

Jorge Elliott

Abstracción
y figurativismo

Separata de los
Anales de la
Universidad de Chile

Año CXXI; N° 127



Mayo-agosto de 1963

El sol brilló sobre todas las estatuas, pero sólo la estatua de Memnón alzó su voz al cielo.

SCHOPENHAUER

Abstracción y Figurativismo o el Dilema de la Expresividad en la Pintura

por

Jorge Elliot

I

Sería una verdadera maravilla que bastase determinar la mayor o menor validez del arte figurativo o del mal llamado arte abstracto —que debería denominarse arte ‘no-figurativo’, pues todo arte es abstracto en cierta medida— para que se nos resolviera en forma inmediata y definitiva el problema de la expresividad en la pintura. Desgraciadamente no es así. La controversia a que aludimos no es más que el segmento visible de un témpano gigante, la mayor parte de cuya masa yace escondida bajo obscurísimas aguas. Nada se ganaría con sólo examinar detenidamente el agudo fragmento que asoma a la luz. Nos será necesario, también, sumergirnos en el negro mar que oculta la más grande porción de su abultado cuerpo, si deseamos formarnos una idea, aunque vaga, de sus verdaderas dimensiones y su compleja forma.

La presencia, en nuestro tiempo, de un elemento que entorpece la expresividad del artista se hizo notoria apenas éste comenzó a sentir que no le era posible expresarse con potencia reveladora si se ceñía estrictamente a los cánones de la estética imperante. Pero no sólo el artista plástico ha debido reconocer que ya no le es ni fácil ni sencillo crear obras significativas y de penetrante estocada emo-

cional. "Le verse est touché", exclamó el poeta Mallarmé en una conferencia que dictara en Londres a fines del siglo pasado. Desde Debussy en adelante, el músico también se ha visto impulsado a desarrollar nuevos recursos técnico-expresivos; recursos que conducen, como todos ya sabemos, a través de la música dodecafónica a la concreta y electrónica.

Lo angustioso es que ninguno de los recursos revolucionarios adoptados por una y otra escuela, con el fin de trascender este elemento entorpecedor, ha logrado un éxito decisivo. Le han sido útiles al innovador apasionado y, en menos grado y por breve tiempo, a sus colaboradores más íntimos. Puede establecerse, y sin exagerar, que una de las características más claras de nuestro tiempo, confuso e inestable, es que sus constantes formulaciones nuevas pierden vigencia con asombrosa rapidez. Con razón el filósofo Karl Jaspers ha podido observar lo siguiente: "Cultura significa hoy algo que jamás adquiere forma. Surge con inusitada velocidad de un vacío al que retorna con sorprendente celeridad"¹.

La situación en que se encuentran las artes recuerda el caso de las enfermedades neurovegetativas. Cada año se colocan en el mercado específicos que se dice sanarán a los que padecen de úlceras estomacales o de psoriasis. Todos suelen provocar mejorías aparentes por unos meses, pero, a la larga, resultan tan ineficaces como otros anteriores. Pues tales enfermedades no las causan agentes externos; no son provocadas por bacterias, por algún virus misterioso o por sustancias químicas nocivas, sino por confusos desequilibrios psíquicos y nerviosos.

El artista, como el enfermo, vive en espera de alguna fórmula que dé solución a su dilema. Como es natural, no se culpa a sí mismo, sino a los recursos con que se ve obligado a trabajar. Digámoslo de una vez: no existe aquella fórmula; por otra parte, han existido fórmulas por docenas, en cuanto toda cultura diferenciada ha desarrollado distintas. En cada caso el hombre ha logrado utilizar aquélla que su medio cultural ha colocado a su alcance, con mayor o menor eficacia, en relación a la validez que han poseído en su tiempo. Es decir, mientras más absoluto ha sido el dominio de una visión colectiva, encarnada en símbolos y mitos, más clara y pode-

¹Véase *Man in the Modern Age*, de Karl Jaspers. Editorial Doubleday and Anchor, New York, 1957. Pág. 126.

rosa ha sido también su expresión en las artes a través de la fórmula o convención concretizadora adoptada por la cultura comprometida. Hay que distinguir, por cierto, entre la manera en que han actuado sobre el hombre en diversas etapas culturales. En las culturas primitivas el hombre adquiriría una densidad interna no-individualizada, como consecuencia de la presión que ejercía sobre él el ambiente emotivo comunal. El grupo constituía una unidad psíquico-emocional coherente. En culturas más avanzadas el individuo fue logrando un grado de autonomía superior. Mientras mayor ha sido esta autonomía también ha sido mayor la responsabilidad del hombre, en el sentido de adquirir él propiedad o integridad en su ser, en relación a su voluntad expresiva. En otras palabras, el caso de un grupo en estado cultural neolítico es distinto al caso de Grecia, la Edad Media o el Renacimiento, que, a su vez, son distintos entre sí. La diferencia estriba en el grado de individualización, que a medida que aumenta exige más, en cuanto a estructura interna personal, de cada artista. Lo que hoy resulta evidente es que a medida que se diluye o desvanece la visión interna —mítico-simbólica— que objetiviza la relación entre ser y cosmos, le es más difícil al hombre adquirir el tipo de consistencia que permite verter expresiones reveladoras en relación al mundo emocional. No puede haber duda de que el ser amorfo, que no ve nada claro y no entiende su propio sentir, tendrá poco que entregar, cualesquiera que sean las modalidades o maneras que emplee. No son las maneras o las modalidades las que conceden poder al artista; él debe desarrollarlo dentro de sí mismo. Dependerá, entonces, de la riqueza de su vida interior en conjunción con su talento y su capacidad vivencial.

Ahora resulta lícito preguntarse: ¿Cómo ha de desatascar su expresividad el artista si no hace nada por lograrlo? Las búsquedas, las luchas, los padecimientos, modifican al hombre interiormente, lo enriquecen y le dan forma, lo cual, a su vez, debería concederle el tipo de estructura espiritual que entrega expresividad. Sucede que para buscar no es necesario destruir o comenzar de la nada. En pintura, al menos dentro de las culturas individualizadas, los grandes han realizado búsquedas siempre, pero sin provocar rupturas absolutas y abruptas. Las mutaciones, los cambios de esencia verificados de un día a otro, no pueden conducir a una profundización. Caravaggio fue un innovador, como lo fueron Velázquez, Rem-

brandt, Constable, Turner y Cezanne, pero ninguno de ellos perdió de vista una esencia común armonizadora, ni modificó su visión múltiples veces en un intento de lograr aún mayor poder expresivo. La singularidad de sus puntos de vista determinó, en cada caso, el 'estilo personal' dentro del genuino estilo colectivo, al cual el estilo personal no niega puesto que brota en él y constituye su fruto. Sus elementos corresponden a las armónicas que dan su color distintivo a cada instrumento de la orquesta sin oponerse a una fusión fecunda en ella. Surge de cosas tales como la 'petite sensation' de Cezanne. El pintor que posee una visión digna de revelar no la anda buscando por todas partes. Es consecuente consigo mismo como lo fue David. David, cuando se enfrentó a Goliat, tenía todo un ejército detrás. Pudo pedirle la espada a ese soldado, la lanza a este otro o el dardo a un tercero, pero prefirió encarar a su enemigo confiando en su honda, en su arma auténtica, prolongación de su vida de pastor humilde y tras la cual podía colocar toda su experiencia, su pericia y su agilidad de niño.

Sería innecesario insistir sobre estos puntos, como también sobre otros que irán surgiendo a medida que avanza este trabajo, si no fuese obvio que predomina el convencimiento entre la mayoría de los entendidos y aficionados a la pintura, como así también entre muchos pintores de que la manera de llegar a una expresividad potente es inventar antiiconografías, nuevas técnicas, o "modificar la cocina" en las modalidades de mayor aceptación. En otras palabras, se culpa a la tradición por la impotencia reinante y no a la condición humana. Debido al éxito de la ciencia —que opera a través de un sector distinto de la creatividad— se cree en la experimentación y se aplaude la *aventura*.

Mientras tanto el artista plástico tiene ante sí el caso clínico de la poesía. Desde los días de Poe, Baudelaire y Mallarmé hasta hará unos veinte años el poeta se descubrió cogido en un torbellino de innovación incesante. Incluso envidió esa propiedad singular de la música que le permite comunicar por encantamiento sin tener que recurrir a conceptos, imágenes o ideas. "Poésie, musique, c'est la même chose", declaró el abate Bremond y así, con el correr del tiempo, se traspasaron todas las barreras y se llegó a la jitanjáfora, a la acumulación de sílabas desprovistas de sentido y que debían engendrar una música verbal. Como era de esperarse el poeta descubrió

muy pronto que esa música era inferior a la instrumental y que las palabras carentes de sentido no eran palabras sino apenas ruidos insignificantes. Debió dejar de lado la experimentación desbocada para regresar al lenguaje con todas sus limitaciones gramaticales y conceptuales². Hoy la poesía aparenta estar débil; se nos figura desvitalizada cada vez que comparamos su relativo sosiego con la agitada vida que llevan las artes plásticas. No nos engañemos. Puede que hoy existan tantos poetas genuinos como existieron en su época rebelde. La mayor actividad de entonces daba la ilusoria impresión de mayor creatividad, pero tanto hoy como ayer no son muchos los que surgen dotados de un poder de revelación verdadero. Parecería que éste ha de ser siempre el caso en las épocas no de arte, sino de artistas.

No olvidemos que aun dentro de nuestra tradición han existido épocas de arte y épocas de artistas. Las genuinas épocas de arte pertenecen a las culturas no-individualizadas, como las neolíticas, pero incluso en las individualizadas, como la nuestra, han existido períodos en que el ambiente emotivo comunal ha provocado tal cohesión que su arte ha perdido mucho de su carácter diferenciado. Este es, al menos, el caso de la Edad Media. Cuando se visita una catedral gótica y aunque se sepa que participaron en su construcción y ornato numerosos artesanos de recia personalidad individual, no se siente la necesidad de preguntar: ¿Quién haría esos vitrales? ¿Quién tallaría el púlpito y el altar mayor? ¿Quién crearía las estaciones de la cruz? Se nos impone su unidad y la sensación de que ahí todo es arte. El esteta Clive Bell, en su obra *ART*, anota al respecto lo siguiente: "En la Edad Media el señor feudal en su castillo y el campesino en su choza eran hermanos espirituales que pensaban y sentían de la misma manera. El Renacimiento puso fin a esa armonía. El señor entró al mundo de las ideas y de la sensualidad refi-

²Algunos poetas, entre ellos Stephen Spender, sostienen que no se ha podido seguir innovando en poesía porque ella no puede utilizar sino un solo recurso o material: el lenguaje. La innovación, según ellos, lo agota rápidamente. Presumen, en otras palabras, que basta innovar para 'potencializar', lo que no es correcto. Además, no toman en cuenta que los cambios de materiales pueden también imponer nuevos aprendizajes que impedirían la profundización, y que ellos pueden constituir un nuevo medio —como la acuarela con respecto al óleo— que no reemplaza a otros sino que se mantiene autónomo.

nada, el campesino se quedó donde estaba. *Desde entonces la capacidad de crear formas significativas ha pasado a ser el don inexplicable del genio individual*"³. En ese momento, además, el arte se dividió en arte culto y arte popular. Con el correr del tiempo y como consecuencia de la revolución industrial, el arte popular o folklórico ha muerto. En los grandes centros urbanos del presente, reducido a cifras, junto a máquinas y a papeles, el pueblo ha perdido su cultura. Esta es, por lo demás, una de las tragedias expresivas de la era.

¿Qué indujo al caballero a entrar al mundo de las ideas y de la sensualidad refinada? A esta pregunta cabe una sola respuesta: el creciente impulso que fue adquiriendo el racionalismo desde los días de San Agustín y Santo Tomás de Aquino. Muchos artistas y estetas responsabilizan al racionalismo por el estado de postración en que se encuentra el arte hoy día. Paul Gauguin, desde su refugio en los mares del sur, escribió estas líneas: "Hemos atravesado por un largo período de error en el arte debido al desarrollo de la química, la física y la mecánica y al estudio de la naturaleza. El artista, despojado de su salvajismo, no confía en su instinto, mejor diríamos su imaginación, y ha vagado por tantas sendas distintas en busca del elemento productivo que, agotado, carece de fuerzas para crear. Es incapaz de trabajar al menos que se encuentre sumido en una multitud desordenada, aterrado, sintiéndose perdido si se le deja sólo"⁴. Por su parte, Ludwig Klages, en su obra *Grundlegung von Wissenschaft des Ausdrucks* anota que "la perturbación de los poderes de autoexpresión del alma es consecuencia de la violación perpetuada sobre los instintos por la voluntad"⁵.

No es del todo justo, sin embargo, responsabilizar solamente al racionalismo de nuestra postración artística. En Grecia, por ejemplo, y a pesar de la decidida tendencia racionalista de su cultura, las artes florecieron. Tampoco dejaron de existir en Roma, Estado que se aferró a las tradiciones helénicas, sin buscar una visión pro-

³Véase *Art*, de Clive Bell. Editorial Capricorn Book, New York, 1958. Léase pág. 111.

⁴Tomado de *Letters*, las cartas de Gauguin traducidas al inglés por Ruth Pieloka, Editorial Faber and Faber, 1943.

⁵Citado por J. P. Hodin en su artículo intitulado "Expressionism", "Horizon". Vol. xix, Número 109, enero, 1949.

pia y mientras concentraba el grueso de sus energías en actividades militares y civiles. Ninguno de esos dos pueblos desarrolló el 'esclavo mecánico' y ambos mantuvieron abierto 'el cofre colmado de tesoros que una realidad mítica viviente constituye'⁶.

La trágica encrucijada en que se encuentra el arte actualmente es consecuencia del giro tecnológico que ha tomado el racionalismo en nuestra civilización. Los griegos pudieron haber seguido la senda del progreso material. No desconocían el método experimental, incluso desarrollaron máquinas, entre ellas una de propulsión a chorro en base a vapor, pero no se dejaron seducir por sus posibilidades, de modo que todas quedaron relegadas a la calidad de meras curiosidades de laboratorio. No les interesó explotar a la naturaleza en beneficio exclusivo del hombre. Más bien les preocupó mantener un equilibrio entre el conocimiento intelectual del 'super-yo' y el más subjetivo y natural del yo interno. Parecería que este equilibrio es de importancia fundamental al hombre si es que aspira a retener intacta su expresividad emocional.

Lo que estamos discutiendo nos trae a la mente un cuento inédito del poeta Nicanor Parra que ilustra a la maravilla lo que le puede acontecer al hombre si las circunstancias lo obligan a vivir exclusivamente en función de un fenómeno exterior. En síntesis dice así: "En cierta ocasión los dioses, muy indignados por la forma descarada en que mentía el hombre, se reunieron para acordarle un castigo. Decidieron imponerle el siguiente: cada vez que algún ser mintiese, ya fuese hombre, mujer o niño, un ladrillo se desprendería de entre sus labios. A los pocos días de haberse dictado esta sentencia todo el mundo andaba por las calles empujando una carretilla de mano para que cayeran en ella los ladrillos. Antes de un año la humanidad se había visto obligada a dejar todo de lado a fin de preocuparse exclusivamente del terrible problema provocado por el famoso bloque que a cada instante saltaba de sus bocas. Primero se construyeron inmensas pirámides con ellos, luego fue necesario tender vías férreas hacia todos los lagos para vaciarlos allí. Se llenaron pronto y hubo que extender esas líneas hasta el mar. Con una pequeña porción del ladrillaje se construyeron cientos de ciudades.

⁶Observado por Jaspers en *Man in the Modern Age*, donde habla de "The richly peopled fulness of an undecayed mythical reality". Véase pág. 21.

Permanecían vacías por un tiempo, pero el hombre se precipitaba a llenarlas procreando con inmenso fervor. Sin embargo, a medida que aumentaba la población aumentaban también las mentiras y aparecían verdaderas cordilleras de ladrillos. La necesidad de descubrir nuevas maneras de utilizar los ladrillos lo obcecó tanto que se olvidó de todo —el arte, por supuesto, pasó rápidamente a la historia. Finalmente, llegó la hora en que ya no entendía de otra cosa que de ladrillos. No hablaba sino de ladrillos, mentía acerca de los ladrillos mientras le caían de la boca. Desde ese momento comenzó a considerarse un ser condenado a manejar ladrillos eternamente. El sentido de su existencia, en términos de una esclavitud eterna al ladrillo, lo llenaba de angustia y pavor. No le era ya posible imaginar salida alguna de su infernal encrucijada y lo cierto es que se hallaba cogido en un proceso irreversible y para siempre destinado a desempeñar las mismas agobiadoras funciones, incluso los domingos, puesto que también mentía los días domingo”.

Puede que nos haya fallado la memoria y que, inconscientemente, hayamos modificado la intención del cuento al extraer la impresión que nos dejó su lectura a través de nuestro sentir. En tal caso la versión que de él acabamos de dar equivaldría a una paráfrasis. Pero es un hecho que tal como se nos ha venido a la mente puede interpretarse como una parábola satírica del mundo actual. Nuestro ladrillo es el artefacto maquinal que excreta, bajo diversas formas e ininterrumpidamente, nuestro intelecto pleno de conocimientos respecto a los procesos del mundo circundante. Dentro de la naturaleza el aparato mecánico ha levantado una seudonaturaleza que nos absorbe por completo. Ella ofrece nuevos tipos de recompensa e impone su artificial escala de valores. Finalmente, nos ha llevado a apetecer, como razón última de la existencia, la adquisición de la mayor cantidad posible de sus frutos sintéticos.

Con la visión de nuestro problema que nos proporciona la parábola de Parra, analicemos, ahora, los resultados concretos de nuestra inversión en el mundo, en estado de constante expansión, de la tecnología. La tecnología le ha permitido al hombre concebir y manufacturar artefactos dotados de propiedades prácticamente mágicas. Estas máquinas, estos aparatos, realizan todas las funciones que realizara el artefacto del pasado y muchas más, ya que no sólo contienen, atrapan, aseguran y protegen, sino que, además, funcionan y

producen. Ahorran esfuerzo al ser humano hasta el extremo de que ahora él apenas necesita controlarlos, puesto que, de día en día, aparecen nuevos modelos en el mercado, más automáticos y que se autorregulan con deslumbrante eficacia. Su seudovida fascina al intelecto y su verdad se muestra tan clara y patente que convence de un modo en que no nos logra persuadir la verdad subjetiva del arte.

En culturas anteriores y también en otras etapas de la nuestra, el hombre se contentaba con concebir un artefacto cada vez que surgía una necesidad nueva en el medio. Ahora los construye continuamente y los nuevos artefactos engendran nuevas necesidades, en vez de satisfacer necesidades emergentes. Cambian las formas externas de la vida, pero no las internas, que, por el contrario, tienden a empobrecer. En el pasado los artefactos terminaban por transformarse en medios de expresión artística —piénsese en los huacos incásicos— pero hoy en día el creador de artefactos mecánicos consume todo su ingenio y su inventiva en concebir cómo han de funcionar y no atina a expresarse por su intermedio. Vale recordar que mientras se estudia la construcción de un artefacto mecánico se recurre a hechos, a leyes deducidas de la observación de fenómenos externos al hombre y que poco tienen que ver con su vida psíquica. No podría decirse entonces que se encuentra empeñado en una labor totalmente equivalente al arte, puesto que el arte satisface nuestras necesidades emocionales y nos permite descargar nuestras pasiones. Además, nos pone en contacto con nuestros semejantes quienes, al gozar de él, logran algo similar. Por el contrario, la máquina, una vez que llega a existir, nos es ajena y no nos habla o entenece aunque nos intrigue. El hombre, por lo tanto, al centrar su atención sobre el mundo exterior, al dedicarse, como insinuamos, a explotarlo en beneficio propio, ha llegado a agregar cosas nuevas a la naturaleza, que incorporan los conocimientos que ha adquirido de ella a través del estudio, pero que en ningún modo expresan lo que él ha sentido en el proceso de existir. Su obcecada concentración en hechos externos a él lo ha encaminado por una senda que no conduce al logro de una debida consistencia interna.

Las artes plásticas han sido las más afectadas por la situación que discutimos. Son ellas las que han tenido que ceder el artefacto a la tecnología, que, por su parte, los ha transformado en aparatos destinados a desarrollar una función práctica inmediata durante un

tiempo limitado. Puesto que no se espera ya que lleven el sello de la expresividad humana, una vez que han cumplido su restringida misión dejan de interesar y se les desecha. Se les puede descartar sin que se sienta sensación de pérdida alguna y, por eso, acontece que el producto final de nuestra civilización es el desperdicio: aparatos, envoltorios, instrumentos, envases, máquinas y diversos tipos de recipientes se lanzan a los basurales en cantidades fabulosas todos los días. (Fig. 1).

Pero el artista plástico no puede expresar sino por intermedio de un artefacto y por esto se ha visto obligado a concebir artefactos propios. Ellos, desde un punto de vista utilitario, resultan superfluos. Sus patéticos trozos de tela estirados sobre bastidores, sus inútiles bloques de piedra o montones de fierro ya aprensados o soldados, pueden, no obstante, adquirir valor de acuerdo con un complejo juego de estimación que se efectúa en el mercado comercial, donde se les asignan precios en dinero. Este misterioso juego poco tiene que ver con algún sentido o valor trascendente. La mayoría de las veces acusa un nuevo arranque de *tulipomanía* (término que alude a los fabulosos precios que adquirieron las papas de tulipán durante el siglo pasado). Sospechamos que el hombre anhela algo que la nueva modalidad de vida le niega y que tiene que ver con las necesidades más íntimas de su naturaleza. En ausencia de aquello busca saciar su sed en cualquiera fuente. La forma de vida que ha adoptado lo torna un realista extremo que duda de todo tipo de verdad que no sea comprobable. Ha vaciado en el pozo del olvido al cofre donde antes atesoraba una *realidad mítica viviente* y así ha quedado, como observa Jaspers, '*ante una estupenda realidad que, no obstante, se alza ante él como una obscuridad muda*'. Los tentáculos de su instinto exploran en vano esa obscuridad hasta el agotamiento, y se relajan. Su núcleo palpita en un anhelo ciego. Por eso el hombre de hoy, como el cuervo, se lleva al nido todo lo que rutila o brilla. No perdamos de vista que así como paga precios exorbitantes por obras de arte, también los paga por sellos de correos y aun por candados antiguos. El mercantilismo imperante ha sabido especular en base a esa sed imprecisa, lo que ha contribuido a confundir totalmente el mundo de los valores. Índice de esta confusión es el hecho de que, en el ámbito de la fama y las reputaciones, haya surgido la condición de *celebridad*. En ella no



Fig. 1. Escultura moderna. ¿Monumento al desperdicio y la basura?

existen categorías espirituales: las estrellas de cine y los grandes hombres de ciencia, los boxeadores y los artistas, las cortesanas y los héroes de guerra brillan en ese firmamento con equivalente magnitud. Es evidente que mientras reine semejante confusión no se podrá tomar en serio la aceptación que recibe, en un momento dado, la obra de un artista.

No podemos dejar de reconocer que cuando el arte no participa de lleno en los procesos indispensables al desenvolvimiento de la vida dentro de una sociedad, le será muy difícil a esa sociedad enjuiciar a su arte certeramente. En las sociedades primitivas el arte debía hacerse de un modo y no de otro, puesto que la vida se desenvolvía alrededor de creencias que ese arte encarnaba. No había posibilidad de error al ser él un imperativo ineludible. Además, en su hacer estaban comprometidas una pasión y una intensidad potencializadoras. En menor grado, éste ha sido también el caso en las culturas posteriores más racionalizadas pero todavía provistas de un contenido espiritual. Por el contrario, *en nuestra sociedad el arte puede adquirir cualquiera forma, ya que la forma que adopte en nada afectará al funcionamiento social.* Que el arte se haga de esta o de esta otra manera no es asunto de vida o muerte. A lo más es materia de discusión entre estetas, quienes, a través de extraños procesos de raciocinio, pueden llegar, en cualquier instante, a la conclusión de que una de ellas constituye un nuevo estilo adecuado a la época; pero tal conclusión no afectará en lo más mínimo a los cálculos del estadístico. A raíz del acontecimiento, las usinas no cambiarán sus métodos de trabajo, sus horarios seguirán iguales, ni intentarán sus gerentes concebir ritos extraños destinados a efectuarse ante las máquinas en reconocimiento del despunte de una nueva formulación artística. La vida económica y la vida política seguirán su rumbo impertérritas. Mueven al mundo de hoy la ciencia y la tecnología, y ellas, desde hace siglos, colocan un énfasis excesivo sobre la verdad a expensas del sentido; y 'sentido', justamente, es lo que falta a la vida en la actualidad.

Ya que nuestra sociedad es de aquéllas en que el arte no participa de sus funciones esenciales, no tendría certeras armas de juicio. La modalidad de vida que impone al hombre le es a éste insuficiente, al faltarle contenido, al no asignarle definitivo propósito a su existencia; y el hombre, entonces, padecerá de una insatisfacción vaga, pero profunda, de una inquietud aguda, aunque ambigua y, en el fondo, no sabrá lo que quiere. Atribuirá al arte una significación misteriosa sin entenderlo, ya que no puede comprender cabalmente aquello que no participa de los quehaceres a que lo somete la vida. Le faltará, como es obvio, una adecuada educación estética y esa familiaridad con el arte que sólo se adquiere a raíz de un

compromiso sagrado e ineludible con él. Por lo tanto, propiciará su desarrollo en base a teorías que, en sí, no pueden dar origen a una formulación artística genuina y lo estimulará a través de los inadecuados mecanismos mercantiles que son, al fin y al cabo, los que ahora impulsan la actividad social.

De entre todas las artes, las artes plásticas son las más susceptibles a ser distorsionadas por los mecanismos del aparato comercial, las únicas que pueden colocarse en el mercado cabalmente, al ser ellas siempre objetos tangibles. Nadie puede adquirir una 'cantata' de Bach o *El Paraíso Perdido* de Milton y llevarse una de esas obras consigo a casa, sustrayéndola definitivamente de la circulación general. A lo más podrá adquirir algunos discos, algunos libros, una partitura o un manuscrito, pero sin adueñarse por completo de sus contenidos. Pero cualquiera persona que tenga el suficiente dinero, puede adquirir, si se le antoja, un Picasso o un Rembrandt, que, desde ese instante, pasará a ser de su exclusiva propiedad. En un mundo que se torna cada día más masivo, en que desaparece el orden familiar, el hombre medio sólo logra adquirir 'status' rodeándose de artefactos de lujo o de objetos a los cuales la sociedad ha concedido categoría de símbolos culturales. No hay duda que las auténticas obras de arte, por ser absolutamente exclusivas, asignan más 'status' que un Cadillac o que una mansión con piscina a los ojos de la 'élite' —no se les puede producir en serie, ni se les puede repetir— y, lo que es más importante aún, envuelven al dueño en un aura de sensibilidad y refinamiento.

Una de las características fundamentales de nuestro tiempo es su *futuro-dirigismo*. Se ha superado la etapa romántica del retorno a la naturaleza. Se piensa, más bien, que el hombre deberá hallar solución a sus problemas en un futuro no muy distante, gracias a un desarrollo orgánico que le permitirá alcanzar su cabal madurez. Esta manera de sentir exalta la voluntad de estilo —hecho que discutiremos en detalle en la tercera sección— y nos lleva a aceptar teorías estéticas que declaran a una u otra modalidad del momento la más representativa del sentir vigente. También nos induce a creer que estamos a un paso de la culminación del proceso en que nos vemos envueltos. Por esto, se estimula la experimentación, dentro de la modalidad artística preferida, ya que parecería colocarla en armo-

nía con el tiempo actual. Además, los experimentos nos dan la sensación de que apresuran el momento del hallazgo definitivo.

En los últimos tiempos se ha asignado al arte 'no-figurativo' preponderancia sobre el figurativo en relación a las presuntas aspiraciones expresivas de la época, y se estimula la experimentación siempre que se realice dentro del campo del 'no-figurativismo'. Pero no puede perderse de vista que al valorarse el arte que se está haciendo, a la vez que se estimula al arte se favorece al "marchand", al abrirle un inmenso mercado. Puede que el arte nuevo no se llegue a cotizar a precios tan elevados como los que alcanza el arte del pasado, pero por eso mismo se le puede vender en mayor cantidad a gente que posiblemente no podría adquirir obras renacentistas. Lo importante para el que comercia en obras de arte es que el sentido que se le atribuye hoy al 'experimento' conduce a que el arte no se detenga un instante y cambie su apariencia continuamente. Esto lo ajusta a la perfección a los mecanismos del mercado, ya que el mercado funciona en base a novedades. Los cambios en el arte corresponderían, pues, a los cambios de modelo. Así como se modifican anualmente las apariencias externas de los automóviles, también se modifican las de la pintura.

Las justificadas razones, que dimos más arriba, con el objeto de explicar la presión vanguardista que actúa sobre el arte actual, se contaminan, inevitablemente, de otras enteramente superficiales e interesadas, que terminan por desvirtuarlas. El futuro-dirigismo y el deseo de ver surgir una formulación nueva y genuina se diluyen en la sed de novedades y se tiñen de snobismo. En otras palabras, no resisten el corrosivo ácido del ambiente, debido a que ellas no pasan de ser meras 'ansias' indefinidas. La verdad es que en el fondo, como decíamos, la sociedad no sabe lo que quiere. Envueltos en los elegantes ropajes que proporciona el mundo de las comodidades, el artista y el promotor pierden de vista el 'principio motor' original y se engañan entrando al mundo de las modas. Los museos de arte moderno, las bienales, la competencia internacional artística, la explotación del arte por los relacionadores públicos, no contrarrestan los efectos del mercantilismo, sino, por el contrario, lo fortalecen. Por este motivo es posible sustentar que la promoción del arte moderno no ha hecho otra cosa que lanzarlo al torrencioso río que arrastraría a la cultura a su disolución, rebajándola al estado

que Jaspers definió y que ya hemos citado, pero que citaremos de nuevo en forma completa: "Cultura significa hoy algo que jamás adquiere forma. Surge con inusitada velocidad de un vacío al cual retorna con sorprendente celeridad. El proceso de valoración es típico. Los hombres se sacian pronto con lo que tienen a su alcance y por eso viven ansiando novedades, ya que nada más les llama la atención. *Se aclama a cada novedad como si fuese la verdad última que el hombre ha estado buscando a través de las edades, pero, momentos después, se las lleva el viento, puesto que todo lo que se desea es sensaciones*".

II

A pesar de lo que hemos argumentado hasta aquí, no somos pesimistas irredimibles. Desde el advenimiento de la revolución industrial se ha progresado en varios sentidos. Pocos comulgarían hoy con lo propuesto por Thomas Love Peacock, a fines del siglo XVIII, en su ensayo *The Four Ages of Poetry*, en el cual declara: "La poesía es el chupete de la humanidad en la infancia de la sociedad civil. Hoy la ciencia ha levantado una pirámide desde cuya cúspide ve muy abajo al parnaso"⁷. La emergente inquietud espiritual, por muy mal dirigida que esté y por mucho que se relaje en contacto con lo mundano, es real y puede eventualmente abrirle un sitio al arte dentro del mecanismo social. Estamos convencidos de que el hombre ha utilizado la técnica, hasta ahora, en forma muy restringida y elemental.

Pero nada se ganaría con negar que, tal cual se la ha llevado hasta ahora, no ha hecho otra cosa que empobrecer la vida espiritual. Los beneficios materiales con que nos ha colmado no compensan el terrible 'angst' que ha impuesto al hombre. Los filósofos lo vienen insinuando desde hace tiempo. Alfred North Whitehead declaró, hará ya unos veinticinco años, lo siguiente: "Cuando sepamos todo lo que hay que saber acerca del sol: su temperatura, su tamaño, su peso y su composición química, puede que aún no nos hayamos percatado de lo más importante, del hecho elemental de

⁷Véase *The Four Ages of Poetry*, Percy reprints N° 3, Blackwell's, Oxford, 1937.

que el sol brilla"⁸. Haciendo uso metafórico de su observación llega luego a decirnos que la fundación primordial del arte es 'realizar la fecundación del alma'. La Dra. Langer, por su parte, señala algo semejante: "El sol constituye hoy un fenómeno tan interesante al vérselo como fuente de energías transformables, que ya no se le puede interpretar como dios, héroe o símbolo de pasión... en nuestra era la vida humana ha sufrido tantos cambios y se ha tornado tan diversa que la gente es incapaz de compartir unos cuantos símbolos históricos cargados de idéntica riqueza denotativa para todos. *Esta pérdida de símbolos universales amenaza la adecuada orientación del inconsciente*"⁹. Toda una escuela filosófica se preocupa hoy de la expresión simbólica, lo que delata un verdadero afán por lograr un cruzamiento fecundo entre dos diversas teorías del conocimiento. Si esto se llegase a lograr podría producirse una nueva formulación cultural válida.

Por otra parte, es también una ventaja que la ciencia ya no pretenda haber llegado a una comprensión absoluta y definitiva del universo y sus leyes, como creía haberlo logrado hasta comienzos de este siglo. El análisis de la naturaleza última de la materia y de su estructura ha revelado al científico complejísimo microcosmos, que lo vuelcan hacia la metafísica. Al respecto dice Whitehead, en su obra *La Ciencia y el Mundo Moderno*: "Por el momento la teoría de los quanta perturba a la física... una de las interpretaciones más adecuadas de esa teoría consiste en suponer que el electrón no atraviesa su trayectoria en el espacio en forma continua... es algo así como si un automóvil que se desplaza a la velocidad de treinta millas por hora a lo largo de un camino, no recorriese esa ruta continuamente, sino más bien apareciese sucesivamente ante cada monolito que indica una milla recorrida, permaneciendo ahí un minuto para reaparecer al instante ante el siguiente donde permanecería otro minuto y así sucesivamente. El electrón está adoptando las características que cierta gente atribuía antes a los Mahatmas del Tibet... *si esta interpretación resultara cierta nos veríamos obligados a revisar todas nuestras nociones respecto a la naturaleza defini-*

⁸Véase *Science in the Modern World*, de A. W. Whitehead. Mac Millan, 1950.

⁹Véase *Philosophy in a New Key*, de Susan K. Langer. Harvard University Press, 1956.

tiva de la existencia material"¹⁰. Nuevamente y esta vez como consecuencia del análisis científico, estamos ante un cosmos ininteligible. La incertidumbre que estos nuevos misterios engendran incrementa la sed de espíritu, engendrando otro factor que muy bien puede contribuir a provocar, más adelante, cambios fundamentales en la estructura social.

La inquietud que los nuevos descubrimientos despiertan en el hombre de ciencia lo induce a teorizar, incluso con verdadero vuelo poético, en torno al significado de nuestras ansiedades y de nuestra naturaleza íntima. No hace mucho tuvimos la oportunidad de leer un trabajo inédito del Dr. George Müller de las Universidades de Concepción y de Londres. Intentaremos simplificar su compleja argumentación, ya que lo que expresa resulta de sumo interés. Dice, el Dr. Müller, que el fotón puede hoy considerarse el primer evento perceptible y que esta partícula —si es lícito llamarla así— sólo se le puede representar por una curva, lo que indicaría que existe en un mundo bidimensional, pero aspirando a entrar a otro tridimensional. Logra esto a través del átomo que, dentro del espacio tridimensional, conoce una evolución muy compleja. Ella culmina en los seres vivientes, los que aspirarían a ingresar a un mundo tetradimensional, el del espacio-tiempo. Una extraña mutación podría permitirles tal entrada, pero por el momento sólo pertenecen parcialmente al mundo tetradimensional. *Es por esto que el hombre se conforma con ocupar sólo una porción reducida de espacio, sin aspirar a llenarlo totalmente, pero, por el contrario, anhela a ocupar todo el tiempo.* Teorías como la que acabamos de resumir, por imaginativas que resulten, no anulan lo incomprensible, ni tranquilizan nuestras almas. Denotan, sí, como decíamos, la existencia de una presión, de una inquietud que no deja de ser promisoria.

Claro está que la ciencia no ha alcanzado su desarrollo posible. De ella podemos esperar mucho todavía. Pero, mientras tanto, las nuevas ideas no han modificado la vida del hombre, ni han afectado los procesos sociales de un modo perceptible a todos. Por el momento el hombre sigue atado a la máquina. Impulsa su vida un utilitarismo carente de espíritu. "En la civilización moderna —señala la Dra. Langer— dos grandes peligros amenazan la estabilidad

¹⁰Nuevamente *Science and the Modern World*. Pág. 191.

mental: la nueva modalidad de vida, que nos lleva a desconocer los antiguos símbolos naturales, y la nueva modalidad de trabajo que le resta sentido a la actividad personal, tornándola inaceptable a la sedienta imaginación. La mayoría de los hombres jamás ve las mercaderías que ellas producen. Parados ante una correa sinfín aprietan un millón de tornillos idénticos o cierran un millón de idénticos envoltorios en una sucesión de horas, días, años. Este tipo de actividad es demasiado pobre, demasiado vacía y por lo tanto ni la más despierta fantasía es capaz de concederle sentido simbólico. El trabajo ya no cae dentro de la esfera del rito . . . se han desvanecido los antiguos símbolos y miles de vidas mediocres no ofrecen nada de nuevo a la imaginación creadora. *Este tipo de inanición, tanto como la alimenticia, amenaza al obrero de hoy: la tiranía de la máquina*"¹¹.

Lo que olvidan los más entusiastas promotores de la innovación en el arte es que el progreso material no basta para engendrar una nueva cultura; que nada ha acontecido en el mundo de las ideas y de las grandes concepciones que, como decíamos, haya gravitado sobre nuestras vidas hasta el extremo de dotarnos de una. Ante tal hecho, provocar un estallido de objetos novedosos dentro del ámbito del arte no significa gran cosa.

Si cualquiera de nosotros fuera a preguntarse: ¿A qué cultura pertenezco?, tendría que responderse, por muy inerte que se halle, a la cristiana-grecorromana. Si la desconocemos nos lanzamos a un vacío sin fuerza gravitacional, *donde todo pesa igual al no pesar nada* y donde todo dispara hacia donde lo lleve el más leve impulso. Por el momento nuestra única esperanza de llegar, como individuos, a un arte potente reside en no romper el débil hilo que nos liga a una tradición que todavía no ha sido reemplazada. Desgraciadamente el impulso innovador parecería haber detenido a la pintura en ese espacio vacío y carente de gravitación. No recordamos qué escritor puso en boca de uno de sus personajes la siguiente observación: "El arte es un espejismo, cualquier cosa puede llegar a serlo, puesto que basta repetir y repetir que ella es una maravillosa creación para que, con el correr del tiempo, lo llegue

¹¹Nuevamente *Philosophy in a New Key*. Léase su discusión de la forma significativa.

a creer todo el mundo". El confuso panorama artístico de hoy no sugiere otra cosa.

He aquí la importancia de discutir la mayor o menor validez del arte abstracto o del figurativo. Cuando reina una confusión tan grande como la que impera en la actualidad, se hace más necesario que nunca evitar frustraciones inútiles. Nada más patético que el leñador perdido en el bosque que camina en círculo, convencido de que sigue una dirección recta que lo conducirá a la llanura. Nada más peligroso que romper todas las represas y anegar los valles, provocando la muerte de miles y la destrucción de las cosechas, para quedar después sin masas de agua contenidas con que generar fuerza electromotriz o irrigar las tierras baldías.

La vitalidad del arte en una civilización como la nuestra es reducida y, por lo tanto, es extremadamente peligroso someterlo a fuertes presiones externas. Sobrevive en el artista individual y no en la masa, y por "futuro-dirigida" que sea la actitud de los promotores del arte nuevo, la visión potente del artista genuino no estará, por mucho tiempo, en armonía con fórmulas o teorías ajenas a su peculiar manera de sentir.

Para resumir en una metáfora la situación del arte en la actualidad diríamos que es comparable a la del famoso corazón con que trabajó el Dr. Alexis Carrel. Recordemos que ese doctor extrajo el corazón de un animal y lo conectó a un circuito de tubos de ensayo que contenía una solución salina. Este corazón se mantuvo vivo, achicando el plasma por aquel sintético sistema sanguíneo, durante semanas. Transformado, eso sí, en un corazón sin propósito fuera del cuerpo a que perteneció originalmente y del cual se le había extraído. El arte es, al fin y al cabo, algo así como el corazón de una cultura cuando participa de ella y sirve a su desenvolvimiento. Entre nosotros, marginado de la vida social, no es más que una especie de categoría espiritual enrarecida. El artista medio se inhibe ante los problemas que le propone el hecho de tener que crear algo digno de esa vaga y trascendente superestructura. Teme que su obra resulte académica, muerta, insignificante, caduca, o insípida. Vive, como diría Gauguin, aterrado, buscando la multitud. Por eso su arte resulta, por regla general, en exceso consciente de sí mismo.

III

Decíamos hacia el comienzo de la sección anterior, que los artistas de vanguardia y los entusiastas del modernismo sustentaban que se había producido una nueva formulación artística, lo que equivaldría a creer que despunta un nuevo estilo. Puesto que ya debemos abordar aspectos particulares del problema en discusión, es conveniente primero investigar si es posible que suceda cosa semejante.

La palabra estilo, como lo han reconocido todos los estetas de nuestro tiempo, significa muchas cosas. Nadie ha analizado con mayor detenimiento que Meyer Chapiro todas sus posibles acepciones. Una detenida lectura de su trabajo nos ha convencido de que no hay razón para no seguir creyendo que el estilo es 'la manifestación de la cultura como un todo, el signo visible de su unidad'¹². Las diversas acepciones que dan los críticos a este término al referirse a un escritor como 'estilista' o al discutir el 'estilo' de un pintor, responderían al juego entre 'estilo personal' y 'estilo colectivo', que caracteriza a las culturas individualizadas. Ya hemos señalado que los 'estilos' personales no tiene por qué negar al colectivo, en vista de que, mientras existe estilo auténtico, ellos serán su fruto.

Nada, entonces, nos impide estar, en general, de acuerdo con Vladimir Weidlé cuando se refiere a la situación actual, en relación a lo que todo estilo debe manifestar, en estos términos: "En el pasado, el punto de partida de toda creación artística fue el ser humano, uno e indivisible-cuerpo, alma y espíritu. El hombre, en lo más profundo de su ser, se mantenía en comunión con lo sobrehumano y con los poderes sobrenaturales del universo; el estilo daba testimonio de esa unidad que trasciende al ser individual. El mismo proceso de disolución racional de la cultura que ha conducido a la eventual destrucción del estilo y de la comunión espiritual que los estilos ponen en palpable evidencia, le impide al hombre hoy día, en forma creciente, entregarse por entero a su actividad creadora más genuina"¹³. Debemos advertir que Weidlé, al estable-

¹²Véase "Estilo" de Meyer Chapiro —Publicaciones del Instituto de Teoría e Historia de la Arquitectura—, 1962. Pág. 2.

¹³Véase *Ensayo sobre el Estado Actual de las Artes y las Letras*, de Vladimir Weidlé (EMECE. Buenos Aires, 1943).

cer que en el pasado el punto de partida de toda creación artística fue el ser humano, no sustenta que haya sido siempre exclusivamente antropocéntrico, puesto que no ignora que la comunión del hombre con las fuerzas sobrehumanas y sobrenaturales engendra símbolos potentes que no aluden necesariamente al cuerpo humano. Con el tiempo, las formas visibles del estilo dan origen, según Wylie Sypher¹⁴, a un vocabulario, de modo que el estilo terminaría por ser el lenguaje expresivo de una cultura coherente. En las artes plásticas el carácter de cada estilo auténtico puede referirse a una teoría de las proporciones, puesto que cada formulación cultural sólida adopta una. Hay que tomar en cuenta, no obstante, la cierta observación de Erwin Panofsky, quien anota que esas convenciones reflejan 'una intención artística definida'¹⁵.

El examen a que sometimos nuestra época en la sección anterior no nos permitiría llegar a la conclusión de que existen hoy ninguna de las condiciones previas al surgimiento de un estilo auténtico; no operan las fuerzas que pueden conducir, como diría Wölfflin, 'a la cristalización del mundo en ciertas formas'¹⁶. En el mundo del arte como en el de la moral, ha penetrado un escepticismo respecto a las convenciones tradicionales que provoca un rechazo de ellas sin que hayan surgido otras que nos parezcan válidas y que reflejen una nueva interpretación de la relación hombre-cosmos. Podría ser, entonces, que en ambos rechazos conduzcan sólo a un relajamiento tipo 'dolce vita'.

Si estudiamos el proceso artístico tal cual se ha ido desarrollando desde el siglo xv en adelante, tomando en cuenta lo observado por Clive Bell y ya citado en la sección anterior, descubrimos que él conduce a un gradual deterioro del estilo como lo sustenta Weidlé. Desde el punto de vista del *estilo*, el barroco es más débil que el de comienzos del renacimiento o el gótico final, mientras el rococó aparece mucho más débil aún. *Sin embargo, a medida que el estilo colectivo auténtico se debilita, la poderosa expresividad de 'los genios individuales' compensa esa pérdida.* He ahí la razón por

¹⁴Véase *Four Stages of Renaissance Style*, de Wylie Sypher, Doubleday and Anchor, 1955. Pág. 16.

¹⁵Véase *Meaning in the Visual Arts*, de Erwin Panofsky. Doubleday and Anchor, 1959.

¹⁶Véase *El Arte Clásico*, de H. Wölfflin, Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1955.

la cual no nos percatamos por largo tiempo de que el arte comienza a perder su potencia. Si se piensa en el arte gótico surgen ante el ojo interno numerosas imágenes de catedrales, pero si se piensa en el renacentista, surgen ante él, no iglesias, sino las obras de artistas individuales. Hubo un momento —durante el siglo que Whitehead ha llamado el siglo del genio— en que tanto en las artes como en la ciencia abundaron los genios creadores. Lo cierto es que en ese siglo los genios solían ser artistas y hombres de ciencia a la vez. Es permisible sustentar que el proceso es el siguiente: *mientras el estilo retiene cierto grado de autenticidad le es más fácil al genio entregarse por entero a la creación artística. Quizá sería más exacto decir que mientras esto sucede, un mayor número de seres dotados logra integrar su personalidad debidamente en relación a su expresividad artística. Pero a medida que el estilo comienza a perder los últimos vestigios de su autenticidad aparecen menos genios, porque menos seres dotados logran cargar su psiquis poderosamente. Al final, cuando el estilo desaparece del todo, surgen muy pocos genios en el arte y la calidad y la profundidad de su expresión es menor y menos consistente.* Esta última observación les debe parecer bastante obvia a los poetas y a los artistas plásticos, pero de ningún modo clara a los músicos y a los novelistas. En nuestra tradición, la música ha seguido un ritmo de desarrollo algo distinto al de las otras artes. Los estetas han intentado explicar esta discrepancia de acuerdo con la llamada 'teoría de la primacía de las artes'. A nosotros nos parece muy justo que, a medida que se diluyen los símbolos y los mitos, oscureciendo al mundo de la imagen —tanto visual como poética—, la sensibilidad busque expresarse a través de pulsaciones y juegos sonoros, carentes de imagen y de conceptos. Fuera de esto, el desarrollo científico permitió refinar el lenguaje técnico-teórico de la música y mejorar y enriquecer el instrumental de la orquesta. En cuanto a la novela, las circunstancias que discutimos lejos de debilitarla parecen haberla robustecido por un buen tiempo. Esto se debe a que el desarrollo de la novela ha estado unido al del racionalismo. Con razón ha observado Wilhelm Dilthey¹⁷ que el novelista se beneficia aplicando los métodos inductivo y analítico.

¹⁷Véase *Vida y Poesía*, de Wilhelm Dilthey. Fondo de Cultura Económica, México, 1945.

Pero, puesto que todo arte depende, en última instancia, de la riqueza interna del ser, con el correr del tiempo todas las artes, incluso la novela, se han ido empobreciendo. De otra manera no se justificaría la siguiente observación de la novelista Virginia Woolf: "Unas pocas páginas, un capítulo aquí y otro allá igualan en calidad a los de cualquier tiempo o autor, pero ¿podremos pasar a la posteridad con las manos llenas de hojas sueltas y pedirle a los lectores de ese tiempo, con toda la literatura ante ellos, que escarben en nuestro inmenso basural en busca de unas cuantas joyas extraviadas?"¹⁸.

Debido a que el hombre siente una sed o voluntad de estilo, tan pronto como percibió que éste se desvanecía, intentó retenerlo a su lado. Es así que ya, en 1635, Richelieu obtiene del Rey de Francia una patente para una nueva sociedad, denominada 'Academia'. La intención de Richelieu fue asegurar la supervivencia del gran estilo por intermedio de esta institución. Una vez dado el primer paso para anclar y oficializar en nuestra cultura una concepción respetada y tradicional del arte, surgieron *academias* de todos tipos por todas partes. Pero estas instituciones no lograron mantener vivo por largo tiempo lo que se habían propuesto perpetuar. Lo único que han conseguido, a la larga, es propiciar el desarrollo de una clase de arte que Berenson ha llamado 'arte de frigidaire' y Herbert Read 'arte de rigor mortis' y que por lo general se denomina arte 'académico', un arte que se contenta con el 'stoff' o el cascarón y carece de lo que los estetas alemanes han llamado 'gehalt'.

Que se haya considerado posible retener el estilo entre nosotros de esta manera, nos habla de lo directa que es nuestra herencia romana y de lo indirecta que es la griega. Los romanos, como ya tuvimos oportunidad de observar, se contentaron con seguir expresando a través de las modalidades helénicas, sin intentar dar origen a una formulación propia. A ellos debemos el convencimiento de que para expresar con potencia, basta que el artista siga modelos adecuados. Fue Aulo Gelio el que primero se refirió a un artista digno de ser emulado, llamándolo 'classicus assiduvsque scriptor'. Desde entonces se sospecha que el arte tiene más que ver con el

¹⁸Véase "La Novela Moderna" en *The Common Reader*, de Virginia Woolf, Harcourt, Brace and Company, 1948.

ceñirse a reglas que con el desarrollo de la vida interior o con lo genuino de las creencias colectivas. Es por esto que hoy se piensa que los descubrimientos individuales, los del innovador genuino, quedan vivos y abiertos a nuestra explotación. No se puede ignorar el arte del pasado, en cuanto nos corresponde de verdad, pero no se le puede, tampoco, reducir a fórmulas. El arte, como aquella esencia que llamamos *vida*, no es transmutable en conocimientos precisos, su esencia no es intelectual. Lo que hicieron las academias fue intentar reducir el arte a conocimiento y lograron sólo codificar su cuerpo; tomaron posesión de su anatomía, pero no de su aliento vital. El arte romano, justamente por su insistencia en lo imitativo, no es siempre poderoso. Pero no hay que olvidar que Roma fue heredera legítima de Grecia y que consideraba suya, con cierto derecho, la tradición de ese país. Desgraciadamente, su punto de partida fue el helenismo o la etapa final, la menos vigorosa de la tradición griega, cuando el agotamiento no impulsaba al hombre a penetrar las apariencias, sino más bien a reproducirlas y a aceptar fórmulas simplificadoras. En tales épocas sólo puede esperarse que expresen con cierto poder algunos individuos excepcionales. Uno de ellos debe haber sido el creador de la *Victoria de Samotracia*, que se encuentra entre las pocas obras de arte verdaderamente significativas que nos ha dejado la escuela helénica.

Así como los romanos siguieron creando en el campo del derecho (derecho romano) y del comportamiento social, nosotros continuamos vigorosos en la ciencia y la tecnología, sin que, por eso, hayamos logrado levantar una nueva cultura integral. La misma diversificación que han provocado la ciencia y la tecnología en lo que concierne a las posibles vocaciones abiertas al individuo en nuestra civilización, dificulta el proceso de integración cultural. Dice Ortega y Gasset, en su obra *La Rebelión de las Masas*: "El mundo hoy día, en el orden intelectual, descubre más caminos de ideación, más problemas, más datos, más ciencias, más puntos de vista. Mientras en las culturas primitivas las profesiones abiertas al hombre eran pocas y podían contarse en los dedos de la mano —cazador, pastor, guerrero, sacerdote—, hoy son incontables... algo semejante ocurre en lo que concierne a los placeres. Es un hecho constante y ampliamente conocido que en todo lo que se refiere al esfuerzo físico relacionado con el deporte, hoy se logran rendi-

mientos que superan en forma asombrosa a los del pasado. No basta maravillarse ante cada uno al comprobar que bate el 'record': *debemos, además, tener en cuenta la impresión que con frecuencia dejan en la mente, convenciéndonos que el organismo humano posee, en nuestros días, capacidades que en mucho superan a las que tuviera anteriormente*". Impresiones de este orden nos asaltan continuamente, pero, debido a nuestra falta de propósitos, navegamos a la deriva, 'como en el peor de los mundos', agrega Ortega y Gasset¹⁹.

Terrible es, entonces, el dilema del artista. Si acepta las fórmulas que le ofrece la academia se tendrá que contentar con las yertas apariencias. Es decir, le sucederá algo así como si le diesen un modelo exacto de barco, pero sólido y sin motor, que al ser lanzado al agua se iría irremediabilmente a pique. Si el autor parte de un 'descubrimiento' reciente, de la obra de un innovador genuino, *se lanza a descubrir lo ya descubierto*, lo cual implica que sólo podrá modificar su apariencia externa, su 'stoff', hecho que lo condena al academismo nuevamente. Será, pues, no un académico tradicionalista, sino un académico imitador.

Ya que no puede partir de la nada tendrá que buscar raíces en el pasado, pero no en la versión de él que dan las academias, sino en el arte aún viviente de quienes todavía nos hablan de verdad, revelándonos e inspirándonos. Con ellos deberá establecer un diálogo íntimo, un contacto de ser cabal a ser cabal, y para eso le será indispensable madurar y adquirir forma interna. El crítico literario Edmund Wilson hizo una observación penetrante respecto a los poetas que nos parece válida para todos los artistas; dice así: "El mal poeta imita, el buen poeta roba, pero roba de edades remotas o de culturas distantes. Puesto que no pertenece ni a esas edades, ni a esas culturas, entenderá lo ajeno a su manera y lo transmutará en algo nuevo y vigente o, si no capta su esencia, en un simple desperdicio". De esta manera han evolucionado las épocas individua-

¹⁹Este conocido comentario de Ortega en su *La Rebelión de las Masas* se complementa con su observación respecto a la sensación de *plenitud* que produce el observar a las masas invadiendo todos los predios antes reservados a la élite. El estallido de actividad artística hoy día no corresponde tanto a una nueva formulación como a la invasión, en *plenitud*, de una masa que toma posesión de la nueva 'academia', ya que sus requisitos de entrada son de 'silabario'.

listas. Los franceses de la época de Luis XIV construyeron Versalles convencidos de que levantaban un palacio griego, pero como no eran griegos y no sentían lo griego como lo sintieran los contemporáneos de Pericles, hicieron algo nuevo: el barroco francés. Recordemos que Picasso ha hecho su arte en base a estilos de otras culturas o del pasado, y sólo en su juventud usó a sus contemporáneos.

Lo que ha sucedido, al menos una vez desde el advenimiento del racionalismo tecnológico, es que se ha producido una intensa reacción contra las convicciones mecanicistas —no hay mejor manera de explicar el romanticismo. Esta reacción concedió potencia a núcleos de artistas y pensadores por algún tiempo. Pero el movimiento romántico no llegó a constituir un estilo —aunque así lo considere Meyer Chapiro²⁰. La verdad es que fue más bien la antítesis del estilo. En el *Fausto* de Goethe, por ejemplo, no hay unidad estilística. La primera y la segunda partes nada tienen que ver en cuanto a estilo. Ni puede hablarse de unidad estilística cuando se contrastan las obras de Ingres —de aspiración clasicista— con las de su contemporáneo Delacroix, que es un romántico 'barroco'. Y no podemos perder de vista que la mayoría de los movimientos modernos no han hecho otra cosa que plantear de manera diversa los postulados románticos.

Hacia fines del siglo XVIII se produjo un primer brote de innovación en la pintura. Los artistas auténticos se dieron cuenta que las academias no propiciaban el surgimiento de un arte vivo y vigoroso y dejaron de atribuirle importancia decisiva. Ya a mediados del siglo XIX la reacción no contra los 'académicos', sino contra la Academia, había aflorado bajo el impulso de las ideas románticas. El arte comenzó a cambiar, sin que ese arte, inconformista, interesara a nadie en una sociedad indiferente a todas las manifestaciones del espíritu. Por eso edificó el artista su torre de marfil, su invernadero en la filosofía *del arte por el arte*. Ahora, que el arte actual se acepta sin restricciones, parecería que hemos entrado a una era de *'la innovación por la innovación'*. Los innovadores de fines del siglo XVIII y de comienzos del siglo XIX no fueron anárquicos. Además, ya que su pintura no tuvo aceptación, tampoco surgieron academias en torno suyo. Sus innovaciones resultan, más bien, flore-

²⁰Véase *Estilo*, de Meyer Chapiro, ya indicado arriba.

cimientos de estilos individuales en armonía con la esencia aún palpitante de la tradición. Cezanne declaró que su propósito era *recrear a Poussin del natural*. No entendió jamás por qué no se le aceptaba en los salones; él, al fin y al cabo, se sabía continuador del 'gran estilo'. Pero aunque el repudio oficial le causó sufrimientos, no quiso entrar a esos salones y ver lo que se aceptaba allí con el objeto de hacer lo mismo. De este último modo proceden, por desgracia, la mayoría de los pintores actuales que hacen carrera. Pues los mecanismos que impulsan al arte moderno han engendrado a un nuevo tipo de pintor, el pintor "carrerista". El se tiene que mantener siempre en primer plano, optando a todos los premios, y luchando por figurar en todas las revistas, calendarios y catálogos posibles, aunque, para conseguirlo, tenga que abandonar su 'honda de David' y dedicarse a vivir al día de acuerdo con las modas. No olvidemos que el 'carrerismo' de hoy es distinto al del pasado, porque impone muchos cambios, lo que impide profundizar, mientras vuelca o vacía al ser hacia un mundo externo que no contiene al arte, sino que lo anhela vagamente. El artista de hoy debería darse cuenta que la falsa situación en que se encuentra el arte ahora conduce a que el experimentalismo y la innovación suelen partir del vacío. Un científico, nada menos que el gran físico Robert Oppenheimer, ha declarado lo siguiente: "*El proceso de la vida consiste en partir de lo que se fue para llegar a ser lo que se es*"²¹. Coincide, pues, con Panofsky, quien ha señalado esto: "Puede decirse que el hombre ha vivido tantos milenios como los que abarca su conocimiento de la historia"²², agreguemos que la originalidad subyacente origina.

Durante los últimos treinta años o más el debate en torno a las artes plásticas ha resultado desconcertante e inconsistente. La voluntad de estilo, junto al "futuro-dirigismo", como hemos dicho, ha llevado a proclamar la existencia de un estilo moderno. Por esto se ha debido colocar límites al terreno dentro del cual se acepta innovación. Hasta este instante se le restringe dentro del no-figurativismo. Y aunque no hay unanimidad absoluta al respecto, el grupo que respalda esta actitud es muy influyente. Pero, repetimos, no

²¹Véase "Science and the Community", Robert Oppenheimer en *Issues in University Education*, Haspar Brothers, 1959.

²²Véase *Meaning in the Visual Arts*, de Panofsky, ya indicado arriba.

hay razón profunda para creer que haya surgido un nuevo estilo. La más justificada sería, por lo demás, muy vulnerable y surge del hecho de que la arquitectura en nuestro siglo adquiere características bastante interesantes y convincentes. Pero veamos lo que dice uno de los pensadores contemporáneos más profundos: "Puesto que nuestra edad no ha encontrado un estilo propio —señala Karl Jaspers— ni sabe en realidad lo que quiere, domina un propósito utilitario y funcional; por eso las iglesias modernas resultan algo incongruentes ya que no desempeñan función técnica alguna. Más aún, la insatisfacción destruye la pureza técnica. En ejemplos titánicos se observa un éxito que, por supuesto, se eleva por encima de la mera forma práctica, *proponiendo algo que resulta análogo al estilo*"²³. Todo el fenómeno plástico de hoy puede, a lo más, constituir 'algo análogo' a una nueva formulación pero sin llegar a serlo. Si meditamos cuidadosamente el problema que propone la arquitectura actual llegamos a la conclusión de que no basta la existencia de elementos constantes que conceden una presencia característica para que se pueda hablar de estilo. Aun en épocas tan débiles como la Victoriana o la Eduardiana en Inglaterra, la arquitectura exteriorizó rasgos que nos permiten ubicarla en su época con toda facilidad. Es cierto que los elementos que dan cohesión al modernismo son más válidos al surgir de una fuerza técnica sin rebuscamientos y sin artificios, pero ello no es aún suficiente para que se pueda establecer que se ha logrado crear un estilo auténtico. La mayor parte de la nueva arquitectura es mala, la buena la hacen pocos. Ella es creación de genios individuales como Le Corbusier y Frank Lloyd Wright. Nos decía el notable arquitecto norteamericano Edward Stone que sólo existen doce arquitectos creadores entre los miles que ejercen la profesión en los Estados Unidos. Observó, además, que hoy es posible adquirir edificios modernos en los Estados Unidos por catálogo. Estos catálogos ofrecen unidades diversas que se pueden combinar para formar edificios distintos; así armaban antes casas de juguete los niños, juntando ladrillos de colores que se vendían en curiosas cajitas de madera. Nadie podría sustentar que edificios armados de esta manera pueden resultar creaciones significativas.

²³Véase *Man in the Modern Age*, de Jaspers, ya indicado arriba.

Si lo que aquí se sustenta es cierto, gran número de expertos estarían totalmente errados; lo que es, al fin y al cabo, muy posible. Ya anotamos que cuando el arte no participa cabalmente en los procesos del funcionamiento social, le es muy difícil a la sociedad enjuiciar su arte en forma certera. Además, las artes plásticas son las más difíciles de apreciar y muy especialmente cuando no se las practica. Se nos dieron los ojos para mirar y no para ver, de modo que muy poca gente sabe ver. Basta preguntarle a cualquier individuo que atraviesa diariamente la Plaza de Armas de Santiago cuál es la forma de su pila central, para que nos demos cuenta que no la ha visto. Fuera de esto, la pintura se da en el espacio y no en tiempo; mientras la memoria funciona mejor en el tiempo que en el espacio. El observador mira un cuadro por unos minutos y tiene la impresión de haberlo visto, cuando puede ser una creación tan compleja como una cantata de Bach, que no creería conocer antes de haber escuchado todo su extenso desarrollo.

Por lo demás, la obra del pintor de mayor reputación en nuestro tiempo constituye la más clara negación de la existencia de un estilo. El estilo auténtico es exclusivista y no admite elementos externos. Picasso, sin embargo, y justamente porque la época no le ha impuesto estilo alguno, se ha lanzado a saco sobre todos los estilos, desde el romanesco hasta el bizantino, desde el paleolítico hasta el negro neolítico. Lo ha hecho con enorme robustez y con apasionada curiosidad y por eso ha logrado unificar tanta diversidad en el seno de su propia, recia y bien constituida personalidad. En su caso estamos ante un artista genuino, pero, no obstante, las circunstancias de la época le han impedido lograr una profundidad equivalente a la que lograra, hace siglos, su compatriota Velázquez.

IV

Hemos sugerido, aquí y allá, en el transcurso de este trabajo, que los pintores —no todos pero un buen número— dejaron el figurativismo por una razón muy semejante a la que impulsó a los poetas de comienzos de siglo lanzarse en busca de una poesía pura. “No puedo extraer nuevas armonías de este viejo instrumento”, exclamó Keats mucho antes que Mallarmé sintiera la necesidad de remozar la poética existente.

Walter Hess insiste que a Kandinsky —el más influyente de los impulsores del abstraccionismo— ‘no se le habría ocurrido pensar que se podría hacer música con la pintura, desarrollando con el color y las formas un sistema equivalente a la armonía y al contrapunto. . . Kandinsky —dice— dio el paso espontáneamente y como consecuencia de dos experiencias: la naturaleza objetiva es un misterio totalmente impenetrable. . . la naturaleza, en sí, no es accesible al que quiera representarla en imágenes visuales y conceptuales’²⁴. Curiosa resulta la dogmática aseveración de Kandinsky respecto a la impenetrabilidad de la naturaleza objetiva, puesto que los artistas la han estado penetrando en un intento de hacer perceptible la trascendencia desde comienzos de la historia. Podría sustentarse, mejor, que ella es en este sentido inagotable.

En una carta escrita por el pintor inglés John Duguid a su amigo Richard Carline desde Dessau, narra un episodio que, en el fondo, contradice a Hess. Dice Duguid, entonces alumno de Kandinsky: “. . . llega el día del “Freie Malklasse”; los estudiantes traen sus trabajos y los colocan en atriles o en las paredes. La pieza, pequeña y muy calefaccionada, se llena. Kandinsky entra y se le nota incómodo entre tantas obras extrañas, la mayor parte de ellas muy malas, comienza a fumar y *habla de música*”²⁵. Más aún, en sus trabajos escritos, constantemente compara las experiencias plásticas con las musicales, lo que nos indica que su afición por la música tuvo bastante que ver con su eventual determinación de dejar el arte figurativo para pasar al abstracto.

Elie Faure, en su obra *El espíritu de las Formas*²⁶, hace una observación muy interesante. Señala que a medida que se individualizaron las culturas de los diversos países occidentales una de las artes echó raíces más profundas que las otras en cada país y que, desde ese momento, las otras artes surgieron, en cada uno de ellos, impregnadas por una impureza depositada en la sensibilidad por el arte dominante. En Inglaterra, por ejemplo, echó raíces más firmes la poesía que la pintura y por eso la pintura inglesa suele resultar

²⁴Véase *Documentos para la comprensión de la Pintura Moderna*, de Walter Hess, Editorial Nueva Visión, 1959. Pág. 107.

²⁵Véase *John Duguid*, por Richard Carline. Catálogo exposición de Canning House, Inglaterra, 1962.

²⁶Véase *The Spirit of the Forms*, de Elie Faure, Harper Brothers, New York, 1930.

algo literaria. En Alemania la música se transformó en el arte dominante, lo que ha significado que su pintura no ha podido desprenderse de una impureza musical. No es de sorprenderse, entonces, que fuera en Alemania donde el deseo de comunicar en pintura como en la música, o sea, sin referencia a imágenes o conceptos, se haya concretado en una escuela. El hecho de que el fenómeno equivalente en poesía no haya acaecido en Alemania sino en Francia parecería desvirtuar nuestra observación anterior, pero sucedió allí como consecuencia de la influencia de Poe y de Schopenhauer. Es decir, debido al fuerte impacto de ideas extranjeras y, además, no sobre su arte dominante. No olvidemos, además, que Kandinsky tampoco es alemán, sino ruso. Lo importante es que tomó el paso decisivo en Alemania y bajo la influencia del pensamiento alemán.

Creemos que con el tiempo se llegará a ver que la tragedia de la pintura actual proviene del debilitamiento que comenzó a aquejar, a fines del siglo pasado, la tradición pictórica mediterránea, cuya línea se extiende desde Italia hasta Francia, y porque permitió que los pueblos germanos tomaran posesión del mundo plástico. Es innegable que los movimientos innovadores más influyentes de las últimas décadas tienen su origen en los países nórdicos. Justamente esto ha permitido que se pierda de vista el 'pinturismo' en la pintura. Es decir, ello es la causa de que se haya podido hacer una pintura que carece de todas las cualidades que la distinguen como tal. Pero es precisamente este 'pinturismo' lo que permite tratar todos los temas, abarcar todas las modalidades sin que se caiga en la literatura o en los efectismos musicales. No se trata solamente de limitaciones convencionales, sino también de una comprensión cabal de las propiedades intrínsecas de un medio. Podría decirse que las convenciones válidas de la pintura son aquellas que la experiencia ha impuesto con el objeto de mantenerla 'pictórica'. Romperlas equivaldría a que se principiara a jugar "football", tomando la pelota con las manos y lanzándose a coger los pies de un contrincante. Esto, por lo demás, sucedió en el colegio 'Rugby', pero no se hizo práctica común del football, sino que surgió un nuevo deporte. La comparación no es enteramente válida, pero apunta hacia algo que es bastante singular e importante. Hoy, cuando se le dice a un pintor "eso no es pintura" no sabe de qué se le está hablando.

Pero volvamos a nuestro tema. Kandinsky se radicó aún muy joven en la ciudad de Munich, donde ya Marc y otros pintores habían comenzado a moverse hacia el abstraccionismo. También fue en esa ciudad que Wilhelm Worringer publicó su obra *Abstracción y Naturaleza*, que ha servido de base teórica al no-figurativismo. Apareció impresa cuatro años antes de que Kandinsky pintara su primer cuadro abstracto y no puede haber duda que él conoció el pensamiento de Worringer, ya que, años después, la editorial Piper-Verlag, que imprimió el libro de Worringer, publicó *Über das Geistige in der Kunst*, de Kandinsky.

Por eso es lícito suponer que poderosas fuerzas comenzaron a actuar sobre Kandinsky en cuanto llegó a Munich, fuerzas con las cuales su afición por la música lo colocaron en completa afinidad.

En 1906 un joven estudiante de Historia del Arte escribió una tesis doctoral que denominó *Abstracción y Empatía* o *Abstracción y Naturaleza*. El impacto de este trabajo no se vino a sentir más allá de los ambientes académicos hasta muchos años después de agotada su primera edición. Pero una vez que se hubo asimilado su doctrina, su impacto, en el mundo de las artes plásticas, fue poderoso y decisivo.

En *Abstracción y Empatía* Worringer sostiene que las primeras obras de arte creadas por el hombre no provocaban empatía o proyección sentimental. Es decir, no nos invitaban a penetrar en ellas imaginativamente, a perdernos en su mundo así como nos perdemos dentro del mundo que nos abre una película. Por el contrario, eran obras abstractas con las cuales el hombre compensaba su inseguridad en relación a los fenómenos de la naturaleza, oponiendo a la naturaleza concepciones trascendentes y absolutas. Para dar consistencia a su teoría se ve obligado a descartar al arte paleolítico. Su punto de partida, entonces, es el arte neolítico, posterior al paleolítico. O sea, desestima obras tan extraordinarias como las halladas en Altamira y Drogne. Declara, sin titubear, que esas pinturas son producto del más elemental instinto imitativo y que pertenecen no a la historia del arte sino a la historia de la destreza. Sin embargo, ningún artista serio negaría al arte de las cavernas mérito estético. La síntesis lograda por esos pintores primitivos, a través de una lineación extremadamente sensible, y la forma en que aprovecharon las irregula-

ridades de las superficies rocosas para realzar las cualidades *hápticas* (táctiles) del animal figurado, hablan de un refinamiento expresivo en todo admirable. Pero Worringer, como decíamos, no intentó descubrir sus méritos artísticos, ya que si lo hubiese hecho no habría podido iniciar su argumento en el momento histórico adecuado a sus fines. Su punto de partida, según declara, es el instante en que el hombre se transforma de cuadrúpedo en bípedo, y el hombre paleolítico ya era bípedo. La verdad es que no existe prueba alguna de que el hombre haya sido jamás cuadrúpedo.

Worringer propone lo siguiente: "Tan pronto como el hombre se transformó en bípedo, en un ser que dependía exclusivamente de sus ojos, le invadió, como era inevitable, un sentimiento de inseguridad... la situación es semejante al temor espiritual al vacío espacial en relación al vasto, inconexo y desconcertante mundo fenomenológico... atormentadas por la compleja maraña de nexos y flujos que envuelven a los fenómenos del mundo externo, esas gentes vivían ansiando tranquilidad. La felicidad que buscaban en el arte no consistía en un deseo de proyectarse y adentrarse en las cosas del mundo externo, sino en rescatar a esas cosas situadas en el mundo exterior de su aparente arbitrariedad, de lo fortuito, y eternizarlas aproximándolas a formas abstractas; de este modo, intentaban ubicar un punto de quietud y un refugio que protegiese contra las apariencias. Su impulso más poderoso los inducía a extraer al objeto del mundo externo de su medio y contexto natural, liberarlo de la agitación sin fin del ser, para purificarlo de toda dependencia de la vida, es decir, de todo lo que ella tiene de arbitrario, para tornar el objeto en algo necesario aproximándolo a un valor absoluto"²⁷. Según su entender, el arte realista que produce empatía no puede surgir sino cuando el hombre se encuentra a sus anchas en la naturaleza, e insiste que es requisito previo, indispensable al surgimiento de un deseo de empatía, la existencia de una feliz relación panteísta de confianza entre el hombre y los fenómenos del mundo externo. El arte realista, entonces, sería un arte de inmanencia, y el abstracto un arte de trascendencia. Considera, además, que el racionalismo, en un comienzo, 'rechazó este temor instintivo causado por el hecho de sentirse perdido en el universo'; aunque, con el correr del tiem-

²⁷Hemos trabajado en base a *Abstraction and Empathy*, de Wilhelm Worringer, Routledge and Kegan Paul Ltd., Londres, 1953.

po, el racionalismo ha vuelto a colocar al hombre al borde del abismo. Así llega a la conclusión de que ahora nos encontramos en el polo opuesto del hombre neolítico, en circunstancias semejantes, pero por razones inversas. De este modo, sugiere, entonces, que a nuestra época le corresponde, otra vez, un arte abstracto. "Sólo después que el espíritu humano —dice— hubo recorrido, a lo largo de miles de años de su evolución, toda la senda cognoscitiva del racionalismo, surge en él nuevamente el sentido por la cosa en sí . . . : hoy se encuentra tan perdido ante el mundo como el hombre primitivo".

Para algunos el lenguaje de Worringer puede aparecer bastante obscuro y oblicuo, tanto más cuando les llega a través de una traducción. Por eso procederemos a resumir su pensamiento en unas pocas y sencillas palabras. Piensa Worringer que el hombre se sintió inicialmente inseguro en el mundo y que, por eso, deseó tranquilidad espiritual y estabilidad. Expresó este deseo dándole a los objetos del mundo externo la invulnerabilidad, la quietud que deseaba para sí, transmutándolos, en su arte, en formas abstractas, trascendentes, absolutas, perennes e indestructibles.

En primer lugar debemos señalar que el tipo de abstracción a que se refiere Worringer no implica partir de la nada para inventar formas sin referencia a los objetos de la naturaleza, como hacen muchos pintores no-figurativos de hoy día. Worringer, recordemos, sostiene que el hombre primitivo partía del objeto y que abstraía con el fin de substrarlo de la inestabilidad y vulnerabilidad del medio. Esto implica un contacto vivencial entre el hombre y el objeto, o sea, la experiencia desempeñaba ahí un papel importante en el proceso de la creación. En este sentido los dos tipos de abstracción que se hacen hoy y que retendrían cierta validez en relación al abstraccionismo neolítico serían el abstracto expresionista, hasta el punto a que lo ha llevado Welhelm de Kooning y el abstracto concreto. No así el 'action painting' y las escuelas afines a esa modalidad, en las cuales el pintor, según Rosenberg²⁸, tiene un material en sus manos, con el cual va a hacer algo a un trozo de material que hay ante él, provocando un 'evento'. De todas maneras, el más

²⁸Véase *The Tradition of the New*, Horizon Press, 1959.

genuino heredero del arte neolítico sería el abstracto concreto, aunque él, entre nosotros, arrastre un espeso sedimento intelectual.

Parecería que existen dos tipos diversos de abstracción y que Worringer no ve a uno de ellos. Los artistas neolíticos, en sus murales crean figuras abstractas, en el sentido de que no está todo en ellas. Los animales dibujados sobre los muros de las cavernas se han sometido a un proceso de simplificación, que implica dejar de lado lo superfluo (Fig. 2). Pero se trata de una abstracción esencializado-



Fig. 2. *Abstracción sintética*

ra y no analítica. Lo que se abstrae esclarece, revela lo que Schopenhauer primero y luego Clive Bell han llamado la 'forma significativa'. Se depura sin herir, se purifica sin evaporar y, por eso, lo vital, lo vivo, la esencia del objeto, su ser queda ahí palpitante, sin volatilizarse. El otro tipo de abstracción es de análisis. El huevo se representa o simboliza por una curva (el ovoide) que sirve tanto para denotar al huevo como a la órbita de un planeta. En este sentido es trascendente, pero también desvitalizado. Lo extraño, como decíamos, es que en nuestros días se ha llegado a ese tipo de abstracción como reacción antirromántica, en base a una intelección, a una valoración exagerada de las convenciones formales de nuestra tradición cultural, tales como la sección áurea.

El tipo de abstracción que le interesa a Worringer no excluye la posibilidad de un grado de figuración, puesto que, para él, el arte egipcio es abstracto. Pero la abstracción del arte egipcio (Fig. 3), como la de Leger, no es vitalista o de síntesis, como la paleolítica.

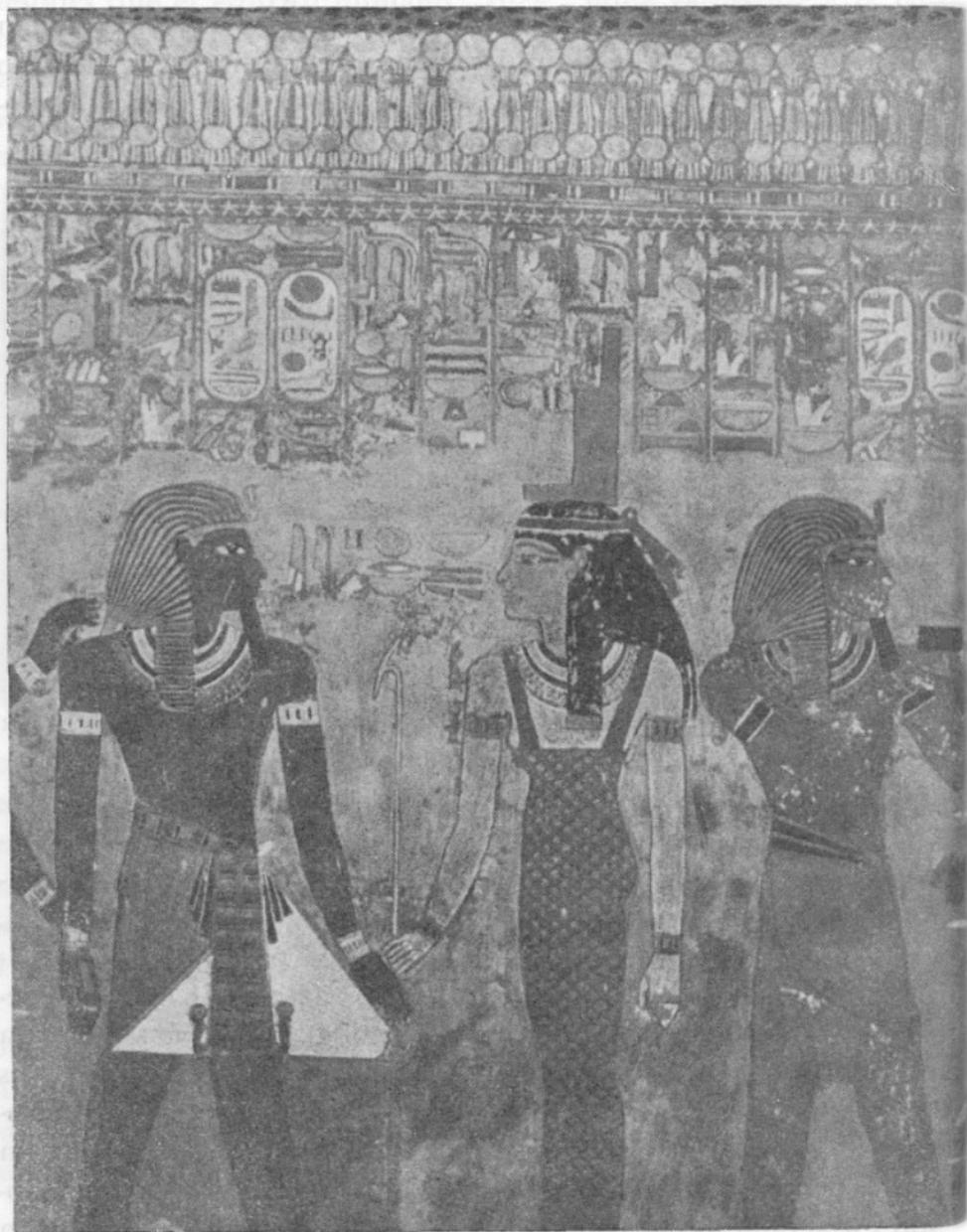


Fig. 3. *Abstracción analítico-conceptual*

tica. Petrifica y eterniza la figura en fragmentos conceptuales de ella. La figura egipcia, aunque rígida y yerta, es monumental y poderosa en la escultura, pero no en la pintura.

La fuerte intuición de Worringer merece meditarla detenidamente. En primer lugar, él sustenta que para que surja una formulación cultural de tipo abstraccionista se requiere un ambiente emotivo comunal poderoso. Dice: "El individuo por sí solo es demasiado débil para expresar a través de este tipo de abstracción"²⁹. Lo que parecería contradecir su afán de colocarnos en el polo opuesto del hombre neolítico.

Pero lo fundamental desde el punto de vista de la pintura, y que no se ha tomado debidamente en cuenta, es que las culturas que han expresado a través del tipo de abstracción que interesa a Worringer *no han dado una pintura*. Hay pintura paleolítica pero no existe pintura neolítica que valga la pena considerar. Las pinturas egipcias no pasan de ser meras ampliaciones de su escritura pictográfica. Sus aspectos 'pictóricos', sus aves ya en reposo o en vuelo, por ejemplo, son sumamente realistas. Picasso, cuando se interesó en el arte negro, un arte neolítico rezagado, debió inspirarse no en la pintura negra —porque no la hay— sino en sus máscaras y sus esculturas.

Toda intuición fuerte nos abrumba y nos convence y, por esto, la expresamos sin detenernos a considerar cuanto, en su exposición teórica, no pasa de ser una especie de herejía personal. Pero también tales intuiciones revelan verdades. Esto es cierto en el caso de Worringer, pero ahora debemos hacer hincapié en sus herejías porque son ellas las que han afectado el curso de la pintura. Justamente porque nosotros nos hallamos perdidos en el universo le atribuye una importancia desmedida a la semejanza entre nuestro sentimiento de soledad y desconcierto y la hipotética inseguridad del hombre primitivo. Proyecta su sentir hacia el hombre neolítico, negándole todo deseo de empatizar. Pero existen aún núcleos humanos en estado neolítico de modo que es fácil observar sus costumbres y sus creencias. Basta, por ejemplo, estudiar las formas de vida de cualquier tribu africana para darse cuenta que no se resisten a la empatía, ya que se proyectan e identifican con las criaturas vivientes del

²⁹Véase *Abstraction and Empathy*, ya citado.

mundo externo. Se engalanan con las plumas de las aves, se visten con las pieles de los animales, pintan sus cuerpos y se provocan cicatrices, liman sus dientes y se atraviesan las fosas nasales con huesos, sin duda con el objeto de identificarse, de mimetizarse con otras criaturas. Más aún, usan máscaras y se entregan a torrentes rítmicos que los transforman. Quizá si hubiese mantenido intacta su objetividad, Worringer habría llegado a la conclusión que el deseo de abstraer y el de empatizar coexisten siempre en el hombre.

Puesto que el hombre es una criatura débil e indefensa, es lógico que haya llegado a considerar que el mundo le era hostil, indiferente a su supervivencia. En tal caso le tiene que haber embargado un sentimiento de inseguridad. Más aún, el terror al vacío debe serle natural a todas las criaturas, ya que al ser ellas cosas compactas, el espacio exterior es todo lo que no son. El horror al vacío debe tener mucho que ver con el instinto animal de supervivencia. Natural nos parece que este terror haya estimulado el anhelo creador del hombre. Pero estos elementos subsisten y son válidos tanto para el hombre paleolítico, que dio origen a un arte figurativo, como para el hombre neolítico. La diferencia entre las artes de estas dos etapas culturales no puede tener mucho que ver con el elemento horror al vacío. Los zoólogos nos dicen que los cuadrúpedos viven aterrados en su medio natural. Señalan que sólo se sienten a salvo dentro de la estrecha superficie en que se huelen. Los perros orinan en todos los árboles y postes por atavismo. Es decir, al hacerlo, toman posesión del terreno circundante. Cualquier cuidador de animales en un zoológico nos informará que cada vez que limpia las jaulas de los que le corresponde vigilar, estos animales, al entrar en ellas nuevamente, sufren y lloran al no poder olerse. Corren por toda la jaula, aterrados, orinando y defecando, y no se tranquilizan hasta que la hayan saturado de su olor; prolongando su cuerpo en ese espacio, ocupándolo con su identidad.

Podría sustentarse, con igual facilidad y quizá con mayor justicia que la necesidad de abstraer la sintió el hombre apenas se percató de su singularidad y pudo mirarse, como en abstracto. Pero en ese instante de orgullo y soledad debe haber sentido un deseo profundo de retornar al todo, lo que explicaría un impulso simultáneo a empatizar. Pero, nuevamente, nos encontramos ante una teoría subjetiva. La forma en que el hombre neolítico llegó a

la abstracción puede explicarse de otra manera bastante clara y objetiva. Al pasar de nómada a sedentario, comenzó a dividir la tierra y ararla, lo que le permitió *ver formas abstractas*. Además, se vio obligado a construir viviendas que debieron adoptar formas cúbicas, circulares o cilíndricas, o sea, formas abstractas otra vez. Fuera de esto, comenzó luego a hilar, a tejer lanas y a trenzar fibras vegetales. Estos procesos dificultan la representación figurativa. Con ellos es mucho más sencillo crear formas geométricas, de modo que es natural deducir que fue esto lo que hizo el hombre neolítico, siguiendo la línea de menor resistencia³⁰. No olvidemos que muy pronto aparecen en sus tejidos figuras estilizadas. Fuera de esto, se vestía con las pieles de los animales y las plumas de las aves, que vistas por sí solas pasan a ser cosas decoradas y decoradas con *formas abstractas*. Esta última observación respaldaría la creencia de que el elemento 'decorativismo' puro es muy fuerte en el arte neolítico, incluso equivalente al simbólico³¹.

Si es plausible desechar algún arte por pertenecer no a la historia del arte sino a la de la destreza, ese arte es el neolítico y no el paleolítico, que debió realizar alguien diestro en el trenzaje de fibras, diestro en el manejo de la primitiva máquina de tejer y diestro tintorero. El hombre neolítico fue el primer artesano hábil y el primer fino fabricante de objetos.

Nos parece curioso que Worringer no se haya dado cuenta que es posible demostrar, en forma igualmente convincente, que el arte clásico-orgánico, por el cual, como observa Panofsky, 'siente una conocida aversión', coge a las cosas del mundo externo y las rescata de la arbitrariedad del medio en que existen, para eternizarlas y construir un refugio contra la inestabilidad del mundo. El arte clásico opone al mundo real un mundo resuelto, en perfecto equili-

³⁰Herbert Read observa lo mismo en su obra *Imagen e Idea*, pero nosotros habíamos utilizado este argumento antes de conocer este trabajo.

³¹Roger Fry, en su obra *Last Lectures*, Cambridge University Press, 1938, al discutir el arte precolombino, observa que tanto Mayas como Incas comienzan por decorar sus monolitos de piedra con los mismos diseños con que decoraban sus tejidos, como si no tuviesen un sentido desarrollado de las propiedades de la piedra. En vista del desarrollo posterior del arte incásico, es posible sustentar que procedieron así debido a que no concebían otra cosa como 'decoración', lo que indicaría que la abstracción neolítica era considerada por el hombre neolítico meramente como decoración.

brio, excelso en sus proporciones, armonioso y reposado. Ofrece, entonces, un escape a un mundo mejor, perfecto y en paz.

La convención griega de la belleza constituye un ideal sublime. Más aún, la teoría de las proporciones en que se basa resulta una abstracción absoluta y que hace trascender. Bien destaca Panofsky lo siguiente: "Policleto declaró que la belleza se genera poco a poco, *a través de muchos números*"³². La sección áurea, en que se arraiga la estética griega, es un caso particular de la media y extrema razón, que, por regla general, se expresa así: $a/b : b/c$. La sección áurea o 'divina proporción', como se le llamó durante el Renacimiento, corresponde al siguiente caso particular: $a/b : b/a+b$, estableciendo que las partes son proporcionales al total, ya que a y b son partes de $a+b$. Pero esta última proporción es válida sólo para un valor de la razón b/a y se ha demostrado que ese valor es de $\frac{1 + \sqrt{5}}{2}$

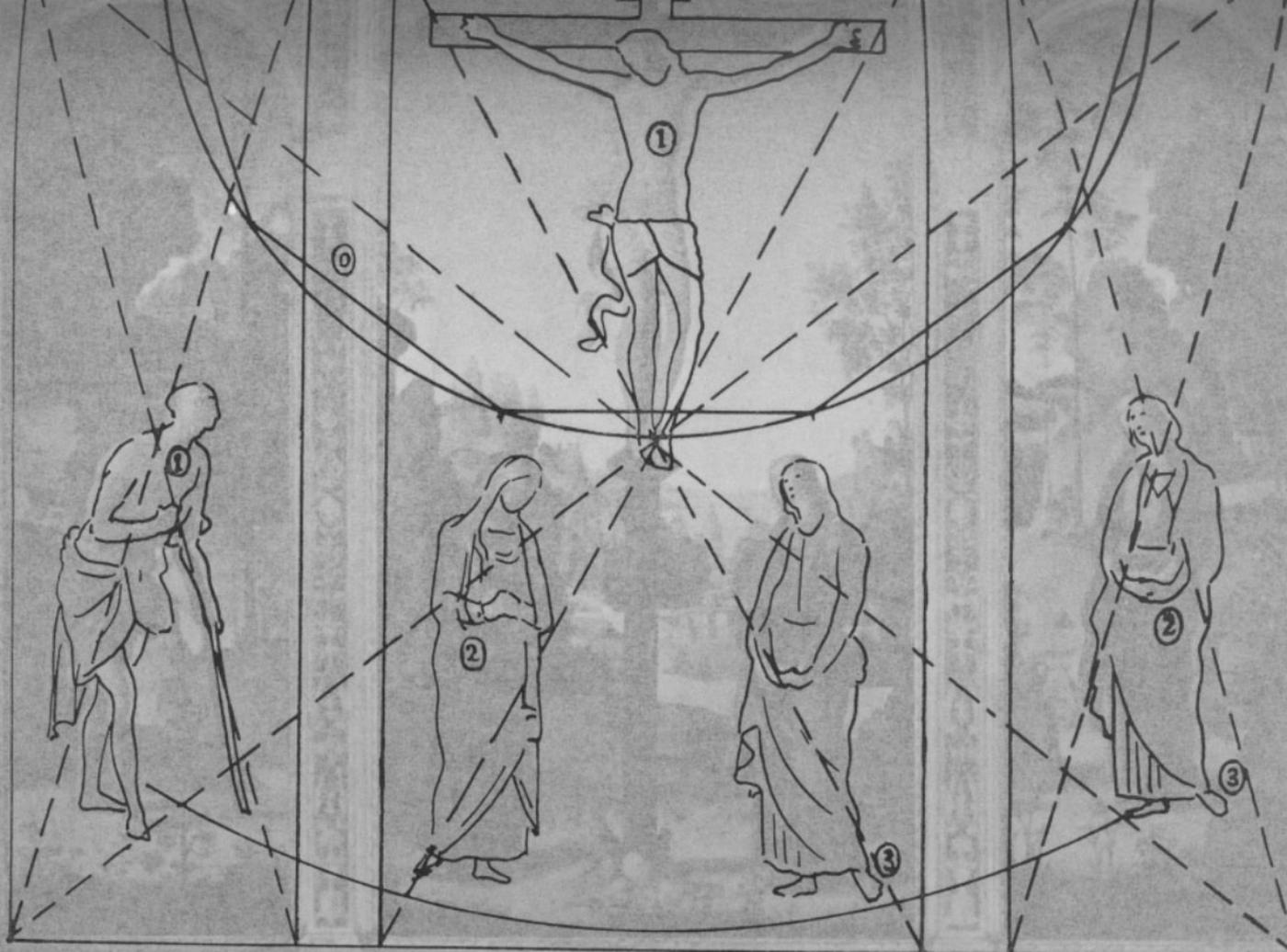
o 1,618, cantidad que se representa por la letra griega ϕ . Ninguna otra cultura ha trabajado en base a un número tan trascendente. ϕ es un módulo misterioso, puesto que se ha descubierto que participa en la estructuración de los cristales (a los cuales Worringer atribuye gran importancia), en la distribución de los pétalos de las flores, en la arquitectura de los caracoles y en la del desarrollo morfológico de todos los seres vivos, incluso el hombre.

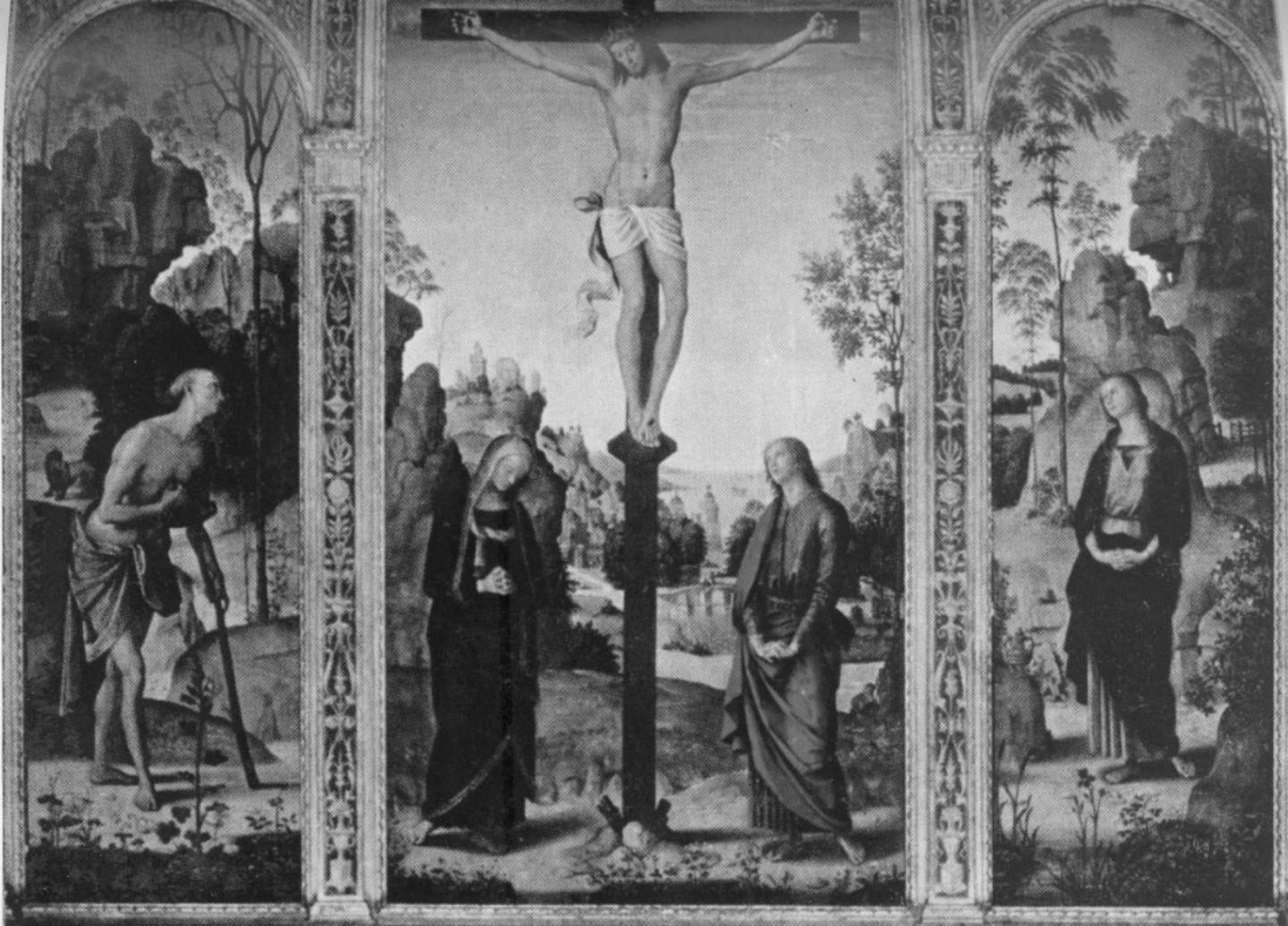
La proporción a que hemos estado aludiendo fue conocida por los artesanos canteros de la Edad Media y también por los artistas del Renacimiento. El maravilloso tríptico del Perugino, conocido bajo el nombre de *Crucifixión con Virgen y Santos* (Fig. 4), constituye un excelente ejemplo del uso dado a ella durante el florecimiento italiano. Esta obra, que cuelga en la Mellon Gallery, de Washington, debe su extraordinaria serenidad y su inmensa gracia al hecho de haber sido compuesta con gran imaginación, en base a la sección áurea. No tenemos a mano las dimensiones del panel total, formado por las tres secciones del tríptico, pero es muy probable que sus lados estén en sección áurea, ya que las superficies de los segmentos laterales caben en la superficie del central 1,6 veces, es decir, existe ahí una razón muy aproximada a ϕ . Las diagonales

³²Véase *Meaning in the Visual Arts*, de Panofsky, obra ya citada. Consulte su estudio sobre el Durero.

Fig. 4, Análisis del Tríptico de Perugino.

- 0 = Decágono rector.
- 1 = Semejanza del ropaje.
- 2 = Semejanza del color.
- 3 = Identidad de postura.





nales del panel total y las del central establecen el mismo centro que corresponde al clavo enterrado en los pies de Cristo. La cruz, entonces, divide al tríptico, en dos mitades iguales. Una semicircunferencia con su centro en la cruz sobre la cabeza de Cristo y con un radio abierto desde ahí hasta el medio de cualesquiera de los segmentos laterales, conecta a los tres paneles y asigna su espacio al cielo. Las cabezas de los santos y la virgen caen, aproximadamente, bajo los vértices de los lados de un decágono inscrito en la circunferencia armonizadora. Este decágono, llamado por algunos decágono de Wiener y por otros de Moessel, como todas las figuras regulares inscritas, guarda relación con φ . No hay necesidad de decir mucho más en torno al análisis armónico de la obra, puesto que lo indicado constituye su esencia.

La rigidez que destruye la gracia de toda elaboración en base a la sección áurea, si se le respeta con absoluta precisión, es evitada por el Peruggino a través de un juego entre los diversos elementos como los árboles, los riscos, el cielo y las figuras. La semicircunferencia, por ejemplo, asigna su espacio al cielo, pero su azul se funde, a la vez, con el del mar, produciendo o insinuando una nueva curva que baja de la cumbre de un risco, se hunde en el mar delimitándolo, y luego sube hacia la cumbre del otro risco. Esta curva constituye una armónica y su forma es la del coseno. Por otra parte, el hecho de que las cabezas de las figuras no estén alzadas, sino inclinadas de diversas maneras, de modo que no coinciden precisamente con los vértices del decágono, relaja el cuadro y permite que fluya la composición.

El juego de colores y las actitudes de las diversas figuras dan un suave impulso al ritmo general. El ojo del observador tiende a irse primero a la figura de Cristo en la cruz, pero el santo en el segmento izquierdo del tríptico está semidesnudo, cubierto apenas por un género blanquecino, de modo que su cuerpo se asemeja al de Cristo en cuanto a indumentaria. Por esto, aunque Cristo mira hacia la Virgen, el ojo del espectador se va hacia el santo pobre. El se inclina hacia la Virgen y nuestros ojos, al recorrer el cuadro inicialmente, ya habían percibido una identidad de color entre ella y la santa en el segmento derecho del tríptico. Tiende el ojo, entonces, a irse hacia el panel derecho, pero lo detiene el fuerte colorido de la figura a la derecha de la cruz. Ahora, sin embargo, al querer

atravesar más allá de la figura de intenso colorido, el ojo percibió una identidad de actitudes entre ella y la figura del segmento derecho y, por eso, se mueve al segmento final. Este contrapunto de colores y actitudes es sutil y colma de satisfacción. El ojo ahora sube por los riscos, cae por los árboles hacia la figura de Cristo en la cruz y se reinicia el movimiento. Si la conocida observación de T. S. Eliot, acerca de los poetas metafísicos, puede aplicarse a cuadro alguno, es a éste. Fue pintado con 'el intelecto en la punta de los sentidos'. Debemos agregar que el cuadro posee un elemento musical notable, debido a su juego colórico-formal, superior a todos los que hemos descubierto en cuadros abstractos.

La creciente dificultad que ha encontrado el artista para expresarse a través de símbolos, imágenes y conceptos lo ha llevado a centrar excesiva atención en la calidad abstracta de la música. La música es abstracta porque es incorpórea, pero se apodera de nuestro cuerpo. La música nos embiste y nos toca físicamente, nos impone sus ritmos, sus pulsaciones. Literalmente vibramos con ella. La pintura, por el contrario, es corpórea y estática, es cosa que escudriñamos y que debemos ver. Sólo puede afectarnos como la música y de un modo mucho más tenue y secundario, *a través de la empatía*. Es decir, si empatizamos con el cuadro, nos adentramos en él y luego nos mimetizamos un tanto con las formas afines a la nuestra y, en el proceso de perdernos, de identificarnos con ellas, nuestros músculos juegan, o se acomodan al ritmo interno e intuyen el 'inorama' de la obra. *En otras palabras, lo curioso es que no va a ser en el arte abstracto, sino en el figurativo que vamos a tener una experiencia levemente equivalente a la que da la música.*

Aunque la música termina abstracta, hay que hacerla, *tocarla* se dice en castellano, lo que apunta al proceso físico que impone al intérprete —y se la hace con instrumentos que dan testimonio de prolongadas experiencias labiales y táctiles. Los instrumentos musicales son el resultado de haberse llevado a la boca múltiples cañas huecas; de haber soplado en ellas, de haber hecho vibrar cuerdas, de haber golpeado troncos, cueros estirados, trozos de metal y de hueso, de haber, finalmente, vivido una serie de experiencias elementales. La hacemos comprometiéndonos físicamente con ella, y ella termina apoderándose de nuestro cuerpo físico.

Toda comparación entre el estado de nuestra civilización y las culturas neolíticas no pasa de ser válida sólo en un sentido metafórico. Dice Jaspers: "Así como el hombre primitivo creía hallarse frente a frente a espíritus maléficos que debía nombrar para someterlos a él, el hombre moderno vive ante lo incomprensible que destruye sus cálculos. 'Si sólo pudiese captarlo, si sólo pudiese reducirlo a conocimiento' piensa 'lo dominaría'. Los poderes sin nombre de la nada son en nuestro mundo, del cual hemos ahuyentado a los dioses, análogos a "los demonios de antaño". Pero el hombre primitivo *terminaba por asignarles nombre a sus espíritus*, por reducirlos a símbolos, y así los podía aplacar. Nosotros no creemos posible anular lo incomprensible por intermedio del arte. Nuestro mundo es muy distinto, fluye tiempo abajo, como un niagra. El hombre primitivo, por el contrario, regeneraba el tiempo. Lo abolía y recuperaba sus virtualidades intactas. A nosotros nos arrastra la corriente de la historia. "Ninguna de las filosofías historicistas —dice Mircea Eliade— protege al hombre del terror de la historia"³³. Queremos conocer y no encarnar en arte lo incomprensible. Nuestro 'angst' es el mismo que sintió, no el hombre neolítico, sino el hombre barroco. Cervantes hace exclamar a Don Quijote: "La diferencia entre tú y yo, Sancho, es que mientras tú vives comiendo yo vivo muriendo". Mientras Shakespeare, en uno de sus grandes sonetos, delata una preocupación equivalente:

*Puesto que ni el bronce, la piedra, la tierra o el
incommensurable océano
resisten la embestida implacable del tiempo
¿Cómo con esta furia ha de enfrentarse lo hermoso
cuyo gesto es más frágil que el empinarse de una flor?*

V

En la tercera sección de este trabajo dijimos que la arquitectura se muestra, hoy día, renovada y vigorosa. Puesto que se acostumbra discutir los estilos a partir de ella, no debe sorprendernos que se sostenga que ha surgido un nuevo estilo auténtico entre nosotros, sobre

³³Véase *Cosmos and History*, de Mircea Eliade, Harper, 1959.

todo si se considera que un buen número de estetas opina que el gran artista, el genio individual, es la fuente inmediata del estilo de un período: “esta teoría —anota Meyer Chapiro— considera a los estilos como imitación del estilo de un artista original”. De ser así poco importaría que, por el momento, no exista *unidad espiritual*.

Sin embargo, esta última teoría nos parece insostenible. No explica las analogías que descubrimos entre los estilos de épocas equivalentes, aunque no siempre contemporáneas, de culturas tan diversas y distintas como la griega y la china. Tampoco explica por qué en épocas potentísimas como la del alto Renacimiento, no dominó el estilo de uno de sus muchos genios individuales. Por el contrario, los estilos personales de artistas tan poderosos como Miguel Angel, Leonardo y Rafael se orquestan dentro de un estilo común auténtico.

Si examinamos con algún detenimiento las características de la nueva arquitectura, pronto nos descubrimos descartando la teoría del dominio de un genio en particular entre varios. Parecería que consideraciones de orden económico, en conjunción con las propiedades físicas de los nuevos materiales y también con requisitos de orden técnico y funcional, impusieron un alejamiento de los estilos tradicionales, dando origen a un problema que constituyó un estimulante desafío para algunos arquitectos genuinamente creadores. Ellos propusieron soluciones un tanto distintas, aunque, no obstante, afines, ya que operaban con los mismos factores. De esa afinidad surgió algo análogo a un estilo. Pero al no haber detrás de esta transformación motivación espiritual alguna, ella no es hoy capaz de potencializar la expresión de cualquier arquitecto, sea él o no un ser excepcionalmente expresivo. Tan es así, que el simple arquitecto profesional sigue diseñando edificios insípidos y carentes de sutileza. El grueso de la arquitectura actual, insistimos, es igualmente monótona y poco inspirada como la que la precedió.

Sin embargo, es un hecho que la arquitectura ha logrado más que las otras artes plásticas y, por eso, se le ve como la forma dominante entre todas ellas. Ninguna de las otras —ni la escultura, ni la pintura— alcanza a una expresión que la incorpore a los procesos sociales como ha sucedido con la arquitectura. Razón suficiente para que ella, ahora, ejerza una fuerte influencia en ese predio artís-

tico. Esta influencia no le es tan dañina a la escultura como a la pintura³⁴.

No dudamos que ella puede transformarse en un arte que resume a las otras modalidades de las artes plásticas. Cuando visitamos Macchu-Picchu u Ollantay-tambo sentimos que los incas creaban su arquitectura en base a una visión no diversificada. Procedían a sensualizar la piedra, tallando en ella protuberancias como senos e, incluso, solían respetar sus relieves naturales. Estas especies de senos o pesones lanzan sobre los grandes bloques de granito, sombras que juegan sobre sus superficies con verdadera magia. Cada bloques es una escultura y toda la construcción resulta tan cabal y completa que satisface de lleno nuestras sensibilidades. Además, su material y sus formas mimetizan milagrosamente con la monumental naturaleza circundante. En esos lugares no sentimos necesidad ni de pintura, ni de escultura.

Por el contrario, en nuestra tradición occidental percibimos y desde sus más remotos orígenes, una tendencia a expresar en forma disgregada. Es como si muy pronto en ella la intuición y el intelecto hubiesen buscado modo de crear emanando a través de distintos conductos de la imaginación. El monumento o monolito, que fue el punto de partida de la escultura, no se diluyó en la arquitectura, sino que se allegó a ella, manteniendo su individualidad. Tanto en el arte griego, como en aquel del Medio Oriente, próximo a él, pintura, escultura y arquitectura son manifestaciones distintas que han armonizado entre sí tanto más cuanto más fuerte se ha manifestado el estilo colectivo en ellas en sus diversas épocas. En casi todas se han abierto nichos en los muros para las estatuas, o se han utilizado esculturas como apoyos en reemplazo de columnas. En todas, también, se han ejecutado pinturas, de un tipo u otro, sobre las paredes.

Como era inevitable, el cultivo de la pintura, como modalidad independiente, la fue elevando de categoría, hasta que ella, final-

³⁴Hacemos hincapié en la relación entre arquitectura y pintura, porque en Chile se ha producido un fenómeno interesante, aunque negativo en el sentido pictórico puro. La Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica ha producido una cantidad de profesionales que luego han abandonado la arquitectura para dedicarse a la pintura. Ellos han modificado el aspecto de la pintura chilena sin saber lo que es pintura. A veces expresan con originalidad, aunque sin 'pictorismo'.

mente, se transformó en un arte mayor. En ciertos momentos, incluso, ha ocultado la arquitectura. Los murales que pintara Miguel Angel en la capilla Sixtina son tan poderosos que la hermosa estructura de esa capilla pasa a ser algo así como un marco para ellos. Es lógico que el arquitecto requiera del pintor obras que no anulen su propia creación. No le convendrán, por ejemplo, murales que al crear una ilusoria tercera dimensión, taladren sus planos debilitando la armonía de sus edificios. Le serán más útiles las concepciones pictóricas totalmente abstractas, destinadas a dar resonancia al total arquitectónico y no a imponerse por sí solas.

No obstante, si la pintura acepta transformarse en un apéndice de la arquitectura y por valiosa que resulte dentro de ella, tendrá que conformarse con dejar de ser un arte mayor. Estas categorías, las de arte mayor y menor, existen aunque resulta sumamente difícil distinguir entre ellas, tan difícil como delimitar los campos de acción de la poesía y la prosa, por ejemplo. La cerámica, las alfombras, los gobelinos, los muebles de alta artesanía, en fin, todo aquello en que prima una función utilitaria o que debe subordinarse a otra modalidad, constriñendo su ímpetu expresivo, es arte menor. Pero, como ya hemos insinuado, entre nosotros la pintura pasó a ser un arte mayor hace ya muchos siglos. Las obras de Rembrandt, Goya o El Greco son de un contenido tan profundo como *La Divina Comedia*, *El Quijote*, *Hamlet* o una cantata de Bach. Podría, quizá, sustentarse que a medida que cunde el individualismo entre los hombres, los artistas sienten la necesidad de independizar el arte que practican, de transformarlo en un medio de expresión cabal y autónomo. La historia del arte occidental registra una serie de sistemas que van debilitando los eslabones de las cadenas que unían un arte a otro hasta que ellas se rompen, permitiendo que cada uno busque un destino propio. Además, se observa que las artesanías que no pueden desprenderse de sus funciones utilitarias, como la del mueble, por ejemplo, dejan de interesar al artista. El las abandona y por eso degeneran hasta el extremo de perder todo vestigio de expresividad estética. Otras, como la cerámica, dejan de ser siempre utilitarias aunque siguen aludiendo, en sus formas, a su función original. Por eso tienden a adquirir una singular categoría artística. No puede resultarnos extraño que los artistas, y cualquiera que fuese la forma de arte que practicasen, al tornarse en individuos caba-

les, dispuestos a enfrentar en la soledad de sus respectivas almas las grandes incógnitas de la existencia, sintiesen la necesidad de expresar su experiencia total, aunque, para hacerlo, tuviesen que cortar los vínculos que ataban su arte armoniosamente a otro arte.

Por más que simpaticemos, entonces, con los arquitectos no debemos olvidar que la pintura es un arte independiente, aunque, en Occidente, por razones distintas a las que le concedieron libertad en otras culturas.

Siempre que se ha pintado, en el sentido más exacto de la palabra, se ha recurrido a un grado de figuración. En la época paleolítica hubo pintura, según parece, porque la magia requería que se representase al animal sobre el cual se quería operar; pero en culturas posteriores parecería que la pintura surgió de la escritura y se separó de ella más bien que de la arquitectura. Es notable la afinidad que se percibe entre la caligrafía china y su técnica dibujística, entre el jeroglífico egipcio y la figura egipcia. Más aún, en el caso de los aztecas se habla de pintores-escritores. Incluso es posible sustentar que mientras más cerca se han mantenido las escrituras del 'pictograma', menos flexibilidad, menos independencia y riqueza ha logrado para sí la pintura. El hecho de que la pintura se haya independizado totalmente de la escritura, tanto en Oriente como en Occidente, implica que la escritura, al transformarse en signo o símbolo fonético, dejó de expresar algo que debía expresarse y que, liberado de lo otro, logró su voz cabal. Lo importante es que la pintura, al formar parte de un tronco expresivo que luego se bifurca en dos formas independientes, necesitaría de un 'contenido' para lograr su máxima potencia. Puede que sólo consiga atrapar este contenido apoyándose en la figuración.

Por el contrario, es un hecho que la arquitectura fue, inicialmente, abstracta y que siempre le ha estado abierta la posibilidad de volver a serlo. Al fin y al cabo, el habitante humaniza el edificio al establecerse en él. No obstante este hecho, el arquitecto moderno que busca una pureza técnica y funcional absoluta, parece sentir la necesidad de naturalizar su obra, para lo cual rodea sus edificios con grandes jardines que con frecuencia hace penetrar dentro del mismo edificio. Fuera de esto, suele rodearlo con espejos de agua y decorar los interiores con plantas de considerable tamaño. Pero el pintor no puede penetrar en su obra, ni tampoco puede el espectador,

de modo que si ella no nace humanizada no se le podrá humanizar posteriormente; verdad que parece olvidada.

Los dos argumentos que se han esgrimido con mayor frecuencia con el fin de justificar la pintura no-figurativa no pueden hoy tomarse demasiado en serio. El primero se apoya en el invento de la máquina fotográfica, pero en vista de que el fotógrafo produce ahora una fotografía *abstracta*, esta razón ya no puede considerarse válida. Si la pintura ha de abandonar cada territorio que invade la fotografía, tendría que abandonar también el de la abstracción. El segundo tiene que ver con el deseo de lograr una pureza expresiva equivalente a la de la música. Pero hemos visto que la música puede ser absolutamente abstracta porque es incorpórea, capaz de apoderarse de nuestros cuerpos al afectarnos físicamente más allá de lo que le es posible a las otras artes. Vimos, además, que, por el contrario, es a través de la empatía, de la proyección sentimental, que obtenemos, en pintura, una experiencia un tanto equivalente a la que nos proporciona la música. Al proyectarnos dentro de un cuadro sometemos al cuerpo, inconscientemente, a un leve juego de acondicionamientos musculares.

Nos parece que en los últimos cuarenta años se ha colocado excesivo y equívoco énfasis en lo indeseable que resulta 'imitar' en pintura. Ninguno de los grandes pintores figurativos ha imitado servilmente a la naturaleza; la han explorado, la han interpretado en un intento de hacer perceptible lo trascendente. Puede ser que cuando se desvanecen los símbolos y se descargan los mitos, el conjunto de la naturaleza pase a ser algo así como su propio símbolo. Ella contiene el secreto de lo trascendente, ella *es* el misterio fundamental o, como lo declara Whitman: "El alma o espíritu se trascienden en materia —en rocas y viven la vida de las rocas, en mar y se sienten todo mar . . . en tierra, en los movimientos de los soles y de las estrellas. No me habléis jamás del alma, al menos que afirméis su intrínseca grandeza. La efusión o corporeidad del alma se encuentra siempre sometida a las hermosas leyes de la fisiología".

Por otra parte, nada tiende a confirmar con mayor claridad que el camino seguido por la pintura en los últimos tiempos se lo ha impuesto nuestra creciente impotencia expresiva, que observa la senda por la cual avanza hoy la música. Ella, mientras las otras artes han envidiado su pureza, se ha vuelto impura. Al fin y al cabo n

podía purificarse aún más. La música concreta y la música electrónica intentan incorporar los sonidos del mundo moderno a la música, lo que equivale a buscar algo afín a la figuración por intermedio de una imitación onomatopéyica.

Mientras tanto las artes navegan en un océano de ideas y teorías. Si, por una parte, las obras mismas se vacían de contenido, posteriormente se las lanza al mar de las elucubraciones. Herbert Read ha llegado a sustentar que el arte, en ausencia de símbolos, mitos o religiones que lo densifiquen, sólo puede apoyarse en la filosofía. Insinúa, incluso, que el éxito expresivo de Kandinsky y de Paul Klee es consecuencia de la cabal formación filosófica de ambos. Pero la filosofía, según Karl Jaspers, es hoy 'incompleta, discursiva, desintegrada y desintegrante. . .' ¿Qué apoyo podrá ofrecernos?

Lo curioso es que cada vez que el pintor ha aprehendido las ideas emotivamente, ha hecho todo lo posible por comunicar a través de imágenes lúcidas. Este es el caso de Velázquez, algunos de cuyos cuadros, como *Las Meninas* y *Las Hilanderas*, poseen una carga intelectual poderosa y verdaderamente sentida. El realismo de sus cuadros, como el de Rembrandt, trasciende el peligro creado por Caravaggio y su revolución contra la belleza. Caravaggio, uno de los pintores más diestros de todos los tiempos, dejó a la pintura al borde de un materialismo mortal. La sensible inteligencia de Velázquez, afín a la de los poetas cultistas de su tierra, le permitió captar emotivamente las ideas y dar así a sus cuadros, a pesar de su apariencia realista, una dimensión metafísica. En cuanto a Rembrandt, en sus óleos el espíritu se transparenta a través de la materia. Declara, en una de sus cartas al físico Huyghens, que aspira a *revelar el ritmo interno de las cosas, la emoción oculta*. No hay duda que tuvo éxito en su intento, puesto que sus cuadros poseen un 'inorama' o panorama interior poderosísimo.

Lo que hemos planteado hasta el momento es sólo un aspecto del problema. Para obtener una visión clara de la conflictiva situación en que se halla la pintura, es menester aproximarse a ella también desde otro ángulo. Nos parece que la manera en que se le explica y se le interpreta, se le estimula y se le divulga, es equívoca. Pero, a la vez, esto no quiere decir que no existan presiones en su interior, que hoy poco se entienden, pero que no por eso dejan de

presionar en una dirección que podría encaminarla hacia una formulación válida.

No hace muchos años que el pintor francés Soulage, al desembarcar en Nueva York, gritó, según los reporteros, "¡Abajo el Renacimiento!". Nos parece que daba voz a una convicción que comenzó a prender entre los artistas a comienzos de este siglo y, quizá como consecuencia de la familiaridad que principiaron, entonces, a adquirir con las producciones artísticas de otras culturas y de edades remotas, en el sentido de que la tradición plástica grecorromana renacentista adolecía de graves limitaciones. Ya antes Guillaume Apollinaire, en sus *Méditations Esthétiques*, había declarado: "La cuarta dimensión se ofrece al intelecto, desde el punto de vista de la plástica, en forma de la inmensidad del espacio, eternizándose en todas las direcciones a la vez en un momento dado. Es ella el espacio en sí, la dimensión del infinito y esto es lo que concede plasticidad a los objetos. Les concede, en una palabra, las proporciones que merecen, mientras que el arte griego, por ejemplo, busca un ritmo que es, en cierto sentido, mecánico, por lo cual destruye las proporciones incesantemente". Ante la simplicidad y la pureza del arte chino, entre otros, el arte occidental se mostró, de súbito, pesado, confuso y literal, si no literario. Al fin y al cabo desde mediados del siglo XX nos ha sido posible cotejar nuestro arte con el de otras civilizaciones y otras etapas de la cultura. No siempre nos ha parecido que el nuestro es superior.

Clive Bell, en su obra *Art*, anota: "Roger Fry nos dice que el Sr. Okakura, editor de *Templos y Tesoros del Japón*, no vio otra cosa que confusión y vulgaridad en la mayoría de las obras de arte del Renacimiento. Comprendió, sin embargo, el arte francés primitivo y la obra de Matisse. En la obra del gran pintor "fauve" nuevamente se sintió en presencia de *formas significativas*"³⁵. Recordemos que Bell, como antes Schopenhauer, establece que la forma significativa es la clave de la expresividad plástica. Sucede que tanto Bell como Schopenhauer y muchos otros filósofos y estetas posteriores ansiaron descubrir valores estéticos comunes a todas las culturas justamente porque las tenían por delante. La búsqueda de cánones universales nos fue impuesta por la presencia de artes distintos

³⁵Véase: *Art*, de Clive Bell, Capricorn Books, New York, 1958.

nuestro, pero que, sin embargo, nos causaban una impresión profunda. Es justo declarar que ya no nos es posible mirar a las artes plásticas como se hacía antes. Todos —incluso yo— sentimos la necesidad de ver lo plástico en forma más pura, menos interferida, más *abstracta*. Quienes se oponen a la *no-figuración* no se oponen necesariamente a la abstracción. Pero hay una abstracción tan absoluta, tan decididamente no-figurativa, que abstrae, incluso, la esencia vivencial y significativa de las formas. También hay otra que al ser excesivamente geométrica o racional, cristaliza y destruye las proporciones, como diría Apollinaire. Trasquilar lo visible para descubrir su verdadera estructura formal y luego permitir que ella se asocie y armonice con el espacio, acondicionándose a un ritmo, a una proporción trascendente, es parte fundamental del proceso creativo, cosa que solían saber los grandes artistas griegos y renacentistas. Por lo demás es una exageración decir que siempre destruyen las proporciones. *Las Tres Parcas* —escultura griega que hoy se encuentra en el Museo Británico— es de una expresividad formal sencillamente extraordinaria. Basta acercarse al Palacio Vecchio en Florencia para, de súbito, sentir, al contemplar el *David* de Miguel Angel, una impresión formal intensísima.

Pero no cabe duda que nuestra tradición de expresividad bifurcada ha caído en rebuscamientos y confusiones empobrecedoras. El hecho de que intelecto e intuición no hayan entrado en reacción química en nosotros, para formar un compuesto, y que constituyen algo así como una mezcla, significa que vemos como esas gentes cuyos ojos no producen una sola imagen sino dos superpuestas. Se tiende hoy a recetar los anteojos que corrijan ese defecto. Algunos creerían que se ha hallado el catalizador capaz de provocar la reacción entre intelecto e intuición en nuestras mentes con el descubrimiento de la *forma significativa*³⁶.

Otro fenómeno interesante en estos momentos es nuestra creciente preocupación por la *lógica sensual*, o sea por las cualidades intrínsecas de los materiales. Pero ella no es tan nueva como se cree, ya que en 1818 el poeta Coleridge escribió lo siguiente: "El error está en confundir la regularidad mecánica con la forma orgánica. La forma se vuelve mecánica cuando acuñamos en cualquier material

³⁶Igual a arriba, pág. 33.

una forma premeditada que no surge de las propiedades del material. Así sucede cuando le imponemos una forma arbitraria a la materia. La forma orgánica, por el contrario, es innata, se modela y se desarrolla desde adentro, y su desarrollo cabal es un proceso que coincide con la forma externa". Como vemos se venía pensando en la manera a que aludimos desde mucho antes que Henry Moore hablase de la *petricidad* de las esculturas mayas y aztecas. Berenson reaccionó violentamente contra la valoración de los materiales. Recalcó que en Grecia y Egipto el material importaba muy poco, puesto que las esculturas se pintaban, diciendo: "En vez de considerar los materiales como todos consideramos al resto de la materia, o sea como elementos desprovistos de vida e inertes hasta que la mente les da vida y los mueve, se predica la siguiente doctrina: No que el artista debe poner el material al servicio de sus fines, sino que el material en sí inspira e impone el fin. Todo lo que debe hacer el artista es permitir que lo guíen la naturaleza y los caprichos del material. Los medios, o sea los materiales, no sólo justifican los fines sino que, en este caso, por su propio poder volitivo, crean el fin". Pero olvida Berenson que el hombre primitivo no consideraba muerta a la materia y que sus piedras poseían 'mana'. Hoy tampoco vemos *muerte* en la sutileza geológica de un material. No obstante nuestra obsesión con los materiales nos ha llevado a extremos, al punto que ya no es su geología la que nos fascina, sino que creamos pseudogeologías con materias amorfas.

Un tercer factor incide sobre los procesos de la creación plástica en el presente, el que la Dra. Susan Langer llama *contenido emocional* en contraposición con lo que ella denomina *emoción estética*. "Creo —nos dice en su obra *Philosophy in a New Key*— que la *emoción estética* y el *contenido emocional* de la obra de arte son cosas distintas. La emoción estética tiene que ver, sobre todo, con un especie de triunfo intelectual, con el goce de sentir que se han traspasado barreras aparentemente insalvables, las restricciones del lenguaje y que se ha llegado a percibir lo *indecible*. El contenido emocional es más esencial y profundo que cualquiera experiencia estética; más elemental, más preracional, más vital. Es algo que compartimos con todas las criaturas que crecen, temen, se mueven y sienten apetitos: corresponde a las realidades fundamentales, a los hechos básicos de nuestra breve existencia viviente... esto es lo que

el llamado arte abstracto intenta abstraer, ya desafiando los modelos o descartándolos: a él la música tiene el más amplio acceso". Otra vez nos encontramos, entonces, ante un fenómeno que es síntoma del deseo de expresar 'como en música'. Si bien es cierto que la música tiene más probabilidad de producir descargas de contenido emocional, puesto que al agitar nuestros cuerpos físicamente inquieta las oscuras aguas de la profunda noria del inconsciente, las otras artes, entre ellas la pintura, logran también arrastrar un sedimento emocional, algo de este oscuro contenido. En pintura suele surgir de las imágenes y comprometido con figuras, aunque algunos artistas abstractos logran, de vez en cuando, atrapar en sus telas algo así como una imagen arquetípica, o un fantasma asombroso y milenario. En tales ocasiones expresan con inesperado poder, pero, al mismo tiempo, sus obras dejan de ser no-figurativas, puesto que dan origen a una figura, aunque esa figura no sea del mundo y no la reconozcamos como tal.

Nos parece que toda obra de arte poderosa posee una dosis de contenido emocional, aunque hay artistas en cuyas creaciones la fuerza dominante es la emoción estética. Esto es asunto de temperamentos. En la pintura de Botticelli la emoción estética domina, mientras que en la de El Greco el grado de contenido emocional es alto. Nos estamos refiriendo a dos artistas poderosos pero de distinta mentalidad. El primero lleva el intelecto en la punta de sus sentidos, el segundo es más emotivamente vivencial. Ahora bien, en nuestra tradición bifurcada estos dos elementos operan con cierta independencia, mientras que en las culturas primitivas operaban diluidos el uno en el otro.

Por importante y decisivo que resulte finalmente el interés que despierten en nosotros las virtudes de otras tradiciones, no debemos perder de vista que la nuestra también las tiene. El predominio de lo racional en nuestra manera de ver el mundo significa que podemos, como es efectivo, lograr un grado de autoconsciencia superior al que lograron los hombres de otras culturas. Esta autoconsciencia disgrega al individualizar, lo que implica que nuestras manifestaciones expresivas no podrán poseer la misma consistencia que las de culturas menos individualizadas y que tendrá caídas e inconsistencias que irán en aumento a medida que cunde el individualismo. Finalmente desaparecerá el elemento cohesivo, o sea el estilo auténtico.

tico y sólo podrán expresarse con alguna potencia los genios que surgen esporádicamente en el medio social. El nítido realismo que impone la observación factual que es el producto de una aproximación racional a la vida, y la interpretación excesivamente sistematizada y lógica de las proporciones de nuestra convención concretizadora impuesta por ella también, encubren y enturbian el impulso plástico provocando constantemente erupciones de un arte pesado, confuso y de tan densa substancialidad que ni emoción estética, ni contenido emocional logran vivificarlo. Debido a nuestra peculiar idiosincrasia cultural ese realismo tiende a surgir siempre en nuestras obras, de modo que sólo una especie de refinamiento estético nos permite liberarnos de él. Sin embargo, es perfectamente posible expresarse sin descartarlo del todo siempre que se posea una sensibilidad, una capacidad vivencial y una emotividad poderosas. Recordemos que a pesar de él o quizás debido a él nuestro arte, muy en particular nuestra pintura, ha podido crear obras, a través de genios individuales, de un poder y de una magnitud superior a la de cualquier pintura china. Si bien la pintura china, tomada en conjunto es más consistente y pura, no hay en ella obras de equivalente grandeza a los murales de Miguel Angel en la Capilla Sixtina, a *Las Meninas* de Velázquez, a la *Muerte del Conde de Orgaz* de El Greco o cualquier autorretrato de Rembrandt. En todas ellas, por lo demás, el elemento 'contenido' desempeña un papel muy importante aunque la dimensión de lo que comunican sería bastante menor además, lo plástico puro: composición, forma, proporción, ritmo, color y materia, no lograrse su plenitud en ellas.

Pero es muy difícil y de ninguna manera deseable, que el pintor genuino de hoy pierda, de súbito, todo interés por aquellas cualidades plásticas que siente ahora mayor necesidad que nunca de actuar en sus telas. Sin embargo, la gran mayoría de la pintura que muestra en estos momentos como pintura moderna carece de ellas. Nunca, por cierto, la de creadores tan genuinos como Braque, Matisse, Bonnard, Picasso.

Sucede que reina una confusión endemoniada en el mundo del arte y, sobre todo, en el de la pintura. El mercantilismo, el futurismo, el dirigismo, la promoción social del arte, la divagación filosófica que torno a él, la sed de novedades, en fin, todas las fuerzas desespiritualizadas que aspiran a espiritualizarse y que con ese objeto se allegan

a él, provocan un desconcierto absoluto. El elemento lógica sensual, por ejemplo, se desvirtúa en pintura de modo que aunque se entiende de aquello de la *petricidad* de la piedra no se entiende el *pinturismo* en la pintura. Las maravillosas texturas de Rembrandt surgían de una búsqueda dolorosa y como geológicamente, por este motivo dan testimonio de una angustia espiritual. En contraste hoy día las texturas se fabrican, hecho que ni siquiera implica respeto a una noble materia, puesto que las materias que se usan son originalmente líquidas y amorfas. "Cuando el color alcanza su riqueza, la forma logra su plenitud", decía Cezanne, pero hoy el color no es ya color, es, en vez, mera sensación. Se le usa como efectos ya lumínicos o atmosféricos. Por otra parte el problema de la forma significativa en relación con la abstracción se ve envuelto con todos los dudosos planteamientos de Worringer y, a la vez, con las aspiraciones musicalizantes, lo que conduce a la creación de forma 'aformes', 'avivenciales' y, por lo tanto no significativas.

El problema de la forma, junto al del contenido emocional y al de la experimentación con que se espera *descubrir* lo nuevo, provocan un verdadero descalabro expresivo y estético. Picasso ha dicho: "La idea de la investigación a menudo ha hecho caer a la pintura en el error y ha obligado al artista a infructuosas elucubraciones. Tal es el defecto principal del arte moderno. El espíritu de la investigación ha envenenado a todos los que no captan plenamente los elementos positivos y fundamentales del arte moderno, pues les ha llevado a *desear pintar lo invisible y, por lo tanto, impintable*"³⁷. Pero los estetas no han podido aceptar su simple y directa observación y la han interpretado hasta asignarle un sentido afín a su manera de pensar. Herbert Read, por ejemplo, toma esta clara exposición y la interpreta de tal modo que uno llega a pensar que si Picasso quiso decir lo que piensa Read, pues no tendría porque haber hecho la declaración. Debemos creerle a Picasso cuando declara: "Cada vez que pinto me propongo indicar lo que he encontrado y no lo que estoy buscando" (Fig. 5), así revela que no se allega a la tela con un material en la mano con el objeto de hacer algo a otro material que tiene por delante con el fin de provocar un evento; que no pinta sin

³⁷Véase en *Filosofía del arte moderno*, de Herbert Read, Peuser, Buenos Aires, 1960, los capítulos "Realismo y abstracción" y "Picasso".

saber lo que quiere, dispuesto a jugar sobre la tela hasta que le aparezca algo sugerente, así como aparecen formas fascinantes cuando se agita un caleidoscopio. Esto es, por lo demás, lo que hace la mayoría de los pintores experimentadores, quienes luego se convencen de que son responsables del accidente que viene a constituir su cuadro puesto que han elegido ese peculiar fenómeno, lo que significaría que ha actuado en forma decisiva su sensibilidad estética.

Parecería que el artista cree en el experimento porque el método experimental ha dado tan magníficos resultados en la ciencia pero la experimentación científica no es cosa de azar. Dos matemáticos

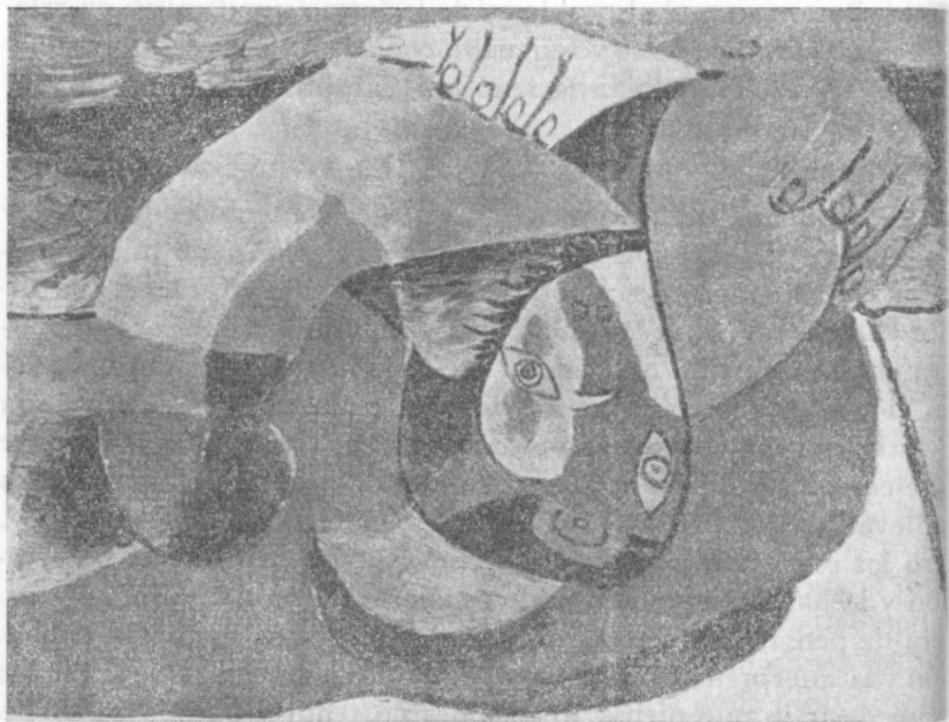


Fig. 5. *Encuentro de Picasso*

cos deducen ecuaciones que parecen contradecir la ley de la paridad entonces y sólo entonces los físicos proceden a concebir un experimento destinado a confirmar o a refutar esas leyes. La mayor parte de los experimentos artísticos equivalen a que el químico comenciera a vaciar productos en una probeta por si acaso resultara una r

acción interesante. Si los científicos procedieran de esta manera sus probetas explotarían en sus manos a cada instante.

Sin embargo, el hecho de que los artistas confíen en la experimentación es explicable. En el fondo piensan que el experimento los pueden salvar de caer en 'academismos'. Una equívoca interpretación de la forma en que ha creado Picasso los confirma en su creencia. Debido a que el poderoso pintor español ha cambiado constantemente de estilo creen que para salir del academismo basta encontrar un estilo personal que dé salida a sus sensibilidades. Por esto, si descubren que al seguir a Matisse hacen 'academias matissianas' se transforman en seguidores de Braque y si luego les sucede lo mismo se allegan a Kandinsky. Siguen en esto hasta que recalán en la más absoluta vanguardia, momento en que se les principia a alabar, motivo por el cual creen haber descubierto su estilo. Olvidan que Picasso no abandonó estilo alguno por escapar del 'academismo', puesto que Picasso ha sido poderoso en todas sus épocas. Lo hizo por la razón explicada en la tercera sección. Además, su obra confirma el enunciado de Edmund Wilson, puesto que jamás ha partido de sus contemporáneos sino que ha recurrido al arte del pasado. Partir de lo contemporáneo e ir más allá acusa un futuro-dirigismo esterilizante. Puesto que el futuro no se ha vivido no hay en él rastros de experiencias o vivencias. Sólo se le puede explorar con la fantasía logrando una serie de efectos de *ciencia ficción*. Podríamos, en efecto, enunciar el siguiente axioma: *Un artista que es académico en varias de sus etapas las será en todas*. Lo que lo academiza es falta de autenticidad en su ser y no la falta de estilo.

Cantidades de artistas, como así también de especialistas en arte, piensan que se es académico solamente cuando se sigue a artistas del pasado, pero no es así. Se puede ser académico picassiano, mondriniano o kandinskiano, en la misma forma en que se puede ser académico rembrandtiano o ticianiano. Reproducir el cascarón de un arte cualquiera; el *stoff* sin *gehalt* es hacer academismo o arte de pianola. Las pianolas reproducen mecánicamente la música con mayor exactitud que el mejor pianista, pero no interpretan, no ponen alma en lo que reproducen, apenas reconstruyen el *stoff*. Tampoco se evita caer en lo académico innovando por innovar, desechando toda convención. El arte, como el agua, necesita conductos que lo lleven a un destino. Las cañerías constriñen pero, a la vez,

conducen y permiten que el líquido fluya con cierta presión. Vale para el arte lo que vale para el tenis. No es gracia jugar tenis sin red y desconociendo las lineaciones reglamentarias. Quien tenga un mínimo de habilidad física puede jugar un tenis académico, pero hay quienes hacen milagros mientras respetan las convenciones del juego.

Lo que acabamos de observar nos coloca ante el problema de las técnicas expresivas en relación a las convenciones concretizadoras de una cultura. Las técnicas son en sí selectivas, puesto que desplazan a los que no poseen una mínima habilidad o destreza y una capacidad de concentración, de disciplina y de trabajo considerables. Cuando existen o se respetan, es porque persiste un vestigio de estilo auténtico, algo común utilizable por los talentos menores. Los oficios que requieren de una técnica compleja para que se les pueda ejercer, dignifican a todos los que llegan a dominarla, es así que aunque no todos los médicos son creadores, o sea grandes investigadores puros, clínicos o terapéuticos, ello no quiere decir que no puedan ser buenos médicos, útiles servidores de la sociedad. Vasari no fue un artista de genio, pero porque dominaba las técnicas del Renacimiento y poseía una cultura y una verdadera sensibilidad, sus murales en el Palacio Vecchio de Florencia son dignos e interesantes y vitales. Hoy que se desprecian las convenciones tradicionales y se elaboran técnicas personales, el mundo de la pintura se encuentra invadido por improvisadores. Ellos no crean técnicas válidas, modifican la *cocina* de la pintura; los mejores de ellos con cierto 'savoir faire'.

Es posible reducir la intención de la búsqueda que han llevado a cabo los innovadores más serios de los últimos tiempos a un intento —muchas veces musicalizante— de cargar sus obras de contenido emocional o de lograr una composición de sutil complejidad capaz de provocar una emoción estética intensa. En el primer caso, un limitado número de creadores han podido concretizar formas arquitectónicas típicas poderosas. La mayoría que no ha logrado algo semejante, ha conseguido, a lo más, elaborar sutiles diseños decorativos. Recordemos que Kandinsky declara haber sentido la necesidad de inventar diseños abstractos al observar lo apagado que se veían algunos cuadros expuestos al público en cierta sala de Munich en contraste con la viveza, con el destello colórico de los vestidos femeninos de la

observadoras. Estos, en movimiento, le evocaron una sensación semi-musical. Es curiosa la frecuencia con que sentimos que un cuadro no-figurativo podría servir de base para un bello estampado en tela. En el segundo caso, el pintor busca la trascendencia geometrizando. Su punto de apoyo suele ser la teoría de las proporciones llamada 'simetría dinámica'. Reacciona contra el romanticismo y se transforma en un romántico de la ciencia, corriendo el peligro que propone Apollinaire, es decir, de crear un ritmo mecánico que destruye las proporciones. Los más hábiles cultores de esta modalidad logran comunicar cierta emoción estética. Para ello se requiere de una mentalidad especial equivalente a la del gran ajedrecista. Saber jugar ajedrez no implica si se le puede jugar con maestría y alto ingenio. Los buenos ajedrecistas son muy pocos. Este arte conjuga bien con la nueva arquitectura y, no olvidemos, la arquitectura se ha llamado 'música petrificada'. Pero no es ésta, sin embargo, la pintura desvirtuada nacida de la arquitectura misma. Ella tiende a ser expresionista, pero innovadora en la técnica, aunque, al serlo, ignora lo que hemos llamado 'pictorismo'. Dejaremos en claro que no nos oponemos a la incorporación de nuevos materiales siempre que ellos agreguen algo. Ninguna pintura plástica de hoy es superior al óleo, por el contrario todas son más pobres.

La nueva pintura pide ser vista como objeto y hoy se suele hablar de un cuadro como 'objeto de arte'. Sucede que la pintura vista como objeto es una mentira, puesto que es bidimensional. Si se trata de hacer objetos de arte lo justo es hacerlos de tres dimensiones. La tercera dimensión del cuadro le pertenece al bastidor y no a la imagen. Hablar de la pintura como objeto es tan ficticioso como hablar de una tercera dimensión en perspectiva, pero menos verdad, pues existe la verdad de la ilusión, como la verdad del sueño. Cuando le cede al cuadro su tercera dimensión una texturación espesa, el cuadro pasa a ser otra cosa, un bajorrelieve (Fig. 6). Hoy, en el afán de encontrar algo nuevo, se acepta, incluso, ver como nuevo algo muy viejo y tradicional si se le cambia de nombre. El artista neolítico, el árabe musulmán no se engañaba de esta manera. Si nos preguntamos ¿por qué no hubo pintura en esas culturas? descubrimos que la respuesta es simple, debido a que descubrieron que lo que querían expresar se podía expresar mejor en otras técnicas. Al examinar el arte de nuestros días desde este punto de vista,



Fig. 6. ¿Bajorrelieve o cuadro de Tapies? Fragmento bajorrelieve mesopotámico

vemos que no hay razón que hubiese impedido a Mondrian a hacer sus cosas en trozos de cerámica esmaltada o aun en vitrales. Ambos medios reciben el color puro magníficamente. Lo que nadie ignora es que no se podría haber pintado *Las Meninas* o *La Ronda Nocturna* con esmalte sobre ladrillo.

Nos hallamos, entonces, ante una situación artística confusa, inestable y disgregada. Es posible observar en ella ciertos síntomas promisorios, tales como los constantes aunque débiles y muchas veces fallidos intentos de abstraer hacia una forma significativa que encierre un alto contenido emocional. Hemos dicho que esto es resultado de la observación de las artes de otras tradiciones y de otras edades culturales. Hemos señalado, también, que estos elementos no han estado ausentes en el mejor arte de la nuestra, aunque en ella pocas veces se le han considerado lo potencializador definitivo. Por otra parte opera en el medio artístico un pseudo-cientismo 'experimentalista' que, a la vez, conjuga con la sed de expresión personal. La verdad es que el arte nunca ha estado más cerca de la ciencia que durante el Renacimiento, pero pintores científicos tales como Leonardo y Ucello no necesitaron crear nuevas iconografías, reflejaron su mundo, sus conocimientos, su realidad a través de la iconografía tradicional que, no obstante, vieron de una manera nueva. El cientismo de nuestro arte actual es, en contraste, un *mero remedo de ciencia*. Salvo en los raros casos cuando el artista logra concretar una imagen arquetípico-simbólica, la búsqueda de una nueva imaginaria

comprometida con un romántico futuro dirigismo da una pobre iconografía de *ciencia-ficción*, desprovista de vivencia o experiencia humana real, puesto que el futuro, como decíamos, no ha sido vivido y no nos puede entregar humanidad. La mayor parte de la nueva imaginería semi-abstracta puede catalogarse de *ficcionista-científica*, *cósmico-visceral*, *microscópico-cósmica*, *microscópico-orgánica* y *cósmico-orgánica* o, en general, de *romántico-ficto-científica*. El nuevo arte es mejor cuando no tiene estas pretensiones y busca, simplemente, lograr un diseño armonioso y de sutil lógica colórica. Entonces constituye algo así como un nuevo y respetable arte menor.

Por una parte se habla del surgimiento de un nuevo estilo y, por otra, de la expresión individual libre y no-interferida. El artista se ofende si no se entiende su lenguaje, convencido de que el hombre sensible, sea él aficionado, crítico o esteta tiene la obligación de captar el sentido de lo que hace, porque él no intenta otra cosa que *expresar*. ¿Expresar qué? Al fin y al cabo si cada individuo inventa su propia jerigonza, no puede exigir que todos sus semejantes la entiendan. Así se llega a la convicción que expone aquel personaje novelístico que mantiene que el arte es una mera ilusión, una inmensa mentira, ya que basta que se repita y vuelva a repetir que un objeto cualquiera es una maravillosa creación artística para que, finalmente, se sugestione el mundo y lo llegue a creer.

El racionalismo, a medida que aumenta, individualiza y, por esto, se debilita el estilo auténtico y se entra a una época de artistas ocasionales. La disgregación que provoca la individualización llega al extremo de destruir toda las formas, incluso la interna del hombre y él decae a la categoría de ente, de cifra inexpresiva. Es así que el arte que se exhibe como índice de individualismo es el menos individual de todos, un arte de *stoff*, un academismo carente de contenido. No hay nada más igual que el arte nuevo que se propone ser *distinto*. "La cultura —dice Max Scheler— es una categoría del ser y no del saber y del sentir". El problema actual del hombre es el de *llegar a ser*.

No puede haber creación de sentido en lo sin sentido que se toma como afirmación de la persona única. Sin embargo, lo que sucede en el arte, por patético que resulte, es como inevitable. En resumen es esto: o se es romántico cientista, despreciando lo vago y buscando una trascendencia en las abstracciones atadas a lo calcula-

ble en la proporción matemática, o se va en busca de lo irracional al no ver manera de expresar la vivencia en un lenguaje vigente en nuestro mundo. En lo primero la posibilidad de espiritualizar lo matemático desaparece ante la ausencia de espíritu en el cuerpo de la época; en lo segundo resulta difícil dar forma o concretizar aquello a lo cual la civilización no da cabida. El proceso creador, entonces, conduce a una serie de insatisfacciones que impulsan al artista a buscar, a cambiar sus formas expresivas, pero esos cambios de formas le impiden profundizar, de modo que termina en la superficie de diversas modalidades. Más aún, la universalización del arte y la cultura succiona al artista hacia afuera, impidiendo que se concentre. El artista sospecha que hay un arte de nuestro tiempo enunciado en alguna parte, un lenguaje válido para todos que él puede, a la vez, individualizar. Sospecha que se revela en los grandes torneos de arte internacionales. Vive intentando entrar a una cultura que no existe o que no puede surgir entre hombres que tienen el alma repartida por todo el universo. Decía el físico Oppenheimer: "La ciencia es universal, pero la cultura no". La verdad es que el mundo quedará sin cultura cuando exista sólo una, uniforme y desarraigada. Cuando uno habla de un arte nacional no habla de un arte 'criollista' o *costumbrista*, habla de un arte que refleje la vivencia del ser auténtico y ese ser siempre tiene raíces. Nos referimos a algo semejante a lo que expresa Schopenhauer al hablar de las plantas: "La ingenuidad con que cada planta expresa y expone todo su carácter en su mera forma, revela todo su ser y toda su voluntad. Es por esto que la fisonomía de las plantas es tan interesante . . . la planta revela su alma a la primera mirada y con completa inocencia . . . esta inocencia resulta de la absoluta falta de conocimiento de la planta . . . cada planta nos habla, primero, *de su hogar, de su clima, de la naturaleza de la tierra en que crece . . . pero, además, expresa la voluntad de su especie y dice algo que no se puede decir en otra lengua*".

Queda, ahora, por preguntarse ¿cómo es que tanto ser inteligente y refinado se muestra convencido por el nuevo arte? La respuesta es sencilla, al menos en lo que respecta a la pintura. Repetiremos que poca gente ve, puesto que la mayoría mira sin ver. Sin embargo, mucha de esa gente, muy en particular la más civilizada, posee una lógica sensual sumamente despierta. Aprecia las opalinas, los muebles finos, los brocados, las cerámicas, los marfiles, las alfom

bras persas, en fin, todo lo fino, lo decorado con sutileza colórica y de exquisita textura. Lógico que esas personas, que jamás han entendido lo que expresa un Velázquez o un Rembrandt, que jamás han comprendido un cuadro, piensen que la pintura ha dado un paso adelante cuando su lenguaje se reduce a términos que le son comprensibles, o sea a términos de lo táctil y de lo decorativo. Cuando no es éste el caso lo aceptan por motivos intelectuales; no rechazan el arte *romántico-ficto-científico*, por lo que se proyecta en él y no debido a que comprenden su contenido.

Entre los sacerdotes del modernismo, Herbert Read es uno de los más influyentes y jamás ha entendido la pintura. Quizá porque en inglés se habla de 'art' o arte para designar a todas las artes plásticas él traslada conclusiones sobre la cerámica, por ejemplo, a la pintura como si fuesen válidas para ella. Además, parecería que la pintura no le interesa, puesto que ha dicho: "La pintura de caballete ha perdido o está en rápidas vías de perder toda significación económica y social". Los franceses tampoco se han librado del confusionismo, ya que Gilson ha podido declarar: "Los músicos y los pintores están siempre atareados en el mismo trabajo de exploración"³⁸. Ellos, entonces, no han podido evitar, tampoco, la seducción del gran espejismo estético de la era.

No obstante lo ante dicho, existen algunos artistas poderosos en la hora presente. Pocos, por supuesto, en vista del proceso cultural que hemos vivido. Algunos de ellos son los que vemos, los genuinos innovadores, pero deben haber muchos más que las tulipománias del momento mantienen al margen de lo que se valora. Seres dedicados no al carrerismo artístico, sino al cultivo del arte en un silencio auténtico.

Antes —durante el siglo XIX para ser preciso— se necesitó de críticos futuro-dirigidos. Entonces el arte, constreñido y sofocado dentro del corset académico, no podía respirar. Pero los críticos y estetas que posteriormente se han lanzado contra el academismo no parecen haber entendido sus causas. Así como el académico se equivocó al pensar que bastaba respetar ciertas formas externas del arte

³⁸Véase: *Pintura y Realidad*, de Etienne Gilson, Aguilar, Madrid, 1961.

para que se consiguiera crear una obra artísticamente poderosa, los que han combatido al academismo han creído ver el mal en esas formas en particular, lo que implica que creen que el arte surgirá potente, siempre que se encarne en otra forma. Esto es falso, por cuanto las formas, las convenciones esquemáticas, son el mero cuerpo inerte del arte y ningún cuerpo vive sin que lo toque el aliento creador de un espíritu prometéico. No es asunto de formas externas, sino de contextura interna del ser que desea expresar. Es por esto que al propiciar simples cambios de cuerpo no han hecho otra cosa que engendrar un cúmulo de nuevos academismos, provocando, a la vez, la innovación por la innovación. Mientras tanto, han perdido de vista lo que es en verdad la pintura.

En la novela ha habido tantos innovadores genuinos como en la pintura. Proust, Svevo, Kafka y Joyce son artistas tan revolucionarios como Cezanne, Klee, Kandinsky o Mondrian, pero la crítica literaria no ha establecido jamás que la nueva novela debía ceñirse servilmente al estilo de uno de estos innovadores. Estos genios han desembocado, como estuarios, en el río central de la novela, enriqueciendo su caudal. Mientras tanto, dentro de él, han aflorado cantidades de novelistas valiosos que no han innovado en forma extrema, entre ellos: Mann, Greene, Carey y Carpentier. Por el contrario, los estetas, al rechazar el figurativismo tradicional en la pintura, le han estado obligando al pintor a aceptar y descartar cuerpos propuestos por diversos innovadores, sustentando, en cada caso, que ese innovador constituía el punto de partida de la nueva pintura, pero logrando, apenas, engendrar, como hemos dicho, nuevos academismos.

Hoy —debido a lo que acabamos de anotar— se necesitan críticos reaccionarios, pero de un nuevo tipo, dotados de mentes dispuestas a no reducir todo a fórmulas, a reglamentos de cárcel, sino atentos a valorar lo viviente, lo aún significativo dentro de la cultura tradicional a que pertenecemos y que no ha sido reemplazada. Este nuevo reaccionario no será un ser inerte, sino todo lo contrario. Recordemos el elemento relativista en la ley de la *inercia*. Newton dice en ella no tan sólo que todo cuerpo en reposo tiende a permanecer indefinidamente en reposo, sino también que

todo cuerpo en movimiento tiende a continuar perpetuamente en movimiento. Nuestro mundo se mueve, avanza, de modo que en él lo inerte es dejarse llevar por la corriente, es adoptar la cómoda posición de individuo progresista. Lo difícil hoy, lo solitario para el ser pensante, es oponerse al movimiento sin destino, sin sentido, inexorable e incomprensible. Lo antiinerte es interrogar, es, incluso, no permitir que se desvanezca lo de valor que no tiene un equivalente en lo nuevo.

