neta sensación de la que brotó la fuerza de la visión original, tiende a la intolerancia respecto a los recursos externos por los que la visión tomó cuerpo y fue desarrollada. Los *connoisseurs*, por regla general, están más que ávidos de no dejar a la experiencia artística recorrer todo su curso; su afán es detenerla en el más alto punto de espontaneidad.

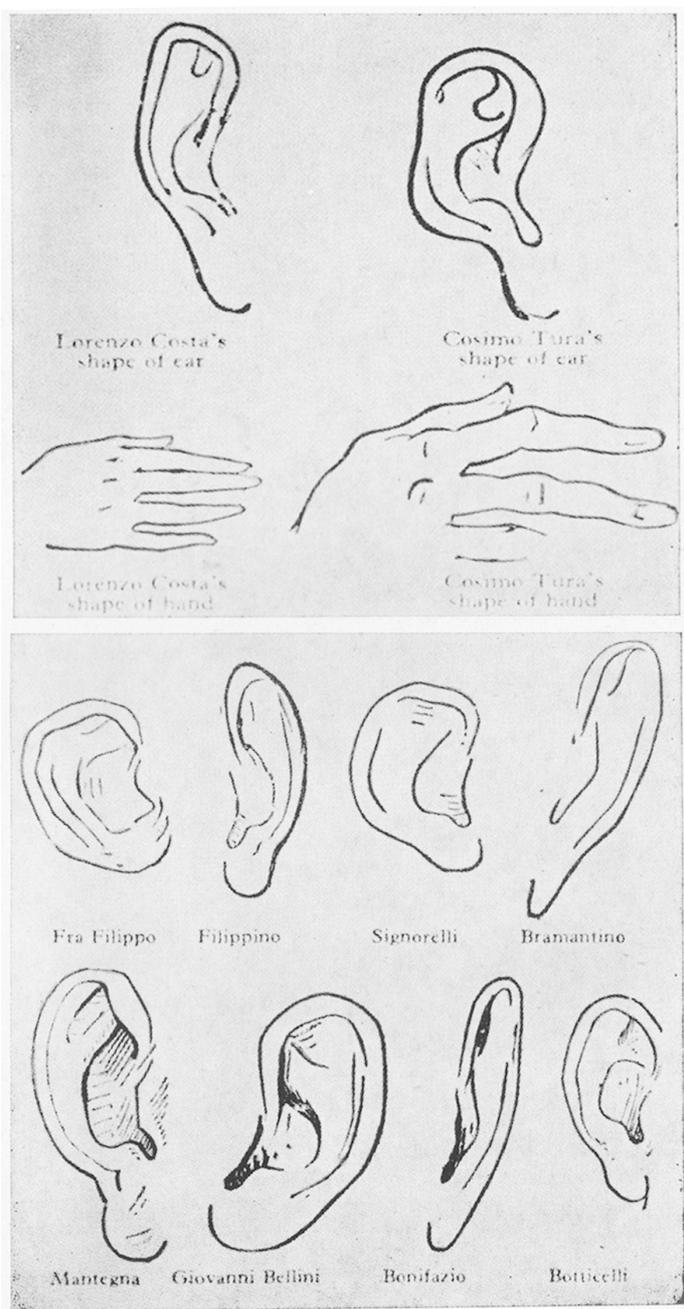
Es cierto que, al cultivar «el momento estético», Berenson no estaba satisfecho con el puro *connoisseurship* y jugaba con las estéticas psicológicas de los años de 1870, de las que tomaba sus ideas de endopatía y valores táctiles, pero es una suerte que su éxito no descansa en estos vacilantes puntales. Nadie sostendría en serio que su visión del arte se basaba en las teorías ópticas de Robert Vischer⁹⁰.

90 Robert Vischer: *Über das optische Formgefühl*, primera edición en

Ha ocurrido repetidamente en la historia de la erudición que una técnica sobreviva a la filosofía que la impulsó. Todavía se emplea el cálculo diferencial, sin que esto quiera decir que los matemáticos acepten la metafísica de Leibniz o de Newton. En la gramática histórica, las viejas leyes fonéticas han conservado su valor, aunque, según me han

1873, reeditado en *Drei Schriften zum asthetischen Formproblem* (1927), es la primera y la más elocuente exposición de la estética de los «valores táctiles» y las «sensaciones ideadas» que Berenson popularizó en inglés. La palabra *Einfühlung* (endopatía) aparece en este libro por primera vez. La psicología estética de Vischer (desarrollada a partir de las ideas estéticas de su padre, Friedrich Theodor Vischer) tuvo amplia aceptación entre los historiadores del arte por derecho propio. Sus *Studien zur Kunstgeschichte* (1886) fueron muy estimados, y compitió con Wölfflin por la cátedra de Berlín (cf. Wölfflin: *Kleine Schriften*, pág. 258). Es asombroso, sin embargo, que Berenson quedara tan satisfecho con una psicología estética que había sido abandonada por Wölfflin en 1889 por un tipo más exigente de formalismo (véase más arriba, nota 43). Aún más sorprendente es que Georffrey Scott, que había estudiado a Wölfflin con mucha atención, hallara posible en 1914 presentar la endopatía como una estética revolucionaria (*The Architecture of Humanism*, VIII), atribuyendo erróneamente su invención a Lipps, que era en realidad su sistematizador. La popularidad de *Abstraktion und Einfühlung* de Worringer (1908; 3.ª edición, 1910) muestra los grandes progresos que había hecho en tre tanto en su propio país la oposición a Lipps. La fórmula de que el gozo estético es «gozo de sí mismo objetivado» (Lipps: *Aesthetik*, II, 1, 4) resultó «inaplicable a vastos sectores de la historia del arte» (Worringer, *op. cit.*, pág. 3; sustentada por Wölfflin: *Die Bamberger Apokalypse*, 1918, págs. 1 y sgs.; también «Indische Baukunst», *Kleine Schriften*, págs. 220 y sgs.: «*Das Tch' wird nicht gestarkt, sondern negiert.*») Lipps creía que se había librado de tales objeciones (*op. cit.*, I, 3, 3): «El cortar árboles en formas geométricas, una esfera, una pirámide, etc., esto sería la estilización según pretenden tales estetas.» El lo rechazaba como «*unkünstlerische Barbarei*», pero esto sonaba a hueco a una generación que empezaba a admirar el arte bárbaro.

dicho, pocos lingüistas crean aún en su acción automática. Lo mismo ocurre, sin duda, con el psicoanálisis: algunas técnicas introducidas por Freud seguirán siendo eficaces mucho después de que su concepto de la *psyche* haya adquirido cierto tufo arqueológico.



Ilustraciones de *The Berlin Gallery* y de *The Borghese Gallery* de Giovanni Morelli

En el estudio del arte, el método morelliano busca autenticidad poniendo al descubierto viveza y frescura; no obstante, el hacer de estas cualidades el único o el supremo criterio del arte supone una estrecha visión de la estética. Indudablemente, «todo lo que hace un hombre es rasgo de su fisonomía»⁹¹, y un rápido boceto puede revelar el carácter de un artista más directamente que la obra terminada; pero si dejamos que una preocupación por los diagnósticos tiña el conjunto de nuestra sensibilidad artística, acabaremos tal vez por deplorar toda paciente maestría en el oficio del pintor como una usurpación de la técnica sobre la expresión: una conclusión absurda, ya que pertenece precisamente a la pura esencia del arte al transmutar la expresión en habilidad creadora.

91 Carlyle acerca de Shakespeare, de «The Hero as Poet»; cf. *Shakespeare Criticism*, ed. D. Nicol Smith (1944), pág. 407.

IV. EL MIEDO AL CONOCIMIENTO

Cuando hablaba del miedo que Platón sentía por el arte, e indicaba que tenía motivos para temerle, puede haber dado la impresión de que estuviera yo tratando de resucitar un fantasma, pues es cierto que el sagrado temor al arte nos ha abandonado. Tenemos, en cambio, otro temor que yo creo era desconocido para Platón: el miedo a que el conocimiento pueda dañar a la imaginación, que el ejercicio de las facultades artísticas, tanto en el artista como en el espectador, pueda debilitarse por el empleo de la razón.

Es éste un miedo moderno, y si no estoy equivocado, no muy conocido antes del período romántico; pero desde hace más de siglo y medio viene dominando nuestras ideas sobre el arte con tal fuerza que hemos llegado a considerarlo una verdad básica, apoyada por una sólida tradición literaria y filosófica.

En *Lamia*, de Keats, por ejemplo, el delicioso espectro de

la imaginación del poeta es asesinado por la fría mirada analítica de la filosofía:

y en cuanto al sabio,

*Que la hierba del campo y el enconado abrojo hagan Guerra
a sus templos. ¿No se desvanecen todos los encantos
Al simple roce de la helada filosofía?*

La visión del poeta no tiene sitio «en el insulso catálogo de las cosas corrientes»:

*La filosofía cercenará las alas de un Ángel...
Destejerá un arcoiris, como acaba de hacer
Al delicado Lamia fundirse en una sombra.*

Retrospectivamente ha parecido a algunos eruditos del clasicismo, aún bajo el hechizo de las ideas románticas, que la tragedia griega murió de filosofía griega, que la primitiva inspiración que los poetas trágicos extraían del mito y de los ritos no pudo sobrevivir a las destructivas pláticas de Sócrates⁹². En el *Fedón*, Platón parece indicar que Sócrates tuvo algún remordimiento por dicha causa y entonó un poético canto del cisne antes de su muerte, como para retractarse de su inveterada inclinación a la racionalidad.

92 Burckhardt: *Griechische Kulturgeschichte*, ed. J. Oeri, III (1900), págs. 251–260; Rohde: *Psyche*, págs. 539 y sgs.; Nietzsche: *Origen de la Tragedia*, XII: «Esta es la nueva enemistad entre el espíritu dionisiaco y el socrático, y el arte de la tragedia griega murió de ello.» Sobre Sócrates y Eurípides, véase Dodds: *The Greeks and the Irrational*, págs. 186 y sgs.

Había tenido ciertos sueños que le intimaron a que «cultivase e hiciese música», por lo que compuso un himno a Apolo y puso en verso las *Fábulas* de Esopo⁹³. Sea o no cierta esta deliciosa historia, Platón aprovechó la ocasión para definir la clase de poesía que Sócrates hubiera escrito: sería poesía didáctica, una clase de literatura que todos los tratados respetables de estética moderna nos han enseñado a despreciar.

La poesía didáctica, nos dicen, es una especie de monstruo, un producto híbrido del intelecto y de la imaginación en el que el arte es sacrificado a los intereses de la razón y la razón traicionada por el empleo del arte. Puede muy bien suceder que la poesía didáctica sea hoy condenada sin ser leída. Sin embargo, una ojeada al verso botánico de Erasmus Darwin, o un poema sobre «El Arte de Preservar la Salud», de John Armstrong, nos hacen ver en seguida que el poético maestro de escuela frustra su propia finalidad, pues sus versos no inflaman la imaginación del lector, simplemente le inspiran una sana desconfianza hacia un argumento que se presta a la rima. No es más alentadora la perspectiva en las otras artes. Como no fuese por mera curiosidad, nadie tendría muchos deseos de presenciar un ballet compuesto por Descartes para Cristina de Suecia en el que, según se dice, las virtudes morales e intelectuales bailaban ante la reina⁹⁴. Yo mismo vi una vez un ballet didáctico, una obra

93 *Fedón*, 60 C–61 B.

94 A. Baillet: *Vie de Monsieur Descartes*, II (1691), pág. 395; véase

americana compuesta por Martha Graham sobre la Declaración de la Independencia, en la que el texto, recitado por un coro, proporcionaba la base rítmica para la danza: «Sostenemos que estas verdades son evidentes en sí mismas», y así sucesivamente. Era un buen ballet, y debo decir en su defensa que los enormes brincos de los bailarines, sus gestos heroicos y sus contorsiones rítmicas disipaban el menor pensamiento de que todos los hombres hayamos sido creados iguales. La imaginación triunfaba aquí sobre el didactismo, pero no estoy muy seguro de que tal fuera el caso en la más austera composición de Descartes.



Retrato de Baudelaire por Manet al aguafuerte

también *Oeuvres de Descartes*, ed. C. Adam y P. Tannery, V (1903), págs. 457 y sgs.

En cuanto a la pintura didáctica, tampoco parece un asunto muy atractivo. Recordemos el cuadro de Ingres «La Apoteosis de Homero», en el que su talento de pintor le abandonó porque era presa de las descarriadas ambiciones de un pedantesco pedagogo. O pensemos en Kaulbach, o en el otro tiempo famoso Chenavard, un pintor de Lyon, de quien dijo Baudelaire que su cerebro se parecía a su ciudad natal: nebuloso de vapores y negro del hollín de los hornos, y erizado de campanarios y chimeneas. Si bien era grande inventando enciclopédicos programas que abarcaban la historia entera de la humanidad, era extraordinariamente malo al pintarlos.

La enorme incongruencia entre la idea y la imagen divertía a Baudelaire a tal extremo que comenzó a escribir un ensayo crítico que pensaba titular «Arte Filosófico»⁹⁵, pero lo dejó inconcluso por una excelente razón: cambió de idea cuando lo llevaba por la mitad. El plan era mostrar qué toscas imágenes resultan de las grandes ideas en la pintura didáctica. «La pura y desinteresada belleza» –escribe–, sólo puede alcanzarse por «un arte alejado de la instrucción», mientras que un «deseo, para ser filosóficamente claro», necesariamente degrada la imagen artística.

Pero esta conocida tesis queda invalidada por una nota adicional que dice: «Hay algo bueno en la actitud de

95 *L'art philosophique*; cf. *Oeuvres*, ed. Y.-G. Le Dantec, II (1938), págs. 367–374.

Chenavard; es el desprecio de la garrulería y la convicción de que la gran pintura descansa en las grandes ideas»⁹⁶.

Si Baudelaire llegó a dudar de la necesidad del arte didáctico, nosotros haríamos muy bien en seguir su ejemplo y rehacer nuestros propios pasos. Hemos de admitir que resulta un tanto desconcertante que se nos diga primero que las grandes ideas producen mala pintura, y luego enterarnos por la misma autoridad de que la gran pintura descansa en las grandes ideas. Pero no hay necesidad de optar entre estas dos proposiciones, pues podemos hallar que ambas son verdaderas si son cuidadosamente sopesadas. La presión del pensamiento sobre el arte no sigue una ley simple y uniforme. Las grandes ideas tienen una manera determinada de animar o de entorpecer el espíritu de un pintor, con el resultado de que la misma especie de estímulo intelectual que puso a prueba la incapacidad de Chenavard o Kaulbach fue la fuerza que hizo a Rafael elevarse a su mayor altura en el cuadro de *La Escuela de Atenas*.

Todos sabemos que un cuadro y un argumento son dos cosas diferentes, y que el mejor argumento no produce un buen cuadro. De aquí que, si un pintor llega a enamorarse de tal modo de sus ideas dejándolas sobrepujar su visión, su

96 *Ibid.*, pág. 375. Pueden verse algunas ilustraciones de la obra de Chenavard, incluido un dibujo de Baudelaire, en J. C. Sloane: «Baudelaire, Chenavard, and Philosophic Art», *Journal of Aesthetics*, XIII (1955), págs. 285–299.

imaginación pictórica será debilitada por ideas que le distraen del arte de pintar. Por lo tanto, es correcto decir que la evasión hacia el saber es una debilidad artística, porque sustituye a la imaginación por el intelecto. Evadirse del saber, no obstante, también es una debilidad: supone que la imaginación del artista no tiene suficiente vigor para responder activamente a la presión del pensamiento.

El pintor inseguro, es verdad, deberá precaverse contra la distracción: su limitado poder pictórico puede salir por la borda si piensa demasiado; y el espectador débil obrará asimismo muy cuerdamente no dejando vagar sus pensamientos mientras contempla un cuadro. Hasta ese punto es saludable nuestra habitual desconfianza del intelecto en arte.

Sin embargo, algo hay de erróneo en una estética que explica por qué fracasaron Chenavard y Kaulbach, mas no por qué triunfó Rafael; que puede dar razón de la flojedad poética de Erasmus Darwin, mas no de la fuerza de Lucrecio o del Dante⁹⁷.

97 Según Valéry, «la atención a la sucesión del pensamiento» estorba necesariamente «la atención a la sucesión del canto». La poesía didáctica le recordaba los intentos por lograr la cuadratura del círculo; véase *Variété, I* (1926), pág. 93; también *Variété, V* (1945), pág. 158: «Poésie et pensée abstraite.» El mismo argumento se reitera en Bremond, *La poésie pure*, pág. 22, pero donde Valéry hablaba de «cuadratura del círculo», que es un genuino pero insoluble problema matemático, Bremond pensaba en «un círculo cuadrado», que no plantea en absoluto ningún problema matemático.

Puesto que estamos en plan de rehacer nuestros pasos, consideremos el hecho de que, sólo en la antigüedad, el número de poemas didácticos es desconcertantemente extenso, mucho mayor de lo que debiera conforme a una estética que rechaza la especie en bloque como contradictoria en sus términos. Cuando escribió *De la Naturaleza de las Cosas*, Lucrecio tomó «la dulce voz del canto» para exponer el razonable sistema de Epicuro⁹⁸.

El poema abrumba nuestra inteligencia; se dirige con brío al entendimiento, pero en versos de tan recia emoción y arrolladora belleza que nuestra imaginación es totalmente cautivada. En las *Geórgicas*, Virgilio enseña el cultivo de la tierra, con exactos preceptos dirigidos al agricultor, relativos a la mejor manera de plantar la vid o vigilar las cosechas, las abejas o el ganado. Al saborear la rústica poesía de estas instrucciones, hasta los lectores menos familiarizados con la agricultura y la ganadería se sienten arrebatados por una pasión por la tierra y participan gustosos en las labores del campo. En cuanto a Ovidio, el más repelente de los temas, el calendario romano, se convierte en sus versos en una alegre cabalgata; y no digamos sus instrucciones, eminentemente profesionales, sobre cómo ser un experto en el arte del amor. ¿Y quién puede olvidar que Horacio, al escribir sobre el deseo del

Evidentemente, la suposición de que el discurso racional y el arte son *incompatibles* es tan falsa como la de que son idénticos.

98 *De rerum natura*, I, págs. 944 y sgs.

poeta de ser útil a la par que agradable, lo hace en un gran poema, didáctico por lo demás?

Si, por último, recordamos que desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII muchos poetas didácticos son agradables, aun cuando pocos sean grandes⁹⁹, bien podemos preguntarnos si es cierta la estimación de que dentro de ese género el número de fracasos estéticos es inusitadamente extenso. ¿Será realmente cierto que hay más poemas didácticos malos que, por ejemplo, malos poemas de amor, o malos himnos patrióticos o religiosos? ¿Será cierto que en las artes plásticas los fracasos estéticos en pintura de retrato o de paisaje son más raros que en las composiciones didácticas?

Indudablemente *no* es cierto antes del siglo XIX. Los grandes ciclos religiosos del pasado eran casi todos didácticos, las esculturas y las vidrieras de las catedrales francesas, por ejemplo¹⁰⁰, o los frescos de la Capilla Sixtina,

99 Burkhardt: *Civilization of the Renaissance* (tr. S. G. C. Middlemore), III, 10, sobre arte didáctico: «Una cosa es cierta, que otras épocas ya distantes de la nuestra—el Renacimiento y el mundo Grecorromano—no podían prescindir de esta forma de poesía.» Un «amplio sentido del estilo», si Burkhardt está en lo cierto, iluminaba todo aquello que interesaba y entusiasmaba a los hombres del Renacimiento, y puesto que el saber les apasionaba, no podían evitar ponerlo en versos, lo que contradice la noción general de que la poesía didáctica es necesariamente frígida. Las *Silvae* de Poliziano son en realidad tan fogosas como los *Fasti* de Ovidio o el *Essai on Man* de Pope.

100 E. Male: *L'art religieux du XIIIe siècle en France* (1928), pág. III: «Dès qu'il apparaît, Varié du moyen age se montre façonné par la pensée.

o las tapicerías del Triunfo del Sacramento, diseñadas por Rubens¹⁰¹. Partes de estos ciclos son a menudo gustadas como narrativas, pero son ilustradoras de doctrina, y el punto doctrinal debe, ser aprendido y comprendido si la frase visual ha de deletrearse correctamente, y la articulación plástica ha de dominarse plenamente. Un grado igual de inteligencia era necesario para diseñar las grandes alegorías humanistas¹⁰². Si se pregunta cómo podía ser absorbida tanta ciencia en el arte, la respuesta está lejos de ser difícil: los grandes artistas siempre han sido intelectualmente despiertos. La creencia popular de que los

C'est ce travail de la pensée sur l'art que j'étudie.»

101 Los tapices se encargaron para el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, donde todavía pueden verse en la actualidad.

102 Si hemos de llevar al último extremo la erudición, nada como las imágenes de los decanos indios de Abu–Ma'shar en los frescos astrológicos del Palazzo Schifanoia en Ferrara (identificados por A. Warburg: *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, 1932, pág. 468); no obstante, estas mismas figuras se sitúan estéticamente entre las partes más animadas y vigorosas del ciclo (por ejemplo, fig. 111).

Puede hallarse un ameno panorama de alegorías de todos los tiempos en una conferencia de Burkhardt pronunciada en 1887, «Die Allegorie in den Künsten» (reeditada en *Kulturgeschichtliche Vorträge*), con brillantes observaciones sobre la capacidad de los griegos para representar una abstracción: «Dar forma a las ideas universales, lo cual hallamos nosotros embarazoso, era para ellos un don corriente, y la gente de letras no tenía necesidad de convencer a la plebe para que aceptase las alegorías.» Aunque puede aplicarse esto mismo a la plebe del Renacimiento, la alegoría floreció en ese período en tan espléndidas formas porque la gente de letras habló de ello bastante (véase

E. Wind: *Pagan Mysteries in the Renaissance*, 1958, págs. 21 y siguientes).

músicos no saben pensar, o que los pintores tienen facilidad de palabra, es una pintoresca superstición completamente desmentida por las pruebas que da la historia, tanto pasada como presente.

Quienquiera que lea las cartas de Tiziano, Miguel Ángel o Rubens, o dé un repaso a los chistes que Leonardo da Vinci o Mozart se complacían en inventar, tiene que quedar impresionado no sólo por su facilidad literaria, sino por la mezcla de cultura, ingenio y buen sentido que da a su prosa un estilo individual; y esto sigue siendo cierto en nuestros días.

No sólo Cézanne y Manet estuvieron bien versados en literatura, sino, si me es dado hablar de mi propia experiencia –el hecho de que yo esté bien informado puede ser puramente accidental– nunca conocí a ningún pintor ni escultor de cierta importancia que no hablara y pensara extraordinariamente bien. (Esto no equivale a negar que en condiciones desfavorables un artista pueda decir tonterías y disparates profesionales, pero eso también les ocurre a los lógicos)¹⁰³.

103 Acerca de los pintores como jueces de la literatura hizo Vollard un divertido experimento (véase *Recollections of a Picture Dealer*, 1936, págs. 243 y sgs., obra algo abreviada en *Souvenirs*, XV). Para fallar una nueva especie de premio literario nombró un jurado compuesto solamente de pintores, pero que incluía tanto a académicos como a *fauves*: «Tengo que admitir que no estaba libre de cierta preocupación por la elección que haría tan insólito jurado. Ante la sorpresa de todo el mundo, estos artistas de tan

No obstante, al aproximarse el siglo XIX, los temas didácticos comenzaron a repeler a la imaginación artística; y las causas de esa adversión son bastante claras. A medida que el arte se replegaba en sí mismo y retrocedía hacia la periferia de la vida donde podría reinar como su propio dueño y señor, empezó a perder el contacto con el saber, como perdió el contacto con otras fuerzas que configuraban nuestras experiencias. De aquí que sólo fuera el pintor más flojo, al sentirse inseguro en su aislamiento, o el gran pintor en un momento de debilidad, quienes se acomodaban a las necesidades didácticas. En otras palabras, la rebelión romántica contra la razón fue tan eficiente en el arte, que el arte didáctico vino a ser una componenda. Como resultado de esto, decayó, y para todos los efectos prácticos se ha desvanecido completamente: un claro signo del divorcio del saber y del arte.

No quiere decir esto que los artistas sean menos inteligentes y cultos de lo que solían; todo lo contrario, su imaginación es fácilmente agitada por ideas, pero, comparados con los artistas del pasado, se encuentran en una gran desventaja. Como artistas están obligados a pensar por sí mismos, su saber es esencialmente autodidacta, van recogiendo ideas nuevas donde pueden –ahí está el fútil

diversas tendencias mostraron el gusto más discriminante y al mismo tiempo más audaz: su elección casi unánime recayó en Paul Valéry, que todavía no había sido elegido por entonces miembro de la Academia Francesa.» Con todo, sería imprudente generalizar. Rouault hubiera votado sin duda alguna por una mediocridad como André Suarez.

espectro de la mecánica cuántica en el habla de algunos «pintores de acción» y compositores seriales¹⁰⁴– pero ni la

104 Puesto que el principio de indeterminación de Heisenberg se refiere solamente a magnitudes submoleculares, se puede demostrar la falsedad en que se incurre cuando se habla de «efectos de azar» en música o pintura (*The Times*, 15 de septiembre de 1960, pág. 4) como si correspondieran al principio de Heisenberg. Ni las deslizantes perspectivas de un *mobile* de Calder, ni las sonámbulas pinceladas de un pintor de «acción», ni la elección entre secuencias musicales «abiertas» por Stockhausen o Boulez, tienen nada que ver con un salto cuántico. El intento de sancionar estas formas de variación espontánea como «análogas» a la ciencia moderna confirma una observación general efectuada por C. P. Snow en *The Two Cultures and the Scientific Revolution* (1959), pág. 16: «Es extraño lo poquísimo que de la ciencia del siglo XX se ha asimilado por el arte del mismo siglo. Uno solía encontrar de cuando en cuando poetas que empleaban conscientemente expresiones científicas y que incurrían en errores: hubo una época en que la «refracción» proliferó en el verso con intenciones esotéricas, y que la «luz polarizada» se utilizaba como si los escritores se hallasen bajo la ilusión de que era una especie de luz especialmente admirable. Desde luego, no es esa la manera en que la ciencia puede enriquecer el arte. Tiene que ser asimilada al mismo tiempo y como parte constituyente de la totalidad de nuestra experiencia mental y ser utilizada tan naturalmente como lo demás.»

En el prólogo a *Lyrical Ballads*, Wordsworth describía la misma situación: «Los más remotos descubrimientos del químico, el botánico o el mineralogista, serán asuntos tan propios del arte del poeta como otros cualesquiera en que pueda emplearse, si llega alguna vez el día en que estas cosas nos resulten familiares y las relaciones bajo las cuales son contempladas por los seguidores de aquellas ciencias respectivas nos sean evidentes y palpablemente materiales como seres de gozo y sufrimiento. Si llega alguna vez el día en que lo que hoy se llama ciencia, ya así familiarizados con ello los hombres, esté en condiciones de revestir, como si dijéramos, una forma de carne y sangre, el poeta prestará su divino espíritu para ayudar a la transfiguración...»

Es característico de la presente disyuntiva que, dado el caso que los artistas busquen contacto con la ciencia, se inclinan a elegir lo que les parece

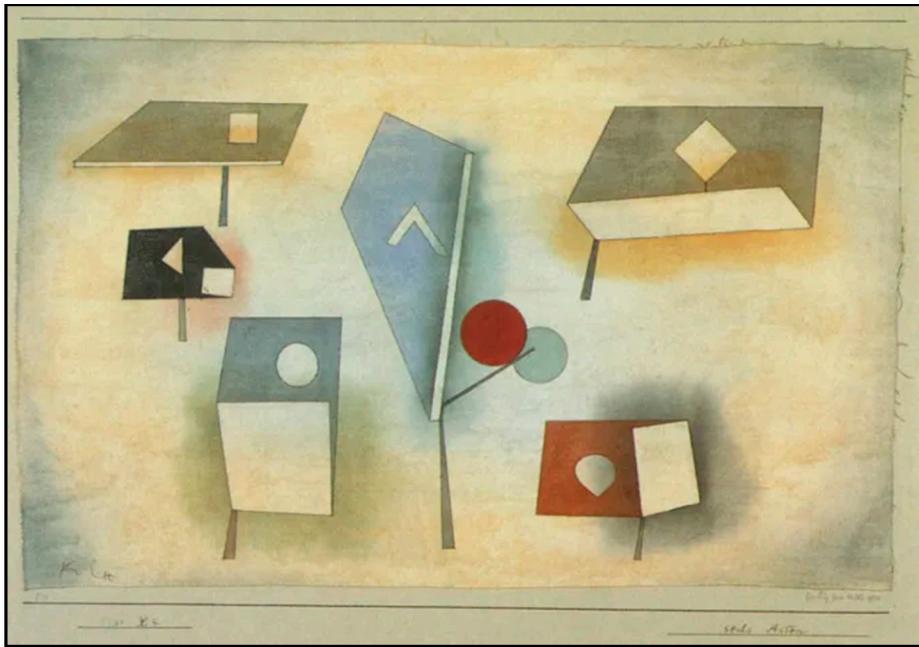
más ágil imaginación está en su mejor momento cuando remeda a la ciencia, de la que en realidad está totalmente desligada. El aislamiento, que consideramos esencial para la creación artística, ha sido llevado a un punto en que los artistas tienen que pensar demasiado porque necesitan ideas y aquellos para quienes el pensamiento es ocupación primordial no se las suministran.

Aun en sus vidas intelectuales, se trata a los artistas como si fueran intocables: su genio no debe ser perturbado ni distraído, y de este modo se les obliga a instruirse por sí mismos¹⁰⁵.

una clase de ciencia más avanzada y aventurada, pero que es en realidad la menos aprovechable para ellos. Ni la mecánica cuántica en un extremo, ni el psicoanálisis en el otro, pueden ser de seria utilidad a un pintor, mientras que podría obtener verdadera inspiración de las ciencias morfológicas, a las que no presta atención. Respecto al lugar de lo accidental en el arte, apenas parece que haya necesidad de apoyarlo en una serie de falsas analogías científicas, ya que una cauta admisión de lo imprevisto siempre ha formado parte de la disciplina artística: *Un coup de dés jamais n'abolirá le hasard* (Mallarmé); véase también Reynolds: *Discourses*, XII (ed. Wark, pág. 223): «El accidente, en manos de un artista que sabe sacar partido de sus insinuaciones, producirá frecuentemente audaces y caprichosas bellezas con soltura y facilidad, tales como él no hubiera pensado o aventurado con su lápiz bajo la normal compulsión de su mano»; también Stravinsky: *Poeticis of Music* (1947), pág. 55: «Si su dedo se desliza, él lo notaría; en este caso, puede sacar partido de algo imprevisto que un lapso momentáneo le revela.» Reflexiones como éstas las echa a perder el cálculo, y especialmente las maniobras deliberadas para hacer entrar en juego «las leyes del azar».

105 A Zola se le ha ridiculizado con frecuencia por modelar su tratado *Le román experimental* sobre la *Introduction á la médecine expérimentale* de Claude Bernard, porque la relación de la ciencia con el arte no es la de

A juzgar por los escritos de Paul Klee, es evidente que se complacía en contemplar secciones vegetales y toda clase de tejidos vivos o muertos observándolos a través de un microscopio, y que era un apasionado coleccionista de fósiles.



Paul Klee, *Seis especies*. 1930

En un tono de medio justificación se pregunta si son estas ocupaciones propias de un artista: el microscopio y la paleontología¹⁰⁶. Se excusa diciendo que ponen en marcha

una simple analogía. Sin embargo, Zola tenía razón en quejarse de que los científicos muestran una acusadísima tendencia a estimar el arte como una evasión de su propia manera exacta de pensar: «Después de sus tareas llenas de precisión, parece como si sintieran la necesidad de una vacación de ensueño (*une récréation de mensonge*)... Nos dejan que les toquemos una tonadilla en la flauta.» Una firme reivindicación de Zola puede verse en J.-F. Revel: *Sur Proust* (1960), págs. 239 y sgs.

106 Paul Klee: *Über die moderne Kunst* (1945), pág. 45: «Also befasst

la imaginación del artista. Las huellas de estas formas son en verdad inconfundibles en algunos de los fantásticos dibujos de Klee. Y, sin embargo, qué raro que ninguno de los biólogos que mostraron a Klee alguno de sus preparados microscópicos pensara en emplear su sensitiva mano para que registrara estas estructuras en interés de la ciencia, en vez de dejarle divagar y jugar con ellas sólo en el terreno de la fantasía.

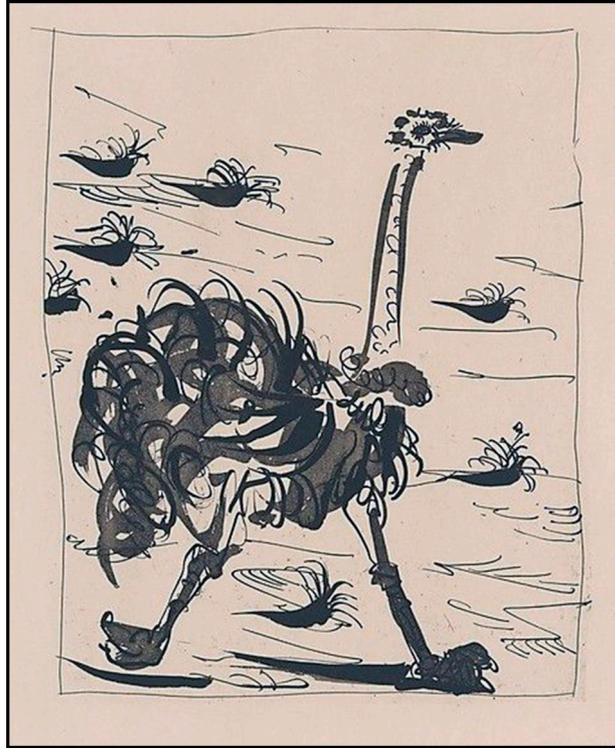
El sutil tipo de humorismo de Klee es un precioso florecimiento de ironía romántica: sacó el mayor partido posible al hecho de hallarse en una posición marginal, y jamás pretendió estar en ninguna parte, evitando cuidadosamente toda altisonancia. Sin embargo, no podemos por menos de observar que en este caso quedó sin aplicación una gran curiosidad artística por la ciencia, cuando tanto podía haber ilustrado los datos concretos de la misma, cuanto haber extraído de ellos a la vez nueva fuerza para la creación imaginativa.

Cuán extraño también, aunque característico, que Picasso, un magistral dibujante de animales, recurriera a Buffon –un naturalista del siglo XVIII– para inspirarse en una encantadora serie de bocetos de animales¹⁰⁷. ¿Por qué a

sich denn der Künstler mit Mikroskopie? Histoire? Paleontologie? Nur vergleichsweise, nur im Sinne der Beweglichkeit.»

107 Originalmente diseñados para Vollard, los treinta y un aguafuertes de Picasso –*Eaux-fortes originales pour des textes de Buffon*– los publicó Fabiani en 1942, después de la muerte de Vollard. Véase A. H. Barr, Jr.:

Buffon? ¿Por qué no a un naturalista contemporáneo? No me consta que George Stubbs buscara gracias singulares en un anticuado estilo zoológico antes de pintar sus espléndidos cuadros de animales.



Picasso, *El avestruz*. Ilustración para la *Historia Natural* de Buffon

Le gustaba apasionadamente estar al día, como a Constable, que entregaba sus apuntes de nubes con anotaciones meteorológicas¹⁰⁸. Pero Picasso tenía sus

Picasso: Fifty Years of his Art (1946), págs. 210, 278. Picasso estudió y parafraseó en parte las ilustraciones originales de Jacques de Séve y otros para la *Histoire naturelle de Buffon* (1749–1804), acerca de lo cual puede verse G. Heilbrun: «Essai de bibliographie», en *Buffon*, edición R. Heim (1952), págs. 236 y sgs.

108 K. Badt: *John Constable's Clouds* (1950); también *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik* (1960), págs. 57 y sgs. Sobre los cuadros zoológicos de Stubbs para John y William Hunter, véase Basil Taylor:

buenas razones para acudir a Buffon, a un texto que ya no se considera ciencia, sino «literatura»: daba rienda suelta a la licencia artística.

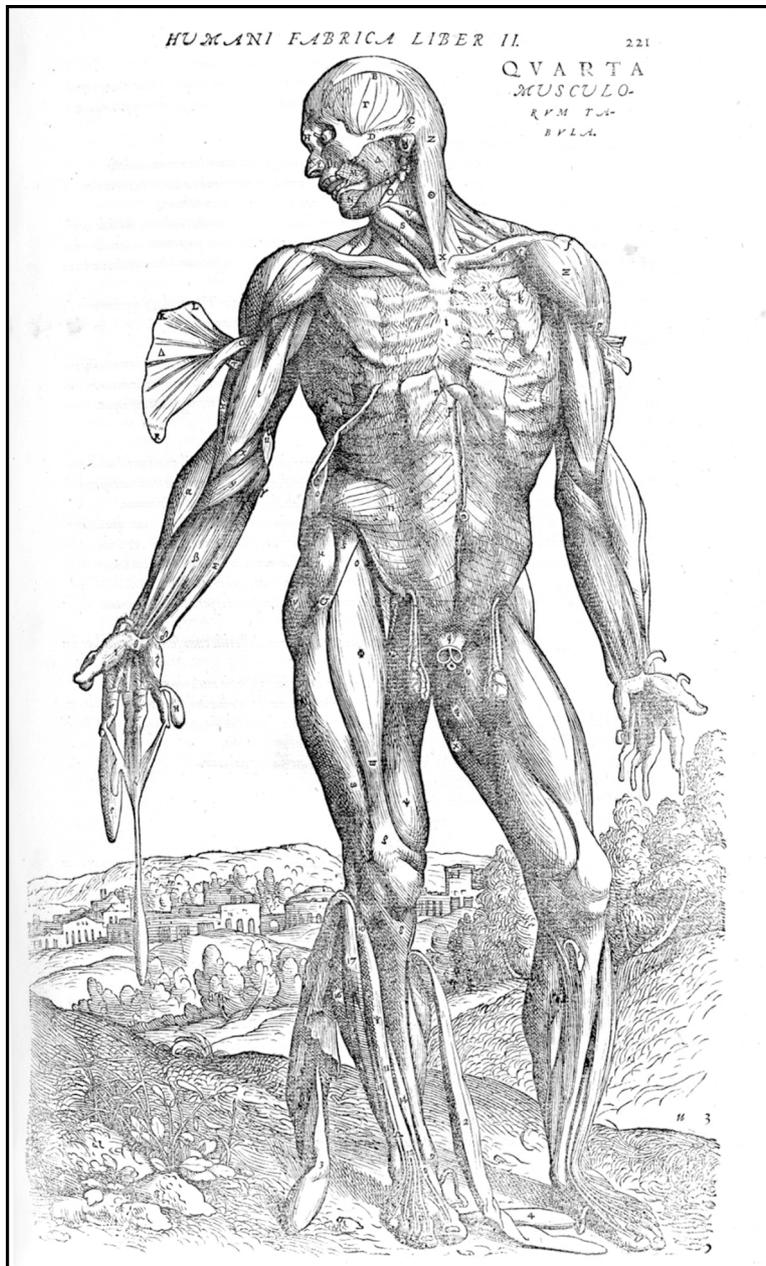


Henri Moore: Figura reclinada, 1938

Las esculturas y dibujos de Henry Moore indican que a su autor le fascina la geología. Nos gustaría verle en estrecho contacto con aquellos que profesionalmente exploran las formas volcánicas y los diversos tipos de estratificación, pero esto probablemente se consideraría sacrílego, porque si alguna vez se dice que el artista está dedicado a investigar sólo se trata, por supuesto, de una metáfora. Se sabe, además, que Moore ha estudiado, totalmente por su cuenta

George Stubbs, catálogo de la exposición, Whitechapel Art Gallery, Londres (1957), núms. 49, 53 y siguientes, 76; también el catálogo de *Rediscovered Anatomical Drawings* de la Free Public Library, Worcester (Mass.), *The Arts of Great Britain* (1958), págs. 6–18.

en esa famosa jungla que es la colección etnográfica del Museo Británico.



Jan van Calcar, ilustración para *De humani corporis*

Posiblemente nadie tenga mejor intuición que él para sacar el mayor partido de la exposición de estos objetos. ¿Se convencerá algún museo alguna vez de que un gran escultor es la persona adecuada para desempeñar semejante tarea?

Es evidente que no, mientras prevalezca el ingenuo prejuicio de que imaginación y precisión son incompatibles. Pero, de hecho, la precisión es uno de los ingredientes del genio. La mayoría de los artistas dirían con Samuel Butler: «No me importa mentir, pero odio la inexactitud»¹⁰⁹.

Desde antiguo sabemos que si a la imaginación artística se la unce a una tarea concreta y bien definida de instrucción puede adquirir un agudo filo de refinamiento al responder a las instancias del pensamiento. ¡Y qué ventaja sería para un naturalista moderno si pudiera contar con el ojo y la mano de un gran dibujante de nuestro tiempo! Algo de la monotonía de las ilustraciones científicas podría desaparecer si se volvieran a encargar de vez en cuando a los grandes artistas, como en el Renacimiento¹¹⁰. Pienso,

109 *Samuel Butler's Notebooks*, ed. G. Keynes y B. Hill (1951), pág. 314.

110 H. M. Cundy y A. P. Rollett definen el objeto de su libro *Mathematical Models* (1956) por medio de una cita de Coleridge: «Ayudar a la razón por el estímulo de la imaginación, tal es el plan de la siguiente obra» (pág. 5). A la luz de este propósito, sus ilustraciones a los cuerpos de Arquímedes podría compararse con los dibujos que hizo Leonardo de los mismos cuerpos en Lúea Pacioli: *De divina proportione* (1509). La falta de elocuencia en los diagramas modernos no es el precio pagado por una mayor precisión; en la representación del *icosihexaedro*, por ejemplo (Pacioli, lám. XXXVI, Cundy y Rollett, pág. 99), todas las figuras cuadrilongas son cuadrados escorzados —que pueden ser *vistos* en la perspectiva de Leonardo, mientras que en Cundy y Rollett tienen que ser *inferidos*. No quiere decirse que la ilustración científica moderna pueda, o deba, volver a los métodos gráficos del siglo XVI. Lo único que la comparación intenta sugerir es que el ilustrador moderno de un libro científico podría muy bien penetrar la maquinaria de que dispone con algo de la fuerza imaginativa y la elegancia persuasiva que aplicaba Leonardo a la mecánica, más difícil de manejar, de

especialmente, en las fantásticas ilustraciones de Calcar a la *Anatomía* de Vesalio: grabados en madera en los que se combina la más científica exactitud con una elegante y macabra magnificencia, de modo que el estudiante recibe su instrucción por el vivo conducto de unas ficciones pictóricas que, tanto si le divierten como si le repelen, tienden a fascinarles a cada paso¹¹¹.

Afortunadamente estamos comenzando, en el estudio del arte, a comprender de nuevo la fuerza artística revelada en tan notables combinaciones de precisión intelectual y fantasía pictórica. Rafael es sin duda el supremo maestro de esa clase de arte. En *La Escuela de Atenas* consiguió pintar de manera insuperable lo que un artista menos inteligente y menos sensitivo hubiera considerado un tema totalmente imposible de pintar: una especulación filosófica abstracta de fantástica intrincación pero de rigurosa lógica. En el círculo filosófico al que pertenecía Rafael era corriente el principio de que cualquier proposición de Platón podía ser traducida a una proposición de Aristóteles con tal de que se tuviera en cuenta que el lenguaje de Platón era el del entusiasmo poético, mientras que Aristóteles hablaba en el frío tono del análisis racional. Rafael situó a los dos filósofos

su siglo

111 Sobre las láminas ilustrativas de la obra de Vesalio *De humani corporis fabrica*, publicadas en 1543, segunda edición 1555, véase J. B. de C. M. Saunders y C. D. O'Malley: *The Illustrations from the Works of Andreas Vesalius of Brussels* (1950). Nuestra ilustración se ha tomado del libro II, lámina 4; cf. Saunders y O'Malley, págs. 98 y sgs

contendientes, que «están de acuerdo en lo substancial aunque disientan en las palabras», en un pórtico dominado por las estatuas de Apolo y de Minerva: el dios de la poesía y la diosa de la razón presiden la amistosa disputa que, concentrada en Platón y Aristóteles, es ampliada y particularizada en una serie de ciencias; éstas se replican mutuamente en el mismo son de discordia o de concordia en que conversan Aristóteles y Platón.

La teoría es abstrusa, tal vez incluso absurda si se quiere, y yo puedo decir, por experiencia personal, que el estudio de los textos del Renacimiento es una enrarecida forma de tortura mental¹¹², pero en las figuras de Rafael adquiere una luminosidad que subyuga al espectador, al menos por tres razones.

Primera: Rafael, como pintor, nos hace sentir el espíritu en que aquella curiosa doctrina fue concebida: la dialéctica queda reducida a un contrapunto visual; de pronto tomamos parte en el drama de volver a pensar las proposiciones que aquellas figuras escenifican, unas con otras y contra otras. En segundo lugar, al guiar nuestra mirada, el artista concentra nuestra mente. Si algún filósofo

112 Hace algunos años que vengo preparando un libro sobre las fuentes filosóficas de la *Escuela de Atenas*. Como he dicho frecuentemente en conferencias, el cuadro representa una doctrina particular, la *Concordia Platonis et Aristotelis* (cf. Pico della Mirándola: *Opera*, 1557, págs. 83, 241, 249, 326, etc.), que da la clave del ciclo entero de frescos de la Stanza della Segnatura.

moderno tuviera la mala ocurrencia de interesarse en la concordancia renacentista entre Platón y Aristóteles, podría aprender Rafael a abrirse camino a través de estas repelentes y difusas especulaciones. Rafael creó un comentario visual acerca de ellas de incomparable claridad.



Rafael, La escuela de Atenas. Sala del Sello. Vaticano

Eso, sin embargo, es solamente de interés histórico. El tercer punto, artísticamente decisivo, es que, al seguir el argumento en el cuadro de Rafael, descubrimos acentos visuales, modulaciones y correspondencias que no advertirá quien no siga el pensamiento. La articulación visual del cuadro se hace transparente, y se revela infinitamente más rica de lo que una visión «pura» que recorriera las figuras sin comprender su sentido podría posiblemente percibir. La mirada proyéctase de modo distinto cuando es intelectualmente guiada.

Llegamos con esto a una teoría de la visión exactamente opuesta a la que el joven Clive Bell propugnaba tan seguro y decidido en 1914. «El elemento representativo en una obra de arte –escribía– puede o no ser nocivo; pero siempre es ajeno a sus valores»¹¹³. En realidad, es tan importante que siempre que ignoremos o tergiversemos un tema, es lo más probable que desvirtuemos la imagen al poner mal los acentos. Nuestros ojos ven, conforme va leyendo nuestra mente. Podría compilarse una extensa antología de errores visuales cometidos por críticos que creían que la manera acertada de mirar los cuadros es desatender en ellos el

113 Expuesto primeramente en *Art* (1914, citado aquí de la edición de 1949, pág. 25); después en *Since Cézanne* (1922), págs. 195 y siguientes, donde el «asunto» y el «tratamiento», aunque «condicionados por las opiniones y la actitud ante la vida de un artista», se definen como «factores no influyentes en el significado final de su obra»; también *Enjoying Pictures* (1934), pág. 69: «cuán fácilmente puede uno salirse de los carriles una vez que empieza a consentir que en un cuadro el elemento cognoscitivo oriente su apreciación del dibujo». Incluso en la memoria crítica de Roger Fry (*Old Friends: Personal Recollections*, 1956, páginas 62–91), que califica la noción de arte puro con algunas reservas de importancia (págs. 73, 76), Bell se aferró a la idea de que el *sine qua non* de una obra de arte es la presencia de «una combinación de líneas y colores, o de notas, o de palabras, que se mueva dentro de sí misma, es decir, que se mueva *sin referencia a mundo exterior*» (pág. 72; el subrayado es mío). Sin embargo, aparece una clara e importante modificación de esta idea en una carta reciente a *The Listener* (5 de enero de 1961, pág. 34), en la que Bell concedió que el elemento cognoscitivo en un cuadro podría orientar la apreciación del dibujo: «También me gustaría decir que cuando yo estudiaba –poco después de la primera guerra mundial– las vidrieras de Chartres y Bourges, fue cuando vine a darme cuenta de que sólo intentando desenmarañar las intrincaciones de los asuntos le sería a uno posible apreciar por entero y en detalle las bellezas de forma y de color.»

elemento representativo¹¹⁴. El error de interpretación de un detalle que se refiere a determinados hechos puede motivar la tergiversación de la clave entera de un cuadro, como sabemos, por ejemplo del *Banquete de los Dioses*, de Bellini, que no es un cuadro solemne, sino jocoso, o del famoso cuadro de Botticelli equivocadamente llamado *La Derelitta*, que no representa una mujer llorosa que ha sido arrojada de una casa, sino la austera figura bíblica de Mordecai (del libro de Esther), vestida de arpillera y llorando ante las puertas del Rey¹¹⁵.

Se ha dicho que aun cuando tales redescubrimientos del tema exacto de un cuadro sean históricamente interesantes, no afectan a nuestro juicio estético. Estas obras pictóricas siempre se consideraron grandes; nuestra ignorancia no menoscaba nuestra respuesta. No es éste enteramente el caso. Las grandes obras de arte, debemos recordar, son tan resistentes como frágiles. Aunque miremos *La Escuela de Atenas* con aire más bien distraído,

114 Incluso a Wölfflin le fallaba a veces la vista; por ejemplo, en *Die klassische Kunst* (1914), págs. 94 y sgs. (tr. *Classic Art*, 1952, págs. 94 y sgs., fig. 63), donde un detalle de la *Escuela de Atenas* es interpretado como un grupo simétrico (un filósofo en pie entre dos escribas sentados), mientras que el argumento define estas figuras como parte de una serie que progresa en crescendo de derecha a izquierda. Está claro por el corte de la ilustración de Wölfflin (pág. 95) que, extraviada por una arbitraria elección de punto de vista, su mirada tomó una oración subordinada por principal

115 Para la interpretación de estos dos cuadros, véase E. Wind: *Bellini's Feast of the Gods* (1948) y «The Subject of Botticelli's Derelitta», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV (1940), págs. 114 y sgs.

o incluso de satisfacción, la fuerza de dicción de Rafael sigue de un modo u otro emanando y llegando hasta nosotros, exactamente lo mismo que la fuerza de Shakespeare no está completamente extinguida en una versión del siglo XVIII que «corrige» su estilo.

Muchas de sus líneas más vigorosas son allanadas, algunas de las imágenes se oscurecen y ahílan, se omiten tímidamente las escenas horripilantes; para tranquilizar las sensibilidades de un auditorio dieciochesco, se introducen sin ningún tacto escenas que él nunca escribió, y no obstante, la grandeza de Shakespeare todavía se hace sentir; lo mismo que ciertas melodías de Mozart, vulgarizadas en canciones báquicas o populares, retienen un eco de su espíritu aunque toda la sutil articulación se haya desvanecido. Inadvertidamente trivializamos las obras de arte del pasado cuando las consideramos en su valor superficial, y pocos negarán que una vana familiaridad falsea el estilo de los grandes maestros.

Sobre la perpetua necesidad de recuperar las perdidas formas de percepción, John Livingstone Lowes escribió con cierta melancolía:

«Una de las inevitables ironías del tiempo es que las creaciones de la imaginación, que son a la vez de ningún tiempo y para todos los tiempos, deban no obstante pensar, hablar y actuar en unos términos y modos tan pasajeros como ellos son permanentes. Su mundo –el

teatro en que representan sus papeles y en cuyos términos piensan— se ha hecho extraño y anticuado en el curso de unas cuantas generaciones, y debe ser descifrado antes de poder ser leído. Pues lo inmortal está en lo mortal cuando las grandes concepciones se envuelven en el único ropaje en cualquier tiempo posible: en unos términos cuyo sentido y asociaciones son determinados por la forma y el apremio de un tiempo que inexorablemente ha de pasar. Y tal es la situación con que hemos de enfrentarnos»¹¹⁶.

El método sugerido por estas observaciones es trabajoso. Para que una obra cuyo «asunto» haya caído en el olvido recobre su lozanía estética, ha de recuperarse un cúmulo de conocimientos contingentes por los tortuosos caminos del saber histórico. Las obras maestras no están tan seguras en su inmortalidad como imaginaba Croce¹¹⁷. Si una

116 *Geoffrey Chaucer* (1934), págs. 6 y sgs.

117 Croce se puso de acuerdo con De Sanctis en que en una auténtica obra de arte los elementos contingentes son indiferentes al efecto estético, que sobrevive por su propia fuerza: «Los dioses de Homero han muerto; la *litada* aún perdura. Italia puede morir y, con ella, todo recuerdo de Güelfos y Gibelinos; la *Divina Comedia* quedará. El contenido está sujeto a todos los azares de la historia; nace y muere; la forma es inmortal» (*Estética*, págs. 409 y sgs.). No hay duda de que éstos son sentimientos admirables y a los que muchos están acostumbrados («*Tout passe, l'art robaste seul a l'éternité*»), pero supongamos que los dioses de Homero están tan muertos que sus caracteres se han hecho totalmente extraños, sus acciones incomprensibles; o que hemos olvidado todo lo que el Dante quería decir con términos tales como Purgatorio y Paraíso, o qué entendía por ángeles, esferas y almas de difuntos, o por nombres como Farinata o Ugolino:

contingencia puede traerlas a la vida, una contingencia puede también reducir las a sombras: pues lo que debe aprenderse puede olvidarse.

Sería así imprudente subestimar el grado en que la percepción estética puede ser vivificada por el conocimiento. Pero, aunque se propugne un modo de visión que basa el sentido de la forma en el del significado, es importante no olvidar que lo que aviva nuestra visión también puede entorpecerla. La moda corriente de la llamada «iconografía» ha producido muchas interpretaciones enfadosas, conforme a una pauta que tan bien ha caracterizado C. S. Lewis en los estudios literarios: «Es imposible para el ingenio de un hombre forjar una trama que el ingenio de cualquier otro hombre no pueda alegorizar». Hay una –y sólo una– prueba de la pertinencia

¿perdurarán la *litada* y la *Divina Comedia*?

En Croce, esta fe es una variante estética de la creencia hegeliana en que cuando la «sustancia» está perfectamente resuelta en «espíritu» todas las grandes relaciones externas se hacen internas (cf. *Phänomenologie des Geistes*, 1832, págs. 14 y sgs., 569: «*Dies aber ist die Substanz, insofern sie in innerer Accidentalität eben so in sich reflektiert... Subjekt oder Selbstist.*») Schiller, afortunadamente, no dejó duda de que la «erradicación de la materia por la forma» (véase más arriba, nota 57) no era una exposición descriptiva, sino que aludía a un trabajo infinito; significaba lo inalcanzable: «Puesto que no existe ninguna experiencia puramente estética—escribe—, la excelencia de una obra de arte sólo puede residir en su mayor aproximación a ese ideal de pureza estética.» Si bien es más que cuestionable que puedan establecerse juicios estéticos válidos sobre aproximaciones a un ideal trascendente, Schiller al menos no imputa a las grandes obras de arte una perfecta inmunidad a las contingencias.

artística de una interpretación: debe realzar nuestro goce estético. Si el objeto se nos aparece exactamente igual que antes, sólo que ha sido añadida una laboriosa superestructura, la interpretación es estéticamente inútil, sean cualesquiera los méritos históricos o de otra índole que pueda tener. Sin embargo, la desconfianza en la erudición mal aplicada puede fácilmente venir a parar al error de la paloma de Kant: al ver que el aire dificulta su vuelo, el pájaro decidió que volaría mejor sin él. Hace unos años, un editorial del *Burlington Magazine* expresaba su intolerancia con respecto a la instrucción en el arte. El autor indicaba que «en lo tocante a las artes plásticas, un alto grado de alfabetización parecería fuera de propósito», ya que «han sido creadas algunas obras de arte bellísimas por pueblos que ni siquiera poseían un alfabeto». Es cierto que pueblos sin alfabeto han producido arte de primera calidad, aunque sería un error suponer que carecían de instrucción: aprendían oralmente de sus magos, sus bardos o sus sacerdotes. Sucede, no obstante, que nuestro propio arte es para pueblos que tienen un alfabeto; y se sabe por pruebas históricas que las grandes obras de arte han sido creadas para ellos por artistas del más pequeño grado de cultura. Una vez que ya hemos comido los frutos del árbol de la ciencia, no podemos volver atrás, al paraíso, la puerta está cerrada y el ángel, tras de nosotros; pero el edén puede abrirse al lado opuesto¹¹⁸.

118 Cf. Kleist: *Über das Marionettentheater* (1810); *Burlington*

V. LA MECANIZACIÓN DEL ARTE

Podría creerse que el arte y la mecanización se excluyen mutuamente. Una ejecución artística es un acto creador, único e irrepetible, mientras que el poder repetirse es de la pura esencia de un hecho mecánico y frecuentemente es esto lo que sucede. Decir que un artista creador no propendería a repetirse exactamente es muy poco decir: es incapaz de ello. Si dos cuadros atribuidos a un gran maestro parecen idénticos, es más que probable que al menos uno de ellos sea una copia ejecutada por otra mano. La regla es la misma que en el estudio de la caligrafía. La firma de un hombre varía porque escribe espontáneamente. Cuando dos firmas son exactamente iguales, cabe sospechar una falsificación¹¹⁹.

Magazine, LXXXIX (1947), pág. 29. Véase más adelante (nota 162) una crítica de la idea romántica del salvaje como un ser sin acceso a la información objetiva.

119 Friedländer: *Der Kunstkenner*, pág. 33. En contra de esta opinión ha alegado F. Winkler (creo que equivocadamente) que Van Eyck, el Maestro de Flémalle, Durero, Holbein, Baldung Grien, Mabuse y también Ter Borch

Se conocen anécdotas de Mozart que ilustran el particular en lo tocante a la música, aunque bien pueden ser pura leyenda. Se dice que, cuando le pedían que repitiese una pieza improvisada, solía improvisar indefectiblemente una variación de la misma. Cuando a la edad de siete años acompañaba una vez a un cantante que improvisaba, éste cambió el acompañamiento a cada repetición. Según Grimm, que registró este incidente en su *Correspondance littéraire* (1 de diciembre de 1763), «lo habría hecho veinte veces si no le hubiesen mandado parar».

En un espíritu semejante de exuberancia creadora negaba Renoir en una conversación con Vollard que la química de los colores le hubiera obligado nunca a regularizar y repetir sus procedimientos: «En pintura, ya ve usted, no hay un solo procedimiento que se adapte a ser convertido en fórmula. Por ejemplo, traté una vez de dosificar el aceite que añado al color de mi paleta. Pues bien, no llegué a conseguirlo. Cada vez, tengo que echar el aceite a ojo»¹²⁰. La declaración es tanto más digna de tenerse en cuenta por cuanto

produjeron duplicados exactos de algunos de sus cuadros (*Berliner Museen: Berichte*, VII, 1957, págs. 37 y sgs.). Tenía razón, sin embargo, cuando indicaba que el asunto merece un estudio más sistemático que el que se le ha dedicado hasta ahora. Véase también B. Nicolson: «Terbrugghen repeating himself», *Miscellanea D. Roggen* (1957), págs. 193–203.

120 Vollard: *Recollections* (traducido por V. M. Macdonald), pág. 266; cf. *Souvenirs*, XII, 2: «*En peinture, voyez-vous, il n'y a pas un seul procede qui s'accommode d'être mis en formule. J'ai essayé de doser Vhuile que j'ajoute a la couleur sur ma palette. Eh bien, je n'ai pas pu y arriver. Je dois, á chaqué fois, mettre mon huile au jugé.*»

procede de un técnico meticulosamente adiestrado que empezó como decorador de porcelana.

Aun suponiendo que Renoir exagerara un poco, o que Vollard adornara la declaración al referirla, el sentido peculiar de la observación de Renoir es bastante claro: se asía firmemente a la antigua creencia porque es anterior a nuestra época por lo menos en 500 años. La invención de la imprenta, por ejemplo, y el uso de los grabados en madera para la ilustración de los libros, llenaron al Duque de Urbino, el famoso Federigo da Montefeltro, de tal desaliento que no consintió que entrara en su biblioteca un solo libro impreso. Para él, el acto de leer un texto clásico era profanado por la contemplación de la página impresa. Las palabras bellamente escritas por un calígrafo parecían dirigirse a su mirada y a su espíritu de un modo personal que quedaba eliminado por el tipo mecánico; y un manuscrito iluminado por miniaturas pintadas a mano le deparaba un placer que ningún grabado en madera podía igualar¹²¹.

Sería fácil descalificar esta actitud, tildándola de puro snobismo, una exquisitez del mismo género que la que a veces hallamos entre los modernos coleccionistas, que han convertido el principio de lo inútil ostentoso de Veblen en

121 Vespasiano da Bisticci: *Vite di uomini illustri del secólo XV*, ed. A. Mai y A. Bartoli (1859), pág. 99: «...tutti iscritti a penna, e non v'e ignuno a stampa, che se ne sarebbe vergognato». El Papa Alejandro VII adquirió estos manuscritos para la Biblioteca del Vaticano, donde hoy forman los famosos *Codices Urbinates*.

una política de saneadas inversiones. No me atrevería a negar que en el desdén del Duque de Urbino por la imprenta pueda haber un ingrediente de cálculo y vanidad¹²²; pero hay algo más que todo eso. A los primeros libros impresos se les procuraba dar apariencia de manuscritos; algunos eran enriquecidos con iniciales pintadas a mano, o tintas de color aplicadas a los grabados en madera, o se imprimían directamente en pergamino, para satisfacer aquella especie de gusto quisquilloso que el Duque de Urbino había cultivado. De manera que no se le puede culpar totalmente por haber considerado esta nueva industria como un insolente y vulgar engaño.

En los primeros momentos de su aparición, un arte recién mecanizado siempre parece una patraña, porque se modela a sí mismo sobre una especie de arte sin mecanizar o menos mecanizado. Antes de que el cine encontrara su propio y poderoso idioma, semejaba teatro degenerado, exactamente igual que ahora la televisión parece con frecuencia una especie de degeneración del cine. Así, cuando Ruskin hablaba de lo que él llamaba «vil industria»,

122 Si el duque de Urbino hubiera sido consecuente en sus prejuicios debería haber hecho extensivo su desdén de la manufactura, que le hacía despreciar los libros impresos, a los manuscritos de su biblioteca. El escriba que copiaba un manuscrito de otro, ¿no era un autómatas degradado en comparación con los rapsodas que habían recitado la *Iliada* viva? En la época de los rapsodas sin duda debió de haber críticos que añoraran malhumoradamente los días mejores en que los poetas mismos recitaban sus cantos y no habían delegado todavía esa función en una tribu de serviles sustitutos, etc.

no distinguía adrede entre industria vil e industria noble. Toda industria le parecía vil porque era lo contrario del noble oficio en que el artesano dirige su trabajo con sus propias manos, mientras que en la industria la producción era confiada a una máquina, un autómeta que remedaba y falsificaba el oficio vivo, y de este modo no era otra cosa que su doble falso y barato.

Aunque es evidente que Ruskin exageraba su caso, no se puede negar que hay aspectos de la mecanización que justifican algunas de sus aprensiones. En la creación de la escultura monumental, por ejemplo, resulta económico para el artista limitar su obra a un pequeño modelo y confiar la ampliación del mismo a un instrumento mecánico que, punto por punto, transpone las reducidas figuras a una escala enorme. La máquina trata las formas como si fueran indiferentes al tamaño, aunque todo escultor que tenga buena percepción sabe que no lo son. El mismo problema a la inversa se plantea en el caso de las medallas y monedas, en que resulta más expeditivo hacer el modelo a una escala mayor, que luego se rebaja al tamaño conveniente por medio de la máquina reductora. El resultado es que la medalla o la moneda corrientes tienen un aspecto tan vacuo como el monumento público ordinario¹²³. Sobre la

123 Ruskin atacó la mecanización de la escultura en *Aratra Pentelici* (1872), § 178; *Works*, ed. Cook and Wedderburn, XX (1905), pág. 326.

Sobre los peligros de la ampliación mecánica, el debate sobre la tapicería de Graham Sutherland para la catedral de Coventry reveló algunos detalles esclarecedores: según el presidente de la Edinburgh Tapestry Company

progresiva mecanización de la talla, a la cual Ruskin, en *Aratra Pentecili*, debidamente acusaba de debilitar y borrar «el toque del cincel como expresión de sentimiento o fuerza personal», vale la pena consultar la *Enciclopedia Británica*. Hace cincuenta años (1911), en el artículo «Escultura» se leía que «en opinión de muchos artistas, el uso de la máquina amplificadora es responsable en gran medida de la pérdida de vida y pasión en mucha escultura moderna». En la reciente edición (1960), leemos en lugar de aquello que «con el auxilio de la máquina amplificadora el actual sistema de talla es fácil de aprender y está exento de responsabilidad, porque es matemáticamente exacto».

Si Ruskin dijo que «un gran escultor utiliza su herramienta exactamente lo mismo que un pintor su lápiz, y podéis reconocer la decisión de su pensamiento, la vehemencia de su temple, no menos en la hechura que en el dibujo», la

(carta a *The Sunday Times*, 10 de junio de 1962, pág. 12), el artista suministró al tejedor solamente un pequeño dibujo, que fue ampliado fotográficamente a un tamaño cien veces mayor.

La técnica e historia de la máquina reductora están claramente expuestas por sir John Craig: *The Mint* (1953), págs. 299, 321, 341 y sgs., 358 y sgs. Vale la pena anotar el resultado final: «Por repeticiones del proceso en diferentes posiciones a lo largo de la barra, se obtienen reducciones a diferentes escalas... Todos los modelos idénticos, tal como retratos, en una serie de monedas que va de la pieza de una corona a la más pequeña, son así reproducidos a partir de un solo original» (pág. 359). En cuanto al mal efecto sobre el arte del medallismo, véase C. H. V. Sutherland: «The Art of the Modera Medal», *Journal of the Royal Society of Arts*, CIII (1955), págs. 545 y sgs.; también sir George Hill: *The Medal: its Place in Art* (British Academy, 1941), pág. 6.

misma idea puede aplicarse también con escasa variación a la obra arquitectónica: su calidad baja si se permite que una máquina superponga su trabajo rutinario sobre el estilo del artista. Los marcos de ventana prefabricados, por ejemplo, cuando se insertan en edificios por otra parte no menos convencionales, producen una estridente monotonía de ventanaje en que la arquitectura es víctima de la mecánica. Me apresuro a añadir que estos lamentables casos hablan no contra la mecanización como tal, sino solamente contra la mecanización mala e inflexible, contra el empleo sin imaginación de la maquinaria que los modernos arquitectos con espíritu creador han superado triunfalmente. Al entrar como entran en el espíritu de un proceso mecanizado, con la misma familiaridad con que el obrero manual sentía la herramienta en su mano, proyectan su imaginación en cada una de las partes del mecanismo, y de este modo hacen expresiva a la propia mecanización. En tales casos no tenemos una «mecanización del arte», sino por el contrario un empleo artístico de la maquinaria; y si esta relación ideal del instrumento mecánico con el arte fuera universal, no habría lugar a ninguna discusión.

Pero hasta estos modernos logros, como es bien sabido, son parodiados por la «vil industria». Las construcciones aerodinámicas requeridas para aeroplanos y automóviles de carreras se aplican a automóviles no proyectados para tales velocidades, pero que pretenden dar esa impresión con sus retóricas líneas prestadas. De esta manera, el taxi

aerodinámico lo construyen tan bajo de techo que tenemos que agacharnos exageradamente para entrar o salir de él. Las bellas y cómodas sillas inventadas por Mies van der Rohe son parodiadas en la aerodinámica silla producida en masa y construida conforme a una idea tecnológica del acto de estar sentado y por tanto de no permitir a nadie sentarse como le guste¹²⁴. El cuchillo, el tenedor y la cuchara aerodinámicos tienden a entremezclarse en el acto de comer haciéndonos innecesariamente conscientes del mismo. La falsa retórica de mecanización nos obliga persistentemente a adoptar aires rígidos e incómodos, invirtiendo así el efecto de aquellos cubiertos para los respaldos que obligaban incluso al mismo Ruskin a dar la impresión de estar sentado cómodo y a gusto.

Sería tentador desechar todo esto como una moda pasajera que no debe tomarse demasiado en serio, si no fuera por las muchas ciudades que ya están desfiguradas por edificaciones de pretendida traza moderna que permanecerán en pie durante mucho tiempo. Dotado de los más nuevos recursos de la ingeniería, el dibujo arquitectónico requiere de sus profesionales una

124 Las sillas diseñadas por Mies van der Rohe –las sillas MR (1926), la silla de Barcelona (1929), las sillas de Tugendhat y Brno (1930) y las sillas concoideas para manufactura en plásticos (1946)– ilustran la monografía de Philip Johnson sobre Mies van der Rohe (1947), págs. 54, 56 y sgs., 172 y sgs. Muchas de las sillas tubulares, tan trilladas y corrientes, que se han impuesto como norma en el mobiliario de oficinas, imitan a las elegantes sillas MR.

extraordinaria capacidad de resistencia para no permitir a ninguna parte de la maquinaria que usurpe funciones que corresponden personalmente al arquitecto. La tentación de dejar vía libre a la maquinaria aumenta con la perfección de la maquinaria misma, pues todo instrumento nuevo crea nuevas rutinas que sólo un maestro puede salvar de la proliferación automática. Quizá esto explique por qué los edificios modernos son o espléndidos o deplorables. La tensión es demasiado grande para dejar paso a una discreta mediocridad. En ese aspecto la arquitectura de nuestra época es en verdad como un aeroplano o un automóvil de carreras. Si no se consigue la perfección lo único que se puede conseguir es el desastre.

Un empleo especialmente destructivo de la mecanización es su ilícita aplicación a cosas del pasado, tal, por ejemplo, a la restauración de edificios antiguos. Puesto que ninguna maquinaria moderna puede producir la imitación exacta de una fachada antigua, cada una de las principales etapas de la restauración parece que deberá requerir un acto de vida y genuina invención arquitectónica. Las reposiciones no pueden hacerse siguiendo una rutina. Donde se han aventurado réplicas completas con piedras cortadas a máquina y los ornamentos antiguos tallados de nuevo, parecen réplicas o facsímiles del edificio desaparecido. Así, la restauración del Sheldonian Theatre de Oxford, construido por Wren, podrá estudiarse un día como un monumental ejemplo de la ingenua terquedad y vana ilusión que

enloquecen a una era mecánica. En el siglo XIX, Viollet-le-Duc creía, que porque era un hábil y vigoroso ingeniero y contaba con el apoyo de un inspector de monumentos de la energía de Prosper Mérimée, podría restaurar las catedrales francesas en su primitivo esplendor. Hoy su nombre se ha convertido en objeto de burla siempre que se habla del gótico en el siglo XIX, sin embargo, muy pocos de los que se ríen de Viollet-le-Duc parecen reconocer la falacia de éste en su propio empeño cuando tan seguros están de conseguir una exacta restauración. «La Iglesia de Vézelay –escribía Mérimée– está ahora restaurada del modo más completo, y si uno de sus abades del siglo XIII saliera de la tumba, la encontraría sin duda exactamente igual que la dejó»¹²⁵. Vale la pena recordar aquí una observación que hizo Auguste Prost en 1885: «Reconstruir (*refaire á rief*) un monumento antiguo... es colocarse uno ante este dilema: falsificarlo si se fracasa, o producir un pastiche si se acierta y sale bien la cosa». Prost admitía la necesidad de restaurar las partes corroídas: «pero ponerse uno a la faena de sustituir en su totalidad una obra deteriorada es... ocasionar la pérdida segura del objeto que está uno desmontando». Describiendo lo que había sucedido ante sus propios ojos a la catedral de Metz, anotaba una típica secuencia de acontecimientos: «*On voulait réparer d'abord; on a été conduit ensuite á vouloir restaurer, et aujourd'hui on démolit ce qui restait du vieil*

125 Artículo en *Le moniteur universel*, 30 de diciembre de 1854, reeditado en *Lettres d Viollet-le-Duc* (1927), págs. 215 y sgs.

édifice, pour le reconstruire entièrement»¹²⁶ (Queríamos reparar primero; entonces nos llevaron a querer restaurar, y hoy estamos demoliendo lo que quedaba del antiguo edificio, para reconstruirlo por completo).

Los mismos problemas y las mismas decepciones se producen en la llamada limpieza «científica» de obras pictóricas. Los restauradores escrupulosos siempre tienen en cuenta que no pueden tocar un cuadro sin interpretarlo. Surgen los peligros cuando se intenta reducir el lastre de exégesis confiando una parte considerable de este trabajo a un disolvente químico del cual se espera que elimine sin riesgo alguno las capas superpuestas de pintura o barniz, dejando al desnudo la obra del artista original sin haberla alterado con el contacto¹²⁷. La creencia de que un cuadro

126 A. Prost: *La cathédrale de Metz* (1885), págs. 271 y sgs. Sobre la destrucción de Saint-Front en Périgueux por los restauradores, véase Le Corbusier: *Quand les cathédrales étaient blanches* (1937). En cuanto al lavado de la piedra, preferible, no obstante, al revestimiento, Le Corbusier previó el problema en una frase memorable: *Les cathédrales étaient blanches parce qu'elles étaient neuves*. Es dudoso el placer de ver una cara vieja con arrugas restaurada artificialmente al color de la juventud. El color no va bien con las arrugas. Es ilusoria la pretensión de que tales edificios parezcan nuevos; parecen exactamente lo que son: edificios viejos lavados. El borde gastado y romo de la piedra, combinado con la luminosa superficie, recuerda el papel e impresión de los «libros lavados» o los «grabados lavados». Que la vida de estos edificios haya de ser acortada por la creciente porosidad de la piedra, es otra cuestión.

127 Una concisa exposición de los problemas planteados por la estratificación de los cuadros puede verse en A. E. Werner: «Scientific Techniques in Art and Archaeology», *Proceedings of the Royal Institution of Great Britain*, XXXVIII (1960), páginas 211–33, con notas suplementarias.

del siglo XV, pongamos por caso, puede ser devuelto con precisión científica a su prístino estado, como si quinientos

En una conferencia celebrada en Roma, en septiembre de 1961, surgió una importante discusión entre Stolow, Keck, Ruhemann y otros sobre el efecto de los disolventes, tales como la acetona, sobre el barniz y la pintura (reseñado en *Studies in Conservation*, VI, 1961, páginas 123 y sgs.). Stolow hizo notar: «Una vez que se deja al disolvente entrar en contacto con una película de pintura, se opera un cambio irreversible: la lixiviación.»

La encuesta oficial de 1853 llevada a cabo por un Comité Especial de la Cámara de los Comunes en los métodos de limpieza de cuadros de la National Gallery concluyó con un Informe que todavía vale la pena consultar (cf. C. Holmes y C. H. Collins Baker: *The Making of the National Gallery*, 1924, págs. 24 y sgs.). La cuestión era entonces, como ahora, si los «brillos» y otros toques finales de los Viejos Maestros estaban haciéndose desaparecer (cf. *Burlington Magazine*, CIV, 1962, núms. 707, 716). El caso de la National Gallery es concienzudamente debatido en *The Director's Report, The National Gallery (1962)*“, págs. 67–87 («Renewal of the Controversy over Cleaning»), pero el razonamiento no es perfecto. En la página 77, por ejemplo, se alega que debido a que los restauradores de la National Gallery no se consideran infalibles «se resisten a añadir sus propias interpretaciones a lo que se revela al ser eliminadas las adiciones efectuadas por restauradores menos escrupulosos», lo que parece implicar que la técnica de eliminación es infalible y que los juicios sobre los «restauradores menos escrupulosos» puede ser completamente libre de interpretación. No obstante, en el párrafo que sigue inmediatamente se afirma que «por consenso general fue Tiziano uno de los más originales e intrépidos de todos los pintores», y por esa razón los audaces colores descubiertos por limpiezas recientes no es probable que sean ajenos a su visión original. Sea cual fuere la validez histórica de esta interpretación particular del estilo de Tiziano, la negación de que *es* una interpretación sería absurda. La obstinada pretensión *hypotheses non Jingo* es un error básico de método. Ninguna restauración está bien encaminada si no hace suposiciones estilísticas, que, como es natural, se prestan a discusión. La creencia de que en ninguna fase de su trabajo puede el restaurador despojarse de su incertidumbre es no solamente ilógica: es peligrosa.

años de existencia no hubieran dejado huella en él, es desde luego tan absurdo, desde el punto de vista de la química como desde el punto de vista de la Historia. Aun cuando la historia material de semejante objeto fuera reversible, que no lo es, la propia visión del restaurador no puede ser retrotraída al plano visual del siglo XV si no es en virtud de un esfuerzo de imaginación histórica que está sujeto a todos los azares de que puede ser causa la ciencia. «¿No afecta a todo la alteración visual?»¹²⁸. En una época de investigación en la historia del arte, que converge cada vez más con los estudios de historia de la ciencia, es sorprendente que algunos conservadores de museos todavía no logren darse cuenta de que, después de un breve transcurso de tiempo, el tratamiento «científico» de un cuadro se podrá fechar con la exactitud de un año. Se reconocerá el estilo de la limpieza con la misma facilidad con que solía reconocerse la superposición de pintura, pues nadie puede saltar sobre su propia sombra histórica.

El hecho de que estas aventuras de restauración se lleven a cabo hoy frecuentemente con espíritu temerario, y en una escala mucho mayor de lo que sería preciso, se debe a una moda científica tanto como a una moda estética. La idea de que toda pintura antigua debe ser limpiada, es algo así como ciertos usos médicos anticuados que hacían obligatorio para toda persona respetable de edad avanzada el «tomar las aguas». En la preservación de cuadros, estas

128 Yeats: *Essays and Introductions* (1961), pág. 159.

abluciones restauradoras las estimula un deseo de frescor y lozanía a toda costa, aun cuando esto ocasione la fragmentación. Después de haber sido descompuesto un cuadro, la pintura se deja «honradamente» en un Estado seminuevo: una ruina artificial o, en el mejor de los casos, un espécimen científico cuidadosamente preparado que, como tantos otros productos de la técnica, acusa algunas de las peculiaridades del técnico. Puesto que el mecanismo de la restauración de un cuadro invierte la secuencia en que fue constituido, es casi inevitable que las obras pictóricas sometidas a este proceso adquieran una superficie que parece hecha a máquina, recordando el brillo duro y luminoso de las reproducciones mecánicas, con colores bruscos en deslumbrante yuxtaposición. La satisfacción que pueda sentirse ante cuadros reducidos a tal estado probablemente sea debida al hecho de que la visión viene siendo educada cada vez más a partir de reproducciones en láminas y grabados, lo cual tiende a super-definir una imagen en una dirección, fijándola a una escala mecánica.

Es evidente que nuestra visión del arte ha sido transformada por las reproducciones. Nuestros ojos se han aguzado para aquellos aspectos de la pintura y de la escultura que pueden ser captados eficientemente por una cámara. Y lo que es aún más decisivo, en la propia visión del artista podemos observar el desarrollo de una imaginación pictórica y escultórica que desde luego está en concordancia con la fotografía, que produce obras

fotogénicas en un grado tal como si hallase una realización secundaria de las post-imágenes mecanizadas: como si la esperanza última de un pintor o escultor de nuestros días, aparte de tener sus obras expuestas en un museo, consistiera en verlas difundidas en su totalidad en libros de reproducciones, a ser posible en un ilustrado *catalogue raisonné*¹²⁹.

Lo que con optimismo se ha denominado «museo sin paredes» es en realidad un museo de papel: un mundo-de-papel del arte en el que la oratoria épica de Malraux proclama, con voz de pregonero en la plaza del mercado, que todo arte está compuesto en una sola clave, que los enormes monumentos y los pequeños rincones tienen la misma elocuencia plástica si se les traslada a la escala de la página impresa, que un *gouache* puede equipararse a un fresco¹³⁰.

129 Algunos de los mejores catálogos de arte moderno han contribuido, acaso inconscientemente, a modelar los hábitos de trabajo de los artistas jóvenes. Los cuadros producidos en series y por clases tienen un irresistible aspecto de ilustraciones para el futuro *catalogue raisonné* del artista. ¿Es posible que, en lugar del cliente, sea ahora el catalogador quien mira por encima del hombro del artista? Como es bien sabido, el excusable amor al orden del catalogador ha oscurecido incidentalmente el arte del pasado, obligando a incluir en secuencias lineales su profusa producción. Hoy, las secuencias lineales parecen dominar la producción. El catálogo ha llegado a ser una fuerza estética.

130 Aunque es difícil de concebir, Malraux mantiene seriamente en *Le musée imaginaire* que, en arte, las fuerzas suprapersonales se descubren a través del efecto nivelador de la reproducción: «*La reproduction, et elle*

A partir de estos supuestos, no deja de ser lógico que el grabado en color amenace con convertirse en el intermediario con que un cuadro tendrá que contar para ser recordado. No diría yo que Picasso haya amoldado conscientemente su paleta a los burdos requerimientos de la impresión en color, pero es notable que sus cuadros sufren muy poco en esta forma singularmente tosca de reproducción. Le van casi tan bien como a Van Gogh. Con una creciente adaptación al grabado en color, es natural que los objetos mejor acomodados a este medio sean preferidos a las obras demasiado intrincadas para él, imponiendo de este modo la maquinaria una selección que favorece un gusto estilísticamente regresivo. El arte del *douanier* Rousseau tiene así una ventaja sobre el de Tiziano, ya que por ser esquemáticos y planos sus efectos de color, pueden simularse más fácilmente por la estampa¹³¹.

seule, a fait entrer dans l'art ces sur artistes imaginaires... qui s'appellent des styles» (página 52), como si emergiera un estilo común de la anulación de las diferencias. Merleau-Ponty recordaba en *Signes* (pág. 57) cómo una película documental, al presentar en cámara lenta el movimiento de la mano de Matisse, hacía aparecer la pincelada del pintor como una acción largamente premeditada. Si tal amplificación se yuxtapusiera a un gesto auténtico de deliberación, la diferencia entre ambos se desvanecería. Como acertadamente dice Merleau-Ponty, el «espíritu pictórico» de Malraux trabaja demasiado «sin darse cuenta el pintor», *une Peinture qui travaille derrière le dos du peintre* (pág. 81), un fallo aquí explicado por el intrépido individualismo de Malraux: «*Quand on a enrôlé L'art au plus secret de l'individu, la convergence des Oeuvres ne peut s'expliquer que par quelque destin qui les domine.*»

131 Puesto que la placa fotográfica ordinaria es sensible a un campo más

Las mismas fuerzas actúan también en la música. Originalmente, el disco de gramófono reproducía un eco de la ejecución viva, con todas las peculiaridades de la versión del ejecutante. Servía como sustituto del concierto, a un solo grado de distancia del hecho real. Por esta razón, los músicos y aficionados a la música tenían inclinación en un principio a despreciar al sustitutivo, casi con el mismo vigor con que el Duque de Urbino se manifestaba contra la imprenta. Sin embargo, la grabación –como la imprenta– desarrolló su propio estilo: se convirtió en un idioma con una estética particular. Acusadas idiosincrasias de fraseo, por ejemplo, que resultan a veces conmovedoras e impresionantes en la sala de conciertos, pueden llegar a molestar cuando se oyen con demasiada frecuencia. La grabación, por lo tanto, tendía a limar estas asperezas, apuntando en cambio a un pulimento técnico que facilitase una audición constantemente repetida. Es un hecho bien conocido que los discos de gramófono se acoplan ahora

amplio de sombras del que puede ser registrado en color, la mejor reproducción en blanco y negro de un Tiziano, Veronés o Renoir es comparable a una meticulosa transcripción para piano de una partitura sinfónica, mientras que la impresión en color, con raras excepciones, es como una orquesta reducida y con todos los instrumentos desafinados. Las fotografías y los grabados en color han fomentado efectivamente una tosquedad de visión en arte que probablemente aumentará con la televisión en color. Sería tentador replicar a esto que el desajuste del color es una imperfección técnica que habrá de superar en su día el progreso de la ciencia, pero tal argumento es una evasión del verdadero problema: pues es precisamente en el entretanto cuando la visión resulta mecánicamente deformada y embotada.

frecuentemente pieza por pieza, siendo cada pieza una pulida unidad en un *collage* musical que ningún ejecutante viviente ha interpretado como un todo. El oído se va acomodando así a los sonidos deshumanizados, y no puede haber duda alguna que, a partir de este momento, el estilo y la calidad de las ejecuciones han cambiado en el sentido de un mayor perfeccionamiento, incluso mecánico, no sólo a los efectos de grabación, sino retroactivamente también, en los conciertos ante un público. En algunos casos, la composición misma ha empezado a tener en cuenta el tono de la grabación, prescribiendo un estilo de ejecución musical que se presta de suyo al *montaje* y a la proyección estereofónica¹³², lo mismo que el idioma mecanizado del cine ha configurado decisivamente ciertos estilos de literatura y representación dramática que subordina la esfera de la expresión humana a las posibilidades de la pantalla¹³³.

132 Véase *The Times*, 20 de julio de 1961, pág. 8: «La exigencia del compositor de que [los coros] sean previamente registrados en cinta y reproducidos estereofónicamente en el teatro, no sólo produjo bellos e incitantes efectos, sino que hizo posible al coro obtenerlos pieza por pieza, y que las piezas fueran reunidas.» Scherchen utilizó coros prerregistrados en *Moses and Aaron* de Schoenberg; Bruno Maderna, en *Intolleranza 1960* de Nono. En tales arreglos de composición para el escenario, que se están haciendo más frecuentes cada día en la ópera moderna, las vivas voces y la orquesta viva son emplazadas contra los sonidos registrados; y como los discos están ya hechos y, por tanto, son inflexibles, los sonidos vivos tienen que acomodarse a los muertos.

133 En el arte cinematográfico, la mecanización ha obtenido el peculiar triunfo de reducir la experiencia estética a una reacción instantánea. El pleno

Esto me recuerda un caso histórico acaecido en Washington, cuando el presidente Roosevelt inauguró en 1941 la recién fundada Galería Nacional de Arte. Se esperaba que el presidente dirigiese la palabra a los invitados a aquel acto, y muchos que frecuentemente le habían oído hablar con tanta elocuencia por la radio, sentían curiosidad por ver en qué modo se dirigiría a un auditorio cara a cara. Se encontraron con que no se dirigió a ellos de ninguna manera. El discurso fue radiado, y desde el primer momento la atención del presidente se concentró en el micrófono que tenía delante. Fue un airoso discurso dirigido al mundo exte-

efecto de una película debe ser manifiesto a primera vista; de lo contrario, no es una buena película. De aquí que sólo unas pocas de las grandes obras cinematográficas ganen en profundidad al verlas por segunda vez; mas como no fueron concebidas con ese propósito, apenas es éste un criterio válido para juzgar su calidad como películas. Vale la pena, sin embargo, analizar exactamente qué clase de placer sacamos de una buena película cuando la vemos por segunda o tercera vez. Es con frecuencia no tanto un placer de reacción espontánea como de reconocimiento reflexivo, una consciente apreciación de cómo fue conseguido originalmente el efecto instantáneo, destinado a una sola representación ante nuestros ojos. Como subproducto de un arte reconocidamente popular, el cine ha engendrado así sin advertirlo (lo mismo que el *jazz*) un género especialmente delicado de peritaje crítico.

Es innegable que en las películas se dan momentos duraderos de auténtico lirismo y que se prestan a grandes lucimientos del arte del actor, que vale la pena volver a experimentar por sus propios méritos; pero aun aquí queda en pie el hecho de que el actor en una película ajusta su capacidad a la de la pantalla, donde las secuencias se montan a base de *shots* episódicos, y la necesidad de concentrar de esta manera su actuación en piezas relativamente breves y discontinuas puede incapacitarse gradualmente para la escena teatral.

rior, mientras que los que se hallaban en su presencia inmediata tenían la sensación de estar escuchando entre bastidores algo que no iba con ellos. Sin duda quienes le escucharon por radio supondrían que solamente les llegaba un reflejo de su discurso, una especie de eco, pero se equivocaban totalmente: lo que parecía un eco era la cosa misma.

En el goce del arte, este curioso trastrueque me parece uno de los peligros fundamentales de la mecanización. El medio de difusión tiende a adquirir precedencia directa del objeto, e incluso la mayoría de las veces el objeto mismo es concebido con este fin a la vista. Se nos da la sombra en vez de la cosa, y a la postre vivimos entre sombras, y no sólo creemos que las cosas están hechas en razón de sus sombras, sino que vemos que tal es evidentemente el caso. No quiere esto decir que tal circunstancia no sea prometedora. Muchos y estupendos nuevos mundos de cosas fueron creados por un artista a partir de sombras a las que dio forma con vigor, pero la audacia requerida para este trabajo ha aumentado con la facilidad de eludirlo: ya que tanto la fuerza como la debilidad de un medio mecanizado están en el hecho de que pueda sustituir la opción personal por automatismos que, por económicos que resulten aplicados a otros aspectos de la vida, artísticamente son insípidos y devastadores. Ningún amaneramiento es más embrutecedor que el causado por una máquina.

Un orgullo fácil cifrado en los progresos de la mecanización es algo, por consiguiente, tan falto de fundamento como esa fobia proverbial contra aquel mismo hecho, justamente ridiculizado por J. B. S. Haldane: «No hay ninguna gran invención, desde el fuego hasta el vuelo, que no haya sido saludada como un insulto a algún dios»¹³⁴. Suponer, como hizo Ruskin en sus momentos de mayor debilidad, que un arte tiene que perder su autenticidad siempre que delegue parte de su función en una técnica subsidiaria, es una superstición estética. Lo ideal, según esa teoría, sería que el compositor fuera cantante; el poeta, recitador; el arquitecto, constructor, maestro de obras y albañil. Es cierto que algunas de las artes todavía sobreviven en ese incorrupto estado. El pintor no ha relegado aún su pincel, ni el dibujante su lápiz, y hasta hay escultores que no han relegado sus cinceles. Y, no obstante, algunas de las expansiones creadoras del arte –en la arquitectura, la música y el drama– nunca hubieran podido tener lugar si el artista hubiese permanecido siempre como instrumento de su obra, o como el único instrumento auténtico de su arte. Un prudente escepticismo acerca de la mecanización, especialmente de sus excesos, no debe negar el positivo papel que la maquinaria y la sustitución han representado en el desarrollo artístico.

En mi opinión, una de las protestas antimecánicas más ilustrativas es la implicada en ese libro americano tan lleno

134 J. B. S. Haldane: *Daedalus* (1924), pág. 44.

de ironía que se titula *The Education of Henry Adams*. Siempre escrupulosamente atento a guardar las formas históricas, especialmente cuanto intuía su posible futilidad, Adams dio unos cuantos pasos por su propia iniciativa, en el año 1900, para inaugurar el siglo XX. Fue a París y visitó la Exposición Mundial, donde se quedó pasmado y boquiabierto ante las colosales dinamos de cuarenta pies expuestas en el Gran Salón. Entendía poco de ingeniería y, tal vez por esa razón, observaba sus progresos con desconfianza. Sacó la conclusión de que, desde 1893, «el automóvil se había convertido en una pesadilla... casi tan destructora como el tranvía eléctrico, solamente diez años más antiguo, y amenazaba convertirse en algo tan terrible como la misma locomotora de vapor». Para resarcirse, Adams se retiró a las catedrales de Chartres y de Amiens. Aquí, orando en el templo de la Virgen, meditó sobre la suerte de aquellos que oraban en el templo de la dinamo. Adams era uno de esos hombres que creen que en una ocasión memorable es importante hacer una declaración memorable. Aunque no estaba de acuerdo con la valoración que hizo Gibbon del estilo gótico, le envidiaba por haber rechazado todas las catedrales góticas con una sola frase cuando dijo: «Lancé una mirada despectiva a los augustos monumentos de la superstición»¹³⁵. Adams deseaba lanzar una mirada precisamente así a los augustos monumentos

135 *The Autobiographies of Edward Gibbon*, ed. John Murray (1896), pág. 263; también *Memoirs of my Life and Writings*, ed. G. Birbeck Hill (1900), pág. 309, nota.

de la ingeniería, mas para eso era demasiado listo; sabía que estas fuerzas eran algo con lo que habría que contar, y aunque le inspiraban un profundo recelo, se sentía orgulloso de ser un buen juez de fuerzas. Por lo cual compuso para su autobiografía, dentro del año 1900, un capítulo titulado «la Dinamo y la Virgen». En él contrastaba los modernos poderes del vapor y la electricidad con la fuerza ejercida por la fe medieval. «Todo el vapor del mundo –escribe– no podría, como la Virgen, edificar Chartres».

Esta memorable observación es digna de análisis. Según ella, la Virgen edificó Chartres; lo cual es claramente una metáfora, y es de suponer que significa que la fe en la Virgen inspiró la construcción de la catedral. Pero Chartres no fue construido sólo por la fe. Lo mismo que otras catedrales góticas francesas, fue edificada por obra de una técnica cuidadosamente calculada. Los maestros alarifes que edifican bóvedas de nervadura y arbotantes se hubieran disgustado mucho con un admirador de su obra que descartara su ingenio matemático y mecánico. La antítesis entre la ingeniería moderna y la espiritualidad medieval es una de esas disociaciones fáciles y sofisticadas en que nos vemos atrapados cuando miramos el arte como naturalmente opuesto a la mecanización. Por el lado del arte, Adams desestimaba las energías mecánicas utilizadas en la creación de un admirable edificio, mientras que por el lado de la mecánica consideraba las energías en bruto,

desligadas de todo propósito al que pudieran servir. Así llegamos a una magnífica antítesis entre mecanización y espíritu, producida por omisiones mentales a un lado y a otro.

Un examen filosófico de los utensilios artísticos mostraría probablemente que los problemas que asociamos con la mecanización yacen latentes en el uso del más simple instrumento. Un sencillo lápiz o trozo de tiza en la mano de un artista extiende su esfera de acción más allá de su propio ser natural. ¿No es todo arte una forma de auto-extensión, igual que en la definición que da Carlyle del hombre como «un animal que utiliza herramientas»?¹³⁶ Todo instrumento, es verdad, trae consigo el peligro de que pueda esclavizar al hombre a quien tiene por misión servir. Así, el lápiz dominaba a Meissonier, Menzel y Muirhead Bone, y su percepción se hizo tan mecánica como su pericia. Sin embargo, una visión sin instrumento es un espectro equívoco: no hay ningún «Rafael sin manos»¹³⁷. En cuanto a Mozart, podría desagradarle el acto mecánico de copiar, pero una vez que aplicaba la pluma al papel, las notas

136 *Sartor Resartus*, I, 5.

137 Lessing: *Emilia Galotti*, I, 4 (discurso de Conti el pintor): «¿Por qué no pintaremos directamente con los ojos! ¿Se pierde tanto en el largo camino que va desde el ojo al brazo y al pincel! Sin embargo, el hecho de saber lo que aquí se pierde, y cómo se pierde, y por qué tenía que perderse, me llena de orgullo, de un orgullo mayor que el que siento por todo lo que pude salvar... ¿O creéis que Rafael no habría sido el genio más grande de la pintura si por desdicha hubiera nacido sin manos?»

podían leerse, volverse a copiar, distribuirse y ejecutarse, y con la ayuda de la mecanización moderna, las ejecuciones a su vez pueden ser grabadas y los discos puestos una y otra vez *ad libitum*. La repetición, por poco atractiva que a Mozart le resultase, parece tan esencial a la pervivencia de su música como la espontaneidad lo fue a su creación. Es más, algunas oportunidades ofrecidas por la repetición mecánica fueron exploradas con ingenio por Mozart mismo. Compuso rondós, fugas y *ritornelli* para pequeños órganos de relojería y mágicas cajas de música de la colección del conde Josef Deym, a quien jocosamente llamaba «el relojero»¹³⁸. Cuán espontáneamente daba vida a los juguetes automáticos es bien conocido por el *Glockenspiel* de Papageno en *La Flauta Mágica*. Mozart sabía adaptar de este modo su genio a la mecanización, pero sólo como un ejercicio marginal. ¡Imagínese lo que sucedería si toda la música de Mozart fuese readaptada para ajustarla a las necesidades del «relojero»! Sin embargo, podría argüirse, y no sin razón que, en último análisis, escuchar un gramófono o un magnetofón, o cualquiera de los más adelantados artilugios de la técnica electro-acústica, es como escuchar una especie superior de reloj musical.

Nada importa el grado de perfección a que puedan llegar estos robots; la música vendría a menos si fuese compuesta fundamentalmente para ellos; exactamente lo mismo que

138 Composiciones de Mozart para instrumentos mecánicos: K. 594, 608, 616; cf. A. Einstein: *Mozart* (1945), págs. 153, 268 y siguientes.

se degradaría la pintura de ser concebida como una forma perfeccionada de estampación¹³⁹. Ha quedado como uno de los hechos memorables en la historia del grabado –actividad comparable a la producción de discos musicales–, que algunas de las más notables contribuciones a este procedimiento vinieron de artistas que eran principalmente pintores y sólo de vez en cuando se dedicaban al grabado.

139 El mismo argumento puede ayudar a definir los méritos artísticos y las limitaciones de la fotografía. Lo que impide que la fotografía, como dijo Croce, llegue a ser «enteramente arte», aunque pueda tener «algo de artístico en parte» (*Estética*, I, 2, ed. cit., pág. 20); es la decisiva entrega del arte pictórico a un agente óptico o químico que, por cuidadosamente montado y controlado que lo tenga el fotógrafo, ha de ser automático en su funcionamiento. Si la habilidad y el gusto del fotógrafo llegan a inmiscuirse hasta el punto de anular el automatismo, la fotografía parece amañada: no hay en ella suficiente fotografía auténtica. De esto se sigue que una estética de la fotografía tendría que acentuar la importancia de un agente exterior al control del fotógrafo, un componente parcialmente imprevisible que, en una fotografía bien lograda, responde a las intenciones del fotógrafo. El término *fotogénico* corresponde a una favorable circunstancia accidental que el fotógrafo debe captar en un objeto, pero no urdirlo artificialmente. En ese aspecto, su pericia y su tacto son inseparables del reportaje (como en Cartier-Bresson). Según S. Krakauer, *Nature of Film* (1961), la estética del cine descansa en el mismo principio: rechaza la fotografía de altos vuelos artísticos como incompatible con el cine auténtico.

Una crítica detallada de fotografías deliberadamente artísticas puede verse en H. y A. Gernsheim: *The History of Photography* (1955), págs. 176 y sgs.; véase también H. Gernsheim: *Creative Photography: Aesthetics Trends 1839–1960* (1962), páginas 13, 73 y sgs. Mientras que ahora está generalmente reconocido que las aberraciones victorianas de Rejlander (cf. Beaumont Newhall: *Photography, a Short Critical History*, 1938, lámina 36) son pseudofotográficas tanto como pseudopictóricas, tan ilícito es este género en su forma moderna, aun cuando satisfaga a Steichen o a Man Ray (*ibíd.*, láms. 50, 72); cf. Krakauer, *op. cit.*, pág. 10.

Algunas profesiones intensamente mecanizadas, para seguir siendo sensibles al arte, requerirán siempre esa especie de vitalización que en ciertas épocas recibía el grabado del *peintre-graveur*. De no ser así, puede que con el tiempo la técnica de un compositor sea aprendida por una máquina calculadora, y en ese caso, como se ha dicho muy bien, ambos habrán perdido el tiempo¹⁴⁰.

140 P. Laird: «Composers or Computers?», *The Listener*, LXV (1961), págs. 785 y sgs. La creciente importancia concedida a la idea y la construcción previas a la composición, sobre lo que este artículo llama la atención en la música contemporánea («el interés del compositor se ha desplazado de la música al método por el que la música se escribe»), ya la observó Valéry en la poesía. En 1920 indicaba, reflexionando sobre la herencia de Mallarmé, que la poesía pura, como la pura filosofía, se define *par son appareil, et non par son objet*: «Parece ser que el pensamiento constructivo, que solía entrar en el verso..., se ha retirado ahora a la fase de su preparación» (*Variété*, I, páginas 100 y sgs.). Es fácil ver el mismo desplazamiento del énfasis en los preliminares teóricos de la pintura abstracta. Como sarcásticamente observó Lévi-Strauss: «*C'est une école de peinture académique, où chaque artiste s'évertue à représenter la manière dont il exécuterait ses tableaux si d'aventure il en peignait*» (*La pensée sauvage*, 1962, pág. 43, nota). El arte puro tiene este rasgo en común con la mecanización, donde es a todas luces evidente que el pensamiento constructivo se ha retirado del hecho como tal a su preparación: el hecho entonces se produce automáticamente. El automatismo estético como consecuencia del arte puro se discute en la última conferencia (más arriba, pág. 113).

VI. ARTE Y VOLUNTAD

Al reflexionar sobre la voluntad es importante admitir que la esfera de su influencia es limitada. La creencia en la verdad de una proposición, por ejemplo, no puede ser modificada por un acto de voluntad. Yo podría desear, en ciertas circunstancias, que dos y dos fueran cinco, o que todos los hombres fueran buenos, o que el clima de Inglaterra fuera seco y soleado, o encontrarme en la calle a David Hume, pero está más allá de mis facultades el creer semejantes cosas; y ningún esfuerzo de la voluntad puede cambiar el hecho de que mi creencia en esos puntos esté firmemente establecida. Tal vez encuentre yo prudente, en algunos momentos, disimular una creencia, o retraerme de expresarla en público, y tales decisiones están indudablemente sujetas a mi voluntad. Incluso dentro de mis propios pensamientos particulares, puedo negarme ocasionalmente a enfrentarme con un hecho que me incomode, optando por pensar en cualquier otra cosa. En todos esos asuntos interviene la voluntad, de aquí que sea

razonable recurrir a ella para modificarlos. Un amigo puede decir: «Sé hombre y afronta los hechos», pero no podría decir: «Sé hombre y, reconociendo que esos hechos son como son, haz uso de tu voluntad y cree que son diferentes».

Acerca de unas creencias tan triviales como las que he mencionado –que dos y dos son cuatro, o que el clima de Inglaterra es húmedo– nadie negaría que la voluntad es impotente. Pero cuando se trata de creencias más vitales, apasionadamente sostenidas por unos e incomprensibles para otros –las creencias religiosas en los siglos XV o XVI, o las creencias económicas en la actualidad– se hace a menudo la imputación de que el disentimiento es intencionado. Se ha perseguido a los herejes, no sólo por sostener opiniones que no eran aprobadas, sino por su obstinación en negarse a modificarlas, como si sus creencias pudieran ser configuradas por su voluntad. El absurdo de estos procedimientos lo expuso en el siglo XV con ingenio magistral Pico della Mirándola, que hablaba por experiencia, pues él sostenía algunas creencias que fueron tenidas por heréticas durante cierto tiempo, y fue requerido por una comisión papal para que se retractase de ellas. Explico que la intromisión de la voluntad en asuntos de fe –incluso las más altas formas de fe– es una confusión elemental, y él daba a esa confusión un buen nombre latino: la llamaba *actus tyrannicus voluntatis*, un acto tiránico de la

voluntad¹⁴¹. La voluntad asumía facultades que no le correspondían, y usurpar tales poderes es un acto tiránico.

Como es bien sabido, los actos tiránicos de la voluntad no están limitados a las presiones externas. Internamente también se entromete nuestra voluntad en regiones que no le pertenecen. Un científico o un historiador se resisten a veces a renunciar a una teoría a la que han cobrado afecto, aun cuando se encuentren con hechos que no concuerdan bien con esa teoría. Antes que abandonar la teoría, tratan de desvirtuar los hechos, atribuyéndolos a causas secundarias que puedan dar razón de ellos sin alterar la teoría. La voluntad puede obstruir de esta manera una necesaria revisión de la creencia. El pensamiento se tuerce y se falsea por obra de la voluntad.

Con todo, en su famoso ensayo *The Will to Believe*¹⁴², Williams James señalaba una importante región del pensamiento en la que la voluntad debe permanecer como una fuerza activa, a saber: en el acercamiento a nuevas e inexploradas regiones de la experiencia para las que no se dispone aún de pautas racionales. Al considerar este problema particular, James expresó algunas dudas respecto a la regla común de la prudencia científica que nos enseña

141 Pico della Mirándola: *Apología*, VIII (*Opera*, 1557, págs. 227 y sgs.): «*actus tyrannicus voluntatis*». La condenación de la *Apología* de Pico, pronunciada en 1487, fue revocada por un breve papal de 18 de junio de 1493.

142 Primera edición en 1897, dedicada a C. S. Peirce.

a suspender nuestro juicio hasta tener la prueba ante nosotros, y a no lanzarnos mentalmente en una u otra dirección por miedo a engañarnos. Según James, este es un acto de voluntad más que un acto de razón, y aplicado en situaciones importantes y vitales, un acto estéril por completo: pues por él rehusamos asumir esta clase de riesgo que suele concurrir en el descubrimiento de nuevas verdades. Indudablemente James tenía razón cuando indicaba que este riesgo ha sido asumido casi siempre por los pensadores que han sido productivos. Como observa Gauss a propósito de la exploración matemática, sus resultados casi nunca le ocasionaron ninguna perturbación porque los conocía de antemano; el verdadero fastidio estaba en el modo de llegar hasta ellos. Sin esta peculiar inversión entre fin y medios¹⁴³, muchos descubrimientos científicos importantes acaso no se hubieran efectuado. El científico actúa movido por un presentimiento para el que la prueba científica es incompleta, y su decisión de obrar de este modo, a riesgo de verse defraudado, es un acto de voluntad tan ciertamente como lo es la decisión contraria,

143 Carta de Gauss a Olbers, 3 de septiembre de 1805, *Werke*, X, 1 (1917), pág. 24; también P. Stäckel: «Allgemeines über die Arbeitsweise von Gauss», *ibid.*, X, 2, 4 (1922), págs. 6–16. Bergson, en *La pensée et le mouvant*, 229, advirtió un rasgo comparable en los métodos fisiológicos de Claude Bernard: «Nos hallamos en presencia de un hombre de genio que, habiendo empezado por hacer grandes descubrimientos, inquirió después cómo debe uno arreglárselas para hacerlos: una ilación de acontecimientos aparentemente paradójica y, sin embargo, la única natural, puesto que el modo inverso de proceder ha sido intentado con mucha más frecuencia y nunca ha dado resultado.»

mucho más frecuente, a saber: no exponerse a esa decepción, y de ese modo renunciar a la oportunidad de hacer un descubrimiento.

Volviendo a la experiencia del arte, vemos que aquí el papel de la voluntad es exactamente el mismo que en la búsqueda del conocimiento. Si vamos o no al teatro, depende de nuestra voluntad; y si al salir del teatro expresamos nuestro parecer acerca de la obra, o nos lo reservamos, o decidimos ver la obra otra vez antes que confiar en nuestra primera impresión, todos estos son asuntos en que está implicada nuestra voluntad. Sin embargo, en presencia de la obra misma, nuestra respuesta no sería auténtica y justa si nuestra voluntad no quedase temporalmente suspendida. Las personas que no pueden olvidar nunca lo que desean, y ejercen su propia voluntad en presencia de una obra de arte, están excluidas de la auténtica experiencia artística. La obra de arte, no menos que una verdad, exige un genuino y completo olvido del yo: actitud que repugna a muchas personas, mientras que otras la adoptan con perfecta naturalidad¹⁴⁴.

144 La teoría estética ha mostrado una notable unanimidad en excluir la voluntad de la experiencia estética; véase Kant: *Critica del juicio*, §§ 2–5; Schopenhauer: *El mundo como voluntad y representación*, §§ 35–38; Coleridge: *On the Principles of Genial Criticism*, § 3; F. Schlegel, en *Athenaeum*, I, 2, pág. 26; Bergson: *Essai sur les données immédiates de la conscience*, I («les sentiments esthétiques»); Croce: *Estética*, I, 6; Sartre: *L'imaginaire*, pág. 242; Wölfflin: *Kleine Schriften*, pág. 20 («Die ästhetische Anschauung verlangt eben diese Willenlosigkeit, dieses

Y lo que es verdad con relación al espectador, aplícase también al artista mismo. En el momento de la creación, su voluntad personal debe quedar suspendida, de lo contrario su obra resultará maquinal y forzada –lo que los franceses con mucha propiedad llaman *voulu*, que significa «artificiosa» o «elaborada», y es un término de censura estética¹⁴⁵. Un acto tiránico de la voluntad tiene que

Aufgeben des Selbstgeföhls»); también Clive Bell: *Old Friends*, pág. 79: «*Could he have believed... that style could be imposed? A horrid fancy: that way lie art guilds and gowns, sandals, homespun and welfarework, and at the end yawns an old English tea-room.*»

145 Sólo para señalar una audacia estética se emplea *voulu* incidentalmente como término de elogio; por ejemplo, por Jarry: *Conférence sur les pantins: «ces vers voulus mirlitonesques»* (cf. Giedion–Welcker, *op. cit.*, pág. 102). El mismo Riegl, que acuñó el término provocativo *schöpferisches Kunstwollen* (véase más arriba, pág. 136), no presupuso que un estilo auténtico pueda ser libremente elegido: *Kunstwollen* era para él como un «impulso irresistible» (*Stilfragen*, 1923, pág. 187: «*unwiderstehlicher Drang*»), una descripción que no le pareció contradictoria en sí misma, porque en lo tocante a su vocabulario confiaba en una anticuada psicología que clasificaba todos los impulsos como voliciones; cf. «*Phantasiewille*» y «*künstlerisches Wollen*» en Robert Vischer, *op. cit.*, pág. 32; también Lipps, *op. cit.*, II, 1, 4. El mismo arcaísmo reaparece en los libros de Worringer. En el mismo Bergson, *L'évolution créatrice*, pág. 225, las palabras *vital* y *voulu* se emplean en iguales casos indistintamente: ambas sirven para combatir una teoría mecanicista de la evolución. Estos ecos lejanos de la disputa biológica, aunque perfectamente audibles en *Stilfragen* de Riegl (pág. VI: «*Darwinismus und Kunstmaterialismus*»), no han tenido efecto duradero en el lenguaje de la crítica. Como en francés *voulu*, en alemán *gewollt* ha seguido siendo un término de censura estética, comparable al inglés *wilful* (= «*contrived*»).

Un caso bastante especial, quizá inspirado por Poe, es el uso que hace Baudelaire del término *beauté voulue*, que él aplicaba a los cincelados versos de Leconte de Lisle (*Réflexions sur quelques-uns de mes*

falsificar el arte como falsificaría una creencia. Sólo un artista mal orientado «quiere» su arte. De aquí que Keats asociara la facultad poética con lo que él llamaba «capacidad negativa»¹⁴⁶; y Byron escribió de los divinos raptos del alma que

... es en vano

querer regir la carne contra ellos:

*El espíritu al fin saldrá triunfante*¹⁴⁷.

Pero esto no quiere decir que la voluntad del artista no esté comprometida cuando se prepara para estos mo-

contemporains, IX, penúltimo párrafo) y también a la propia dicción poética de Poe: «*Une traduction de poésies aussi voulues, aussi concentrées, peut être un reve caressant, mais ne peut être qu'un reve*» (citado por Mallarmé 7 –*pour notre peur*– en su traducción *Les poèmes d'Edgar Poe*, 1888, pág. 160). Sin embargo, a pesar de la *Philosophy of Composition* de Poe (1846; traducida por Baudelaire con el título *Genèse d'un poème*), en la que todos los artificios poéticos de *The Raven* se atribuyen a deliberada y fría planificación, Poe había escrito en el prólogo a *The Raven and Other Poems* (1845): «En mi poesía no ha habido un designio, sino una pasión, y las pasiones han de mirarse con mucho respeto; no deben, no pueden ser excitadas a voluntad...» Acaso haya dicho Mallarmé la última palabra sobre lo que sólo superficialmente es una contradicción en sí: «*L'éternel coup d'aile ríexcluí pas un regard lucide scrutant Vespase dévoré par son vol*» (*Les poèmes d'Edgar Poe*, pág. 163).

146 *The Letters of John Keats*, ed. M. Buxton Forman (1935), núm. 32.

147 *Don Juan*, V, pág. 110. Yeats llegó al extremo de condenar las formas volitivas de lenguaje como antipoéticas: «Nosotros desterraríamos de la poesía seria esos ritmos enérgicos, como de hombre que corre, que son invención de la voluntad con los ojos siempre puestos en algo que hay que hacer o deshacer» (*Essays and Introductions*, pág. 163).

mentos de raptó por medio de un ejercicio y una disciplina regular. La imaginación necesita una buena dosis de acicate y refrenamiento para llegar al momento oportuno en plena forma. También es en virtud de un acto de voluntad como el artista entrega la obra acabada al mundo, o la retiene, o la deja sin terminar, o cualquier otra cosa que haga o deje de hacer con ella. El acto creador aunque totalmente al margen de la voluntad, está así rodeado de actos queridos por el artista, entre los que se cuentan las cuestiones relativas a sus puntos de partida, su elección de escala, por ejemplo, o del medio o las partes del sistema general de ideas dentro del cual pone a trabajar su imaginación. Son estas cuestiones que se plantean en el atrio del arte, aunque sólo en el interior del templo hallen su solución definitiva.

Síguese de aquí que el tema de esta conferencia –«Arte y voluntad»– se refiere al atrio del arte en relación con el templo. Cuando tratamos el arte como algo sacrosanto, está claro que nos referimos al templo y nada más que al templo: allí el artista se encuentra necesariamente a solas con su genio. Pero en el atrio no debe dejársele solo. Y, sin embargo, también ahí le abandonamos en su soledad, porque erróneamente hacemos extensiva al pórtico la misma veneración que corresponde al santuario. Aún en el ejercicio de la voluntad del artista, creemos que no debe ejercerse sobre él presión alguna, por miedo a que pueda perturbar su inspiración, y así todas sus decisiones preliminares deben ser tomadas por él *in vacuo*. Para quién,

con qué fines o para qué lugar proyectará una nueva obra, o de qué fuentes extraerá sus temas: estos son asuntos que raras veces se le sugieren por medio de una determinación externa; por regla general se deja que los imagine, que los invente él mismo. De este modo dejamos una carga excesiva a la opción personal del artista, ya que, en contraste con otras épocas más vitales y artísticamente dotadas, no se dan puntos de referencia de ninguna clase. Para los fines prácticos, el atrio está vacío. Las únicas personas que allí se dan cita son un pequeño círculo de amigos y el comerciante de obras de arte, que está allí de negocios. El cliente se queda humildemente fuera y aguarda¹⁴⁸.

Es muy poco probable que en nuestros días una persona que desea adquirir un cuadro diga al artista lo que quiere que le pinte; le parecería irreverente hacerlo así. En lugar de ello, visita una exposición donde las obras de arte pueden comprarse ya hechas, y al adquirir una de ellas, la estima como un «hallazgo», una especie de *objet trouvé*. Las

148 Respecto a la noción de un «atrio» del arte, véase el prólogo de Goethe a *Propylaen*. Goethe todavía creía en la práctica de proponer asuntos a los pintores, mientras que C. L. Fernow, un esteta que había vivido en Roma y a quien Goethe se había llevado a Weimar, la censuraba como una interferencia inútil: él pretendía que se dejara solos a los pintores para que a solas hallasen el asunto que conviniera a su genio. Véase su ensayo *Über die Begeisterung des Künstlers (Romische Studien, I, II, 1806, pág. 269)*, que anticipa el punto de vista moderno. Como ardiente clasicista y kantiano, Fernow fue revolucionario también en política (cf. *Romische Briefe, 1944, págs. 52 y sgs., 73 y siguientes*).

heroicas batallas entre artista y cliente que llenan los anales del Renacimiento parecerían impropias y devastadoras al aficionado moderno. Prefiere no entrar en la refriega. El trato con el artista se deja al comerciante, quien frecuentemente se echa a la espalda esa responsabilidad de que ya no le descargan el cliente ni el público. Sería la mayor de las desdichas si algún día el comerciante fuera desplazado a su vez por el subastador público, quien ni estimularía al artista, ni haría planes por él, ni asumiría riesgo alguno, sino que simplemente le vendería.

En el siglo XVII todavía se daba como cosa normal una relación viva entre el artista y su público. Hogarth se reía de los poetas que vivían en buhardillas y vagaban en pos de sus fantasías, ridiculizaba a los músicos exasperados por la música popular de las calles. El verdadero artista estaba en contacto con su público¹⁴⁹. Los románticos, sin embargo, introdujeron la fábula de que el poeta que sueña en su buhardilla, que sólo escribe cuando le mueve el espíritu, es la imagen del verdadero poeta; y aunque nosotros sabemos que la imagen es falsa a no poder más, todavía subsiste en

149 Los grabados de Hogarth de *The Distressed Poet* y *The Enraged Musirían* ridiculizan el tipo de artista que busca refugio fuera de la realidad en una sórdida soledad o en un pretencioso refinamiento. Sus simpatías están con el entrometido populacho. El talante cambia ya en Rowlandson, cuyos aperreados pintores o poetas son representados como víctimas. En el complaciente cuadro de Spitzweg *El poeta pobre* (1839), la buhardilla aparece como un lugar idílico, el único marco adecuado para un artista, como en *Scènes de la vie de Bohème* de Murger (1851).

nuestra imaginación. Estamos perfectamente enterados de que la mayoría de los poetas no viven en buhardillas, y de que los artistas no sólo trabajan con regularidad, sino que trabajan más duramente y más tiempo que los hombres de negocios; y sin embargo nos aferramos a la creencia de que debieran trabajar sólo cuando los mueve el espíritu, sin que les perturben nuestras instancias ni les desanime nuestra indiferencia.

En este supuesto, la relación del artista con su público se parece a la antigua leyenda de Narciso y Eco. La ninfa Eco amaba a Narciso, pero él estaba enamorado de su propia imagen reflejada en la fuente y no miraba a nada que no fuera su propio rostro. La ninfa hubiera deshecho el maleficio si su conversación no hubiera sido tan limitada; pero todo lo que la ninfa Eco podía decir, era repetir las últimas palabras de lo que había oído. Conversar con un eco es alto estéril y desesperante, y no debemos echar a Narciso toda la culpa. Nosotros esperamos que el artista moldee nuestra imaginación, pero olvidamos que ningún artista puede trabajar sobre materiales que no le ofrecen ninguna resistencia plástica.

Los grandes clientes del Renacimiento eran clientes activos, y como tales tenían en común un rasgo desapacible. Cada uno por sí era para el artista lo que Lord Bridges –en una interesante conferencia sobre «El Estado y las Artes»– cree que no debiera ser un buen cliente: «un socio torpe e

incómodo»¹⁵⁰. Tenían ideas precisas sobre lo que es ser cliente y no vacilaban en sostenerlas. Es difícil imaginar, sin leer los documentos, cuánto altercado y disensión costó, al cabo de muchos proyectos y contraproyectos, el trazado de la Capilla de los Médicis. Los croquis de Miguel Ángel para las Tumbas eran corregidos por el cardenal Giulio de Médici, que las había encargado, y cada vez que Miguel Ángel presentaba nuevos proyectos, el cardenal salía al paso con sus objeciones. Por último, tras de haber llegado a un acuerdo y cuando ya Miguel Ángel había empezado a preparar la piedra, el cardenal fue elegido Papa, adoptando el nombre de Clemente VII, y con esta ocasión parece que cambió todo el proyecto una vez más, proponiendo un nuevo plan del que emergieron las sublimes figuras que hoy conocemos¹⁵¹.

150 *Romanes Lectures*, Oxford (1958), págs. 4 y sgs. Un ejemplo característico de consorcio renacentista es el que aparece en una carta del humanista Konrad Celtis: «Procura que las figuras sean trasladadas por el pintor en actitudes filosóficas y poéticas [correspondientes a las inscripciones propuestas por Celtis], de manera que, cuando yo llegue, pueda decidir lo que hay que añadir o quitar» (H. Rupprich: *Der Briefwechsel des Konrad Celtis*, 1934, núm. 87); o la perentoria orden de Isabel d'Este a Perugino: «No tiene usted que añadir nada por su cuenta» (documento publicado por W. Braghirolli en *Giornale di erudizione artistica*, II, 1873, págs. 163–166).

151 Los documentos sobre la capilla de los Médicis —especialmente la crónica contemporánea de Cambi, ratificada por la correspondencia de Miguel Ángel— no dejan lugar a dudas de que en el plano original estaba incluida la propia tumba del cardenal Julio, además de las cuatro tumbas que había encargado para sus parientes. Cuando el cardenal fue elegido Papa,

Puesto que Miguel Ángel no solía congeniar fácilmente con nadie, podría creerse que tendría que tragar mucha bilis con un cliente tan entrometido, pero le sucedía todo lo contrario: según explicaba a su discípulo Condivi, al parecer con mucho calor, Clemente VII tenía una excepcional comprensión del proceso artístico¹⁵². Es evidente que Miguel Ángel estimaba beneficiosa la presión ejercida por la voluntad de su cliente, pero es precisa la flexibilidad de un

las cinco tumbas del plano hubieron de ser reducidas a cuatro, ya que el Papa esperaba que le enterrasen en Roma. Miguel Ángel consiguió la reducción por medio de una simple inversión de términos: en lugar de dos tumbas dobles y una sencilla, dispuso dos tumbas sencillas y una doble, con el resultado de que algunas de las estatuas originalmente proyectadas para dos sarcófagos fueron reajustadas para adaptarlas a uno solo. La estatua del *Día* aún muestra las señales del tipo diferente de sarcófago para el que en un principio fue tallada. (Estas observaciones, expuestas por primera vez en una conferencia en la Pierpont Morgan Library, Nueva York, 16 de enero de 1943, difieren de las versiones que se dan en la literatura corriente sobre Miguel Ángel, pero están de acuerdo al menos con una observación de las efectuadas independientemente por F. Kriegbaum: «Michelangelo und die Antike», *Münchener Jahrbuch*, III–IV, 1952–53, pág. 16, a saber: que las estatuas del *Día* y de la *Noche* fueron originalmente planeadas para un par de sarcófagos. Véase también W. Gramberg en *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, VII, 2, 1955, pág. 153.)

Es bien sabido que poco tiempo después el Papa volvió a cambiar de idea. Se le ocurrió que si los dos Médicis –León X y él– fueran enterrados en la capilla familiar, ésta se convertiría en un glorioso mausoleo de los Médicis que albergaría a *magnifici*, duques y Papas. Propuso que Miguel Ángel volviera a ampliar entonces el plano de cuatro tumbas a seis, pero aunque Miguel Ángel jugó con la idea un poco tiempo, no se adelantó gran cosa en el asunto, y el plan fue abandonado.

152 Ascanio Condivi: *Life of Michelangelo*, tr. Holroyd (1911), págs. 50 y sgs., 56, 6

vigoroso artista para transformar en arte tal impacto; otros espíritus más débiles hubieran sido aplastados por él.



Sebastian del Piombo: Retrato de Clemente VII

Entre la vasta pero mal conservada correspondencia en que Isabel d'Este se ocupó de los artistas y del arte, hay cincuenta y cuatro cardenales que se refieren a un solo cuadro del Perugino¹⁵³. En aquellos días, el comprador con gusto y sentido del arte era bastante exigente; y por regla general los artistas prefieren clientes que exijan a clientes que no se preocupen. El Perugino, cierto es, no era un maestro de los más brillantes, ni la excesiva atención de Isabel d'Este consiguió mejorarle, pero es característico de

153 E. Wind: *Bellini's Feast of the Gods*, pág. 19, nota 41.

Mantegna que su arte prosperaba con los difíciles y fatigosos encargos de la dama. En cuanto al hermano de Isabel, Alfonso d'Este, las mercedes que hacía al Tiziano eran igualadas tan sólo por las coléricas amenazas con que le abrumaba después, pero por medio de esta estrategia de bien calculados ataques alternando con halagos manejaba al Tiziano, llevándole al estado de inspiración en que produjo las famosas *Bacanales* de Madrid y de Londres¹⁵⁴.

Entre los más recientes clientes y patrocinadores de artistas, tal vez el único caso comparable sea el de Ambroise Vollard, el comerciante de cuadros y editor francés. Este brillante especulador de modas del gusto tenía un don especial para abrumar, intimidar, azuzar y halagar a un artista hasta que producía la clase de obra que Vollard deseaba de él. De qué modo respondía una víctima a semejante trato, lo vemos en un autorretrato rápidamente bosquejado por Renoir, que lleva una deliciosa dedicatoria a su torturador. La inscripción dice así: «de *mon raseur sympathique*»¹⁵⁵. Esto no tiene nada que ver con la hirsurta

154 *Ibid.*, págs. 56–63; «Crowe and Cavalcaselle», *Life and Times of Titian, I* (1881), págs. 184, 225 y sgs.

155 Vollard: *La vie et l'Oeuvre de Pierre—Au guste Renoir* (1919), pág. 8; también *Auguste Renoir* (1920), portada. El homenaje de Rouault a Vollard, en el prólogo a *Miserere*, ed. Monroe Wheeler (1952), lo considera con más sentimiento y autocompasión: «...hubiera costado tres siglos llevar a la perfección las diversas obras y cuadros con que, con total desprecio de las limitaciones terrenales, deseaba él cargar al peregrino». En traducción a la lengua vernácula de Boston de 1901, las circunstancias explotadas por el talento comercial de Vollard fueron claramente descritas en *The Education*

barba de Renoir; la palabra *raseur* es un coloquialismo equivalente a un «pelmazo insoportable». *Il me rase* significa «me da la lata». El tono afectuoso de la dedicatoria muestra la gratitud del artista a su cócora.

Que el tratar así a los artistas haya pasado más o menos de moda puede atribuirse a un montón de razones. En primer lugar, los aficionados al arte viven bajo la impresión de que no tienen tiempo para intercambiar cincuenta y cuadro cartas acerca de un cuadro, pero eso es una ilusión. Una mirada dirigida al azar sobre las vidas de los clientes y patrocinadores de arte del Renacimiento nos revelaría que tenían mucho menos tiempo libre que un atareado hombre de negocios de la actualidad. Estaban abrumados por asuntos y problemas cotidianos de una urgencia y un peligro personal que es difícil para nosotros imaginar. Si en medio de estas terribles perturbaciones encontraban tiempo para bregar con los artistas y someterlos a su voluntad, es porque el arte les era tan indispensable como el pan de cada día: no podían vivir sin él. Y ese, en mi opinión, es el *quid* del asunto. Si el arte fuera algo tan indispensable para nosotros como lo era para ellos, no dejaríamos el atrio del arte tan desierto.

Además, los clientes del Renacimiento asumían riesgos mucho mayores de lo que estaría dispuesto a asumir el

of Henry Adams, cap. XXVII: «New York or Paris might be whatever one pleased –venal, sordid, vulgar– but society nursed there, in the rottenness of its decay, certain anarchistic ferments, and thought them proof of art. Perhaps they were.»

coleccionista medio moderno. Afirmaba su «voluntad de creer» en el momento decisivo, cuando el éxito de una empresa artística estaba todavía en el platillo de la balanza, mientras que nosotros preferimos esperar hasta que el artista ha concluido su obra, a fin de poder decidir si nos satisface o no el resultado. De este modo se aplaza la participación a un momento menos crítico: nuestra vida artística es más reposada.

Sin duda, Williams James tenía razón al decir que la persona que no se arriesga a sufrir una decepción no está, al fin y al cabo, más al abrigo de este peligro que la que se arriesga. La presión de nuestro clima artístico ha bajado por la ausencia de una clientela activa, con el resultado de que el prudente coleccionista, que cree haber disminuido sus riesgos, ha disminuido en realidad sus posibilidades de adquirir tantas obras significativas como tal vez hubiera podido.

Hasta el Estado se ha convertido en un cliente tímido y no mantiene a nadie que sea responsable, y mucho menos se responsabiliza él mismo, de los malos diseños aplicados a la acuñación de moneda y a los billetes de banco¹⁵⁶. La

156 Lord Bridges, como más arriba se ha citado, pág. 107, no quiere que sea el Estado «un socio torpe e incómodo en sus relaciones con las artes». Sin embargo, es dudoso que pudiera ser eficaz un patronazgo que a tal punto anula su voluntad, puesto que prácticamente declina toda responsabilidad en cuanto a las decisiones artísticas. Generalmente se considera como axiomático que un ministro responsable tendría sobre el arte un efecto deprimente, aunque las pruebas que da la Historia hablan contra ello: sirvan

arquitectura, la última de las artes en que el cliente puede todavía si llega el caso imponer su voluntad, ha hallado su propia tierra de nadie en la evasiva diplomacia de las salas de juntas y reuniones, si no en los inmensos despachos de los contratistas que suministran arquitectura prefabricada, concebida y proyectada *in vacuo*.

Cuando comenzó sus esculturas para el edificio de la Unesco en París, Jean Arp estaba asombrado y decepcionado de que ni siquiera los arquitectos pudieran disponer de tiempo –emplea la expresión «disponer de tiempo» «para discutir en serio con los pintores y escultores» de qué modo tenía que ser concebida su obra como parte del plan general¹⁵⁷. Aunque el cliente era una corporación, y había encargado a un grupo de grandes artistas (entre los que estaban Miró, Moore, Picasso y Tamayo) la decoración de un edificio para un objeto bien definido, se adoptó el método al uso de dejar al artista abandonado a sí mismo, de manera que cada cual pudiera seguir su voluntad individual. No se hizo que sus voluntades

de testigos Colbert o Antonin Proust. Sin embargo, decir que una institución funciona bien no significa necesariamente que funciona con suavidad. Malraux, por ejemplo, se ha revelado a sí mismo como un ministro fastidiosamente emprendedor, y la vida artística ha reaccionado en Francia contra él con loable irritación. Una asociación incómoda, sin duda, más preferible a las comodidades del vacío. Mientras que el patronazgo del Estado sea tan tímido que se limite a evitar molestias y perturbaciones, el Estado recibirá el arte vacuo que inadvertidamente patrocina.

157 *Daedalus*, revista de la *American Academy of Arts and Sciences*, invierno 1960, pág. 117.

entraran en conflicto para que luego, a partir de tal conflicto, lograran su armonización. El resultado de esta relajada idea de *laissez-faire* fue una paradoja visual e intelectual: en este edificio dedicado a la obra cultural de las Naciones Unidas, las artes vagan por todo el local sin función, desordenadas y desunidas.

El efecto de dejar al artista excesivamente abandonado a sí mismo lo vemos claramente en las obras de los expresionistas abstractos. Estos artistas han llevado la introspección al último extremo, y no obstante tratan de romper el aislamiento que les impone. Es el suyo un arte que busca desesperadamente lo substancial, y lo persigue en dos direcciones: volviendo a los impulsos instintivos del artista, y proyectándolos hacia fuera a una escala mayor que la vida. Nosotros por lo general hacemos garabatos distraídamente en cuartillas sueltas, y nuestros amigos psicoanalistas nos dicen que este hábito desaliñado integra nuestra personalidad. Realizar esto mismo a escala monumental hace entrar en juego fuerzas de integración que elevan al artista por encima de su yo particular. Yo creo, por lo tanto, que el enorme tamaño de estas pinturas no es en modo alguno accidental; es, por el contrario, su *raison d'être*. Hoy día, muchos artistas que buscan en su arte lo substancial, tratan de hallarlo por un aumento de escala. El tamaño es una especie de *test* para ver si en tales ampliaciones la imaginación mantiene su propia dimensión. Hablar de abstracciones como «mayores que la vida» no es

algo tan raro como acaso pueda parecer, pues el idioma del artista está en relación a la escala del hombre, pero parece elevado a un tono más alto por un *tour de force* en proyección. Esto lo vemos magníficamente en algunos de los «cuadros de acción» de Soulages, perfectos ejercicios de caligrafía monumental a los que confiere una superior autoridad el hecho de ser tan enormes. Es como si el mismo artista tuviera que inventar los obstáculos que ya nadie le pone desde fuera.

En la música dodecafónica, para poner un ejemplo de otra clase, el obstáculo se establece en forma de una escala musical previa a la composición (que se despliega simétricamente por su inversión, retrogradación e inversión retrógrada)¹⁵⁸. Este procedimiento limita estrictamente la opción del compositor en cuanto a variación melódica, obligándole así a construir su propio lecho de Procusto, lo mismo que un poeta que ha de someterse a anagramas y acrósticos preconcebidos. En los últimos años, la señalización se ha extendido también a la dinámica musical y al timbre, de modo que las secuencias de color, intensidad y duración se regulan tan estrechamente como las secuencias de tono. No ha sido infrecuente en arte tal persecución implacable de las normas establecidas y sus

158 Schoenberg: *Style and Idea*, págs. 102–143 [edición española, págs. 143–188]: «Composition with Twelve Tones»; sistematizado en J. Rufer: *Composition with Twelve Notes related only to one another* (1961), págs. 79–111.

permutaciones. Es algo familiar en literatura, a partir de las *précieuses ridicules*, y en medicina, con los preciosismos de la locura, pero sea cual sea el nivel mental en que actúa el mecanismo, y ya responda a una instancia profunda o superficial, parece ser característico de un arte insuficientemente nutrido desde fuera.

Aunque sería arbitrario hacer al artista responsable de la reclusión en que se ve obligado a trabajar, su propia actitud ante esa circunstancia ha contribuido a configurarla y tiende a estimular su continuación. Más aún, se ha hecho patente una alarmante afinidad entre el «arte puro» y las exigencias de la mecanización –debido a que las formas puras son más difíciles de mecanizar–. Ningún arte se presta a la reproducción tan plena y livianamente como un cuadro, por ejemplo, de Manessier. En música, las composiciones seriales ofrecen las mayores facilidades a la máquina calculadora. Si un novelista se retira a una región interna de experiencia donde todos los hechos se presentan como secuencias puramente subjetivas, su técnica se aproxima a la del cine. El «monólogo interior» es un caso a propósito. Inventado como artificio literario para transmitir lo íntimo e inmediato, sirve de apoyo (una especie de *basso continuo*) en el lato y comprensivo estilo del *film-capriccio* que –según palabras de Robbe-Grillet– «admite simultáneamente, alternativamente y al mismo nivel fragmentos instantáneos de realidad accesibles a la vista y al oído, y fragmentos pretéritos, o distantes, o futuros, o

totalmente fantasmagóricos»¹⁵⁹. Es un error corriente en tales discusiones confundir *lo íntimo e inmediato* con *lo concreto*, olvidando de este modo el axioma filosófico de que las sensaciones más inmediatas son las más abstractas. Puesto que lo inmediato siempre requiere un gran aparato de exclusiones, constituye un esquema que puede servir de pábulo a una máquina, y esta es la última ironía de la disociación: aunque aísla al artista del mundo externo, encuentra fuera un apoyo en la mecanización, porque ambos son procedimientos deshumanizados.

No debiera por tanto causar sorpresa que el arte maquinal y la especie de introspección que recomienda la psicología profunda tiendan a reforzarse mutuamente. Como hemos visto en algunas películas recientes, y también en una variedad de las artes plásticas que basa sus efectos en el *bricolage*¹⁶⁰, los ingenios mecánicos pueden incorporar

159 Prólogo a *L'année dernière à Marienbad* (1961), pág. 16. Para Robbe-Grillet, este meditado conjunto representa «*Ze film total de notre esprit*».

160 La palabra *bricolage*, originalmente utilizada en los juegos de billar o de tenis para designar la habilidad que hace rebotar una pelota, se aplica ahora en Francia más generalmente a todo uso inesperado que se haga de objetos que ya están hechos de antemano, especialmente cuando se han cogido de uno de esos lotes de trastos viejos que suelen guardarse en las buhardillas. A las personas que habitualmente coleccionan tales piezas para un nuevo uso se las llama *bricoleurs*. El reciente arte francés muestra muchos ejemplos de *bricolage artistique* realizado con más o menos gusto. (Lévy-Strauss, *op. cit.*, pág. 26, extendió esta idea al *bricolage intellectuel*.) La fascinación que ejercen tales «composiciones heteróclitas» es una fusión de extrañamiento y reconocimiento. Es el viejo truco Dada en una forma

aquellas «experiencias que le invaden a uno», altamente irracionales, que James describía en sus «Gifford Lectures» como «irrupción en la conciencia ordinaria de energías procedentes del subconsciente»¹⁶¹. Lo que a él le impresionaba como una innovación radical de la ciencia psicológica y un triunfo en el campo de la técnica –la revelación de «sistemas enteros de vida subterránea... enterrada más allá de las zonas elementales de la conciencia y que hace irrupciones dentro de ésta»– ha sido aceptado desde entonces como un lugar común, y como tal ha contribuido a desterrar algunas de las restricciones voluntarias que de otro modo bloquearían el curso de la imaginación. La suspensión de la voluntad ya no está reservada para los momentos excepcionales de la intuición artística: se ha convertido en una cosa que pasa en la terapia

más elegante.

161 *The Varieties of Religious Experience* («Gifford Lectures», 1901–1902), Lecture X. El entusiasta relato de James acerca de «las maravillosas exploraciones de Binet, Janet, Breuer, Freud, Masón, Prince y otros» es hoy especialmente conmovedor, cuando sabemos cuánta razón le asistía en su juicio: «Estos informes clínicos le suenan a uno a cuentos de hadas cuando los lee por primera vez, y, sin embargo, es imposible dudar de su exactitud.» James estaba bien enterado de que el material humano disponible para la demostración había «sido hasta entonces bastante limitado y, en parte al menos, excéntrico, compuesto de individuos poco comunes propensos a la sugestión hipnótica y de pacientes histéricos»; no obstante, confiaba en su creencia de que «los mecanismos elementales de nuestra vida son al parecer tan uniformes que lo que en algunas personas se demuestra ser cierto en un grado acusado, es probablemente cierto de todas en el grado que sea, y puede ser cierto en unos pocos en un grado extraordinariamente elevado».

de todos los días y que algunos artistas intentan emular en sus esfuerzos para equiparar el acto creador con una catarsis automática. Una vez que el arte aspira de este modo a lo que Janet llamaba *l'abaissement du niveau mental*, que es un estado de descomposición o disociación mental que conduce especialmente a incursiones desde el inconsciente¹⁶², la fricción creadora entre artista y cliente

162 Pierre Janet: *Les obsessions et la psychasthénie* (1903), I, 2, págs. 443 y sgs.; II, 1, págs. 1 y sgs.; también L. Laurent: *Des états seconds, variations pathologiques du champ de la conscience* (1892), que demuestra que una «retracción del campo de la conciencia» libera repentinos y agudos impulsos de una clase elemental. La psicología de los mitos de Jung se basa en esta clase de fenómenos: «La reducida intensidad de conciencia y la ausencia de concentración y de atención, el *abaissement du niveau mental* de Janet, corresponden bastante exactamente al primitivo estado de conciencia en el que hemos de suponer se formaron originalmente los mitos» (C. G. Jung y C. Kerényi: *Essays on a Science of Mythology*, 1949, pág. 103). Pero este razonamiento no es concluyente. Si es necesaria una disminución de la atención mental para descomponer los estratos superiores de una inteligencia racional porque éstos estorban el impulso creador de mitos, no se sigue de ello en modo alguno que en un estado más primitivo, donde el impulso creador de mitos no hallaría obstáculos, se dé ninguna de las brumas producidas por un *abaissement du niveau mental*. La aguda observación exterior parece, por el contrario, un ingrediente esencial de los mitos primitivos; véase C. Lévi–Strauss: *Le pensée sauvage*, págs. 25, 48 y sgs., quien advierte que «el apetito de información objetiva constituye uno de los más descuidados aspectos de la llamada mentalidad primitiva» (pág. 5). Las meticulosas observaciones zoológicas y botánicas efectuadas por algunos pigmeos y otras tribus aborígenes (*ibíd.*, págs. 7–15) son difíciles de conciliar con las indicaciones de Jung según las cuales «el primitivo» padece un «crónico estado crepuscular de la conciencia» (*op. cit.*, pág. 101). Esta bien puede ser una visión romántica del salvaje.

Aunque los primeros promotores de la psicología profunda (Janet, Breuer, Freud, etc.) no se hacen ilusiones acerca de la calidad de algunos de los

materiales psíquicos desenterrados del inconsciente, en la escuela de Jung ha llegado a ser artículo de fe que la «arcaica» materia subterránea del alma contiene minerales del más alto precio. Lo que ha escrito Jung sobre el *mysterium coniunctionis*, por ejemplo, parecería implicar que el símbolo del Hermafrodita es no sólo una proyección subconsciente de excepcional energía, sino que debe ser uno de los grandes temas de creación artística. Sin embargo, según se puede demostrar, éste no es el caso. Ya se tomen patéticamente o como una broma excéntrica, las esculturas andróginas del período helenístico son tan hijas de la imaginación y tan presuntuosas como la *Séraphita* de Balzac, la *Lucinde* de Schlegel, la *Mademoiselle de Maupin* de Gautier: la imagen nunca se ve totalmente libre de la pedantería que caracteriza la figura de *Rebis* en los libros de láminas de alquimia, aunque han sido innumerables las tentativas literarias. Entre los ejemplos modernos basta con citar *Les mamelles de Tirésias* de Apollinaire y *La dragonne* de Jarry; ambas se salvan, merced a un aristofánico estilo de mascarada, de las bochornosas trivialidades que caracterizan *L'androgynie* de Péladan o *Demian* de Hermann Hesse. Schoenberg y Berg y posteriormente Mircea Eliade (*Méphistophélés et l'androgynie*, 1962, pág. 122) reservan un lugar de excepción para *Séraphita*: «la última gran obra de la literatura europea que trata el mito del andrógino como tema central», a lo que podríamos responder, con Gibbon: «El lector, según la medida de su fe, decidirá esta profunda cuestión.»

Aunque hoy generalmente se admite que los métodos de psicología profunda se proyectaron para revelar tipos preconceptuales de vida emocional, no siempre se reconoce que estos tipos son también preartísticos. No es que reprochemos al método psicoanalítico que, cuando se aplica a la creación artística, tienda a borrar la diferencia entre arte grandioso y arte repulsivo: reducidos al difuso nivel de lo subconsciente, los refinamientos de percepción tienden a desaparecer. Por otra parte, si se expusiera con claridad el hecho de que en los estudios psicoanalíticos se hace la vivisección precisamente de un tipo de impulso infra-artístico, su contribución auténtica a la psicología artística podría estar mejor definida de lo que hasta ahora está.

En las reflexiones sobre el mito de Edipo, por ejemplo, se ha hecho habitual suponer que «lo que de otro modo es simplemente una fábula repugnante», por la evocación de un recuerdo latente resulta investido de

«esa misteriosa cualidad que lo haría digno de ser elegido como tema trágico» (F. M. Comford: *The Unwritten Philosophy and Other Essays*, 1950, pág. 9). De todos modos, es difícil ver por qué una fábula repugnante ha de resultar menos repugnante por el hecho de que sea latentemente recordada. Por esa regla de tres, cualquier chirigota indecente, con tal que sea lo bastante ruda para perturbar nuestros sueños, resultará dignificada y poética. Lejos de ser un tema ideal de arte, el símbolo de burda especie que sobrevive en el inconsciente y sale a la luz con un *abaissement du niveau mental* es artísticamente el más obtuso. Si la leyenda de Edipo es en sí monstruosa (y no veo cómo puede negarse esto), y si, como indica la experiencia psicoanalítica, es una de esas fábulas monstruosas que están profundamente incrustadas en nuestra vida inconsciente, entonces debe de ser tan difícil sacar un gran drama de este asunto como escribir una buena novela sobre «el bendito Hermafrodita». El éxito de Sófocles se debió no a colusión con el inconsciente, sino, por el contrario, a haber previsto toda clase de irrupciones procedentes de esa región. Como se ha advertido con frecuencia, la consumada maestría con que en la construcción de esta tragedia se aclara y explica el crimen de Edipo transfigura la violencia de la conclusión. Las espantosas revelaciones vienen tan cuidadosamente preparadas que el efecto final sobre el espectador es el más opuesto a una invasión de lo subconsciente. En la ópera de Stravinsky sobre Edipo, los efectos de *repoussoir* son aún más numerosos. No sólo interrumpe el Narrador las confusiones y excitaciones que comenta, sino que las partes dramáticas son vertidas en latín litúrgico, lo cual contribuye a mantener los hechos a una distancia hierática. Precisamente por la ausencia de un filtro semejante con que aliviar la robusta tangibilidad de sus fantasmas, parece fallar Balzac en *Séraphita*. El esquematismo psicodinámico, si se deja en crudo, produce documentos, pero no arte. Para eso puede uno leer a Swedenborg directamente.

Desde el punto de vista de la teoría estética, es interesante que Schoenberg renunciara a su intento de escribir una *Bühnenwerk* musical sobre *Séraphita*. Según una carta de Berg a Webern, esto iba a ocupar tres partes (Redlich: *Alban Berg*, página 88). El homenaje rendido en el prólogo de *Harmonielehre* a Maeterlinck, Strindberg y Weininger (!) deja pocas dudas de que el uso de Balzac como mistagogo hubiera acarreado abundancia de «material arcaico». Hemos de añadir que lo que se ha publicado o expuesto

debe parecer superflua y anticuada. En el nuevo atrio del arte, la única dificultad que ha de vencer el artista procede de cuestiones de comercialización: «¿Se grabará bien?», «¿Se reproducirá bien?», «¿Se distribuirá bien?». Pues dondequiera que hoy día deja un hueco la voluntad, no tardan en llenarlo las fuerzas mecánicas¹⁶³.

Aunque por temperamento era un filósofo optimista, James escribió *La voluntad de creer* en un tono insultante dirigido contra lo que a él le parecía ruin y mezquina confianza en la salvación por la maquinaria. En los idólatras de la ciencia, cuya sensatez se presuponía, descubría James «una pasión por concebir el universo de la manera que más economizase trabajo», y acusaba a los lógicos de haber difundido esa confusión por un uso erróneo de lo que ellos llaman «la ley de la parsimonia». Inventada por Occam y llamada por ello «navaja de Occam», la ley de la parsimonia prescribe que al formar una teoría no debemos introducir más hipótesis que las indispensables para su construcción. A los que extienden esta norma, de una útil suposición lógica a una técnica aplicable a la vida, James los llamó «los caballeros de la navaja». Y añadía, no muy confiadamente:

de los cuadros de Schoenberg, a lo que él evidentemente da gran importancia, cae dentro del estilo y categoría de las imágenes psicoclaustales estudiadas por Jung; cf. Rufer: *Das Werk Arnold Schoenberg*, págs. 175 y sgs. (ilustraciones).

163 La ciencia ficción no tardó en apropiarse la combinación de psicología profunda y mecanización. En *Éve future*, de Villiers de l'Isle –Adam (1885), Edison es experto en ambas.

«Los caballeros de la navaja nunca formarán entre nosotros más que una secta».

Esto lo escribía en 1881¹⁶⁴. Hoy los caballeros de la navaja no son una secta: son la mayoría, y no son –en ningún sentido de la palabra– *raseurs sympathiques*. Prefieren no luchar con el ángel: esto lleva demasiado tiempo; es antieconómico, y se expone uno a romperse la crisma. Evitar riesgos se ha convertido en una tendencia general, y muchas de las fuerzas que se han discutido en estas conferencias pueden referirse a este impulso dominante: un deseo de difundir toda clase de arte tan ampliamente que sus efectos se anulan entre sí. Nietzsche vio al hombre moderno en su Edén estético «rodeado de los estilos y artes de todos los tiempos, de modo que, como Adán a los animales, pueda darles un nombre»¹⁶⁵. La clasificación ha resultado ser en realidad una cómoda manera de neutralizar los perturbadores efectos del arte: nos ahorra las molestias de la participación, y sobre todo, elimina la voluntad. «Estos caballeros tan escrupulosos –como dijo James– creen haber hecho algo notable, pero se han engañado. Han elegido simplemente, de entre todo el surtido de tendencias a su disposición, aquellas que ofrecían más garantías para obtener, con los materiales dados, el

164 «Reflex Action and Theism», publicado primeramente en *Unitarian Review* (octubre 1881), reeditado en *The Will to Believe* (1897).

165 Nietzsche: *El origen de la Tragedia*, § 18.

resultado más mezquino»¹⁶⁶.

166 Loc. cit. (abreviado). Aunque James describió «los caballeros de la navaja» como una mera secta, vio cómo «su hermandad aumentaba en número y adquirirían prestigio sus negaciones». Carlyle comparó a estos «cegados petulantes» a «unas gafas tras de las cuales no hay ojo alguno» (Sartor Resartus, I, 10). Los fenómenos aquí discutidos presentan una desagradable semejanza con la «evolución por atrofia» en las sociedades de insectos muy organizadas, desarrollo que asegura fuerte cohesión social a expensas de la variabilidad; véase William Morton Wheeler: *The Social Insects* (1928), págs. 303, 307 y sgs.; también *Essays in Philosophical Biology* (1939), págs. 143–169. En época mucho más reciente, otros biólogos han ido con cautela al transferir las categorías darwinianas a la historia cultural: reconocen (cf. P. B. Medawar: *The Future of Man*, 1960, páginas 97 y sgs.) que mientras la evolución genética del hombre ha seguido una pauta darwiniana, la transmisión de su herencia tecnológica y cultural es «claramente lamarckiana», pero agenética. Una neta distinción entre estos dos órdenes de acontecimientos no implica que se excluyan mutuamente: un ambiente desarrollado por una tradición cultural actúa sobre los caracteres genéticos, por imperceptible y lentamente que sea, como una fuerza selectiva (cf. H. Kalmus: *Variation and Heredity*, 1957, pág. 206). Por otra parte, el desarrollo histórico de una tradición, aunque distante varios grados del orden genético de causación, depende de un mecanismo psicológico de tal complejidad que puede llegar a producir una «evolución por atrofia» en su propia esfera. Un gran constructor como Pier Luigi Nervi, por ejemplo, que ha concentrado todas sus facultades en la ingeniería arquitectónica, ha pagado por ello el precio de una completa astenia en la arquitectura doméstica. La cuestión está en saber si los casos de esta especie seguirán siendo excepcionales; pero aun cuando la respuesta negativa tuviera a su favor todo el peso de la economía, según James sería un error aceptar ese argumento como definitivo. Nuestras irreprimibles necesidades «forman un rastrojo demasiado tupido para que pueda segarlos ninguna navaja de Occam científica que haya sido forjada hasta ahora».

Otro aspecto de la «evolución por atrofia» es el que trata Jean Revol: «Art et aliénation», *Nouvelle revue française*, XI (1963), págs. 128 y sgs. La quisquillosa atención a detalles diagramáticos que caracteriza cierta clase de

Se ha dicho a veces en defensa de la difusión que, a fin de dar una cuenta razonable del asunto, el número creciente de ofertas debería dividirse entre el número cada vez mayor de beneficiarios; entonces podemos ver que la pérdida de densidad es engañosa.

Me temo que este argumento no valga. En música, por ejemplo, la difusión afecta a cada oyente en particular; éste oye más música de la que solía oír, y gracias a los medios mecánicos de producción la oye a menudo en una forma preparada para la difusión.

Decir que una experiencia difundida se hace más densa si se divide por el número de personas que la comparten, es como pretender que cuanto más gente tome leche diluida hay menos dilución.

Sería conveniente mantener esta discusión al margen de toda clase de opiniones tendenciosas sobre educación popular. La queja contra la distribución en masa del arte no

esquemas psicopatológicos (cf. más arriba, pág. 112) se aprecia aquí en contraste con su fondo clínico. Indica el autor que, mientras el contacto de un paciente con la realidad se pierde progresivamente, su solicitud de intrincadas normas formales llega a ser un sustitutivo para la experiencia. En la literatura, las ceremoniosas cartas que escribió Hölderlin durante su locura (*Gesammelte Briefe*, ed. E. Bertram, c 1936, págs. 405 y sgs.) muestran la misma elaboración afectada de una sintaxis fantasmal. Estas arriesgadas maneras de expresión logran literalmente lo que algunos estetas han propuesto como ideal del arte: la «erradicación de la materia por la forma».

consiste en que éste sirve a demasiada gente, sino que la sirve mal. Personalmente tengo poco aguante con la engreída creencia de que el arte para la mayoría es un despilfarro; la complacencia de la minoría consigo misma es mucho más ruinosa. Si juzgamos la situación con imparcialidad, lo alarmante no es el número de personas que contemplan el arte, sino el número de obras de arte que contemplan, y la reducción del arte a un fugaz espectáculo.

Algunas sociedades bien intencionadas parecen empeñarse con ahínco en juntar cosas que están separadas y en separar otras que están juntas, fomentando de esta manera la perpetua movilidad del arte, destructora de su auténtica concentración.

Detener esta corriente no será fácil, porque son muy poderosas las fuerzas que la respaldan. Sin embargo, el reconocimiento del valor que tiene una fuerza produce por sí mismo una medida de resistencia. El golpe es contrarrestado por la reflexión, y si la reflexión se prolonga el tiempo suficiente, hasta el más fuerte impacto puede perder su poder.

No obstante, sería imprudente sentirnos muy seguros de que «el espíritu al fin saldrá triunfante». Los caballeros de la navaja son astutos: no expulsan al artista de la ciudad; le reciben en ella imponiéndole sus propias condiciones. Una benévola neutralidad elimina los roces y mantiene el atrio del arte cerrado y a salvo de perturbaciones. Cuando una

experiencia es excepcional, debe ser multiplicada, y pronto dejará de ser excepcional.

Baudelaire previó que esta destructiva tolerancia sería saludada un día como una forma de «progreso»; en este complaciente receptáculo, en este favorable abismo, las anárquicas energías de creación serían absorbidas y diluidas en la nada. «La principal diferencia que existe entre el hombre y los animales –dijo James– está en el exceso exuberante de sus inclinaciones subjetivas»; y «si no hubiera sido su vida entera una aspiración a lo superfluo, nunca se habría establecido en lo necesario tan inexpugnablemente como lo ha hecho»:

«Despojadle de su extravagancia, devolvedle la cordura y daréis al traste con él.»



ACERCA DEL AUTOR

Edgar Wind (Berlín, 14 de mayo de 1900 – 12 de setiembre de 1971) fue un historiador del arte alemán exiliado, que se especializó en iconología del Renacimiento. Fue miembro sobresaliente e interdisciplinar de la escuela de historiadores del grupo de Aby Warburg y del Instituto Warburg. Fue el primer profesor de historia del arte en la Universidad de Oxford.

Trayectoria:

Edgard Wind nació en Berlín, Alemania. Se formó en matemáticas y filosofía en el Instituto de Charlottenburg, y luego en las Universidades de Berlín, Freiburg y Viena. Concluyó su licenciatura en Hamburgo, donde fue el primer discípulo de Erwin Panofsky.

Explicó en la Universidad de North Carolina entre 1925 y 1927, pero regresó a Hamburgo como investigador ayudante. Allí conoció a Aby Warburg, y fue uno de los que ayudaron a trasladar la Biblioteca Warburg, desde Alemania a Londres, al iniciarse el periodo nazi, en una operación dirigida por Fritz Saxl.

En Londres, Wind se implicó en el Instituto Warburg, ayudando al famoso Journal of the Warburg and Courtauld Institute en 1937. Durante la Guerra Mundial volvió a los EE. UU.: Universidad de Nueva York, Universidad de Chicago, y Smith College. Fue ayudado en sus indagaciones con una beca Guggenheim en 1950.

En 1955 Wind regresó a Inglaterra, y fue el primer profesor de historia del arte en la Universidad de Oxford, posición que mantuvo hasta su retiro en 1967.

Sus obras más famosas fueron *Los misterios paganos del Renacimiento*, *La elocuencia de los símbolos: estudios sobre arte humanista* y *Arte y anarquía*.