



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**"ASPECTOS FUNDAMENTALES PARA ENTENDER EL ARTE MODERNO"**

TESINA  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN GRÁFICA

PRESENTA :  
LUIS DOMINGO RODRIGUEZ CORTES

DIRECTOR DE TESIS  
LIC. GLORIA MARTHA HERNÁNDEZ

MÉXICO D.F. 2005



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

---

*Dedico esta antología al arte mismo  
que ha avivado mis sentidos, que me  
ha hecho más sensible a la forma y al color,  
a la piedra fría que consigue tener vida y sentido...*

*A mis Padres.  
A ti Gloria Martha.*

---

*Gracias por ponerme en el momento y el lugar indicado;  
con las personas correctas para realizar  
este proyecto tan importante para mí,  
por darme paciencia, abrir mi mente, mis sentidos  
y sobre todo el corazón que es el motor  
que impulsa la mayoría de mis actos...Dios.*

---

---

## Unidad 1

---

### Neoclásico.

- Ilustración y libertad. 13
- El neoclasicismo o estilo verdadero. 14
- Neoclasicismo e Imperio. 15
- El intelectualismo neoclásico. 19
- La revuelta romántica. 20
- Un arte de la racionalidad. 21
- Winckelmann. 23
- Johann-Joachim Winckelmann, Historia del Arte en la Antigüedad. 42
- Johann Wolfgang von Goethe, Palladio. 49
- La idea de vanguardia  
De la modernidad a la vanguardia. 52

---

## Unidad 2

---

### Romanticismo.

- La génesis del mundo moderno. 55
  - De lo moderno a lo gótico, a lo romántico, a lo moderno. 57
  - Las dos modernidades. 60
  - La vanguardia romántica : de la política a la política de la cultura. 63
  - El arte filosófico. 67
  - Georg-Wilhem-Friedrich Hegel. Introducción a la Estética. 72
  - Reflexiones sobre algunos de mis contemporáneos: Victor Hugo. 79
-

## Unidad 3

---

### Realismo.

- La naturaleza del realismo. 87
- El realismo y la realidad. 87
- El realismo, la historia y el tiempo. 91
- La nueva variedad de temas. 96
- El realismo y la ciencia. 100
- El realismo y la cuestión social. 104
- Hacia una definición histórica. 108

## Unidad 4

---

### Impresionismo.

- Enanos modernos a hombros de antiguos gigantes. 113
  - La vanguardia y algunos escritores de mediados del siglo XIX. 116
  - Dos vanguardias : Atracciones y repulsiones. 119
  - Vanguardia y extremo estético. 122
  - Comparando los modernos con los antiguos. 124
  - El significado de la vanguardia. 130
  - El arte es un producto humano. 133
  - Circunstancias sociales en que se inicio la actividad de los pintores impresionistas. 135
  - Significación del impresionismo a través de la calidad humana de sus cultivadores. 136
  - Edgar Degas (1834-1917). 139
  - Claude Monet (1840-1926). 143
  - Auguste Renoir (1841-1919). 147
-

- 
- Paul Cézanne (1839-1906). 151
  - Pierre Bonnard (1867-1947). 157

## Unidad 5

---

Pos-impresionismo y otras tendencias subjetivas.

- La gran barrasca de 1890. 161
- Vincent Van Gogh (1853-1890). 172
- Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901). 178
- Eduard Munch (1863-1994). 183
- Caminos individuales.  
Hacia la construcción y la expresión. 187
- Cultura de masas y utopías: Seurat y el neoimpresionismo. 211
- Simbolismo y otras tendencias subjetivas:  
Forma y evocación del sentimiento. 233

## Unidad 6

---

Vanguardias a principios del siglo XX.

- Teorías del arte desde Morris hasta Grupius. 253
  - Art Nouveau. 269
  - Movimiento moderno antes de 1914. 280
  - Modernidad y revolución. 294
  - Modernidad: Un proyecto incompleto. 301
  - Qué era la posmodernidad. 310
  - Lenguaje de las formas y los colores. 316
  - La teoría. 335
-

---

· La obra de arte y el artista.	342
· Acerca del arte moderno.	344
· Credo del creador.	354
· Filosofía de la creación.	358

---

*“El Arte es el placer de un espíritu que penetra en la naturaleza y descubre que también esta tiene alma.”*

*Augusto Rodin*

La distancia entre el espectador y la obra parece ser abismal; sin embargo lo que los separa son unos, tan solo unos cuantos pasos y una franja blanca en el piso, que al menor intento de acercamiento para vislumbrar los pequeños detalles ahuyenta al intruso con un chillido agudo que convence a cualquier de mantenerse así a la distancia, tratando de adivinar trazos, líneas, formas y texturas. Así como la escena se repite cotidianamente en múltiples salas de exhibición alrededor del mundo, las aulas de las academias y universidades en las que se imparten cátedras de Arte, mantienen al margen al alumno del artista, del hombre y su contexto que necesariamente son vitales para la consolidación de la obra. Es lo anterior el principal objetivo de la presente antología: Convertirse en una herramienta pedagógica más humana, más cercana, plagada de lugares y situaciones comunes para el alumno, de un lenguaje accesible que le permitirá, no sólo una mayor comprensión del texto, si no que despertará su interés por todas aquellas cuestiones que por situaciones ortodoxas, la gran mayoría de las veces pasan desapercibidas o son deliberadamente ignoradas por no considerarlas relevantes. Nada más contrario a la verdad. Bastará con citar el terrible abandono en el que se ve inmerso Vincent Van Gogh, su desesperación por la falta de recursos ante su inminente necesidad de crear, de construir y reconstruir lo observado, lo imaginado.

La selección de los textos responderá indudablemente a cuestiones de índole académica, no sólo las requeridas por el módulo “Arte del Siglo XIX-XX, más aún la pretensión es que pueda ser de gran utilidad para aquellos módulos afines a este; pero reitero no serán prioritarias. Estoy plenamente convencido que en la medida que nos permitamos intimar con el artista, sus temores más profundos, sus alegrías; el por qué de la forma en la que interpreta la realidad que le circunda. Para ello es requisito indispensable la documentación histórico, social, política e inclusive religiosa que constituye el marco histórico que permea al artista y por ende a la obra. Es el Realismo de Víctor Hugo ejemplo tangible de esta circunstancia: Las metrópolis incipientes, pretendiendo una modernidad con olor a miseria, a podredumbre, a horas de trabajo extenuantes. El artista se asoma a la ventana y ve allá a lo lejos el sudor de los campesinos, toca el olor agrio de largas jornadas en el campo ¡Qué diferencia con el retrato del burgués!

¿Cuál es la diferencia entre este pasado histórico en el que el espíritu creador se ve, a pesar de las condiciones extremas, anhelante, y el presente caótico que acompaña el aprendizaje de la materia? Es esta mínima diferencia la que demanda el fomento de una cultura del Arte de carácter filosófico-humanista. El Programa de Estudios Vigente requiere de esta postura y una revisión que le permita dejar de ser escueto y se desprenda de ese sentido académico que le limita y le impide al alumnado ampliar su espectro de análisis, su campo de estudio. Por ejemplo se eliminaron la Biografías de Antonio Canova y Augusto Rodin; decidí agregar a Eduard Munch en virtud de ser el principal promotor de la transición del Postimpresionismo a las Vanguardias; además de ofrecernos un excelente ejemplo de lo que los padecimientos y fenómenos psicológicos logran en el Arte, en el artista y en el proceso creativo.

---



“Una obra debe llevar en si misma su entero significado e imponerlo al espectador, incluso antes de que este conozca el tema. Cuando veo los frescos de Giotto en Padua no me empeño en saber qué escena de la vida de Cristo tengo ante la vista, sino que en seguida, capto el sentimiento que se desprende de ella, pues está en las líneas; la composición, el color y el título no harán mas que confirmar mi impresión.

Sueño con una arte de equilibrio, de pureza, de tranquilidad, sin tema que inquiete o que preocupe, que sea para todo aquel que hace trabajar a su cerebro, tanto para el hombre de negocios, como para el artista de las letras, por ejemplo un lenitivo, un calmante cerebral, algo análogo a un buen sillón en el que se descansa de una fatiga física.”  
Diciembre 25, 1908. El hombre de corta estatura. Toulouse-Lautrec. El genio que nace, vive y muere enfermo; sin embargo pinta, pinta sin descanso a las bailarinas del Moulin Rouge: a Jean Avril y a La Goule. Las mujeres serán determinantes no sólo en el plano personal del artista: su madre compañera de vicisitudes; La Goule de un fallido amor; serán motivo e inspiración para sus grandes obras; del nacimiento del Cartel como medio publicitario para el Can-Can, encuentra en el rojo y el negro el medio para exacerbar el erotismo, la lujuria y la lascivia del espectador.

Es en lo vivencial que el artista reconoce su propia trascendencia y se niega a seguir siendo considerado como un artesano y más aún se opone a la producción en masa de la obra artística, seguro que esto la prostituye y la deja desprovista de ese “toque”, de esa magia que el autor imprime al elaborar piezas únicas e irrepetibles como él mismo. Es por ello que el Realismo del siglo XX es aún más fuerte que el del siglo XIX: Por vivencias, por contexto y porque logra romper con estructuras clásicas que han dejado de responder al imparable y vertiginoso avance del pensamiento humano y de la sensibilidad artística.

Por último baste añadir que aunque la gran mayoría de movimientos artísticos surgen en contraposición a la corriente anterior, no hay una separación tajante entre ambas, ni en tiempo-espacio, ni en técnicas o referentes. Se reconocen las virtudes y se pretende su perfección, se innova a partir del pasado artístico evitando repetir modelos clásicos; pero no por ellos negando su valiosa aportación a las Artes. Es “subirse a los hombros del gigante para tener una mejor visión, un panorama más amplio, la expansión de un horizonte que a otra altura sería difícil distinguir.”

---

## Objetivo General.

El alumno del V semestre en Historia del Arte de la Carrera de Diseño de la Comunicación Visual contará con textos que refuercen el estudio de la materia **Arte del siglo XIX y XX** obteniendo así información alternativa que le ayude a ampliar su visión comparativa entre cada una de las tendencias artísticas que conforman los periodos a estudiar.

## Justificación.

¿Cómo podemos entender el Arte Moderno de finales del siglo XVIII y XIX?  
¿Dónde realmente inicia la llamada Modernidad y a qué llamamos Vanguardia?  
¿Acaso todo inicia en el Renacimiento cuando los artistas toman conciencia de su importancia socio-cultural ó cuando plasma sus sentimientos y su particular forma de ver el mundo que lo rodea?  
¿Fue realmente necesario tomar referencias técnicas y procedimientos del pasado para empezar este proceso de cambio tan trascendental?.

Estas son algunas de las incógnitas que despertaron en mi el interés por investigar más a fondo el arte del siglo XIX y XX; ya que considero que es la etapa donde el arte registra una mayor transformación.

Partiendo de que mi objetivo es brindar una información más amplia que la que puede hallarse en colecciones de Historia del Arte, encuentro que hay varios problemas para recopilar textos especializados en movimientos artísticos modernos, entre ellos:

- 1.- La carencia de material especializado sobre los temas a investigar en bibliotecas públicas , considerando que éste es el medio al que la mayoría de los estudiantes tienen acceso.
  - 2.- La mayoría de los libros especializados que logré encontrar estaban escritos en lengua inglesa o francesa.
  - 3.- El tercer gran problema es la escasez de ejemplares de una misma obra, pues por ser pocos los libros referidos, su disposición es casi nula.
  - 4.- La dificultad de acoplar el texto al corto tiempo en que cada tema debe ser expuesto dentro de la dinámica del curso.
  - 5.- El cuarto problema y el más importante es la estructura del temario para dicho curso ya que encontré inconsistencias tanto temáticas como de referencias históricas y cronológicas y ésto me causó gran confusión al querer armar la Antología con los textos apropiados, Cabe mencionar que se dejaron fuera algunos temas que no me parecieron adecuados por lo antes mencionado y que debido al corto tiempo con el que cuenta el curso no serian vistos.
-

El presente trabajo puede ser clasificado en dos tipos de textos:

**a).- Subjetivos:** por ejemplo los de carácter filosófico (temas abstractos). La percepción de cada autor varia debido a su tiempo y contexto social. Para el estudio de estos temas necesitaremos el apoyo del docente para organizar debates y confrontar ideas individuales a nivel grupal ayudando de esta forma al alumno a aclarar dudas sobre el texto, También encontraremos cartas, documentos y testimonios de diversos autores donde predomina lo vivencial y lo emotivo ; en este caso estos textos son más próximos al alumno por tal vez compartir situaciones ó problemáticas similares.

**b).- Objetivos:** Biografías y referencias histórico-culturales que para el alumno son textos fáciles de asimilar; ya que son acontecimientos inamovibles y comprobables.

De esta forma logro una secuencia lógica de textos agrupados y ligados entre sí, los cuales hacen referencias sociales, culturales, biograficas, y filosóficas, tanto de la época en que se desarrollaron cada una de las tendencias artísticas como de la época actual. Ejemplo de lo anterior son los escritores: **Calinescu Matei, Charles Baudelaire, Eisenman F. Stephen;** los filósofos: **Rafael Argullo, Linda Nochlin. Historiadores y críticos de arte** como: **Hugh Honuor, Nikolaus Pevsner, Chipp, B Herschel, Marcial Olivar** y un pequeño fragmento de **Émile Zola, Artistas Plásticos** como: **Wassily Kandinsky y Paul Klee** y una recopilación de biográfica de **Paul Westherm**. Textos cartas y testimonios de **Mario Paz y Claude Shaeffner**.

Pequeña reseña de agunos de los autores. \_\_\_\_\_

---

## **Charles Baudelaire.**

Nace en París en 1821. Escritor que participa en el movimiento Romántico. Su primera obra *Loa a su amigo Delacroix* marca sus comienzos como crítico de arte, en particular de los pintores oficiales. Publica en 1857 *Las Flores del Mal* misma que lo hace acreedor a una multa por el contenido obsceno y escandaloso del texto. Amigo de Víctor Hugo y de otros escritores de su tiempo.

## **Chipp Herschel.**

Nació en el año de 1913 en EEUU. Erudito de la Universidad Cubista de California. Trabajó como artista de cartel en los Ángeles; se gradua en la Universidad de París, del Art and Archaeology Institute. Fue director de la galeria de Arte UC de Berkeley. En 1968 corrigió la primera publicación de los documentos de fuentes primarias para la historia del arte: *Teoría del arte moderno*.

## **Hugh Honuor.**

Nació en Eastbourne en 1927, Estudió en Cambridge y reside en Italia. Historiador que reconoce la complejidad del fenómeno de los movimientos artísticos europeos, la imprecisión de sus limites temporales la antigüedad de sus puntos de partida. Con los libros de *Honuor* da una visión simple y conclusa; nos muestra la conciencia del pasado, el sentir religioso y los nuevos ideales del artista.

---

**Linda Nochlin.**

Filósofa y con un doctorado en Historia del Arte en 1963 en la Universidad de Nueva York; escritora de libros como *Los estudios en el arte erótico*, el cual introduce una perspectiva feminista al campo de la historia y de la crítica de arte, otras publicaciones importantes son *Realismo y Tradición en Arte, 1948-1900*, *Impressionism y Poste-post-impresionism, 1874-1904*, y *La Política de la Visión*.

**Matei Calinecu.**

Ha sido profesor de literatura comparativa en la Universidad de Indiana y escritor de varios libros acerca del estudio del Modernismo, Vanguardia, Decadencia, etc. Es también autor de numerosos ensayos y artículos profesionales en diarios, libros y antologías.

**Nicolas Casullo.**

Investigador, escritor y docente, Actualmente es profesor en varias universidades en Buenos Aires; director de la revista de crítica, filosofía y cultura *Pensamiento de los Confines* y escritor de varios títulos acerca del Pensamiento Moderno, Comunicación, Posmodernidad, Cultura etc.

**Nikolaus Pevsner.**

Nacido en Alemania en 1902. Historiador arquitectónico en Gran Bretaña. En 1936 es publicado su primer libro en lengua inglesa: *Pioneros del Movimiento Moderno*, resultado de su viaje a Gottiengen en los años 20. Él también trabaja para el redactor de la revisión arquitectónica, James Richards. Y es fundador de *La Historia de Pelican de Pevsner del arte*.

**Rafael Argullol.**

Escritor y filósofo español. Ha realizado estudios de Historia del Arte, Filosofía, Medicina, Economía y Ciencias de la Información. Profesor de Estéticas en la Facultad de Barcelona. Escritor de poemas, novelas, ensayos y colaborador de las principales revistas culturales y artísticas publicadas en España.

**Stephen F. Eisenman.**

Docente y escritor. Se ha dedicado a la enseñanza y al estudio de la crítica del Arte Moderno y de sus muchos contextos. Es autor de dos libros en arte y artistas de fines del siglo XIX. Redactor y autor del libro de texto *Diecinueveavo arte del principio del siglo: Una historia Crítica*.

**Paul Klee.**

Pintor suizo, acuarelista y aguafuertista; considerado como uno de los representantes más originales del Arte Moderno. Nació en Suiza en 1879, pero en 1898 se traslada a Munich donde estudió arte en una escuela privada y en la Academia de Bellas Artes de la ciudad. Entre los años 1920 y 1931 fue profesor de la Bauhaus, sus obras fueron fuente de inspiración para el expresionismo abstracto.

**Wassily Kandinsky.** Nace en Moscú en 1866 donde estudia derecho y Economía. En 1896 se traslada a Munich para estudiar Arte en la Academia. En 1901 funda el grupo *Phalanx* donde su misión es dar a conocer la pintura francesa de vanguardia en Alemania. Organiza también el grupo de *El Jinete Azul*, después de estallar la Primera Guerra Mundial vuelve a Moscú donde se dedicó a la teoría más que a la práctica pictórica. Fue docente en la Bauhaus de Weimar.

---

## Neoclásico

\*1-6 Textos que definen y sitúan al lector en las condiciones en que surge el movimiento artístico y sus representantes

\*7-8 Winckelmann como precursor del Neoclásico. Creador de un tratado sustentado en la crítica a partir de los errores de otros artistas. Destaca el estudio antropológico de las ruinas de Herculano y Pompeya.

\*9-10 Arquitectura gótica como referente del Neoclásico, en articular el trabajo de Palladio.

\*10 La estrecha relación entre la Modernidad y el Neoclásico bajo la mirada de Matei Calinescu.

- 1\* Ilustración y libertad.
- 2\* El neoclasicismo o estilo verdadero.
- 3\* Neoclasicismo e Imperio.
- 4\* El intelectualismo neoclásico.
- 5\* La revuelta romántica.
- 6\* Un arte de la racionalidad.
- 7\* Winckelmann.
- 8\* Johann-Joachim Winckelmann, Historia del Arte en la Antigüedad.
- 9\* Johann Wolfgang von Goethe, Palladio.
- 10\* La idea de vanguardia-De la modernidad a la vanguardia.

## Romanticismo

\*1 Permite ubicar al lector en las condiciones socio, políticas, económicas e inclusive religiosas en las que aparece dicho movimiento artístico.

\*2-4 Profundiza en la postura filosófica del autor, ofreciendo de igual manera un comparativo entre lo Moderno antiguo y lo Moderno actual.

\*5 De lo general a lo particular en lo que se refiere al arte alemán.

\*6 La estética a partir de dos elementos clave:  
A) El interior del artista  
B) La naturaleza

\*7 Víctor Hugo como eslabón cruciales la transición (gracias a *Los Miserables*) del Romanticismo al Realismo.

- 1\* La génesis del mundo moderno.
  - 2\* De lo moderno a lo gótico, a lo romántico, a lo moderno.
  - 3\* Las dos modernidades.
  - 4\* La vanguardia romántica : de la política a la política de la cultura.
  - 5\* El arte filosófico.
  - 6\* Georg-Wilhem-Friedrich Hegel. Introducción a la Estética.
  - 7\* Reflexiones sobre algunos de mis contemporáneos: Victor Hugo.
-

## Realismo

\*1 La Psicología determina la imagen en la obra y sus diferencias radicales a partir de las condiciones económicas y de las nacientes metrópolis con su progresiva industrialización.

1\* (Todos los subtemas del capítulo).

## Impresionismo, postimpresionismo y otras tendencias subjetivas.

\*2-3 El pensamiento filosófico-artístico catapulta al pintor actual y le permite tener una visión más amplia, aunque algunos contradicen esta teoría

\*4-5 La ambigüedad generada ante la Vanguardia por la negación o la ruptura que aparenta para con las técnicas anteriores.

\*6-7 Definición del término Vanguardia.  
La discusión entre los Antiguos y los Modernos.  
Los tres argumentos ofrecidos por Nicolás Casuyo:  
a)El gusto  
b)La razón  
c)La religión

\*8-15 Referencias de carácter vivencial, histórico-social. El género epistolar como valiosa fuente de información que permite definir al Arte y a la técnica. La vida del artista y su proyección en la obra.

- 1\* Enanos modernos a hombros de antiguos gigantes.
- 2\* La vanguardia y algunos escritores de mediados del siglo XIX.
- 3\* Dos vanguardias : Atracciones y repulsiones.
- 4\* Vanguardia y extremo estético.
- 5\* Comparando los modernos con los antiguos.
- 6\* El significado de la vanguardia.
- 7\* El arte es un producto humano.
- 8\* Circunstancias sociales en que se inicio la actividad de los pintores impresionistas.
- 9\* Significación del impresionismo a través de la calidad humana de sus cultivadores.
- 10\* Edgar Degas (1834-1917) · Claude Monet (1840-1926) · Auguste Renoir (1841-1919) · Paul Cézanne (1839-1906).
- Pierre Bonnard (1867-1947) · HenriToulouse-Lautrec (1864-1901).
- 11\* La gran barrasca de 1890.
- 12\* Vincent Van Gogh (1853-1890) · Eduard Munch (1863-1994).
- 13\* Caminos individuales.Hacia la construcción y la expresión.
- 14\* Cultura de masas y utopias: Seurat y el neoimpresionismo.
- 15\* Simbolismo y otras tendencias subjetivas:Forma y evocación del sentimiento.

Vanguardias a principios del siglo XX.

\*1-3 La arquitectura de principios del siglo XX. Morris y Groupis como principales referentes. Definición del tema, características y ejemplos.

---

\*4-6 Los resultados del debate en torno a Modernismo y Postmodernidad. Discusiones acerca de estos como proyectos incompletos, en constante crecimiento.

\*7-9 Conceptos personales de Kandinski en torno al Arte, su gestación, las formas, los colores y la relación entre la obra y el artista.

\*10-12 Comparación entre Arte pictórico y Arte musical. Concepto personal del Arte Moderno.

- 1\* Teorías del arte desde Morris hasta Grupius.
  - 2\* Art Nouveau.
  - 3\* Movimiento moderno antes de 1914.
  - 4\* Modernidad y revolución.
  - 5\* Modernidad: Un proyecto incompleto.
  - 6\* Qué era la posmodernidad.
  - 7\* Lenguaje de las formas y los colores.
  - 8\* La teoría.
  - 9\* La obra de arte y el artista.
  - 10\* Acerca del arte moderno.
  - 11\* Credo del creador.
  - 12\* Filosofía de la creación.
-



---

## Ilustración y libertad.

---

Casi todo lo que distingue al mundo moderno occidental de los siglos precedentes —la producción industrial, la burocratización de las instituciones de gobierno, la introducción en la filosofía de revolucionarias concepciones científicas, el ambiente todo de pensamiento y opinión— se entreveró durante el siglo XVIII con el Viejo orden social y político: el *ancien régime*. Una parte importante de la población todavía creía que: “los reyes son designados por Dios”. Paralelamente comenzó a hacerse “obvio” que (en palabra de la declaración de Independencia de los E.E.U.U., 1776): “Todos los hombres son iguales y han sido dotados por su Creador de unos Derechos inalienables y que entre estos se hallan la Vida, la Libertad y la Búsqueda de la Felicidad.” La incompatibilidad de estas ideas con los sistemas tradicionales de gobierno, oligárquicos o monárquicos, no se hizo patente hasta la última década del siglo, cuando la Revolución Francesa insufló contenidos renovadores y explosivos a ideas como “libertad, igualdad y fraternidad”. En cambio la revolución que clausuró el siglo no era en absoluto inevitable ni llegó a perverse, Los déspotas ilustrados del *ancien régime* —sobre todo Federico el grande de Prusia (1740-86) y José II de Austria (1780-90), y hasta cierto punto incluso Luis XVI de Francia (1774-93)—se esforzaron, auxiliados por sus eficientes administradores en promover el progreso material, reforzar la justicia, la tolerancia y el humanismo, desestimando a menudo los antiguos privilegios de la nobleza, el clero y las corporaciones ciudadanas.

Hasta finales del siglo el cristianismo no fue puesto en tela de juicio ni en los países católicos ni en los protestantes. Esto se refleja con claridad en las artes. Pese al desarrollo de la música de cámara y de la ópera, lo más memorable del siglo es la música religiosa, empezando por Johann Sebastián Bach (1685-1750) y Georg Friedrich Händel (1685-1759), seguidos de Wolfgang Friedrich Mozart (1756-1791) y Joseph Haydn (1732-1809). En la Europa católica no hubo declive alguno en la construcción y ornamentación de iglesias, monasterios y entidades religiosas. Las obras profanas constituyen en únicamente una porción de la producción total, de los pintores y escultores franceses, alemanes, españoles o italiano, aunque sea ésta la parte sobresaliente vistas las cosas con perspectiva histórica. Asimismo los pensadores de la Ilustración que cuestionaron el cristianismo suponían una minoría ínfima, y entre ellos solo unos pocos repudiaron la religión en sí misma. Fue tal la brillantez de sus escritos y la potencia de su pensamiento, a menudo ilusionado, que en ocasiones se habla de aquel tiempo del “Siglo de las Luces”.

La ilustración se forjó en el pensamiento filosófico científico del siglo XVII, particularmente de la mano de Descartes y John Locke (1632-1704), quienes propugnaban una filosofía basada en la observación y el sentido común, y de Issac Newton (1642-1727) postulador de una teoría racional de las leyes que determinan la estructura y funcionamiento del universo. A pesar de sus abundantes y hondas diferencias, los pioneros de la Ilustración compartían la creencia de que la mente humana está capacitada para resolver cualquier tipo de problema. Creían en la perfectibilidad del hombre y en la posibilidad de la omnisciencia humana. Este espíritu optimista les llevo a estudiar y clasificar todos los fenómenos físicos y a examinar los múltiples aspectos de la conducta humana desde un punto de vista estrictamente racional —sistemas políticos, costumbres sociales, prácticas religiosas. Todo aquello que les pareció relevante fue recopilado y encasillado en la Gran Enciclopedia Francesa, que hizo su aparición en 1751. El objeto de la obra era compendiar el conocimiento humano desde el punto de vista de la filosofía de la razón “¡Atrévete a conocer! Ten la valentía de usar tu entendimiento, he aquí el



lema de la Ilustración”, declaraba el filósofo alemán Immanuel Kant en 1784, aunque en su caso le llevará a la larga a poner de manifiesto las limitaciones y falacias del racionalismo.

---

## El Neoclasicismo o “estilo verdadero”

---

Los fundadores de los estados Unidos, fueron considerados a menudo, e incluso representados, como personas del mundo antiguo. A Benjamín Franklin lo retrataron con una toga de senador romano. En cambio el busto de Jefferson viste un traje de su tiempo, al igual que George Washington en la estatua encargada por Jefferson para el capitolio de Virginia. El autor de estas obras fue Jean-Antoine Houdon (1741-1828), el escultor retratista de más renombre de su tiempo, Houdon combinaba una franqueza poco común, diríase casi que una inocencia, con una tremenda habilidad manual. En un busto tras otro nos enfrenta, mentón tras mentón, ojo tras ojo, y todo ello esculpido con idéntica traza ilusionística, con gran número de sus más ilustres contemporáneos: Voltaire, Diderot, Rosseau y otras lumbreras, así como con los pioneros de la revolución Americana. En el taller de Houdon se realizaban copias de estos retratos en distintas medidas y materiales; eran las imágenes con que se alimentaba el culto a los grandes hombres de la modernidad promovido por los pensadores ilustrados. Tanto si el modelo aparece con su propia cabellera como si lleva peluca, con túnicas antiguas rodeando sus hombros y cuello desnudo o con que traje y corbata contemporáneos, todos los bustos tiene un aire de perfecta naturalidad. De esta manera respondían a una voluntad de renunciar a la afectación del Rococó y de “regresar a la naturaleza”, con “nuevo”, de la recuperación o creación de lo que en su momento dio en llamarse el “estilo verdadero” y, mucho más tarde, el neoclasicismo. En Inglaterra, tras esta demanda se ocultaba la conciencia nacionalista y la ambición de los artistas, como Reynolds, de fundar una escuela nacional capaz de emular las de Italia del siglo XVI. En Alemania estaba teñida con la hostilidad burguesa hacia la cultura francófila de las cortes principescas.

El término “neoclásico”, acuñado a mediados del siglo XIX de una impresión errónea ya que parece aludir a un estilo cuya esencia fuera la revitalización de las formas antiguas. Bien es verdad que los edificios romanos y la estatuas de la antigüedad clásica habían sido admirados, imitados y hasta copiados durante toda la primera mitad del siglo XVIII. Jamás se habían puesto seriamente en duda su preeminencia. Pero Johann Joachim Winckelmann (1717-68) los evaluó bajo una luz completamente nueva. Efectuó una lectura renovadora el arte antiguo tal como era entendido desde el renacimiento y apuntó los medios para la regeneración del arte de su época. En su primer libro, *Pensamientos sobre la Imitación de las Obras de Arte Griegas* (Dresde 1755, traducido al inglés en 1765). Rompía con el árido enfoque de los estudios clásicos anteriores. Escribía desde el punto de vista del esteta, del “Hombre de sensibilidad” y del ilustrado, por lo que evaluó las estatuas griegas como obras de arte vivas y dotadas de una relevancia perpetua (aun sin percatarse de cuántas entre ellas no eran originales). Para él en ellas se materializaba la esencia del espíritu griego, su libertad y su amor por lo bueno, lo bello y lo verdadero. “La única forma de llegar a ser grande y, es posible, inimitable”. Escribió, “es imitado a los

antiguos” –con ello no quería decir desde luego que hubiera que emularlos directamente, sino que era necesario imitar sus cualidades estéticas y morales sustancias, que él mismo definió en una famosa frase como “noble simplicidad y serena grandeza”. La síntesis que hizo Winckelmann de las ideas de la Ilustración y el arte antiguo situó en una nueva perspectiva obras tan familiares como el *Apolo Belvedere* junto con los recientes descubrimientos de Herculano y Pompeya en 1748. Winckelmann fué todavía más lejos. Dotó a la reacción contra el Rococó de un ambicioso propósito. Haciendo énfasis en la esencia espiritual en lugar de en la forma, contribuyó a la creación de una nueva teoría de las artes en la que lo expresivo tenía más importancia que lo mimético (o imitativo en sentido aristotélico), lo cual aumentaba todavía más el alcance de sus consecuencias.

## Neoclasicismo e Imperio

---

Vivimos en una época de actividad crítica tan desbordante, que no es de extrañar que la misma roce el estro de la invención con bastante frecuencia. Y ésta es la forma por la que la inversión puede imponerse a un crítico: toda profundización en el estudio revela una complejidad de elementos no tenidos suficientemente en cuenta por anteriores síntesis, o que, si fueron tomados en consideración, no se había estimado que invalidasen una tesis de primordial importancia, generalmente condicionada por el gusto imperante en la época en que fue formulada aquella tesis. ¿Qué hace entonces el crítico? A la luz de los nuevos elementos aparecidos contesta o incluso invierte, por lo general de forma arbitraria, las conclusiones de sus predecesores. Ejemplos, todos los que se quieran. Burckhardt evidentemente no ignoraba la existencia en la Edad Media de corrientes que luego se impusieron en el renacimiento, y sin embargo vio en este último el inicio de una nueva época, fascinado como estaba por el esplendor del florecimiento renacentista. Cuando esta exaltación del renacimiento ya se ha convertido en una idea corriente y por lo tanto en un manido *cliché*, vemos aparecer a otros investigadores que revalorizan los precedentes medievales e, invirtiendo la tesis burckhardtiana, intentan demostrar que el Renacimiento no había dicho nada nuevo, que todo estaba ya *in nuce* en la Edad Media. Nada más asentado, a principios de nuestro siglo, que la concepción de la época Victoriana como un período de hipocresía, de compromiso, de puritana *fin de non recevoir* de algunas enojosas realidades de la vida. Pero un investigador que se acercó con lupa al tejido conjuntivo de aquella época, J. H. Buckley, descubrió una constelación de pequeños hechos que, aumentados por la sorpresa del descubrimiento, le llevaron a proponer una distinta interpretación del “óleo” de la Inglaterra ochentista. A menudo el clima de una época contribuye a orientar la investigación en sentido contestatario. La atmósfera de ambigüedad y de inquietud de los tiempos modernos ha llevado exhumar a artistas y épocas del pasado donde se creyó hallar tendencias similares: los caso de John Donne y del manierismo son un ejemplo. Si el manierismo hasta los trabajos de H. Voss no ocupaba en los mapas del mundo de la historia del arte más que un territorio tan reducido como Suiza, a raíz de las investigaciones de este crítico y de algunos otros se ha extendido, tanto que ahora es una categoría universal en los volúmenes de Gustav René Hocke, que lo ve todo en clave manierista. Las tendencias arquitectónicas más recientes, la Bauhaus

y Le Corbusier, determinaron que algunos arquitectos del siglo XVIII, más teóricos que efectivos realizadores de monumentos, como Ledoux y Boullée, haya sido desempolvados para recibir de lleno la luz de los reflectores. La ejemplificación podría continuar, pero este último caso permite pasar a considerar el libro de Hugh Honour sobre *Neoclassicism, Style and Civilisation* (Penguin Books, 1968).

El neoclasicismo es una corriente del gusto que ha sufrido una larga elaboración teórica antes de estallar en el breve e intenso florecimiento del estilo imperio, después de lo cual se disgregó bajo la acción de los fermentos románticos que ya contenían desde el principio. Sus parábolas, a un siglo de distancia, es semejante a la del estilo floreal, que también desembocó tras una larga preparación en un florecimiento breve e intenso. Lo mismo podría decirse del renacimiento, del que es sabida su incubación medieval, y del que conocemos la conversión en el siglo XVI de su delicada gracia en solemne pompa. W. Friedländer en *que David a Delacroix* trazó magistralmente el curso de esta vida de los estilos. Ahora bien, Honour ha hecho respecto al neoclasicismo precisamente lo mismo que recientes investigadores habían detectado en el campo de los estudios del renacimiento. Al igual que éstos habían minimizado la aportación del Renacimiento y ensalzado la de la Edad Media, Honour ha degradado el estilo Imperio a una mera cola académica, desprovista de verdadera originalidad, a favor de neoclasicismo del siglo XVIII que sería el único puro y vital. A ello le han llevado no tan sólo la diligente minuciosidad de sus investigaciones (adelantadas en parte por Giulio Romano Ansaldo, cuyo denso artículo en la *Enciclopedia Universale dell'Arte* Honour no cita), sino también el gusto moderno propenso a apreciar los aspectos sombríos y severos del neoclasicismo, y extraño a la profusión del Imperio interpretada como mero decorativismo.

Que el neoclasicismo ya lo había dicho todo, como teoría, en el siglo XVIII, es un hecho incontestable. El retorno a lo racional, a lo primitivo, a lo puro era un legado del siglo de las luces. Pero había una ambigüedad en esta vuelta a lo primitivo, detectable en la actitud frente a Homero y Ossian. El Homero de Pope seguía siendo un Homero con peluquín, el de Madame Dacier y Cowper ya no: se perseguía la misma primogenidad de emociones que se hallaba indistintamente en textos genuinos como la Biblia y espúreos como el Ossian de Macpherson. La reacción a la artificialidad y a la femineidad del rococó llevada ciertamente a una severidad de líneas, de colores, de formas y de temas, pero llevaba también a la explosión genuina de aquellos del alma humana que el superficial juego de sentimientos del carnaval del siglo XVIII había desnaturalizado. La emoción de las lágrimas fue un descubrimiento del siglo XVII (las almas bienaventuradas eran representadas con los ojos al cielo rebosantes de lágrimas: las lágrimas de san Pedro: en la pintura y en la poesía barrocas las hay a montones); en el siglo XVIII aquel rocío se había convertido en perlas; por reacción, con el prerromanticismo se transformó en torrente, y ya no eran sólo las mujeres las que lloraban, sino también los héroes de Homero. No había contradicción, reconoce Honour, entre los ideales reaccionales del neoclásico y el culto de la sensibilidad: la compasión es un atributo de las personas virtuosas, y la temática neoclásica se proponía exaltar la virtud (Honour llega a ver tierna compasión incluso en el apunte de David de María Antonieta llevada a la guillotina, que es en cambio una cruel caricatura). Pero el retorno a lo antiguo, además de obedecer a ideales racionales, obedecía también a aquel exotismo, a aquel volcarse hacia un mundo

ideal y mejor, que estaba en el mismo centro de la inspiración romántica. Que romanticismo y neoclasicismo son dos caras de la misma moneda ha sido dicho por exigencias racionales, en la otra, como deseado por exigencias sentimentales; pero todo esto Honour apenas lo tiene en cuenta. Se limita a decir que el elemento neoclásico contenía en sí los gérmenes de la mayor parte de las fuerzas románticas que iban a destruirlo. La cosa también puede plantearse bajo esos términos pero en realidad clásicos y románticos hablaban lenguas del mismo tronco. Cuando el arquitecto sueco Ehrensvärd realizaba aquella caricatura de estilo dórico que es la puerta del dique de carena de Karlskrona en nombre de aquel orden “natural” y “original” que habría precedido al dórico, aquel orden que expresaba la masculinidad arquitectónica primitiva, ¿estaba haciendo algo muy distinto de aquéllos románticos que exaltaban el gótico porque la ojiva era para ellos la traducción en piedra del entrelazarse de las ramas de los árboles en el bosque, que habría sido la base de la arquitectura primigenia? Y una estatua como la de *Amor y Psique* de Canova en la que Honour ve la perfecta expresión clásica del abrazo de amor, ¿no habría que relacionarla más bien con las concepciones del romántico Keats, del deseo próximo a la meta que nunca se alcanza?

El estilo Imperio fue la exaltación de la decoración pompeyana, y de ahí que Honour se apresure a minimizar la importancia de los descubrimientos de Pompeya y Herculano en el desarrollo del neoclasicismo del siglo XVIII; sólo Caylus, personaje de Segundo plano, se había enfervorizado, Winckelmann, Mengs y otros habrían reconocido que los frescos de Pompeya y Herculano eran decadentes. Pero ¿no citó Goethe precisamente los casos de Pompeya y Herculano como ejemplos de las calamidades que estaban destinadas a representar la delicia de los hombres? El culto a la Antigüedad, para Honour, sólo habría sido el catalizador donde convergían las tendencias del racionalismo, pero la Antigüedad tenía que servir sólo como canon, invitar a la imitación, no a la copia. Los neoclásicos se habrían atenido a esta orientación, mientras que los artistas del Imperio únicamente habrían copiado. Ahora bien, hay muy poco que recuerde los modelos antiguos en los proyectos más atrevidos de Ledoux y Boullée, que hacen pensar más bien en fantasías barrocas como la iglesia concebida por Pietro de Cortona para Alejandro VII como una colmena de cúpulas imitando los montes del escudo Chigi, o la planta de El Escorial en forma de la parrilla de san Lorenzo. Hay mucho más barroquismo que Antigüedad en las *Diverse maniere di adornare i camini de Piranesi* y en sus candelabros, que Honour no reproduce evidentemente para ilustrar la imitación de lo antiguo (a menos que se piense en productos complicados como el célebre tallo de acanto de Delfos, coronado por *Las tres danzarinas*), y en cuanto a su contribución más importante el neoclasicismo, que consistiría en presentar los monumentos romanos más colosales de lo que en realidad son, ¿no es ésta nuevamente una simplificación barroca o, si se prefiere, escenografía romántica *ante litteram*? ¿Y qué tiene que ver con los propuestos cánones winckelmannianos de la serena majestad estatuaria aquel monumento a Voltaire de Pigalle que lo representa bajo la realista depuración de un cuerpo envejecido? Esta escultura responde más bien a los cánones del barroco y no habría desentonado en la capilla de Sansevero de Nápoles, pero ¿cabe imaginarla en el Museo Pio Clementino de Roma al lado del *Apolo* y del *Laocoonte*? Sería neoclásica porque “el desnudo representaba al hombre despojado de todos los engañosos aditamentos externos, tal



como la naturaleza le había hecho, liberado de las ataduras del tiempo como, contra un fondo de eternidad”. Pero por otra parte Winckelmann había dicho que el desnudo debía representarse el cuerpo en toda su perfección, y el de Voltaire de Pigalle es un cuerpo devastado por los años, A pesar de todo Honour se lo lleva por los pelos (los escasos pelos de aquel cráneo calvo) al campo del neoclásico, igual que incluye el *Experimento de la burbuja de aire* de Joseph Wright, no para ilustrar claro está un lienzo de corte neoclásico, sino para documentar el interés de los pintores por los experimentos científicos propio de la época racionalista que estaba en la base del neoclasicismo. Y entonces ¿tendría también algo que ver con el neoclasicismo *El newtonianismo* para las damas de Algorotti?

Si luego hacemos un balance de las obras maestras producidas por el neoclasicismo, frente a las que, a juicio de Honour, el imperio sólo podría oponer obras decorativas, elegantes, por supuesto, pero desprovistas de contenido (“se conservó la cáscara arqueológica, pero se tiró la semilla neoclásica”), no pretenderá realmente incluir en la lista las aburridas escenas homéricas de Gavin Hamilton, las desvaídas copias rafaelescas de Mengs, o los cuadros de modernas escenas históricas de Benjamin West, cosas todas ellas que tienen la debida importancia cultural, ¡pero un valor artístico bastante escaso! Y tampoco me parecen obras maestras las ilustraciones a pluma de Flaxman o de Carstens, que no obstante ofrecen un importante documento de las tendencias neoclásicas. Quedan pues los cuadros de David (*Andromeda y Héctor, Juramento de los Horacios, Bruto, Marat, Las Sabinas*), las esculturas de Canova (*Tumba de Clemente XIV, Hercules y Licas, Amor y Psique* –entre paréntesis, la descripción de la obra de Canova como *erotic Frigidaire*, citada por Honour, fue antepuesta a un artículo mío, sin mi consentimiento, por el director de *Art News*, Thomas B. Hess--, la *Safo* de Dannecker, la *Barrière de la Vilette* de Ledoux, el Banco de Inglaterra de Soane, el Teatro anatómico de Gondouin, y aquel *Grupo de familia*, durante un tiempo atribuido a David, que encuentra en el Museo de Le Mans. El período conocido bajo el nombre de Imperio frente a estas obras maestras no sólo puede oponer los muebles y los objetos decorativos, sino los retratos de Ingres (que reflejan aquellas tradiciones burguesas cuyo ascendentes en la formación del neoclasicismo Honour querría redimensionar, únicamente porque encuentra que quienes se hacían retratar en el siglo XVIII generalmente eran aristócratas, no burgueses), las esculturas de Thorvaldsen, las obras de los arquitectos en Rusia (italianos como Quarenghi, Rossi, Bove, rusos como Zakharov, cuyo Almirantazgo, a pesar de repetir motivos de los arquitectos revolucionarios del siglo XVIII, data de 1806-1815, etc), los cuadros de Venezianov, las estatuas de Martos, y un largo etcétera, obras que demuestran que la originalidad a principios del siglo XVIII no estaba en absoluto muerta y que la tendencia neoclásica, como en Gros, no fue destruida, sino potenciada por los gérmenes románticos que había alimentado en su seno. Y lo mismo puede decirse de Ingres, cuyo *Edipo y la esfinge* (1808) es citado por Honour como una decadencia del ideal neoclásico de David porque el tema implica una ambigüedad y la presencia de una “divinidad” irracional, que están muy lejos de los ideales y de equilibrio predicados por los neoclásicos. Pero éstos elementos que afloraban, pero eran nuevos en la historia del neoclasicismo (véase *Los amantes*, dibujo de Johan-Tobias Sergel; de 1780) y por otra parte, citar como degeneración del neoclasicismo (al principio del Epílogo) *Cupido y Psique*, de Gérard, por “decorativo y tímidamente

sugestivo”, y *Edipo y la esfinge* (en la Conclusión) por “ambiguo y turbulento” equivale básicamente a decir que la época del Imperio poseía caracteres diferentes pero no por ello menos originales que el protoneoclásico.

## El intelectualismo neoclásico

---

En oposición al rococó, el estilo de la sensualidad grácil y la mundanidad intrascendente, el neoclásico es un arte absolutamente cerebral que arramete tanto contra la trivialidad de aquél, cuanto contra las desmesuras del barroco. El lenguaje neoclásico es la forma más cabal del racionalismo estético y en su desarrollo se hace patente la voluntad de normativismo intelectual antes aludido. Si Boileau levanta la bandera de la *Poética* de Aristóteles para acabar con los desórdenes estéticos en el terreno de la literatura, los neoclásicos abogan, en el campo de las artes plásticas, por un retorno tajante al clasicismo griego. En definitiva piensan que, tras el declive del renacimiento, el arte se ha barbarizado de nuevo —especialmente con el barroco— y que es menester, para regenerarlo, volver a las raíces de la civilización occidental. En apariencia tal opinión puede asemejarse, a la actitud del *Quattrocento* con respecto a la Edad Media; sin embargo las diferencias son tan fundamentales que la comparación se hace gratuita. En primer lugar, como ya se ha sostenido, es imposible hablar —como hicieron ciertos neoclásicos— de nuevo Medioevo tras el fin del renacimiento, por cuanto el proceso de continuidad histórica y cultura desde éste es irrefragable. En segundo lugar porque las actitudes renacentistas y neoclásicas ante la Antigüedad fueron completamente dispares. Mientras en el renacimiento, particularmente mediante el movimiento humanista, los mundos griego y romano fueron reconocidos como señas de identidad civilizatoria, y por tanto tomados como punto de referencia para impulsar una cultura nueva, la mirada neoclásica hacia la Antigüedad desemboca en un retorno formal e imitativo del lenguaje clásico. El arte del renacimiento es profundamente histórico: conocedor del pasado, afianzado en su época, seguro de su porvenir. Por contra, el arte neoclásico es esencialmente histórico: trata de expresar con formas del pasado desvinculándose, voluntariamente, de la propia época y, por supuesto, sin ninguna confianza en el poder influenciador de una originalidad estilística de la que se halla desprovista.

Este trastorno estético es, sin duda, la causa de la frialdad y el desapasionamiento que, en general, siente el espectador ante la contemplación de la mayoría de las obras neoclásicas, algunas de ellas de tan considerable hermosura como las esculturas del italiano Antonio Canova y del danés Thorvaldsen, o las pinturas del francés Louis David. Sin embargo, no parece sino que desapasionamiento y frialdad fueran los objetivos queridos por los mismos artistas neoclásicos de acuerdo con su credo racionalista y, muy en particular, con una singular interpretación del arte griego. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), el principal teórico de la estética neoclásica, había dado la pauta para la interpretación con su definición de la expresión clásica: *edle Einfalt und stille Größe* (noble sencillez y serena grandeza). Consecuentemente, para el neoclasicismo “lo helénico” se hizo sinónimo y el hallazgo de Pompeya y Herculano no hicieron sino incrementar la influencia academicista sobre los artistas. De hecho, hasta bien entrado

el siglo XIX, el neoclasicismo impuso una visión arqueológica del arte y midió la capacidad de creación de formas bellas con la capacidad de imitación del supuesto ideal de belleza griego.

---

## La revuelta romántica

---

No obstante, si el estilo neoclásico perduró en determinadas artes, como la arquitectura y la escultura –las que más se presentaban a su visión arqueológica--, hasta la primera mitad del siglo XIX, una conciencia estética diametralmente opuesta al racionalismo va abriéndose paso en Europa desde el último tercio del siglo anterior. El romanticismo propugna una subversión de los valores culturales establecidos en el Siglo de la Luz. El rígido normativismo que priva en este período encuentra sus primeros críticos en pensadores que inicialmente se hallan vinculados a la Ilustración. El mismo filósofo Immanuel Kant (1724-1804) amplía, en la tercera de sus célebres “críticas”, *Crítica de la Facultad de Juzgar*, el espectro de las posibilidades estéticas del hombre y, en relación a la categoría de lo bello –definida de un modo cercano al pensamiento neoclásico--, establece la categoría de lo sublime, forma inaprehensible, oscura y grandiosa de la belleza. En cierto modo los románticos no harán sino refundir ambas categorías –aceptadas pero separadas en Kant-- para proclamar la creencia en una belleza en que la serenidad y el desorden, la luz y la oscuridad, lo heroico y lo trágico se hallan indisociablemente unidos. Para los románticos el mundo griego– al que también invocaban apasionadamente y el equilibrio expuesto por Winckelmann y los neoclásicos. Para ellos la grandeza griega sólo podía ser comprendida si al lado de esta serenidad se situaba la vigorosa tensión reflejada en la literatura helénica y, especialmente, en la tragedia. El romanticismo reclamaba el carácter ejemplar del mito de Prometeo, al que consideraba el núcleo mismo del espíritu griego y pretendía proyectar en su propia concepción de la existente: el robo sacrílego de Prometeo para donar el fuego celeste a los hombres equivalía al deseo de totalidad y al ansia de plenitud del alma romántica, mientras la condena del titán era el espejo donde se reflejaba trágicamente el fracaso y la insatisfacción de ésta.

El romanticismo emergió en distintos países europeos como una crítica radical a la primacía de la razón y a la autosatisfacción de que alardeaba el pensamiento ilustrado. En términos estéticos invirtió todos los postulados del racionalismo. Frente al conocimiento objetivo y a las verdades objetivas –que el empirismo filosófico había sostenido a rejatabla, como es un buen ejemplo la influyente obra del escocés. David Hume (1711-1776)--, el movimiento romántico--, adquiere preeminencia absoluta.

Como es lógico, ello implica la negación de todos los conocimientos del normativismo neoclásico. La creación estética ya no depende, al menos primordialmente, de la razón, sino de los planes intrínsecos a la subjetividad: la emoción de esta creación está determinado por el trabajo objetivo y consciente del artista; este trabajo es necesario, pero tan sólo es posible si aquél es poseído por la fuerza desbordante del ansia creativa; es decir, por la inspiración. Este concepto, fundamental en la estética romántica, está a caballo entre la recuperación de la teoría platónica del *raptus* (el poeta poseído por una fuerza que le

impele a la creatividad) y la anticipación de las ideas, de psicología moderna sobre el inconsciente. Pues, en efecto para el romántico el mundo de lo no-consciente, de lo anímico, de los sueños, era la fuente primera de la que fluían los sucesivos materiales del acto estético: las sensaciones, las ideas y, finalmente, la forma artística. Precisamente esta constancia de la diversidad de planos, conscientes e inconscientes, que intervienen en la mente y la conducta humana, ha sido una de las razones más decisivas de las extraordinarias resonancias del romanticismo en la cultura contemporánea.

Es importante tener en cuenta a este respecto que, al contrario el rococó o el neoclásico, aquél no es un estilo, ni un lenguaje ni propiamente arte, sino más bien un fenómeno estético y civilizatorio que empieza siendo una nueva sensibilidad, opuesta a la preponderante en su época (el racionalismo y el pensamiento ilustrado) para acabar siendo una concepción de la vida cuyo eco se escucha a lo largo del siglo XIX y, aún, del XX. El romanticismo es el último de los movimientos artísticos e intelectuales de la tradición occidental que pretende, frente a la creciente dispersión de los conocimientos, concebir una unidad cultural. Frente a la irreversible especialización del saber científico y a la primacía del empirismo y la técnica, la ciencia romántica, representada en buena medida por *Naturphilosophen* (filósofo de la Naturaleza), aboga por una recomposición de la armonía entre el hombre y su entorno natural. En su *fenomenología del Espíritu*, Hegel trata de ofrecer un completo sistema a la dinámica histórica capaz de iluminar el devenir humano. Goethe, en el *Fausto*, busca reflejar poéticamente el destino del hombre moderno en el seno de un mundo cuyas claves de comprensión global se hacen cada vez más inextricables. La incertidumbre por el futuro del hombre provoca en el arte romántico un último esfuerzo titánico para conjugar, en la obra artística, las dimensiones totalizadoras de las que aquél, en su existencia cotidiana, se halla privado. Éste es el sentido de las “obras de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), el utópico proyecto gestado en el entusiasmo estético desmesurado, a su diagnóstico pesimista del futuro.

La imposibilidad de las obras de arte total —soñada por Goethe y Beethoven, entre muchos, y ficticiamente realizada por Wagner— es un símbolo de la fecundidad y el fracaso de la rebelión romántica. Fecundidad, por cuanto el romanticismo supo suscitar cuestiones determinadas en relación a nuestra cultura actual; fracaso, si aceptamos que la ideología romántica —que fue muy minoritaria, incluso en su época de esplendor— no modificó el curso de un desarrollo histórico y cultural al que se oponía.

## Un arte de la racionalidad

---

Dentro de las tendencias estilísticas que se van yuxtaponiendo en el arte europeo desde el fin de los períodos renacentistas y el barroco, el neoclasicismo ocupa un lugar peculiar pues, representando una determinada etapa histórica, es asimismo, un recurso reiteradamente utilizado para hacer frente a concepciones estéticas que son juzgadas como desordenadas a un recurso bastante frecuente al orden neoclásico e incluso en la actualidad algunas teorías arquitectónicas lo propugnan, tanto en estados Unidos como en Europa, para contrarrestar los desequilibrios en que han incurrido la arquitectura



y el urbanismo de nuestro siglo. “Lo neoclásico” implica una llamada al orden estético, a la racionalidad cultural, al predominio del intelecto. Y éstos eran los postulados, periódicamente reclamados con posterioridad, del neoclasicismo histórico, desarrollado en el arte occidental desde mediados del siglo XVIII a mediados del XIX.

Tanto por su lenguaje como por su trasfondo el neoclasicismo se opone al rococó, ampliando su condena contra lo que era analizado desmesura barroca. Desde un punto de vista cultural el neoclasicismo se enfrenta al unísono, a las funcionalidades del barroco y del rococó. A éste le reprocha, precisamente, lo que le es más característico: su intimismo, su falta de severidad, su atención a los espacios reducidos y, en suma, su trivialidad. Lo barroco es juzgado como grandilocuente, demasiado apagado a la glorificación de la Iglesia. De ahí que la arquitectura neoclásica se afirme más fácilmente en los países de menor arraigo barroco —centroeuropa, Inglaterra y, también Francia— y encuentre más dificultades en aquellos otros que, como Italia y, todavía más, España, continúan aferrados a la tradición barroca-católica.

El arte neoclásico es, por antonomasia, el arte del racionalismo. En él la razón priva sobre la imaginación, la capacidad intelectual sobre la creativa, la disciplina sobre la inspiración, es, además, el primer arte no cristiano. El renacentista y el barroco no eran artes religiosas, pero aceptaban y sumían la importancia civilizatoria del cristianismo. El neoclasicismo sustituye el culto a Dios por el culto de la razón. En este sentido puede ser considerado la vertiente artística del primer movimiento europeo que propugna la ateización de la cultura —la ilustración— y, en parte, también, del primer movimiento sociopolítico —la Revolución francesa— que pretende sustituir el principio de racionalidad democrática.

Frente al carácter cortesano-burgués del rococó, y el carácter glorificador católico del barroco, el neoclasicismo propugna un arte radicalmente civil. Su centro no es ya la belleza renacentista, ni la felicidad del rococó: su centro es la inteligencia, el testimonio de la luz de la razón (“Siglo de las Luces”, “Ilustración”) y del predominio científico, especialmente matemático. Pureza, luminosidad, exactitud, equilibrio; éstas son las proclamas de la estética racionalista y, al responder a ella, el arte neoclásico, impotente para crear un lenguaje nuevo respecto a la gran tradición precedente, recurre a un modelo artístico cuyas connotaciones, entendidas atemporalmente, sugieran aquellas proclamas. La Antigüedad ofrece este modelo. Pero no tanto la romana, demasiado presente en el renacimiento y en el barroco y demasiado utilizada por el cristianismo, sino la griega, que contenía tanto un paradigma artístico (la expresión clásica) como el origen del pensamiento racional (la filosofía). Los teóricos neoclásicos, como Winckelmann, Lessing y el pintor Mengs, se esfuerza en demostrar el talante sereno y luminoso del arte griego, facilitando la consumación de una alianza —no del todo justificada y, luego criticada por los románticos— entre aquel arte y el racionalismo.

Aunque, desde luego, no descartó los avances técnicos precedentes, en el arte neoclásico se impuso un lenguaje severo, frío y solemne donde lo helénico se convertía en norma académica. La arquitectura neoclásica, falta de originalidad pero a menudo brillante en sus soluciones, ofrece una admirable coherencia entre la forma racionalista —siempre inspirada en la Antigüedad— y una funcionalidad directamente vinculada al culto de la razón. Evidentemente, Francia, por las motivaciones ideológicas que la conducen de la Revolución al imperio napoleónico, es el centro de esta arquitectura: el Panteón, el

Arco del Triunfo, la columna conmemorativa de la plaza Vendôme y los numerosos edificios –incluyendo su distribución urbanística—erigidos bajo el principio de la arquitectura Imperio inspirada por Napoleón. La arquitectura neoclásica, como “arquitectura de la cultura”, es fácil de reconocer mediante algunos de sus edificios más representativos en la geografía europea: en Alemania los teatros de Weimar, y Berlín, la Gliptoteca y la Pinacoteca de Munich, el Museo nacional de Berlín; en Inglaterra la national Gallery y el Museo Británico (con el modelo helenístico de Pérgamo); en Italia el teatro alla Scala de Milán y en España las obras del Prado, el Jardín Botánico y el Observatorio Astronómico, todas ellas en Madrid.

Si en la arquitectura el neoclasicismo palió su falta de originalidad por la consecución de una nueva funcionalidad (culto de la razón, arquitectura de la cultura), en las artes figurativas de su academicismo. Aun contando con artistas de elevada talla, tanto en la escultura (Canova, Thorvaldsen, Flaxman) como en la pintura (David, Ingress, Reynolds, Mengs), el figurativismo neoclásico adolece de inexpresividad a causa de su normativismo atemporalizador y es en él donde mejor se aprecia la desvinculación entre arte y época. Con la particularidad, además, de que mientras la escultura poseía la posibilidad de recurrir a numerosos modelos antiguos, la pintura, falta de ellos, debió inspirarse también en las estatuas, por lo que quedó afectada por una doble inautenticidad. Por múltiples conceptos, tanto el rococó como el neoclásico son los estilos más representativos de aquel período de inherencia, al que antes hemos aludido, durante el cual el arte europeo es incapaz de conquistar nuevas posiciones respecto al renacimiento y al barroco, y niquiera pretende cuestionar la herencia de éstos.

## Winckelmann

---

Hasta los diecinueve años de edad Winckelmann había tropezado por doquier con piedras sordas. Había estado mordisqueando los huesos del Saber, pero no había saboreado su dulce pulpa. Berlín era tierra de cuarteles, Esparta.

Sin embargo, había complacencia en su esfuerzo por adquirir una elegante caligrafía griega. Las curvas de las letras, las florituras de las abreviaciones, el contraste de luces y sombras sobre la página, era todo lo que por aquel entonces conocía de la Gracia. Luego fue maestro en Scchausen, en la antigua Marca. «Angit vera opera in primis litterarum rudimentis inculcandis demersa...» Anhelaba conocer la Belleza, y temía consumir sus energías «in ter ingenia Babara et horridula». El domingo estaba obligado a asistir al sermón mientras Valentin Schnackenburg aus Nackel im Ruppinschen, Kircheninspektor und erste Prediger zu Sankt Petri, escanciaba con monótona voz su sermón en la desnuda nave, Winckelmann permanecía absorto en su libro de oraciones: Hornero.

Trabajaba día y noche; no dormía más de cuatro horas. Cuando podía, iba a pie hasta Hadmersleben, o Magdeburgo, o Halle, o Brunswick, o Leipzig, para ver a los amigos,

para consultar libros en las bibliotecas. Generalmente iba a pie; por los caminos de Seehausen se hundía en el barro. En verano solía acostarse sobre un banco con un tronco atado a los pies que, cayendo al más leve movimiento, tenía que despertarle. Durante el día trabajaba como un esclavo, pero por la noche se sentaba en la minúscula y desnuda celda que daba al cementerio de San Pedro. En invierno el cierzo ululaba contra los cristales de las diminutas ventanas; en su helado cuartucho el hombre pálido y flaco permanecía sentado arrebujaado en su grueso abrigo hasta la punta de su nariz aquilina, pero sus ojos destelleantes veían sobre la página de Plutarco el azul Mediterráneo lleno de puertos y ciudades con estupendos hombres morenos, y los graciosos caracteres griegos de las líneas eran negras filas de gráciles naves que surcaban el mar, flotas de talasócratas. Leía a Sófocles, y el cierzo ya no ululaba contra los cristales, ahora era un melodioso ruiseñor que gemía incesantemente bajo los verdes bosques, en agradecimiento a la purpúrea hiedra y al sagrado follaje tan fructíferos, inaccesibles al sol y a los crudos vientos invernales; y el hermoso narciso de corimbos florecía de día en día, y el azafrán resplandeciente de oro, y el glauco olivo patriarca de la chiquillería, indestructible; y la oleada purísima del Céfiro se alimentaba de perennes manantiales.

Así el alma de Winckelmann se preparaba para recibir la aparición de una apacible y poderosa divinidad.

Quien hubiera podido mirar en el interior del alma de Winckelmann, habría adivinado fácilmente que aquella divinidad no podía ser Afrodita de las doradas riendas, sino un joven dios solar. Su vida sentimental cayó bajo el signo de Sócrates, o más bien de Fidentio Glottochrysis ludimagistro. Las cartas a su discípulo Lamprecht (ad delicias suas) contienen efusiones como: «Sed haec, acelle mi, per ocellos tuos venustulos, precor, in sinu tuo occule.» Al amigo le dedica «La fuerza de sus mejores años», está dispuesto a sacrificar por él la vida y el honor; el otro se revela indigno de sentimientos tan heroicos, y entonces todo son gritos de desesperación contra el amargo lanista de su corazón: «Ahora lo he perdido todo, esperanza, felicidad, honor, sosiego y placer...» Los lamentos se confunden con las protestas de afecto: «Te amaré sin esperanza... mis ojos lloran de la aflicción más íntima por ti. Mi espíritu no cabe en sí cuando pienso en ti. «¡Ahora sí que conozco el poder del amor!» Los versos del episodio ovidiano de Adonis le parecen adecuados a la circunstancia: «altius actum Vulnus erat specie, primoque fefellerat ipsum», «inque sinu iuvenis pasita cervice rclinis [...J medits interserit ascula verbis».

Mientras que la pasión por Lamprecht, henchida de sentimentalismo alejandrino, revela los aspectos más terrenales de la sensibilidad de Winckelmann, la otra, bastante más tardía, de 1762, por un gentilhomme livoniano, Friedrich Reinholdt von Berg, está animada por elevados sentimientos metafísicos. Le escribe:

El amor en el más alto grado de su potencia quiere manifestarse en todas las actitudes

del alma.

I thee both as man and woman prize

For a perfect love implies

Love in all capacities -

COWLEY

Ésta es la base sobre la que se fundaron las inmortales amistades de la Antigüedad, de Teseo y Pirítoo, de Aquiles y Patroclo. La amistad sin amor no pasa de ser un simple conocimiento. Pero la primera es heroica y sublime por encima de todas las demás cosas: humilla hasta el polvo al dócil amigo, llevándole hasta la muerte. Todas las virtudes se encuentran en parte debilitadas por otras inclinaciones y en parte se prestan a una falsa apariencia; una amistad como aquélla, lindante con los extremos confines de la humanidad, irrumpe con violencia y es la más alta virtud, ahora desconocida entre los hijos de los hombres, y también el máspreciado bien del que se hallan en posesión. La moral cristiana no la enseña, pero los paganos la idolatraban, y las mayores gestas de la Antigüedad se llevaron a cabo gracias a ella.

Un mes más que usted hubiese podido prolongar su estancia en Roma, y una mayor oportunidad por mi parte de hablar con Usted, Amigo mío, habrían colocado nuestra amistad sobre una base inamovible, y todo mi tiempo habría estado dedicado a Usted. No obstante, yo habría tenido que explicarme con palabras fuertes que es imposible poner por escrito, de no haber reparado en que Le habría dirigido un lenguaje tremendamente insólito. Usted puede pues estar seguro de que no pretendía ser recompensado; pero Su buena opinión, a pesar de no querer reconocerla como verdadera, conserva todo su valor, y yo Le beso las manos como si se tratase de un gran tesoro que Usted hubiera querido ofrecerme. El genio de nuestra amistad Le seguirá desde lejos hasta París, para allí abandonarle en el lugar de los locos apetitos; aquí, sin embargo, Su imagen será mi Santo.

Y también:

Cualquiera que fuese el nombre que yo pudiese darle, no sería lo bastante delicado y adecuado para mi amor, y todo lo que yo pudiera decirle, sería demasiado débil para expresar los sentimientos de mi corazón y de mi alma. La amistad procede del cielo, y no de humanos impulsos del corazón. Me acerqué a Usted con una cierta veneración. ¡Qué no habría escrito, si entre los centenares de mis lectores hubiese tan sólo uno capaz de comprender todo este sublime secreto! Mi preciosísimo amigo, Le amo más que a cualquier criatura, sin que haya momento, accidente, edad, que pueda disminuir este amor.

Le dedica la Dissertazione sul potere del sentimento del bello nell' Arte:

Nuestro dialogar fue corto, excesivamente corto tanto para Usted como para mí; pero la sintonía de nuestros ánimos se hizo evidente a mis ojos desde el primer instante en que Le vi. Su apariencia exterior me llevó a un juicio conforme a mi deseo, y en un bello cuerpo hallé un alma formada por la virtud, agraciada con el sentimiento de lo bello. Para Winckelmann, *mens pulchra in corpore pulchro*; la capacidad de entender lo bello «es más fácil de encontrar en los jóvenes bien formados que en los que no lo son, porque en general pensamos de la manera en que estamos hechos, y por lo tanto menos por la educación que por la esencia natural y el talante: un corazón tierno y una cierta docilidad son señales que indican esta disposición~. No sólo concibe el sentimiento como prerrogativa de hermosos adolescentes, sino también la significación de lo bello: Así como la belleza humana, para poder llegar a su cognición, debe ser comprendida dentro de una idea general, así también yo he observado que todos aquellos que sólo ponen su atención en las bellezas del sexo femenino, y nada o casi nada se conmueven por las del nuestro, difícilmente poseen congénito, general y vivaz el sentimiento de lo bello. Imperfecto será para ellos lo bello en el arte de los griegos, porque sus bellezas más sobresalientes son más frecuentes en el sexo masculino que en el femenino. Por eso se necesita más sentimiento para percibir lo bello en el arte que el que se necesita para percibirlo en la naturaleza, porque en el arte lo bello es como las lágrimas en el teatro, sin dolor y sin vida, y debe ser despertado e integrado por la imaginación. Por eso, como la imaginación es más fogosa en la juventud que en la edad adulta, así también la capacidad de la que nosotros hablamos debe ser ejercida desde muy pronto y estar encaminada a lo bello, antes de que llegue la edad en que se siente horror de confesar que no sentimos nada.

Como tantos otros individuos de sensibilidad excepcional, Winckelmann iba a crear una interpretación del mundo a tono con aquella sensibilidad, enseñarle al mundo a ver con sus ojos, en lugar de procurar reducirse a sí mismo a la norma. En términos de historia convencional, el «descubrimiento~ de Winckelmann se enuncia así (Hegel, *Filosofía del Arte*): «Winckelmann recibió de la contemplación de las ideales obras de los antiguos una especie de inspiración, mediante la cual dio paso a una nueva orientación para el estudio del arte. Debe ser considerado como uno de los que, en la esfera del arte, han sabido dotar de un nuevo órgano al espíritu humano» Su ideal de belleza, enraizado en una idiosincrasia, iba a convertirse en el ideal de belleza para todo un siglo. Desapercibida ironía: los defensores del equilibrio clásico, de la olímpica serenidad y de la salud, se remitirán a un individuo que, por ser el último vástago de una exánime familia, hijo de padre epiléptico, o por cualquier otra razón que pueda aducirse, sentía de manera no equilibrada ni sana, estaba dominado por una idea fija incubada en un ambiguo trasfondo,

era, para decirlo con palabras de Diderot, un fanatique, un enthousiaste charmant. Aquel increíble Mort de Joseph Barra del sano David (en el Museo de Avignon) sólo puede explicarse a partir del ideal andrógino exaltado como suprema gracia por Winckelmann.

«Ne méprisez la sensibilité de personne. La sensibilité de chacun, c'est son génie,».

Palabras de Baudelaire que, así como son ciertas aplicadas al autor de *Les Fleurs du mal*, son igualmente ciertas aplicadas a Winckelmann. y precisamente en la página anterior de *Fusées*, de donde está sacada esta cita, podemos leer: «Tantôt il lui demandait la permission de lui baiser la jambe, et il profitait de la circonstance pour baiser cette belle jambe dans telle position qu'elle de Winckelmannson saciadas sobre todo con la contemplación; un perfil, una línea polariza la vibración interior de sus sentidos; espíritu y sentido se hallan tan entrelazados que no se sabe si dessinât nettement son contour sur le soleil couchant». Sensualidades como la de Baudelaire o la definidos platónico fetichistas. Winckelmann no es el único que por aquella época se preocupa por determinarla línea de la belleza; Hogarth, Burke, Mengs, teorizaban ya en este sentido, y su definición del canon a partir de relaciones matemáticas será también un reflejo de aquella filosofía wolffiana que Winckelmann había asimilado en la universidad, y de la que después se había apartado. Pero estas tendencias de la época, al encarnarse en un individuo como Winckelmann, asumían un matiz distinto. ¿Filosofía wolffiana afirmar la existencia de la belleza única, al igual que la verdad única, aplicando Euclides a la metafísica, o más bien necesidad de amante de proclamar la universalidad de la única clase de belleza que su alma concebía? Dulce manía, que en última y grotesca instancia puede empujar a un Calígula a proclamar senador a su caballo.

La asistencia teórica acude siempre en ayuda de quien sólo consigue contemplar el mundo desde su particular punto de vista. «El objeto más sublime que puede tratar el arte para el hombre que piensa, es el hombre.» ¿No es esto un eco del *Essay on Man*, de Pope, que Winckelmann se sabía de memoria? *The Proper Study of Mankind is Man*. Y cuando sostenía que era necesario el fuego de la juventud para la aprehensión de lo bello, «antes de que llegue la edad en que se siente horror de confesar que no sentimos nada», y además concebía la belleza expurgada de toda heterogeneidad de pasión humana, como «el agua, que es tanto mejor, cuanto menos gusto tiene», estaba repitiendo axiomas del clasicismo francés e inglés, ya que Bouhours había dicho: «Le beau langage ressemble a une eau pure et nette qui n'a point de gout, qui coule de source, etcétera», y Pope, siguiendo los pasos de Montaigne, asigna a las pasiones el oficio de los vientos, y a la razón el de vigía; y Addison había descrito de forma parecida al vencedor de Blenheim mientras «con mente sosegada contemplaba el campo de la muerte, tranquilo y sereno conducía el furioso huracán; cabalgaba sobre el ciclón y dirigía la tempestad»,



versos copiados por Winckelmann en una antología juvenil de escritores ingleses y citados más tarde para dar una imagen de la serenidad en el arte. Pero Pope y Platón, Wolff o Baumgarten, son palabras de un lenguaje corriente entre los hombres aplicadas a interpretar la difícilmente comunicable sensibilidad de un hombre de excepción.

Quien lo desee puede describir el palimpsesto que, a fin de cuentas, es bastante transparente.

En el famoso pasaje lírico sobre el Apolo de Belvedere, Winckelmann dice que «en aquella figura no hay nada mortal, no se descubre ningún indicio de las necesidades de la humanidad», y después encuentra que «su boca es una imagen». En el famoso pasaje lírico sobre el Apolo de Belvedere, Winckelmann dice que «en aquella figura no hay nada mortal, no se descubre ningún indicio de las necesidades de la humanidad», y después encuentra que «su boca es una imagen de la del amado Branco en la que aleteaba la voluptuosidad», «sus ojos rebosan aquella dulzura que suele mostrar cuando está rodeado por las Musas que le acarician», su frente y sus cejas son las de Júpiter; sus ojos los de Juno; un Baco «muestra en su rostro una mezcolanza indescriptible de las formas juveniles más hermosas tanto masculinas como femeninas, y un estar entre las dos naturalezas, que sólo puede ser percibido por un observador atentísimo»; en un Antínoo (en realidad un Hermes), «el ojo se halla ligeramente arqueado, como en la diosa del amor, pero sin mostrar sus deseos, sólo expresa inocencia; la boca en la leve evolución de su contorno evoca emociones, pero parece que no las siente»; una pintura supuestamente antigua (se trataba de una imitación de Mengs) de Júpiter en actitud de besar a Ganimedes: «El amante de Júpiter es ciertamente una de las figuras más extraordinariamente hermosas que nos hayan sido legadas por la Antigüedad, y yo no sabría encontrar nada comparable a su rostro; de él emana tanta voluptuosidad que toda su alma parece volcarse en aquel beso.» La figura de Baco «es la de un bellissimo muchacho que entra en la primavera de la vida, es decir, en la adolescencia, en la que la sensación de la voluptuosidad, como el tierno brote de una planta, empieza a despuntar, y que entre el sueño y la vigilia aún a medias sumergido en un sueño lisonjero, mientras intenta acumular imágenes, empieza a reconocerse».

Winckelmann encuentra en el arte del período helenístico la confirmación de su fijación en el hermafrodita; los griegos habían representado la belleza ideal «sacándola en parte de la figura natural de los jóvenes hermosos, en parte de las blandas formas de los eunucos hermosos, y sublimada luego a través de la estructura de todo el cuerpo que tenía algo de sobrehumano»; la figura, para ser bella, tenía que ser indefinida, no expresar ningún afecto que, en menoscabo de la unidad, habría ofuscado la belleza, y de ahí que los antiguos se inspirasen en personas «cuya flor de la edad era mantenida más largo tiempo mediante la privación de los vasos espermáticos, como entre los sacerdotes de

Cibeles o de la Diana efesina, ya que en ellos se reúne la dulce convexidad de ambos sexos». Pero una belleza pura, realmente desencarnada y sublimada («figuras ideales, como un espíritu etéreo purificado por el fuego, despojadas de toda debilidad humana, hasta el extremo de que no se descubren en ellas ni músculos ni venas») no habría podido sugerir aquellas lascivas imágenes de voluptuosidad en germinación, de bocas hechas para besar, de miembros hechos para las caricias, de lánguido erotismo liminal. El mismo carácter de fijeza, de estaticidad del ideal estético de Winckelmann es la transposición, en términos de arte, de un sustrato erótico como el suyo, en el que una inmensa cantidad de energías estaba dedicada a una alucinante adoración del objeto amado. «Cette belle jambe dans telle position qu'elle dessinât nettement son contour sur le soleil couchant.»

La contemplación del mar apaciguado, el saborear un agua purísima, son las dos imágenes con las que Winckelmann intenta expresar el ideal de belleza que él denomina griego:

De la belleza, como del agua cogida en una fuente, puede decirse que cuanto menos sabrosa es, es decir, desprovista de toda partícula extraña, más salubre es considerada.

Los artistas hallaron en la juventud, más que en las facciones de la edad viril, las fuentes de la belleza, es decir, la unidad, la variedad y la armonía, pareciéndose, por decirlo de alguna manera, las formas juveniles a la superficie del mar, que visto desde una cierta distancia parece tranquilo y terso como un espejo, aunque en realidad esté siempre en movimiento, e impulse incesantemente sus olas... Una bella figura juvenil parece tersa, igual y uniforme, y sin embargo un solo punto es ocasión de mil variaciones. La parte de belleza que se manifiesta tanto en la expresión como en la acción; o sea, la belleza de estos dos accidentes, añadida a la figura de una u otra persona, es como la imagen de quien se refleja en una fuente, que sólo aparece, al menos bien dibujada, cuando la superficie del agua se halla inmóvil, límpida y tranquila: el sosiego y la calma, igual que al mar, convienen a la belleza. La expresión y la acción tanto en el dibujo como en la naturaleza son el indicio del estado activo y pasivo del alma; la belleza por tanto sólo podrá reconocerse cabalmente en el rostro de quien mantenga su mente serena o exenta de toda agitación, o al menos de aquella que suele alterar y entorpecer los rasgos de los que se componen las bellas formas.

La imagen de Narciso que se refleja en el estanque es una imagen recurrente en estas comparaciones. Algunas páginas de Winckelmann son como una liturgia demótica para los no iniciados en un misterio ninfal más íntimo, como el que podría estar contenido en estos versos (Valéry, *Fragments du Narcisse*):



Sommeil des nymphes, ciel, ne cessez de me voir!  
Rêvez, Rêvez de moi!... Sans vous, belles fontaines,  
Ma beauté, ma douleur, me seraient incertaines...

Vous attendiez, peut-être, un visage sans pleurs,  
Vous calmes, vous toujours de feuilles et de fleurs,  
Et de l'incorruptible altitude hantées,  
O Nymphes! ... Mais docile aux pentes enchantées  
Qui me firent vers vous d'invincibles chemins,  
Souffrez ce beau reflet des désordres humains!  
Tout m'appelle et m'enchaîne a la chair lumineuse  
Que m'oppose des eaux la paix vertigineuse!

Una paz vertiginosa era también la idolatrada por Winckelmann; poderoso vínculo magnético y sin embargo lejana, inamovible obsesión:

Ce cristal est son vrai séjour;  
Les efforts mêmes de l'amour  
Ne le sauraient de l'onde extraire qu'il n'expire...

No resquebrajar el encanto emanado de su délicieux démon désirable et glacé: esto es lo que intentan enseñarnos los buenos diez volúmenes de las obras de Winckelmann.

Los artífices griegos, al querer plasmar en las imágenes de lo que ellos denominaban sus divinidades la perfecta consumación de la belleza humana, intentaron armonizar su rostro y sus actitudes con una placidez que no tuviese ni un ápice de alteración ni de perturbación, lo que, según la filosofía, era también impropio de la naturaleza y del estado de las mismas divinidades... Pero así como en la acción no cabe la indiferencia total, de la misma manera el arte al no poder evitar representar a las deidades con sensaciones y afectos humanos, tuvo que conformarse con aquel grado de belleza que la divinidad en acción podía mostrar. Por eso, por mucha que sea la expresión, está sin embargo tan equilibrada que la belleza es preponderante, y es como el clavicémbalo en una orquesta, que dirige a todos los demás instrumentos que parecen ahogarlo. Esto se advierte claramente en el rostro de la estatua del Apolo Vaticano, en el que debía expresarse el desdén contra el dragón Pitón caído bajo sus flechas, y a la vez el desprecio por esta

victoria. El sabio escultor, queriendo representar al más hermoso de todos los dioses, plasmó el desdén donde dicen los poetas que reside, es decir, en la nariz, haciéndole con la nariz hinchada; y el desprecio en aquel labio inferior curvado hacia arriba, con el que se levanta también la barbilla; ¿y no son estas dos sensaciones capaces de alterar la belleza? No; porque la mirada de este Apolo es serena, y la frente toda placidez.

En la actitud de las figuras antiguas no se ve al placer manifestarse a través de la risa, sino que éste muestra únicamente la serenidad de la alegría interior. En el rostro de una Bacante sola aparece la aurora de la voluptuosidad. En la tristeza y en el desdén, estas figuras constituyen una imagen del mar, cuyo fondo permanece en reposo, mientras la superficie comienza a agitarse. Incluso en medio del dolor más intenso, Níobe aparece como una heroína que no quiere ceder ante Latona.

*Níobe y Laocoonte* parecen ofrecer los ejemplos más perfectos del freno del arte: el dolor de Níobe se traduce en una atónita rigidez, el lacerante dolor de Laocoonte en estoica represión del alarido de todo su ser. Finalmente, en el *Torso de Belvedere*, Winckelmann descubre el máximo contenido expresado mediante la más sobria crispación de la forma:

A primera vista tal vez aquel tronco sólo te parecerá una piedra informe: pero si sabes penetrar en los secretos del arte, descubrirás en ella un prodigio, cuando te detengas a contemplar esta obra con mirada sosegada. Entonces Hércules se te aparecerá como rodeado de todos sus trabajos: y en aquella piedra verás al mismo tiempo al héroe y al dios.

Allí donde terminaron los poetas, comenzó el artista. Aquéllos callaron nada más ser admitido el héroe entres los dioses y convertirse en esposo de la eterna juventud: éste nos lo muestra bajo una forma divinizada, y con un cuerpo inmortal, que sin embargo ha conservado la fuerza y la ligereza necesarias para las grandes gestas por él realizadas... En cada parte del cuerpo se evidencia como en una pintura todo el héroe en cada uno de sus trabajos por separado, y se ve, como se ven las justas proporciones en la equilibrada construcción de un edificio, se ve, digo, a cuál de todos aquellos trabajos ha servido cada una de las partes.

Yo no puedo contemplar lo poco que todavía queda del hombro sin recordar que sobre su sólida robustez como sobre dos montañas se apoyó todo el peso de las esferas celestes. ¡Con qué grandiosidad se levanta el pecho, y de qué forma magnífica al levantarse se arquea en su redondez! Debió ser sobre un pecho semejante donde el gigante Anteo y el triforme Gerión quedaron sofocados.

Y el lado izquierdo, con los músculos ágilmente entrelazados en un juego de bielas y palancas, le hace pensar en el mar cuando empieza a agitarse, y «su superficie va hinchándose poco a poco y produce un nebuloso tumulto entre sus olas, ya que unas

persiguen a las otras, siendo a su vez perseguidas por las que vienen detrás»; y la robustez de las caderas le lleva a recorrer con la fantasía las más remotas regiones del mundo visitadas por el semidiós; y la contemplación del dorso le muestra, a semejanza de un ilimitado y feliz paisaje de amenas colinas, «unas magníficas y hermosas colinas de músculos en torno a las cuales, a menudo, se abren imperceptibles valles semejantes al curso de fluctuante Meandro, que resultan menos evidentes para la vista que para el sentimiento»; y la robustez del hombro le muestra lo fuertes que debieron ser los brazos que descuartizaron al león de Nemea, mientras la mirada de quien los contempla «intenta representarse los que ataron y expulsaron al terrible can Cerbero»; los muslos y la rodilla que todavía se conservan le dan una idea de aquellos huesos incansables que persiguieron y dieron caza a la cierva de los pies de bronce.

Pero mediante un secreto artificio la mente es conducida a través de todas las empresas de su fuerza hasta la perfección de su alma, de la que este torso es un monumento, que los poetas que sólo cantaron la fuerza de sus brazos no supieron igualar: el artista les superó. La figura del héroe por él representada no despierta en nosotros ninguna idea ni de violencia ni de amor desordenado. En la calma y en la tranquilidad del cuerpo se refleja la grandeza apacible del ánimo; el hombre que por amor a la justicia se expone a los mayores peligros, que infunde seguridad en las aldeas y paz a sus habitantes.

Esta sublime y noble imagen de una naturaleza tan perfecta está a la vez arropada en el manto de la inmortalidad, y la persona es, podríamos decir, tan sólo el recipiente en el que está contenida. Es como si un alma más elevada hubiese ocupado el lugar de las partes mortales, y se hubiera expandido por ellas. Ya no es el cuerpo que luchó contra monstruos y bandidos; es el que en el monte Eta fue expurgado de las escorias de la humanidad.

Ni su amado Hilo ni la tierna Yole vieron a Hércules tan perfecto. Así yacía él entre lo de Hebe, la perpetua juventud, beneficiándose de su incesante influencia.

*Mächtige Ruhe, stille Grösse, edle Einfalt, erhabene Seele*: ésa fue la dominante del universo de Winckelmann, que él identifica con el mundo clásico, perfecto Eliseo fuera de la historia. Dufresnoy, como dijimos anteriormente, ya había hablado de majestas gravis et requies decora, complaciéndose en expresar en hermosas palabras latinas la aspiración de un bárbaro. El alma de Winckelmann acaricia las estatuas antiguas con aquella mirada voluptuosa del iluminado, y recreándose consigo mismo bajo su imagen, cree recrearse en ellas. Al igual que Platón que buscaba el modelo más allá de las apariencias, Winckelmann buscaba en el mármol la serena fuente de la belleza: tenían que ser formas corpóreas elevadas por encima del sexo y de la materia, quintaesenciadas. Y aquellas formas casi despojadas del cuerpo, exquisitamente vagas, producto de sutiles selecciones, meta final de profundas reflexiones metafísicas sobre la belleza y sobre la

línea perfecta, no eran otras que las que ya llevaba en sí misma la originaria sensibilidad de Winckelmann: ambiguo Narciso reflejado en un atónito espejo de aguas transparentes.

El Renacimiento ya había idolatrado las hermosas estatuas de la Antigüedad; Winckelmann, no es ninguna novedad, reproduce a distancia de siglos el sentimiento del Renacimiento. Diderot, demostrando con ello aquel sagaz olfato que le convierte en precursor de tantas cosas, a pesar de su admiración por Winckelmann observaba: «Il me semble qu'il faudrait étudier l'antique pour apprendre à voir la nature».

Eso fue precisamente lo que hicieron los artistas del siglo xv. Para ellos la Antigüedad no había sido únicamente una edad de oro, con toda la estática solemnidad idílica inherente a dicha concepción que, debido a su naturaleza nostálgica, puede considerarse romántica *avant la lettre*; la Antigüedad no era únicamente un paraíso distante, lugar abierto, luminoso y alto, poblado de espíritus excelsos en actitudes heroicas, cristalizados en el precioso éter celeste. Éste es un aspecto, que podríamos llamar apolíneo, de la Antigüedad, tal como lo sintió Mantegna. En Florencia el descubrimiento de la Antigüedad fue como la irrupción de una bacanal. Fue juventud, no juventud petrificada, eterna desterrada sobre los verdes prados del Elíseo, adorable, inalcanzable; todo lo contrario, juventud en acción, juventud «siempre saltarina»: inquietos sátiros que acechan de mil maneras a las ninfas

y ninfas que siempre están de fiesta en torno a Baco y Ariadna, hermosos, sí, pero sobre todo vibrantes de ardor el uno por el otro.

Los elementos góticos de esta concepción dionisiaca de la Antigüedad pueden ser apreciados leyendo junto al triunfo de Lorenzo el Magnífico un pasaje del *Roman de la Rose* (versos 1375 a 1382):

*Ou vergier ot dains et chevriaus;  
S'i ot grant plenté d'escuriaus,  
Qui par ces arbres gravissoient;  
Conins i avoit, qui issoient  
Toute jor hors de lor tesmeres,  
E en plus de trente manieres  
Aloient entr'aus torneiant  
Sor l'erbe fresche verdeiant.*

Los sátiros y las ninfas de Lorenzo el Magnífico no son a la larga muy distintos de los saltarines animalitos de esta miniatura de Guillaume de Lorris. Pero el naturalismo,

que se limitaba a la representación de la vida animal durante la Edad Media, fue aplicado a la figura humana por los fiorentinos del siglo xv que buscaron en los antiguos modelos de movimiento, fórmulas dinámicas. «Imita, en lo que puedas, a los griegos y a los latinos en la forma de descubrir las partes del cuerpo, cuando el viento apoya contra ellas sus vestiduras.» Aquí los griegos y los latinos no son vistos a través del velo de una idealización literaria; son practicados para aprender a ver la naturaleza, como dirá Diderot. Lo que en ellos se busca no es un tipo ideal, divino, sino un método determinado para plasmar lo que el hombre tiene de más encantadoramente animal. Son los geniecillos, los amorcillos correteantes y saltarines de Donatello, que como las salvajes criaturas del huerto de Guillaume de Lorris hacen cabriolas en *plus de trente manieres*, «*ballon, saltan tuttavia*», tocan los panderos y el cuerno, se ríen hasta desternillarse; son las Bacantes que preceden el carro de Ariadna y Baco en un grabado sobre cobre de Botticelli: el viento agita sus vestiduras en suaves ondulaciones, el cuerpo se estremece, los rostros se contraen en el éxtasis y en el regocijo. Pero Winckelmann dirá: «En la actitud de las figuras antiguas no se ve al placer manifestarse a través de la risa, sino que muestra únicamente la serenidad de la alegría interior. En el rostro de una Bacante sólo aparece la aurora de la voluptuosidad.» *Die Morgenröte von der Wollust!* Pleno mediodía en Donatello, agudo canto de felicidad humana. Ya que para los renacentistas las Bacantes, los Sátiros, los amorcillos, estaban ciertamente en los bajorrelieves antiguos, pero también estaban en las calles de Florencia cuando las recorrían 'los *trionfi*, y las doncellas jóvenes y los mozos, por muy disfrazados que estuvieran' de criaturas mitológicas, se besaban en la boca y en las mejillas como personas contentas de amar y de gozar, y de las ventanas y balcones llovían guirnaldas y naranjas en todas direcciones: y las cenefas de frutas de los sarcófagos distaban mucho de tal animación. Los vientos jugueteaban en la selva primaveral de Botticelli, las figuras humanas se doblegaban como hermosos juncos; Venus anadiómene era la mujer que podías encontrar por las calles de Florencia, a la que los antiguos habían enseñado a mostrarse graciosamente desnuda. Hércules temblaba y soplaba en los cuadros de Antonio Pollaiuolo, su cuerpo era sobre todo una excelente máquina para aplastar y golpear; el Dios Pan de Signorellies un cuadro viviente, con el acento puesto en «viviente», ya que los músculos de las figuras palpitan de contenida energía. Una animación desenfrenada, una retórica de gestos, eran la máxima aspiración de los renacentistas toscanos discípulos de la Antigüedad; y cuando en 1506 fue descubierto el Laocoonte, fue como si la Antigüedad hubiese ofrecido la suprema, recompensa a las aspiraciones de un siglo. Laocoonte era de la misma familia que el Hércules de Pollaiuolo. Y realmente es cierto que se encuentra lo que se busca. Winckelmann hallará en el Laocoonte un ejemplo de «apacible grandiosidad»: «De la misma manera que el fondo del mar permanece siempre tranquilo por muy agitada que pueda estar la superficie, de

la misma manera las figuras de los griegos, en medio del mayor tumulto de las Pasiones, muestran en sus expresiones un alma grande y sosegada. Este alma está expresada en el rostro de Laocoonte, y no sólo en el rostro, a pesar de los más atroces dolores... La expresión de un alma tan elevada supera en mucho la forma de la hermosa naturaleza: el artista debió experimentar en sí mismo la fortaleza de ánimo que supo imprimir en el mármol». Y en el imaginario Hércules que Winckelmann veía en el Torso: «Es como si un alma más elevada hubiese ocupado el lugar de las partes mortales y se hubiera expandido por ellas. Ya no es el cuerpo que luchó contra monstruos y bandidos; es el que en el monte Esta fue expurgado de las escorias de la humanidad».

Die erhabene Seele: el alma elevada se traduce en un puro contorno de líneas apacibles, der edle Contour. «Los dioses y los héroes son representados de pie, como en los lugares sagrados, donde anida la paz, y no a merced de los vientos, o entre gran despliegue de banderas.» Pero lo que decía el Renacimiento era, distinto: «Banderas y damascos por todas partes / Y cendales de todos los colores... Violetas, rosas y flores que ofusquen a todos los hombres...»). La materia es multiplicidad, accidentalidad, que ofusca la expresión del alma elevada; hay pues que depurar el envoltorio corpóreo de esta escoria para que exprese la simplicidad propia de los dioses, para que llegue a ser, según la definición wolffiana de la belleza, observabilis perfectionis, y eso se consigue con «la sublime simplicidad del contorno», por lo que no se acentúa ninguna parte determinada, sino que una se desliza imperceptiblemente en la otra. La quinta esencia de la belleza reside pues en la línea armoniosamente ondulada, en la línea elíptica. Esta determina la forma, ya no es el resultado de la vibración de la forma. Winckelmann se halla de esta manera en la misma posición que Mantegna que, al buscar en los modelos antiguos no un método interpretativo de la naturaleza, sino un modelo ya realizado de una vez para siempre, un canon fijo, redujo formas y actitudes a mera caligrafía.

También el color es accidentalidad; la perfección se halla en el blanco: «El color blanco, como es el que refleja más rayos, es el más sensible a la vista, y por eso la candidez aumenta la belleza de un cuerpo hermoso; incluso cuando está desnudo, debido a ese candor parece más grande de lo que en realidad es; ésa es la razón por la que las figuras de yeso sacadas de las estatuas parecen, mientras son nuevas, más grandes que los propios originales.» Consecuencia última de la enseñanza de Winckelmann, el dibujo al trazo: Carstens, Gagnereaux, Flaxman. Cáscaras vacías de donde han desaparecido pulpa y sabor. Contornos de supremo reposo: como el dejado en un lecho por un hermoso cuerpo que acaba de levantarse, o como la huella sobre el polvo de un cadáver que se ha consumido.

De esta forma, la serena calma de Winckelmann acaba confundiéndose con el rigor de la muerte. Como antiquísimas montaña desgastadas y achatadas por antiguos



glaciares acaban convirtiéndose en insignificantes colinas, así las formas corpóreas, cercenadas y limadas por las teorías sobre la belleza tipo, se anulan en una silueta banal. La belleza tenía que ser como un agua purísima, más salubre en la medida en que menos sabor tenía.

Por otro lado, el exaltado movimiento de Donatello, llevado a un paroxismo de músculos tensos como ballestas, de manos crispadas, de facciones contraídas, de cuerpos convulsos, se petrificará en el universo volcánico de Cosme Tura, decantación lunar de espantosos cataclismos: aquí nada es suave, nada flexible, nada vago. Afirmación maníaca de valores táctiles, en este último; negación maníaca de los mismos en Flaxman, donde todo es suave, todo fluido, todo vago. Dos extremos a los que se ha llegado partiendo de dos interpretaciones opuestas de los modelos clásicos. En Cosme Tuca se ha evaporado cualquier posible humedad; las partes corpóreas se han cristalizado en un acre pigmento, todo sabor. En Flaxman ha pasado al revés: sólo ha quedado agua destilada.

No hay por qué asombrarse, pues, de que para la inmensa mayoría el neoclasicismo sea algo frío, insípido, inexplicable como gusto. ¿Cómo puede un alma recibir calor de la contemplación de este ideal? -uno se pregunta-. Y sin embargo, como hemos visto, Winckelmann era un ardiente, un entusiasta, un fanático. Si su Schwärmerei obtuvo un resultado que parece indicar todo lo contrario, ¿qué puede aducirse como explicación a no ser la idiosincrasia de su sensibilidad, a no ser aquel:

Tout m'appelle et m'enellaîne à la chair lumineuse

Que m'oppose des eaux la paix vertigineuse?

Los griegos dan a sus obras un carácter abierto y alegre: a las Musas no les gustan los espectros terrificantes. Sobre ningún monumento griego hay una imagen que infunda temor. El símbolo de la muerte sólo se ve sobre una piedra antigua, pero el esqueleto baila al son de la flauta, aparece bajo la figura que en los banquetes solía incitar a disfrutar alegremente de la vida.

Parecía como si, ahuyentadas las tinieblas del Norte, la vida de Winckelmann hubiese transcurrido siempre al sol. Desde las ventanas de la casa Zuccari en Trinità dei Monti se dominaba toda Roma; en muchos jardines las naranjas colgaban de las ramas, y por todas partes verdeaban los laureles y los cipreses. Desde la ventana del palacio de la Consulta, Winckelmann, si levantaba la vista de los libros que leía para la confección de su Historia del Arte, veía los colosos de los Dioscuros domadores de caballos cándidos contra el cielo turquesa. Desde las ventanas de los cuartitos que le habían destinado en el palacio del cardenal Albani, disfrutaba de la vista de pintorescas panorámicas: la mirada se posaba ahora en las antiguas ruinas, ahora en la ciudad, ahora se dirigía sobre las

deliciosas villas de Frascati y Castel Gandolfo. El jardín de Villa Albani invitaba al alma a una solemne calma, con sus regulares setos siempre verdes y sus nobles estatuas; en su interior, la mirada podía recrearse con *Il Parnaso* de Antonio Rafael Mengs, «el artista más colosal de su época, y quizás de las venideras, renacido, casi como el fénix, de las cenizas del primer Rafael, para enseñar al mundo la belleza en el Arte, y para alcanzar el vuelo más alto consentido a las fuerzas humanas en el mismo». El vino costaba cinco bayocos la garrafa; un vino de Genzano que olía a ámbar y a bálsamos; a Winckelmann le gustaba beberse en los toscos vasitos de cristal de las posadas. En Tívoli descubría hombres de la más pura sangre, fisionomías griegas, casi encarnaciones de su tipo ideal, vivientes Níobes y Apolinos Vaticanos. Iniciaba a jóvenes extranjeros en la admiración de la Antigüedad. Uno de ellos, el escultor danés Wiedewelt, ¿sería el nuevo mesías por él preconizado? «Cread bajo el cimbriaco cielo una griega belleza todavía no vista por humana pupila», -le exhortaba Winckelmann. Nada era más agradable que educar a los jóvenes hermosos en el sentido de la belleza bajo cuyo signo habían nacido. En Roma la libertad civil era tal, que los ánimos se sentían capaces de pensar de una forma totalmente nueva; era la escuela de todo el mundo, Roma.

Todo parecía indicar que Winckelmann acabaría sus días ya entrado en años, rodeado de hermosos discípulos, tal vez acariciando la cabeza de su Fedón; o como un cardenal venerable de la iglesia de Apolo, él, a quien la chiquillería, al verle rondar entre las ruinas, había tomado por un no creyente.

Die Musen lieben keine fürchterliche Gespenster.

Pero el final de Winckelmann no tuvo nada de la serenidad griega. El último documento de esta vida de enamorado de los libros nítidamente impresos es un opúsculo en italiano bastardo, de pésima impresión, de aspecto sospechoso y clandestino: «Fiel relación del premeditado, atroz, alevoso homicidio cometido en Trieste el 8 del pasado junio de 1786, por Francesco Arcangeli en la persona del célebre Señor Juan Winckelmann, Prefecto de las antigüedades pontificias, y Profesor de lengua griega en la Biblioteca vaticana, así como de la ejemplar sentencia pronunciada contra el homicida, y cumplida el 20 de julio del mismo años - Trieste, Francesco Maria Winckowitz.»

Goethe llama feliz a Winckelmann porque un súbito horror, un repentino dolor lo sustrajeron de entre los vivos, sin, que tuviese que pasar por las enfermedades de la vejez, la decadencia de las fuerzas del espíritu, y así murió en la cima de la energía viril y del éxito. Y Walter Pater apostilla: «Es como si los dioses, como recompensa a su devoción, le hubiesen dado una muerte como la que, por su rapidez y su oportunidad, hubiese podido desear.~ Quizá sea éste el lenguaje apropiado para una vida como la de Winckelmann; pero a nadie se le ocurriría usarlo a propósito de la muerte de Christopher



Marlowe en una posada de Deptford.

El asesinato de Marlowe a manos de un compinche es un espantoso acontecimiento sin rostro: escena de furor y de confusión, que ni el mismo Marlowe, en su cruel fantasía, habría podido imaginar más tétrica para el solaz de la platea isabelina. También el final de Winckelmann es un ciego y terrible espectro no del agrado de las Musas. Y es extraño observar que también Marlowe aspiraba, en su sed de imposible, a una ideal serenidad griega, a la Helena eterna, vestida con la belleza de mil astros, imaginada en el acto de inclinarse sobre Fausto su rostro evocador de mil naves, destructor de las excelsas torres de Ilión; y que también sentía la ambigua fascinación por las formas andróginas, él, que había adorado la desnudez de Leandro, y cantado las apasionadas amistades viriles de Eduardo II, y a lo largo de toda su vida había estado obsesionado por el voluptuoso fantasma de Ganimedes.

Tanto Marlowe como Winckelmann sucumbieron bajo el puñal de un turbio vagabundo. El porqué Ingram Frizer mató a Marlowe en la posada de la viuda Bull en Deptford Strand no resulta claro; el embaucador con el que Winckelmann entabló amistad en el hotel de Trieste fue llevado a asesinarlo «por el antojo» de unas pocas medallas de oro.

En Viena, Winckelmann había sido recibido con todos los honores; María Teresa le había dado una medalla de oro, otra se la había dado el príncipe Kaunitz; le habían hecho ventajosas ofertas para que se quedara, pero él las había rechazado: todo el oro del mundo -le aseguraba al cardenal Albani- no habría podido sacarle de Roma.

Llegó solo, en un coche de correos, a Trieste, al mediodía del 1º de julio de 1786, y fue a alojarse en el gran hotel de la plaza de San Pedro. Le dieron la habitación número 10, de la que dos ventanas daban a la Riva del Mondrocchio, y una tercera al patio del hotel. En la pequeña habitación contigua, número nueve, vivía un forastero desconocido llegado de Venecia hacía dos días a pie y sin equipaje. Era un hombre que ya había pasado los treinta, vestido como un señor, pero en mal estado. Su cara era redonda, morena, algo picada por la viruela, con una frente estrecha, una nariz pequeña, y dos ojitos grises; un rostro apacible de hombre casero y sociable; sus cabellos negros estaban recogidos detrás en una colita, a los lados enroscados en unos bigudís. Los dos vecinos de habitación se encontraron siéndolo también en la mesa. Durante la comida Winckelmann le preguntó al del hotel si había algún barco apunto de zarpar para Venecia. Le contestaron que en aquel momento no se sabía de ninguno, pero el desconocido, que estaba a su lado, intervino diciendo que conocía a un tal capitán Ragusini a punto de zarpar. Winckelmann le pidió que le enseñase el barco y, viéndolo desde la ventana, ya que estaba anclado en el Mandracchio, rogó al desconocido que le acompañase al muelle

para buscar al capitán. Le encontraron, pero como todavía no había completado su carga, no podía zarpar; mientras tanto Winckelmann se enteró de que otro barco iba a salir aquella misma semana para Ancona; pero al no poder formalizar nada en aquel momento, los dos vecinos de habitación volvieron a la posada para la siesta. Pasadas las horas cálidas, hacia las cinco se asomaron a la ventana, discurriendo sobre el embarque para Ancona. Salieron juntos en busca del capitán y, ya puestos de acuerdo, Winckelmann dio las gracias al vecino por la molestia que se había tomado, y fue con él a beber una taza de café al café de Kaspar Griot. Cuando ya anochecía el desconocido se hizo subir a la habitación tres tazas de café, e hizo que le llevaran una a Winckelmann; éste no la quiso, diciendo que no la había pedido, pero en el momento en que se encendían las luces se acercó a visitar a su vecino, en cuya habitación fue servida la cena: Winckelmann, como era su costumbre, sólo bebió un poco de vino con el pan. A partir de entonces se les vio salir juntos de paseo mañana y tarde; se reunían en el café y en la mesa; Winckelmann tomaba su ligera cena en la habitación del vecino. No sabiendo ninguno de ellos el apellido del otro, se llamaban por el nombre: señor Francisco y señor Juan, como compañeros. Un día, durante el paseo, Juan, interrogado por su compañero acerca de su condición, le respondió que no era hombre sospechoso ni de mala vida, y que en cuanto llegasen al hotel satisfacería su curiosidad; y, a su regreso, le mostró su pasaporte y algunas recomendaciones para banqueros, le dijo que le habían mandado a María Teresa «para descubrir una intriga de dónde podía sacar mucho provecho», que había sido magníficamente recibido, y que había obtenido una medalla de oro y otra del príncipe Kaunitz.

El misterio del que Juan se rodeaba, tal vez por un ingenuo deseo de impresionar a su compañero, el efecto contrario que produjo, de fingir ser un espía y un hombre poco de fiar, por haber divulgado una supuesta misión secreta, la contemplación de las medallas de oro que finalmente accedió a mostrarle dos noche más tarde, encendieron una tentación diabólica en Francisco, quien, si a su vez hubiese sido interpelado a propósito de su propia condición, también habría tenido que rodearse de misterio, pero por una razón bastante distinta: en Austria, Juan había conocido la corte, Francisco, la cárcel. Francisco creyó ver en Juan a un aventurero, quizás judío, un hombre que vivía a salto de mata.

El domingo el barco ya fijado para Ancona seguía sin estar listo para zarpar, y Winckelmann se sintió muy contrariado. El lunes le pidió al capitán que le diese diez paolos como anticipo para obligarle a salir el martes; sin embargo, no pudo hacerse a la mar, y entonces Winckelmann dio a entender que prefería ir a Venecia por tierra. El miércoles Francisco salió de casa sin dar los buenos días a su vecino. Más tarde Winckelmann fue al café, y al no ver aparecer al otro, volvió al hotel, se sentó en una mesita entre las dos ventanas que daban al mar, y se puso a escribir algunas indicaciones para el impresor de la nueva edición de *Historia del Arte*.

En ese momento entró Francisco en la habitación; Juan le recibió amigablemente, y, contento al fin de poder salir aquella misma noche, le contó muchas cosas sobre la riqueza de la casa de su cardenal, y en un arrebató de confianza le prometió que si iba a Roma le enseñaría tanto la casa como las obras maestras de la ciudad; entonces le descubriría quién era, y el otro se enteraría de la gran reputación de la que gozaba. Francisco dejó la habitación tras una larga conversación, pero volvió al cabo de poco rato con el pretexto de que había olvidado un pañuelo, y le preguntó a Juan si a la hora de cenar tendría inconveniente en mostrarle las hermosas medallas que tenía; a lo que el otro respondió que no quería hacer publicidad. El otro insistió: ¿Por qué no quería decir cómo se llamaba? Juan contestó: «No quiero darme a conocer», y siguió escribiendo dándole la espalda.

Francisco lanzó sobre su cabeza una cuerda con nudo corredizo y empezó a tirar, pero con mano temblorosa. Winckelmann se levantó, y lo apartó con un violento golpe. El otro entonces se sacó del bolsillo un cuchillo, Winckelmann lo agarró por la mano, se cortó; con la otra mano aferró al agresor por el pecho, y en la lucha llegaron hasta el centro de la habitación, cerca de la puerta. Casi vencido, Francisco ya se sentía presa del pánico, pero resbalaron, y Winckelmann se cayó de espaldas al suelo. Con el cuchillo sin impedimentos, el otro se lo clavó cinco veces. Un camarero que desde la habitación de abajo había oído el ruido del forcejeo y de la caída, subió, se puso a escuchar; oyó un gemido, un estertor; abrió la puerta. El asesino, que estaba arrodillado con las manos sobre el pecho del herido, se levantó de un salto, dio un empujón al camarero, se escapó. Winckelmann consiguió él solo ponerse de pie; se desabrochó la camisa e indicando las heridas de las que manaba abundante sangre, le dijo al camarero: «Mira, mira lo que me ha hecho.» El camarero le dijo que se quedase en la habitación, que corría a llamar a un médico.

Winckelmann, solo en la habitación, y sin poder pedir auxilio debido a la cuerda que lo estrangulaba, bajó arrastrándose las escaleras hasta el piso de abajo. Una criada de diecinueve años, Teresa, camino de la cocina, oyó una voz débil, sofocada, murmurar: Jesús, Jesús. Se volvió llena de miedo, y vio una figura livida, con el pecho y las manos ensangrentadas, que se acercaba a ella vacilando, la llamaba por su nombre, y le hacía señas de que se aproximase. La chica echó a correr como fuera de sí, se puso a gritar que el extranjero se desangraba, y corrió a la iglesia a donde habían ido sus amos. Winckelmann llegó hasta la puerta de la habitación del dueño del hotel, pero la encontró cerrada; dio algunos pasos hacia atrás, y agarrándose con la izquierda al pasamanos de la escalera, y con la derecha taponándose las heridas, permaneció inmóvil, todo tembloroso. Llegaron más criadas, y se quedaron petrificadas mirándolo con ojos abiertos de par en par; creían que había sido él mismo quien se había puesto así en un acceso de locura. Llegaron tres hombres, y a uno todo lo que se le ocurrió fue salir disparado en busca de un confesor,

otro se mareó, y el tercero creyó que la cuerda ensangrentada eran las vísceras que se le salían del cuerpo, y corrió a avisar al dueño. Finalmente un camarero, obedeciendo a las desesperadas señas del herido, le liberó el cuello de la cuerda. Sosteniéndole por las axilas, le llevaron subiendo despacio las escaleras hasta su habitación, y le acostaron sobre el diván. Llegó el médico, examinó las heridas. Winckelmann le preguntó si eran mortales. El médico contestó que por lo menos dos lo eran. Winckelmann permaneció en silencio. Lo acostaron sobre un colchón en el suelo, obedeciendo a sus deseos le quitaron calcetines y zapatos. Entró un hombre instruido, el caballero Gaetano Vannucci de Livorno, que se arrodilló junto al moribundo, quiso informarse sobre lo ocurrido. Como Winckelmann no podía hablar, le dio a oler un frasquito. Dijo: «Me ha asesinado el que vive en el cuarto de al lado.» El caballero dio aviso al barrachel para que saliera en busca del asesino. Llegó un fraile, escuchó la confesión del moribundo, y permaneció a su lado hasta el final. Llegó una comisión del tribunal, después un sacerdote.

Winckelmann recibió los santos óleos y la eucaristía; quiso escribir, pero su mano no podía sujetar la pluma. En los momentos en que recuperaba algo sus fuerzas, la comisión le hacía preguntas y recogía como mejor podía los detalles de lo ocurrido. Le preguntaron quién era. El moribundo indicó su equipaje, y con voz ahogada añadió: «Dejadme, no puedo hablar, en mi pasaporte lo descubriréis.» En el pasaporte estaba escrito: *Joanni Winckelmann praefecto antiquitatum Romae. In almam urbem redit.*

Después de mediodía hizo testamento, pero no tuvo fuerzas para firmarlo; hacia las cuatro expiró.

Francesco Arcangeli, condenado a «ser enroddado vivo de arriba a abajo de forma que quedase separada el alma del cuerpo», fue llevado al suplicio el veinte de julio en la plaza frente al hotel, el mismo día de la semana y a la misma hora en que había cometido el delito. El cadáver quedó expuesto sobre la rueda. Treinta y cuatro años más tarde, cuando Johann-Gottfried Seume pasó. Por Trieste en su viaje a pie por Italia, se encontró a un extraño alemán, Abraham Penzel, filólogo y borrachín que resultaba simpático por un cierto tono de conversación de corte barroco: «*Per varios casus, per tot discrimina rerum tendimus Tergestum*», le decía bromeando, «para que al final el diablo se nos lleve como a Winckelmann». «Fuimos juntos a buscar su tumba, pero no pudimos encontrada. Nadie sabía nada».

Se cuenta que Nerón viajaba siempre acompañado de una estatua que era su preferida. Si tenemos que imaginamos a Winckelmann en el reino de tinieblas del Hades, sólo cabe verlo sujetando entre sus brazos a aquel Genio alado que le había parecido la más hermosa figura de adolescente esculpida en mármol, y así, como un niño que aprieta su muñeca contra su pecho, errar estático y sonriente por los prados del eterno asfódelo.

Hablar de J.-J. Winckelmann (1717-1768) es hablar de Neoclasicismo, y más teniendo en cuenta que puede considerársele como a uno de sus fundadores. Sus teorías se inscriben dentro de la Ilustración alemana, siendo fruto de la predilección que el siglo XVIII demuestra por la filosofía del arte. Las cuestiones en torno a la belleza, sin embargo, habían sido ya iniciadas por Baumgarten, quien hacia mediados del siglo publica su *Aesthetica*. Winckelmann estudia historia en la Universidad de Jena en 1714. Continúa después su formación en casa del conde Bünau de Nöthnitz, cerca de Dresde, donde ejerce como bibliotecario. En 1755, previa conversión al catolicismo, pasa a ser bibliotecario del Cardenal Passionei, en Roma, donde conoce Mengs. Pronto surgiría una recíproca influencia. En 1758 va a Nápoles por primera vez y visita las ruinas de Paestum y de Herculano, de las cuales más tarde publicará su descripción. Debido a su estancia en Italia tiene ocasión de conocer el arte clásico —aunque no el griego, sino las copias romana—y se convierte en un gran arqueólogo, siendo nombrado prefecto de las antigüedades romanas en 1763. Le entusiasma el sentido clásico de la belleza. Siente una verdadera devoción por “la noble sencillez y la serena grandeza” y propugna por un retorno a lo antiguo, a la par que critica lo moderno, es decir, el caótico arte barroco de la etapa precedente. Se le conoce ante todo por su *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und der dem Unterrichte in derselben*, obra de la que ofrecemos su propio Prólogo, donde expone un nuevo concepto de la Historia del Arte, basada no tan sólo en la simple vida de los artistas sino también en la visión directa de la obra de arte y en el estudio de los orígenes, desarrollo y decadencia de los periodos artísticos. Con anterioridad había escrito su *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755). Estos tratados se convertirían en la base de toda la generación posterior de historia del arte.

**9.1.** Esta Historia del Arte en la antigüedad no es una simple narración de las vicisitudes y de los cambios conocidos por aquel en el transcurso de las épocas y durante las mismas, sino que tomó la palabra historia en un sentido más amplio, como tiene en la lengua griega, y mi intención es la de ofrecer un estudio de carácter crítico en lo posible. Tal he procurado realizar en la primera parte, tratando sobre el arte en cada uno de los pueblos antiguos, pero presidiendo del arte griego. Y más todavía en la segunda parte, que concierne al arte entre los griegos y los romanos, más íntimamente comprendida y sin tener en demasiada cuenta las circunstancias externas.

**9.2.** El sentido del arte tiene, tanto en una parte como en la otra, un fin más elevado, en el cual poco influye la historia de los artistas, por lo cual dicha historia, recogida por otros no ha de buscarse aquí. En cambio, en ambas partes han sido cuidadosamente señalados todos los monumentos artísticos que pueden el sentido alusivo.

**9.3.** La Historia del Arte ha de enseñar el origen, el desarrollo, la transformación y la decadencia del mismo, así como los distintos estilos de los pueblos y, por medio de las obras antiguas que han sobrevivido, la veracidad de lo expuesto.



**9.4.** Con el mismo título de Historia del Arte hay no pocos escritos, pero el arte interviene escasamente en ellos, ya que sus autores no poseen suficientes conocimientos y no podían ofrecer más que ecos o trasuntos de lo leído o lo oído. Casi ningún escritor busca el verdadero sentido del arte y aquellos que tratan sobre antigüedades solo tocan los puntos en que pueden demostrar su cultura, y si hablan de arte, lo hacen casi siempre empleando alabanzas generales. O bien muestran un juicio formado sobre bases ajenas o falsas. De este estilo son la historia del arte de Monier y la traducción y explicación de los últimos libros de Plinio nos hace Durand con el título de La Historia de la Pintura Antigua. También Turnbull, con su tratado sobre el mismo tema, pertenece a esta clase de autores. Arato, quien, como dice Cicerón, no entendía la Astronomía, llegó a escribir un famoso poema sobre ella; pero de que un griego, sin conocimiento artístico, hubiera podido decirnos algo digno sobre arte.

**9.5.** De igual suerte, será inútil buscar la investigación y el conocimiento del arte en las grandes y hasta ahora conocidas publicaciones dedicadas a la descripción de estatuas antiguas. La descripción de una estatua, si ha de ser como cumple, ha de demostrar las causas de su belleza e indicar las verdaderas peculiaridades de su estilo artístico, o sea, que se han de tratar los diversos puntos del arte antes de juzgar las obras. Pero ¿quién nos enseña en consiste la belleza de una escultura? ¿qué escritor ha admirado la obra con ojos de artista preparado? Todo cuanto en nuestro tiempo se ha escrito en tal estilo no es mejor que lo debido sobre tales estatuas a Calistrato, pobre sofista que pudo haber descrito aún diez veces más estatuas sin haber visto una sola de ella. Nuestro concepto se quiebra con la mayor parte de estas descripciones, y lo que fue grande parece caber en una pulgada.

**9.6.** Para distinguir una obra griega de una romana los comentaristas se fijan generalmente en la vestimenta o en la calidad de ésta: el manto sujeto sobre el hombro izquierdo de una figura ha de demostrar que ha sido creada por griegos o incluso en la misma Grecia (...). Procediendo así, se ha llegado a querer conocer la patria del escultor de la famosa estatua ecuestre de Marco Aurelio por el mechón de crin de la cabeza del caballo al cual le encuentran cierta semejanza con una lechuza, cosa que, según ellos, indica que el autor quiso recordar Atenas. Basta que una buena figura no aparezca togada o vestida de senador para que se le considere griega, a pesar de que también tenemos estatuas senatorias hechas por famosos maestros griegos, en Villa Borghese se halla un grupo llamado Marco Coriolano con su madre, y aunque esto sea tan sólo una suposición, de ello ya se deduce que esta obra data de los tiempos de la República. Lo cual es causa de que se la considere menos valiosa de lo que es en realidad. Y debido a que restaurada estatua de mármol de la misma villa recibió el nombre gitano de Egiptia, ya quieren encontrar en su cabeza verdadero estilo egipcio, aunque nada en ella denote tal procedencia, siendo, juntamente con sus manos y pies modernos, obra de Bernini. Por otra parte, esto significa querer amoldar el arte arquitectónico al edificio. Así mismo, carece del fundamento la denominación del supuesto Papiro con su madre, que se encuentra en Villa Ludovisi, en cuya faz intenta descubrir Du Bos una maliciosa sonrisa de la cual en realidad, no existe ni la más leve sombra. Lo que si representa dicho grupo es a Fedra y a Hipólito, en el que el rostro de éste último muestra gran desesperación ante la declaración de amor de su propia madrastra. La imaginación de los artistas griegos, no lo olvidemos era

fruto de sus propias fábulas y poemas épicos.

**9.7.** Presidiendo de las excelencias de una estatua, no basta considerar la de Pasquino como la más Hermosa de todas; es decir, como osó Bernini procediendo como un atrevimiento hartamente impensado. Hay que exponer también los motivos de estos juicios tan favorables. De otro modo, hubiese ponernos como ejemplo de arte antiguo La Meta Sudante que se haya en el Coliseo.

**9.8** Algunos se han atrevido a dar el nombre del escultor guiándose por una sola letra descubierta aquí o allá o que creyeron descubrir. Y aquel que pasó en silencio los nombres de los autores del así llamado Papiro, o mejor dicho, Hipólito y de Germánico, nos cita el Marte de Juan de Bolonia, de la Villa de Médicis, como una estatua Antigua, cosa que han hecho equivocar a otros muchos.

**9.9** Otro tratadista, para describirnos la Antigua y deficiente estatua de un probable Narciso del Palacio Barberini, en vez de referirse a la figura, nos explica la fábula que la inspiró. Y el autor de un tratado sobre tres estatuas del Campidoglio una de Roma y dos reyes bárbaros prisioneros, nos sorprenden con una historia de Numidia. Lo cual le hace pensar en un dicho griego: Leukon lleva un objeto y su asno, otro muy distinto.

**9.10** Tampoco puede obtenerse, en otros infinitos casos, ninguna enseñanza artística de las descripciones sobre la mayoría de las demás antigüedades que enriquecen galerías y villas romanas o de otros lugares, ya que confunden más que enseñan. Según el índice o catálogo de las estatuas del Conde Pembroke y del gabinete del Cardenal Polignac, dos estatuas de Hersilia, mujer de Rómulo, y una Venus de Fidias, de Pinaroli, han sido sacadas del natural, juntamente con las cabezas de Lucrecia y César. Entre las estatuas que posee el Conde de Pembroke en Wilton, Inglaterra, de las que hizo Harry Creed cuarenta aguafuertes bastantes deficientes, dicen que hay cuatro realizadas por un maestro llamado Cleomenes (...)

**9.11** Es sorprendente la confianza que estas personas tienen en la buena suerte de sus congéneres cuando, por ejemplo, aseguran que la figura de Marco Curcio a caballo es una obra de un escultor a quien Polibio, posiblemente el general en jefe de la Unión Egea, y además escritor, llevó consigo desde Corinto a Roma. No hubiese sido mucho más desvergonzado afirmar que el artista fue enviado directamente a Wilton.

**9.12** Richardson describe los palacios y villas romanas y las estatuas que contienen como si sólo las conociese a través de sus sueños. Debido a la brevedad de su estancia en Roma tuvo que dejar de ver muchos palacios, y otros –según propia confesión--, sólo los visitó una vez. Sin embargo, y a pesar de todos sus errores y deficiencias, su libro no deja de ser uno de los mejores que poseemos. No es cosa de dar excesiva importancia a que cite como antiguo un fresco pintado por Guido (...)

**9.13** Los viajes de Keyssler no merecen ni siquiera tenidos en cuenta referente a cuanto



éste explica sobre las obras artísticas en Roma y en otros lugares, pues copió para ello los peores libros, Manilli escribió muy cuidadosamente un libro sobre la villa Borghese, en el cual, no obstante ese cuidado, dejó de señalar dos obras muy importantes. En primer lugar, la llegada de Penthesilea, reina de las Amazonas, ante el rey Priamo de Troya, a quien promete su apoyo. En segundo término, la obra que representa a Hebe quien, privada de servir ambrosia a los dioses, cae a los pies de las deidades femeninas pidiendo perdón, luego que Júpiter había colocado a Ganimides en su lugar. La tercera pieza omitida en su hermoso altar en el cual aparece Júpiter montado en un centáuro. Ahora bien por lo que respecta a esta obra hay que disculparle pues no ha sido vista por él ni casi por nadie, a causa de encontrarse en los sótanos del Palacio.

**9.14** La labor de Montfaucon ha sido realizada de los tesoros de arte antiguo que en ella se citan, y como sea que el autor juzga y los grabados y dibujos con los ojos ajenos, incurre en grandes errores, el grupo de Hércules y Anteo que se haya en el Palacio Pitti de Florencia de escasa categoría y restaurado en más de su mitad, es, según él y Maffei, nada menos que obra de Policeto. Cita como antiguo el Sueño, en mármol negro de Algardi, en Villa Borghese asegurando además que uno de los grandes jarrones que están junto al Sueño, del mismo mármol y trabajados por Silvio de Veletri, que representa a un recipiente de filtros somníferos según un grabado que dice haber hallado ¡cuantas obras dignas de mención pasa por alto! Reconoce no haber visto nunca un Hércules de mármol con un cuerno de la abundancia verdaderamente antiguo. Sobre una urna funeraria rota aparecía entre los restos de las antigüedades del Palacio Barberini, vendidas hace algún tiempo, se halla un Hércules con el mismo atributo (...)

**9.15** Viene a mi memoria que otro francés, Martín, quien se atrevió a decir que Grotius no había entendido a los setenta intérpretes, tiene el valor de asegurar que los dos genios de las antiguas urnas no puede significar el sueño y la muerte, cuando el altar donde se encuentran en este significado y con el antiguo título El Sueño y la Muerte está a la vista del público en el patio del Palacio Albani. Otro compatriota de Martín acusa a Plinio el Joven de haber mentido al describir su villa, mientras que sus restos no demuestran la verdad de lo dicho por Plinio.

**9.16** Existen errores de escritores sobre las antigüedades que, a travéz del tiempo y por el eco que hallaron, han quedado inmunes a la contradicción. En Villa Giustiniani encontramos un objeto redondo de mármol, al cual, mediante añadidura, se dio la forma de jarro, con una bacanal en relieve, Spon lo dio a conocer primeramente, y luego ha sido reproducido con frecuencia y empleado como modelo para explicaciones. También de un lagarto que sube a un árbol se llegó a decir que era obra de Sauro, aquel que con Batrachus construyó el pórtico de metellus, cuando sólo se trata de un trabajo moderno (recuérdese lo que en otro lugar ha dicho en mis observaciones sobre estos dos arquitectos). Asimismo, y guiándonos por los expertos en antigüedad y sencillamente por el buen gusto, hemos de considerar como una obra moderna aquel jarrón de que habla Spon en su escrito.

**9.17** La mayor parte de los errores sufridos por los investigadores en cuestión de antigüedades provienen de las restauraciones llevadas a cabo sin cuidado, ya que no se

ha sabido distinguir entre los añadidos que sustituían lo roto o perdido, y lo auténticamente antiguo. Sobre tales confusiones podría escribir un extenso libro, pues lo más doctos especialistas se han equivocado en este aspecto. Fabretti, por ejemplo, guiándose por una obra existente en el Palacio Mattei, que representa una escena de caza del emperador Galiano, quiere demostrar que ya entonces las herraduras de los caballos eran colocadas a la manera de hoy, y ni tan sólo se da cuenta de que la pata del caballo ha sido restaurada por un escultor inexperto. Semejantes restauraciones han conducido a conclusiones francamente ridículas (...).

**9.18** (...) Toda restauración debería ser indicada en los grabados o en sus explicaciones, pues, según el grabado, la cabeza del Ganimedes de la Galería de Florencia ha de causar forzosamente mala impresión, y el origina es aún peor. ¡Cuántas otras cabezas de estatuas antiguas son nuevas, sin que nadie se perciba de ello! la cabeza de un Apolo cuya corona de laurel se considera algo especial. También tiene cabeza añadidas el Narciso, el así llamado Sacerdote Frigio, una matrona sentada y la Venus de Genetrix. Las de Diana, de un Baco con un sátiro a sus pies, y de otro Baco que sostiene en alto un racimo de uva, son terriblemente deficientes, La mayor parte de las estatuas de la reina Cristina de Suecia que se encuentran en San Idelfonso, España, tiene cabeza nueva, siendo también añadidos los brazos de ocho musas que hay en el mismo lugar.

**9.19** Muchos errores de los historiadores provienen también de dibujos equivocados, como por ejemplo, en la explicación que Cuper nos da sobre Homero. El dibujante vio en la tragedia una figura masculina, y , en cambio, no distingue el contorno, bien visible sobre el mármol. Y a la Musa que está en la cueva se le ha colocado un escrito enrollado en la mano, en vez de un plectro. De un trípode sagrado, el narrador pretende hacer una cuerda egipcio, asegurando también ver tres picos en el manto de la figura que se halla ante el trípode, cosa que tampoco se encuentra.

**9.20** Por lo tanto, es difícil, o casi imposible, escribir concienzudamente sobre el arte antiguo y sus obras desconocidas de fuera de Roma. Yo mismo he podido comprobar que dos años de permanencia en Roma no son suficientes para llevar a cabo tal labor, aun después de una esforzada preparación. No hay que asombrarse si alguien afirma que en Italia no pueden descubrirse ya inscripciones desconocidas: esto es verdad, y todas aquellas que se hallan sobre la tierra, y especialmente en lugares públicos, lógicamente no han escapado a la atención de los investigadores. Pero quien tenga tiempo y ocasión todavía encontrará inscripciones desconocidas que han estado a la vista durante largos años. De este estilo son las que he citado, tanto en la presente obra como en la descripción de las piedras talladas del Museo Stoss. Hay que saber buscarlas, y un simple viajero las hallará muy difícilmente.

**9.21** Pero todavía más difícil es el conocimiento del arte en las obras antiguas, en las que siempre se hacen nuevos descubrimientos, aunque las vea uno por centésima vez. Sin embargo, la mayoría pretende obtener esos conocimientos de cualquier modo, como aquellos que afirman su sabiduría en las publicaciones mensuales y se abstienen de

juzgar a un Laocoonte y a un Homero, incluso en presencia de quien ha estudiado a éste y a aquél durante muchos años.

**9.22** En cambio, hablan de más grande poeta, como hace Lamothe, o de la más perfecta estatua, como Arentino. La mayor parte de estos escritos son en estas como los ríos. Cuando no se precisa su agua, crecen, y permanecen secos cuando aquélla escasea.

**9.23** En esta Historia del Arte he procurado descubrir siempre la verdad, y como no me han faltado ocasiones de examinar determinadamente las obras de arte antiguo y no he ahorrado esfuerzo alguno para alcanzar los conocimientos precisos creo estar en condiciones de emprender la labor. Desde mi juventud no he tenido otra afición que el amor al arte, y aunque la educación recibida y las circunstancias me habían llevado por un camino muy distinto, dentro de mí no cesaba de vibrar esa íntima inclinación.

**9.24** Todo cuanto presente como demostración en esta obra, lo he visto y observado muchas veces, ya sean pinturas o estatuas, piedras talladas o monedas. Pero para ayudar en la imaginación al lector, he incluido reproducciones de piedra y de moneda, grabadas aceptablemente en cobre y extraídas de diversos libros.

**9.25** No hay que extrañarse si, tratando sobre alguna obra Antigua, no se cita el nombre del autor o de otras personas que merezcan ser recordadas. Todo cuanto ha pasado en silencio es debido a que no contribuye a aclarar el estilo o una época del arte, o bien porque ha desaparecido de Roma o incluso ha sido destrozado, destino que en los últimos tiempos han sufrido numerosas obras magníficas, como he observado en diferentes lugares. Hubiese descrito el tronco de una estatua llamada Apolonio, hijo de Néstor de Atenas, que se hallaba en el Palacio Massimi, pero se ha perdido. Tampoco se encuentra ya en Roma una pintura que representa a la diosa Roma, obra citada por Spon, aunque no se refiera a la famosa obra del Palacio Barberini. El Nymphäum, descrito por Holstein, está deteriorado debido al descuido, y ya no se enseña. El alto relieve en que se ofrece la imagen de Varro, perteneciente al famoso Ciampini, también ha desaparecido de Roma sin dejar rastro. La Herma, la cabeza de Espeusipo, la cabeza de Jenócrates, y otras con el nombre del artista o de la persona, se han perdido igualmente. No pueden leerse sin pena los nombres de tantos monumentos artísticos desaparecidos de Roma y de otros lugares en época de nuestros padres monumentales de los que no han quedado, en muchos casos, ni una señal (...).

**9.26** (...) Ya que la parte más cuidada de esta Historia es la dedicada al arte griego, ha tenido que extenderme más en los capítulos que al mismo se refieren, y hubiese dicho aún mucho más poder escribir para los griegos, y no en un idioma moderno que me impone notables reparos. Por este motivo, me he visto precisado a excluir, aunque muy a disgusto, una charla sobre la belleza al estilo del Fredo, diálogo de Platón, que hubiese sido muy provechosa para explicar la parte teórica.

**9.27** Las obras artísticas, tanto las antiguas pinturas como las trabajadas en piedra, las monedas o los jarros que incluyo, como complemento y como prueba, al principio o al

final de los capítulos o de ciertos párrafos, no habían sido publicadas nunca, por lo cual tuve que hacerlas dibujar y grabar para este efecto.

**9.28** En ocasiones me permito exteriorizar ideas que tal vez no parezcan suficientemente autorizada, pero éstas pueden servir, en todo caso, para ayudar en su camino a otros investigadores.

**9.29** ¡Cuántas veces ha servido un descubrimiento posterior para convertir en verdad una suposición! En una obra de este estilo no podemos despreciar las suposiciones, siempre que se sujeten a algo concreto, aunque sea por un hilo, ni tampoco las hipótesis de las ciencias naturales, ya que forman algo así como los cimientos de un edificio y son imprescindibles si, dada la general falta de conocimiento sobre el arte antiguo, no queremos dejar grandes espacios vacíos. Algunos motivos que señalo en relación con cosas que no quedan completamente claras dan, si se observan de uno en uno, sólo una sensación de posibilidades; pero en cambio, si se estudian todos juntos y unidos entre sí, se convierten en prueba evidente (...).

**9.30** (...) Por último, en esta ocasión, debo anunciarle al público que mi nueva obra en lengua francesa, editada en regalfolio, y a mi costa, aparecerá en Roma la próxima primavera. Es un tratado sobre monumentos antiguos de todas clases nunca dados a conocer; acerca de singulares relieves en mármol, mucho de ellos de difícil explicación. Otras de estas creaciones artísticas habían sido citadas por expertos en arte antiguo como enigmas indescifrables, cuando no explicadas erróneamente.

**9.31** Estos momentos ayudan a ampliar el reino del arte ya que, mediante ellos, alcanzamos conceptos e imágenes por completo desconocidos, que ya en parte se perdieron en las noticias de los antiguos y sus escritos podrán ser comprendidos en muchos lugares en que hasta ahora no habían sido aclarados ni podían serlo sin el auxilio de estas obras. Mi trabajo encierra más de doscientos cobres, realizados por el mejor dibujante de Roma, Giovanni Casanova, pintor pensionado por S.M. el rey de Polonia, de modo que ninguna obra sobre la Antigüedad podrá mostrar dibujos hechos con tanta fidelidad, gusto y conocimiento del asunto. No ha omitido detalle en la restante presentación, ya que han sido grabadas asimismo en cobre todas las letras iniciales.

Dedico esta Historia del Arte al propio arte, al futuro y, muy especialmente, a mi amigo Antonio Rafael Mengs.

Roma, Julio de 1763.

## Johann Wolfgang von Goethe, Palladio (1795).

---

Con J. W. von Goethe (1749-1832) no es encontramos ante una de las figuras claves de la Europa ilustrada y prerromántica y ante el personaje que mejor explica sus contradicciones y aspiraciones estéticas.

Antes de convertirse en uno de los formuladores del clasicismo y del romanticismo alemán, Goethe había expresado los sentimientos artísticos de la nueva época en su célebre alabanza a la Catedral de Estrasburgo, en donde la afirmación del gusto por la arquitectura gótica se justifica tanto a causa de los sentimientos estéticos, como a través de los específicamente nacionalistas y patrióticos. Su ensayo *Acerca de la arquitectura gótica* fue publicado en 1772 en polémica contra *La Teoría general de las Artes Figurativas* de Sulzer, y en uno de sus párrafos dice: “Cuando fui por primera vez a la catedral, tenía la cabeza llena de la eterna canción del “buen gusto”. Sin Mayor fundamento admiraba la armonía de la masa, la fuerza de la forma y me declaraba enemigo de la confusa arbitrariedad de la ornamentación gótica... ¡Con qué inesperadas emoción me sorprendió los sentimientos cuando la vi realmente! Mi alma se llenó de una impresión de grandeza y unidad que, como se componía de un sin fin de detalles armoniosos, podían saborear y gozar, pero de ningún modo explicar o comprender...”.

Como ha señalado Venturi, a esta etapa juvenil de exaltación apasionada y romántica, centrada en la valoración del gótico como expresión de un glorioso pasado nacional, sucede un interés por los momentos clásicos de la Historia del Arte. Éste se concreta a sus estancias en Italia, donde se convierte en admirador de grandes maestros del clasicismo como Palladio y de las ruinas imponentes de la Antigüedad. Para Goethe es el arquitecto vicentino quien mejor encarna las ideas del clasicismo y de la regularidad y quien mejor alcanza lo que el escritor denominó estilo, o nivel más alto de la experiencia que permite un conocimiento de las cosas en profundidad.

Junto a escritos con referencia a Palladio, se incluyen otros sobre Friedrich, que nos muestra al Goethe al corriente de los artistas más renovadores de su tiempo. El paisaje, la visión grandiosa, el sueño, el simbolismo y los comienzos de la valoración de los primitivos italianos por un lado, y por otro, la dialéctica entre la particular y lo general, el sentido técnico y simbólico de los colores –fue autor de una célebre *farbenlehre* (Teoría de los colores) que influyó hasta en los cursos de la Bauhaus en los años veinte de nuestro siglo— son los temas abordados por Goethe, y no son otros que los planteados por esta generación, que, sobre todo en Alemania e Inglaterra proponía una nueva manera de ver la realidad que, superando los iniciales y diversos puntos de vista, dará paso al romanticismo. Goethe no es testigo, sino protagonista de estas contradicciones y de este proceso, y, en él, a un fuerte sentido clasicista se une valoración de lo exótico y aun del misterio –recordaremos la apelación al mundo de lo maravilloso, y la desconfianza ante el sentido racional de las ciencias que revelan las frases iniciales del fausto—. De todos estos componentes nacería una mentalidad nueva, la sensibilidad romántica, que dominará el panorama europeo durante las primeras décadas del siglo XIX.

**10.1.** En cualquier arte es más difícil de lo que pensamos determinar qué merece alabanza o censura; y afín de encontrar una suerte de norma para nuestros juicios en arquitectura, de momento supondré que algo de lo que digo es común a todas las artes, aunque, para evitar confusiones, limitaré mis observaciones sobre todo a la arquitectura.



**10.2.** La arquitectura presupone un material que puede adaptarse de uso, en orden de importancia creciente.

**10.3.** El arquitecto aprende las características de sus materiales, y bien es controlado por ellos —la piedra, por ejemplo sólo soportará y será en sentido vertical, mientras que la madera soportará en sentido horizontal una longitud considerable, suficiente para el trabajo más común— o él se impone sobre el material: sobre la piedra con bóveda y tirantes, sobre las vigas con armazones; y esto ya existe algún conocimiento y alguna idea de ingeniería.

**10.4.** Volvemos ahora a los tres propósitos de la arquitectura, que son: lo más inmediato, lo mayor y lo más alto.

**10.5.** Si lo más inmediato es simplemente una necesidad, se puede lograr bastante bien por una burda copia de la naturaleza; si esta necesidad está más diversificada, por lo que llamamos utilidad, ya se requiere una cierta práctica en el oficio para lograrla. Pero este propósito inmediato y su valoración se puede dejar a una lógica más o menos culta, y la necesidad se puede satisfacer fácilmente.

**10.6.** Pero si la práctica de construir aspira al nombre de arte, debe producir, además de cosas necesarias y útiles, objetos armoniosos a los sentidos. Esta armonía sensible es diferente y está condicionada por cada arte, y sólo puede ser juzgada dentro de la estructura de estas condiciones. Surge del material, del propósito, y de la naturaleza del sentido y que debe resultar armonioso el conjunto.

**10.7.** Se podría pensar que, como bella arte, la arquitectura sólo trabaja para el ojo, pero principalmente —y a esto presta poca atención— debería trabajar para el sentido de movimiento en el cuerpo humano. Cuando, al bailar, movemos el cuerpo de acuerdo con determinadas reglas, sentimos una sensación agradable y deberíamos ser capaces de producir sensaciones parecidas en una persona a la que vendáramos los ojos en una casa bien construida. Aquí entra en juego la difícil y complicada doctrina de la proporción, que hace posible que el edificio y sus distintas partes tengan carácter.

**10.8.** Pero también aquí aparece la observación del fin más alto de la arquitectura, que se encarga, si se nos permite la expresión, de la supersatisfacción del sentido y eleva la mente culta hasta el asombro y el éxtasis. Esto sólo puede hacer el genio, que ha satisfecho todas las otras demandas, y ésta es precisamente la parte poética de la arquitectura, el reino propio de la inversión. La arquitectura no es un arte de imitación, sino un arte independiente; aunque ni siquiera en el nivel más alto puede prescindir de la imitación. Lleva las cualidades y la apariencia de un material a otro; los órdenes de columnas, por ejemplo, imitan la edificación de madera; lleva las características de un edificio a otro: por ejemplo, a través de la unión de columnas y pilastras con muros; y lo hace para conseguir variedad y riqueza. Y del mismo modo que el artista siempre le resulta difícil saber si está haciendo lo correcto, también al entendido le resulta difícil saber si ha hecho lo correcto.



**10.9.** esta separación de distintos propósitos será muy útil a la hora de mirar distintos edificios, y nos servirá como guía a través de la historia de la arquitectura.

**10.10.** Mientras la utilidad inmediata fue el único objetivo, y el material más que ser dominado, dominaba, el arte era imposible, y es dudoso si, en este sentido, los etruscos llegaron a tener arquitectura. Mientras las grandes piedras se colocaban, tal como se hallaban, en cualquier forma y dirección, ni siquiera la casualidad podía señalar al constructor el camino de la simetría; debe haber colocado piedras rectangulares unas sobre otras en filas horizontales durante bastante tiempo antes de que esto le sugiera que debía separarlas, colocadas iguales una frente a otra, disponerlas simétricamente, o incluso hacerlas del mismo tamaño.

**10.11.** Si consideramos la historia de la arquitectura griega, vemos que los griegos tenían la ventaja de trabajar en pequeña escala, y así ejercitaban y refinaban sus sentidos: los templos dóricos de Sicilia y la Magna Grecia se construyeron todos con el mismo plano, y sin embargo cada uno es distinto de los demás.

**10.12.** Parece como si en el período primitivo de la arquitectura el concepto de carácter, que debe tener un edificio, predominase sobre el concepto de masa porque realmente la masa no puede expresar el carácter, y en las medidas de los edificios contemporáneos vemos lo difícil que es reducir sus partes a proporciones numéricas. Para la arquitectura moderna no supuso ninguna ventaja el comenzar a pensar en estas proporciones (de acuerdo con las cuales se deben establecer los distintos órdenes), más que en indicaciones de carácter.

**10.13.** Pero volvemos al mismo punto importante, que la peculiaridad de inversión y la forma de imitación apropiada raramente se han entendido cuando ha hecho más falta, y lo que era apropiado sólo templos y edificios públicos se llevaba a viviendas privadas para darles una apariencia grandiosa.

**10.14.** Debería decirse que en los tiempos modernos esto ha dado lugar a una doble ficción y a una doble imitación, que requiere inteligencia y sensibilidad para utilizarlos y valorarlos.

**10.15.** En estos nadie ha aventajado a Palladio; nadie avanzó en esta dirección con mayor libertad que él, él rebasó la marca, e incluso cuando se le critica, siempre se le puede perdonar. Es necesario confrontar a determinados puristas con esta doctrina de la invención y sus principales intelectuales, por que ellos querrían transformar en prosa todo lo relacionado con la arquitectura.

## La idea de vanguardia De la modernidad a la vanguardia.

---

Mientras la idea de modernidad implique, tanto una crítica radical del pasado, como un compromiso definitivo de cambio y de valores del futuro, no será difícil comprender por qué, especialmente durante los dos últimos siglos, los modernos estuvieron a favor de la aplicación de la metáfora agnóstica de la vanguardia a diversos dominios, que incluyen la literatura, el arte y la política. Las obvias implicaciones militares del concepto señalada con bastante propiedad algunas actitudes y tendencias que la vanguardia debe directamente a la más amplia conciencia de modernidad —un claro sentido de militancia, o del inconformismo, exploración precursora valiente, y en un sentido general, confianza en la victoria final de tiempo y la inmanencia sobre las tradiciones que intentan parecer eternas, inmutables y trascendentalmente determinadas. Fue la propia alianza de la modernidad con el tiempo y la confianza duradera del concepto de progreso lo que hizo posible el mito de la autoconciencia y la vanguardia heroica en la lucha por el futuro. Históricamente, la vanguardia comenzó dramatizando ciertos elementos constitutivos de la idea de modernidad y convirtiéndolos en la piedra angular del ethos revolucionario. Así, durante la primera mitad del siglo XIX, e incluso más tarde, el concepto de vanguardia ---tanto política como culturalmente— era poco más que la radicalización y fuerte utopización de la versión de modernidad.

Desde el punto de vista de un revolucionario doctrinario (que no puede evitar considerarse a sí mismo como un miembro de la vanguardia) el pasado arbitrario está automáticamente condenado a morir, porque la justicia triunfa a la larga; pero, como la influencia opresiva de la tradición puede durar un largo período de tiempo, es importante actuar contra ella inmediatamente y suprimirla tan pronto sea posible, uniéndose rápidamente a la vanguardia. Aunque nada puede salvarlo en la amplia perspectiva de la evolución de la historia, el pasado y lo que el revolucionario considera que son sus formas perversas de supervivencia adquieren un poder obsesivo, diabólicamente amenazador.

Y así, hipnotizado por su enemigo —a quien convierte en un monstruo terrorífico y astuto— el vanguardista a menudo acaba olvidando el futuro. El futuro, parece implicar, puede cuidarse de sí mismo una vez exorcitados los demonios del pasado. Como estamos principalmente interesados en estética, señalamos que el futurismo teórico de las vanguardias es frecuentemente poco más que una justificación del polemicismo radical más variado y del amplio uso de técnicas artísticas subversivas o rupturistas. La exagerada importancia del elemento negativo en los actuales programas de diversas vanguardias artísticas muestran que últimamente están comprometidas con un nihilismo universal, cuya consecuencia inevitable es la autodestrucción (aquí el dadaísmo con su estética suicida del “antiarte por el antiarte” es un ejemplo adecuado).

Surgiendo del utopismo romántico con sus fervores mesiánicos la vanguardia sigue un curso de desarrollo esencialmente similar a la más antigua y comprensiva idea de modernidad. Este paralelismo se debe ciertamente al hecho de que ambas descansan originalmente en el mismo concepto de tiempo lineal e irreversible y, como consecuencia, se enfrentan a todos los dilemas insolubles e incompatibilidades implicadas en este concepto de tiempo. Probablemente no haya ni un solo rasgo de las vanguardias en sus múltiples metamorfosis históricas que no esté implicado o haya incluso sido prefigurado

por el ámbito más amplio de la modernidad. No obstante, existen diferencias significantes entre los dos movimientos. La vanguardia es más radical que la modernidad en todos sus aspectos. Menos tolerantes y flexibles con los matices, es naturalmente más dogmática, tanto en el sentido de la autoafirmación, como, a la inversa, en el sentido de la autodestrucción. La vanguardia coge prestado prácticamente todos sus elementos de la tradición moderna, pero al mismo tiempo los frustra, los exagera y los coloca en los contextos más inesperados, haciéndolos casi completamente irreconocibles. Está bastante claro que la vanguardia no hubiera sido concebible en ausencia de una conciencia de la modernidad distinta y totalmente desarrollada; no obstante, este conocimiento no garantiza la confusión entre modernidad o modernismo y la vanguardia, una confusión que es frecuente en la crítica angloamericana y que este análisis terminológico intenta disipar.



## La génesis del mundo moderno.

---

Durante la última década del siglo XVIII y la primera del siglo XIX la disposición hacia las artes y la vida en general sufrió un cambio profundo que ha gravitado sobre el mundo occidental hasta el presente. En tiempos de la revolución se forjaron ideas que serían pronto básicas para los artistas, arquitectos, escritores, músicos y el público para el que trabajaban todos, ideas acerca de la creatividad individual del artista, la importancia relativa de la expresión y la representación y, ante todo, acerca de la facultad del artista de trascender los procesos lógicos de pensamientos y de forzar estados mentales que escapan al control consciente en el optimismo de la Ilustración y su fe en la razón y la perfectibilidad sobreviviera a la Revolución francesa. En su transcurso se pudo de manifiesto, y bien dolorosamente por cierto, la insuficiencia de la razón, el poder de fanatismo, el papel del azar en los asuntos humanos y las desconcertantes contradicciones internas que hacen que nociones racionales como la libertad y la igualdad sean irreconciliable. Las reformas iniciales del todo razonables decretadas por la monarquía constitucional desembocaron en el republicanismo y de allí, incontroladamente, en el Terror y el “despotismo de la Libertad”, seguidos por la dictadura del gobierno imperial napoleónico.

Los acontecimientos políticos coincidieron con cambios filosóficos no menos revolucionario. Precisamente a causa de la ciencia el universo aparecía no menos sino más misterioso. La concepción mecanicista de la Creación de Isaac Newton --un sistema ordenado puesta en movimiento por un “relojero divino” -- dió paso a otra de carácter dinámico y orgánico. La clasificación de las especies emprendidas por Linneo (Carl von Linné, 1707-78) y otros dejaba entrever que los seres vivos no fueron creados con una forma definitiva sino que son producto de un largo proceso evolutivo. Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829) en Francia y Erasmus Darwin (1731-1802), el abuelo de Charles Darwin, en Inglaterra propusieron sendas teorías de la evolución, puramente especulativas. Al mismo tiempo Immanuel Kant (1724-1804) daba un nuevo giro a la filosofía. Kant dejó de interesarse por los problemas susceptibles de investigación empírica y de deducción racional, partiendo de axiomas evidentes en sí mismo, para enfrascarse en un análisis de conceptos y categorías más generales. Puso fin al heroico intento de hacer de la filosofía una rama de las ciencias naturales rompiendo por completo con las tradiciones tanto racionalistas como empiristas. Las distinciones que verificó entre los distintos tipos de proposiciones en función de la evidencia que requieren y la interconexión entre los conceptos que presuponen proporcionaron una nueva plataforma para la discusión de credos religiosos y actitudes morales o incluso estética; éstas pasaron por vez primera en la historia del pensamiento occidental de la periferia al centro de los sistemas filosóficos. En un ensayo de 1799 sobre Winckelmann Goethe afirmó que ningún hombre cultivado podía rechazar u oponerse con impunidad al movimiento filosófico iniciado por Kant --un tributo del más grande literato al máximo pensador de la época. Sin embargo aquel movimiento fue a parar a una filosofía romántica que Goethe exploró.

A diferencia de las revoluciones anteriores la francesa tenía pretensiones ecuménicas; sus ejércitos partieron a evolucionar el mundo y sus ideas sobrepasaron las fronteras europeas extendiéndose por Sudamérica, el Cercano Oriente y la India. Con ella dio comienzo un periodo de constante inquietud política y social. En Francia supuso la transmisión del poder de la vieja aristocracia a la burguesa. La supervivencia de los gobiernos franceses subsiguientes dependió siempre, fuera cual fuese su tendencia

política tozuda o el impulso que los hubiera llevado al poder, de su habilidad para proteger a la sociedad burguesa de dos enemigos igualmente terribles: el republicanismo Jacobino y el retorno a los privilegios represiones del *ancien regime* --El Directorio (1794-9) el mandato de Napoleón como primer cónsul desde 1799 y como emperador desde 1804, la monarquía borbónica restaurada (1815-30), la monarquía constitucional (1848-51) y el Segundo Imperio de Napoleón III (1851-70), seguido de la Tercera Republica. Fuera de Francia la reacción triunfó después de 1815, aunque en 1830 y 1848 hubo revueltas en varios lugares, simultaneas a las de París, todas comandadas por miembros de las clases medias que exigían participación en el gobierno. En los países que se hallaban bajo dominación extranjera (Bélgica hasta 1830 y ciertas regiones de Italia septentrional hasta 1866) alentaban además ideales racionalistas. En todas partes surgían conflictos entre las continuistas, monarquía, aristocracia rural e iglesia y las de cambio. El rápido aumento de la población, la difusión de las formas de producción industrial con consiguiente enriquecimiento de los empresarios y el incremento de la población urbana en detrimento de la rural, ineludiblemente acompañado de la aparición de un proletariado urbano, ocasionaron la conformación de nuevas estructuras sociales que los antiguos sistemas de gobierno apoyados en nociones de orden estáticas y valores inmutables no eran capaces de regular.

La revolución industrial empezó en Inglaterra en la década de 1780 con la producción a gran escala, en fábricas mecanizadas, de bienes para el consumo de masas. Allí la industria no era estorbada por restricciones gremiales, ni el comercio entorpecido por barreras aduaneras locales como el Continente. El fenómeno fue posible gracias a la explotación de los mercados transoceánicos, sobre todo en los territorios el imperio colonial aún en período de expansión (compensado ampliamente la anexión de la India de la pérdida de los Estados Unidos). Las clases enriquecidas por la industria se aplacaron ante las reformas parlamentarias. Pero el precio en sufrimiento humano en los niveles sociales mas bajos fue horroroso. “De este sumidero de inmundicia brota el más grande torrente de industria humana para fertilizar el mundo entero” escribió sobre Manchester el analista político Alexis de Tocqueville en 1835. “De esta sucia-cloaca fluye el oro puro, Aquí la humanidad alcanza su más completó desarrollo y su aspecto más brutal, aquí la civilización produce sus milagros y el hombre civilizado se convierte casi en salvaje”.

Sólo una década después las condiciones de la vida en Manchester convencieron a Karl Marx (1818-83) de que el sistema de producción industrial albergaba la clave del problema de cambio histórico. Con la colaboración de su amigo Friedrich Engels (1820-95) --representante en Manchester de una empresa alemana de algodones --redactó el *Manifiesto Comunista* (Londres 1848) que hacia un llamamiento al “derrocamiento forzoso de todas las categorías sociales existente”. Aunque su efecto inmediato fue nimio este panfleto se convirtió al cabo de dos décadas en un texto “Sagrado” aceptado hoy en día por la mitad de la población del mundo. Se diferencia de las declaraciones políticas precedentes en que su principal centro de interés no estriba en los derechos del hombre en los sistemas de gobierno sino en las certezas teóricas. Marx creía que el proceso dialéctico de la historia conduciría inevitablemente al triunfo del proletariado. Todos estos conflictos políticos-sociales de comienzos del siglo XIX afectaron a los artistas en igual medida que al resto de sus congéneres. Y puesto que estas convulsiones se



presentaban a interpretaciones que las tenían por conflictos entre progresistas y reaccionarios, sobre la historia del arte de este período de ha proyectado un esquema similar. En cualquier caso este paralelismo dista mucho de ser exacto, puesto que los pintores, escultores y arquitectos innovadores en el terreno artístico no siempre eran de ideas políticas avanzadas. En general los artistas trabajaban cada vez más para una clase media a la que muchos de ellos pertenecían por nacimiento la “burguesía”, contra la que Marx dirigía sus invectivas. Incluso a los artistas políticamente más comprometidos importaba más “la libertad artística” que la política.

## De lo moderno a lo gótico, a lo romántico, a lo moderno.

---

Desde mediados del siglo XVIII la oposición “antiguo/moderno” ha generado innumerables antítesis, muchas de ellas históricas y algunas tipológicas, sin las cuales toda conciencia crítica moderna sería incomprendible, No es demasiado difícil demostrar que tales parejas terminológicas de opuesto como “clásico/moderno”, “clásico/gótico”, “naive/sentimental” o “sentimentiva”(Shiller), “clásico/barroco”, “clásico/manierista”, etc., pueden rastrearse hasta la distinción cardinal “antiguo/moderno”. No obstante, debería señalarse que tal desarrollo a nivel terminológico hubiera sido imposible sin un cambio más profundo del gusto y del propio concepto de belleza.

Fue durante el siglo XVIII cuando la idea de belleza comenzó a sufrir un proceso a través del cual perdió sus aspectos de trascendencia y finalmente estaban ya pensando en términos de belleza relativa e históricamente inmanente y pensaban que para construir juicios de gusto válido, uno debía de derivar sus criterios de la experiencia histórica –no de un “utópico”, universal y atemporal concepto de belleza--. La oposición entre lo antiguo y lo moderno jugó el papel de la influencia formadora en este proceso.

La Querelle supuso un patrón par la más amplia distinción entre dos puntos de vista y escalas de valores autónomos, ambos con idéntica legitimidad histórica: el genio de la antigüedad y el genio moderno. Entre los muchos ejemplos de que disponemos, existen uno que anticipa claramente la distinción de finales del siglo XVIII entre clásico y romántico, me refiero a la antinomia “clásico/gótico” tal como aparece en la crítica inglesa, y concretamente en las Letters on Chivalry and Romance de Richard Hurd (1762). Hurd habla del clásico y el gótico como de dos mundos perfectamente autónomos, sin que ninguno de los dos pueda considerarse superior al otro. Naturalmente quien aproxime al gótico con criterios clásicos será incapaz de descubrir nada que no sea irregular y fealdad. Pero esto, obviamente, no quiere decir que lo gótico no tenga reglas o metas propias con las cuales se puede juzgar sus logros. “Cuando un arquitecto examina una estructura gótica con las reglas “griegas”, escribe Hurd, “no encuentra nada más que deformidad.

Pero el arquitecto gótico tiene propias reglas, y cuando se le examina con ellas, se ve cuál es su mérito, al igual que el griego”. Hurd que intenta defender el uso de las ficciones “góticas” en poetas como Spenser y Tasso contra los ataques del neoclasicismo racionalista, afirma que un poema como The Faerie Queene debe leerse o criticarse

según la idea de un poema gótico y no clásico, para poder entenderlo adecuadamente: “Y según estos principios, no sería difícil desvelar sus méritos en modo distinto al hasta ahora intentado”.

Yendo más allá del ámbito de la mera defensa, la discusión de Hurd sobre Tasso concluye con la afirmación típicamente romántica de que las costumbres y ficciones góticas son superiores a las clásicas en lo que se refiere a poesía y “verdad poética”. Tales ideas son consistentes con el respaldo de Hurd al culto de la imaginación (como opuesto a la doctrina neoclásica de la imitación), y con su creencia en que, más allá de la naturaleza, el poeta posee un mundo supranatural que recorrer. Es interesante señalar que Hurd utiliza la distinción “clásico/gótico” de modo casi intercambiable con “antiguo/moderno” o “clásico/moderno”, designando aquí “moderno” a toda la cultura cristiana como distinta del mundo pagano. Hurd dice: “Las fantasías de nuestros modernos poetas no són sólo más galantes, sino...más sublime, más terribles, más abrumantes, que las de los fabuladores clásicos. En una palabra, encontraremos que las costumbres que representan, y las supersticiones que adoptan, son más poéticas porque son góticas”.

Estas teorías, críticas de los principales argumentos neoclásicos, disfrutaron de una creciente popularidad en Inglaterra y Alemania, y contribuyeron directamente al florecimiento del romanticismo con el paso del siglo. El término “romántico” no fue inmediatamente adoptado en Inglaterra, pero circuló ampliamente en Alemania, desde los hermanos Schlegel hasta Hegel; en Francia desde el *De l’Allemagne* (1813), de Madame de Staël, hasta Víctor Hugo; y en otros países europeos, siendo utilizados en un sentido incomparablemente más amplio de aquel que permaneció después en el lenguaje histórico y literario. Al principio del siglo XIX, la palabra “romántico”, como sinónimo de “moderno” en su acepción más amplia, designaba todos los aspectos estáticamente relevante de la civilización cristiana, vista como un período distinto de la historia del mundo. Según esa noción, el romanticismo era esencialmente la expresión del genio de la Cristiandad, para utilizar el nombre del famoso libro de Chateaubriand, en el que se establece un nuevo paralelismo entre lo antiguo y lo moderno, y en donde la superioridad de este último como resultado de practicar, no sólo la única verdadera, sino la más poética de todas las religiones. Las leyendas, épicas y romanzas medievales, la poesía de los trovadores, Dante, Petrarca, Ariosto, Shakespeare, Tasso, Milton, etc., se incluían en la esfera del romanticismo así entendido. Fue más tarde durante las primeras décadas del siglo XIX cuando el significado del término se redujo hasta designar principalmente las escuelas artísticas y literarias que reaccionaran contra el sistema de valores neoclásico.

Para los románticos (en el sentido histórico limitado de nuestra noción contemporánea) la aspiración a la universalidad, el deseo de hacer que la obra de arte se parezca lo más posible al modelo de belleza trascendental, pertenecía al pasado clásico. El nuevo tipo de belleza estaba basado en lo “característico”, en la diversas posibilidades ofrecidas por la síntesis de lo “grotesco” y lo “sublime”, en lo “interesante”, y en otras categorías similares que reemplazaron el ideal de perfección clásico. La búsqueda de la perfección llegó a considerarse como un intento de escapar a la historia y al camino más corto hacia el “academicismo”. Especialmente en Francia, donde los jóvenes y rebeldes románticos se habían enfrentado con los prejuicios más tercos y obtusos, el nuevo movimiento se veía obligado a utilizar con la menor ambigüedad posible el argumento del relativismo histórico.

Ser un hombre de su tiempo, intentar responder a sus problemas se convirtió en algo más que una estética –se convirtió casi una obligación moral--.

Esta etapa significativa del desarrollo de la conciencia de modernidad se ilustra en la famosa definición del romanticismo que formuló Stendhal casi una década después de haber tenido éxito en una oposición preliminar entre le beau idéal antique y le beau idéal moderne en su *Historie de la peinture en Italia* (1817). Stendhal es probablemente el primer escritor importante europeo que se calificó como romántico y que entendió por romanticismo, no un período particular (más o menos largo), ni un estilo específico, sino una conciencia de vida contemporánea, de modernidad en su sentido inmediato. Su definición de romanticismo es algo más que una pieza de paradójico sentido común; se podría decir que es, por su implicada sinonimia entre “romántico” y “moderno”, y por el agudo sentido de temporalidad que arrastra, una especie de primer esbozo de la teoría de la modernidad de Baudelaire, que examinaré más adelante. Esto es lo que el autor de *Racine et Shakespeare* (1823) tenía que decir acerca del “romanticismo” como opuesto a “clasicismo”:

El romanticismo es el arte de representar a las gentes, obras literarias que, en vista del actual estado de sus costumbres y creencias, les proporcionan el mayor placer posible. El clasicismo, por el contrario, les presenta la literatura que solía proporcionar el mayor placer a sus tatarabuelos...Imitar hoy a Sófocles y Eurípides, y pretender que estas imitaciones no hagan bostezar al francés del siglo diecinueve, es ser clasicista.

Stendhal no duda en afirmar que Sófocles y Eurípides fueron románticos en sus días. También lo fue Racine; su particular romanticismo consistía en su fidelidad al gusto de la corte de Luis XIV, un gusto caracterizado principalmente por la “extrema dignidad” que entonces estaban de moda, y que hacía que “un duque de 1670, aun sobrecogido de amor paternal, nunca dejaría de llamar a su hijo monsieur”. En otro texto crítico, Stendhal cita a Goethe para subrayar la ecuación entre *gout* (gusto) y *mode* (moda): el gusto es habilidad de agradar hoy. El gusto es moda. Desde una perspectiva histórica, esta afirmación es rica en implicaciones polémicas. Por ejemplo, con esta abierta defensa de la moda, ¿acaso no está Stendhal mofándose del punto de vista neoclásico de que el artista debería intentar aproximarse todo lo posible al modelo de belleza universal y atemporal?

La paradoja, cuya ilustración es Stendhal, es que el escritor de mente moderna a menudo cree que el presente no está preparado para aceptar las cosas que más necesita. Así, la relevancia de las instituciones del artista han de ser confirmadas por el futuro. Las relaciones entre el romántico de principios del XIX y su tiempo resultaron bastante tirantes. Al referirse a la situación contemporánea, Stendhal habla del escritor más como luchador que como creador de placer: “Se necesita coraje como un soldado (*guerrier*)”. Esta analogía militar y todo el contexto en el que aparece sugiere la idea de vanguardia, también derivada de una metáfora militar. En contraste con el arrojo de los románticos, el clasicista es prudente hasta el límite de la cobardía. Y el público contemporáneo lo protege porque está aterrorizado por la gran reputación del pasado. Esto explica por qué el presente no se atreve a pedir lo que necesita. La gente es víctima involuntaria del depósito poder del hábito, y una de las principales tareas del escritor es intentar eliminar sus efectos inhibidores y casi paralizantes en material de imaginación.

Stendhal se da cuenta de que para ser consistentemente moderno (romántico, en su terminología) se ha de correr el riesgo de sorprender al público, al menos con respecto a la influencia del academicismo oficial en su gusto y de un montón de prejuicios bien afianzados, producto de una inadecuada comprensión de la tradición.

En breve, para Stendhal el concepto de romanticismo incorpora las nociones de cambio, relatividad y, sobre todo, actualidad, cuyo significado hace coincidir, en gran medida con lo que Baudelaire cuatro décadas más tarde llamaría *La modernité*. El romanticismo, en palabras simples, es el sentido del presente transmitido artísticamente. Su esfera está así muy restringida pero al mismo tiempo su identidad se hace esencialmente fugaz, extremadamente difícil de apresar porque no puede definirse en términos de las tradiciones pasadas (cristianas u otras), y muy provisional por que ancla su supervivencia en la conformación del futuro. Se sabe que el propio Stendhal, a lo largo de una carrera literaria casi desconocida para sus contemporáneos, se consoló con la idea de que el futuro, le haría justicia. Hay mucho más en la preocupación de Stendhal por el futuro que un mero sueño compensatorio de alguien que sufre la carencia del reconocimiento. Su personalidad es estructuralmente la de un precursor voluntarioso y consciente aunque claramente desaprobaba la vaga retórica futurista en la que se complacían otros románticos (es significativa su desagrado con referencia a las actitudes proféticas de Víctor Hugo). Stendhal era un “romántico” en su propio sentido de la palabra y ésta es la razón por la cual, incluso en Racine y Shakespeare, anterior a sus principales obras, podía llegar a ser abiertamente antiromántico, y consistente con su eterno credo literario que con posterioridad se denominó “realista”. Algunas de las paradojas distintivas e implicadas en las ideas de modernidad literaria están ya presentes de Stendhal. La más sorprendente es que, liberado de las represiones de la tradición, el escritor debe esforzarse en proporcionar a sus contemporáneos un placer que no parecen estar preparados para disfrutar y que quizá incluso no lo merezcan.

---

## Las dos modernidades.

---

Es imposible decir con precisión cuándo se puede comenzar a hablar de la existencia de dos modernidades distintas y en franco conflicto. Lo que es cierto es que en algún momento de la primera mitad del siglo XIX se produce una irreversible separación entre la modernidad como un momento de la historia de la civilización occidental —producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de la economía arrolladora y los cambios sociales del capitalismo— y la modernidad como un concepto estético. Desde entonces, la relación entre las dos modernidades ha sido irreductiblemente hostil, pero no sin permitir, e incluso estimular, una variedad de influencias mutuas en su cólera por la mutua destrucción.

Con respecto a la primera, la idea burguesa de la modernidad, se puede decir que ha continuado mayormente las principales tradiciones de períodos anteriores en la historia de la idea de modernidad. La doctrina del progreso, la confianza en las posibilidades benefactoras de la ciencia y la tecnología, el interés por el tiempo (un tiempo medible), un tiempo que puede ser comprado y vendido y que, por tanto, posee; como cualquier

otra comodidad, un equivalente calculable en dinero), el culto a la razón, y el ideal de libertad definido dentro del entramado de un humanismo abstracto, pero también la orientación hacia un pragmatismo y el culto de la acción y el éxito, todo esto ha sido asociado en istintos grados con la batalla por lo moderno y se promocionó y mantuvo vivo como valores claves de la triunfante civilización establecida por la clase media.

Por contraste, la otra modernidad, la que habría de producir las vanguardias, estaba desde sus principios románticos inclinada hacia actitudes radicalmente antiburguesas. Estaba asqueada de la escala de valores de la clase media y expresaba su disgusto con los medios más diversos; desde la rebelión, la anarquía y el Apocalipsis, hasta el aristocrático autoexilio. De modo que, más que sus aspiraciones positivas (que a menudo tienen poco en común), lo que define la modernidad cultural es su franco rechazo de la modernidad burguesa, su consuntiva pasión negativa...

Antes de referirnos más a los orígenes de la separación entre las dos modernidades es útil enfocar sobre el propio término “modernidad”. En vista de la cardinal importancia de Baudelaire como teórico de la modernidad estética, debería señalarse que la palabra, un reciente neologismo en la Francia de mediados del siglo XIX, había circulado en Inglaterra al menos desde el siglo XVIII. El OED recoge la primera ocurrencia de “modernidad” (significado “tiempos presentes”) en 1627. También cita a Horacio Walpole, quien en una carta de 1782 habla de los poemas de Chatterton en términos de “la modernidad de (su) modulación, que nadie (que tenga oreja) puede pasar por alto. El uso de “modernidad” de Horacio Walpole como un argumento en la famosa controversia acerca de *Rewley Poems* (1777) de Thomas Chatterton —un poeta cuyas obras y mitos trágicos alcanzarían gran popularidad en la siguiente y totalmente romántica generación— implica un sutil sentido de la modernidad estética. La “modernidad” aparece como cercana, tanto a la idea de “estilo” personal (“el estilo del poema era propio de Chatterton”), como lo que Walpole denominó “el reciente lanzamiento de ideas y fraseología”, pero no debe confundirse con ninguna de las dos. Su sentido real, según el punto de vista de Walpole, era el sonido y “modulación” y lo podremos comprender mejor musicalmente.

En cuanto a Francia, el término correspondiente, *modernité*, no se utilizó antes de mediados del siglo XIX, Littré lo identifica en un artículo de Théophile Gautier publicado en 1867. El Diccionario Robert, más reciente y comprehensivo, descubre su primer ocurrencia en la *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, que apareció en 1849. Ni Littré de Robert menciona el uso de Baudelaire de “modernidad” en su artículo sobre Constantin Guys, escrito en 1859 y publicado en 1863.

Para apreciar la sobresaliente originalidad y la cualidad seminal del concepto de “modernidad” de Baudelaire sera útil considerar aquí el modo en el Chateaubriand utilizó el término un par de décadas antes. En las notas diarias de 1833, tomadas durante su viaje de París a Praga e incluidas como tales en sus *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand utiliza *modernité* para referirse desdeñosamente a la mezquindad y banalidad de la cotidiana “vida moderna” como opuesta a la eterna sublimidad de la naturaleza y la grandeza de un pasado medieval legendario. La vulgaridad de la “modernidad” sobresale de modo inequívoco: “La vulgaridad, la modernidad del edificio de las costumbres y el pasaporte”, escribe Chateaubriand, “contrastaban con la tormenta, las puertas góticas, el sonido del cuerpo y el ruido del torrente. Podría añadir que el significado peyorativo de “modernidad” ha coexistido con el opuesto sentido positivo en una relación fluctuante que refleja el largo conflicto entre las dos modernidades.

La historia de la alienación del escritor moderno comienza con el movimiento romántico es filisteísmo, una forma típica de la hipocresía de la clase media. El mejor ejemplo es la Alemania presromántica y romántica, donde la crítica de la mentalidad



filistea (con todas sus pesadas y estúpidez pretensiones, basto prosaísmo y falso totalmente inadecuado elogio de los valores intelectuales disfrazando una obsesiva preocupación por los materiales) desempeñó un papel esencial en el cuadro total de la vida cultural. En la prosa romántica alemana se encuentra con frecuencia el retrato satírico de los filisteos —sólo tenemos que acudir a los cuentos sobrenaturales de E.T.A. Hoffmann—, y a la antítesis típicamente hoffmannesca entre los poderes creativos de la imaginación (simbolizado, entre otros, por el inolvidable Anselmo de *Der Goldene Topf*) y el absolutamente insípido carácter del mundo burgués, con su solemne y vacía seriedad. Como resultado, el término “filisteo”, a pesar de ser negativo e insultante, adquirió un definido significado social, primero en Alemania, después en toda la cultura occidental.

El significado de este cambio semántico se puede comprender mejor si comparamos al filisteo con el *hazmerreír* del precedente período neoclásico, es decir, el pedante. El pedante es un tipo puramente intelectual y, como tal, sus raíces sociales son inmateriales para los satíricos que desean retratarlos. El filisteo es, por el contrario, definido principalmente por su pertenencia a una clase, siendo todas sus actividades intelectuales un mero disfraz de los intereses prácticos y las preocupaciones sociales.

La crítica romántica al filisteísmo en Alemania fue llevada a cabo por jóvenes grupos radicales en las décadas de 1830 y 1840, y resultó en una clara oposición entre dos tipos: el revolucionario y el filisteo. Esta es obviamente la fuente de uno de los clichés más obstinados de la crítica marxista de Goethe, es decir, que el gran poeta poseía una doble naturaleza, que era al mismo tiempo un rebelde y un filisteo, tal como Engels lo vio en 1847 “la relación de Goethe con la sociedad alemana de su tiempo en su obra es de dos tipos. A veces es hostil a ella... se revela contra ella como Goetz, Prometeo, Fausto... otras veces es amistoso con ella, se acomoda a ella... Así Goethe es a veces colosal y otras veces insignificante; a veces un genio desafiador y desdeñoso lleno de desprecio por el mundo, y otras un mezquino filisteo cuato y resignado”. Es interesante el que la noción de filisteísmo, que originalmente era una forma de protesta estética contra la mentalidad burguesa, se transformara en Alemania en un instrumento de crítica política e ideología.

En Francia posrevolucionaria, prevaleció la tendencia opuesta: diversos tipos de radicalismo antiburgués (tanto con implicaciones derechistas como izquierdistas, mezcladas en las proporciones más diversas) sufrieron un proceso de estetización, de modo que no nos debería sorprender el descubrir que los movimientos caracterizados por su extremo esteticismo, tales como el vagamente definido como *l'art pour l'art*, o los posteriores decadentismos y simbolismo, se comprenden mejor cuando se consideran como reacciones intensamente polémicas contra la expansiva modernidad de las clases medias, con su imagen *terre-à-terre*, sus preocupaciones utilitarias, mediocridad conformista y su abyecto gusto.

La idea de la autonomía del arte no era una novedad, en la década de 1830 cuando se hizo popular el grito de guerra del arte por el arte entre los círculos franceses-jóvenes pintores y poetas bohemios. Las ideas de arte como actividad autónoma la defendió Kant medio siglo antes, quien, en su *Crítica del Juicio* (1790), formuló su concepto paradójico de “la finalidad sin propósito” del arte y afirmó así el desinterés fundamental del arte. Pero el *l'art pour l'art* tal como lo concibieron Théophile Gautier y sus seguidores no eran tanto una teoría estética bien formulada como el grito unificador de unos artistas que eran conscientes de la vaciedad del humanitarismo romántico y sentían la necesidad de expresar su aborrecimiento al mercantilismo burgués y el vulgar utilitarismo. La afirmación central de Gautier en su prefacio a *Mademoiselle de Maupin* (1835) es característicamente negativa, una definición de la belleza en término de su total inutilidad: “Il n’y a de *vraiment beau* que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid.” En contraste con los puntos de vista defendidos por Kant y sus seguidores en Alemania, los partidarios de *l'art*



pour l'art proporcionaron un concepto de belleza básicamente polémico, derivado, no tanto de un ideal del desinterés, como de una afirmación agresiva de total gratuidad del arte. Este concepto de belleza está perfectamente resumido en la famosa fórmula épater le bourgeois. El arte por el arte es el primer producto de la rebelión de la modernidad estética contra la modernidad de los filisteos.

Dado que la civilización moderna es fea, la actitud de Théophile Gautier hacia ella esde hecho más compleja y ambivalente de los que sugiere el prefacio juvenil a Mademoiselle de Maupin. En un artículo publicado en 1848 y titulado "Plastique et civilisation: Du beau antique et de beau moderne", Gautier argumenta que la fealdad de la moderna vida industrial puede ser transformada. El resultado sería una clase moderna de belleza, diferente de la belleza canónica de la antigüedad. Obviamente, esto sólo puede lograrse sobre la base de una aceptación de la modernidad como tal. Gautier escribe específicamente:

No hace falta decir que aceptamos la modernidad tal como es, con sus ferrocarriles, barcos a vapor, investigación científica inglesa, calefacción central, las chimeneas de la fábrica y todo su equipamiento técnico, que ha sido considerado impermeable a lo pintoresco.

Como Baudelaire –cuyo concepto del "heroísmo de la vida moderna" parece tener aquí un eco—Gautier es consciente de que el rechazo directo de la civilización moderna como irremediablemente fea puede ser una actitud tan filistea como la superficie alabanza de la misma. Al mismo tiempo parece darles cuenta de que la promoción estética de la modernidad puede volverse tanto contra el espíritu academicista como contra las tendencias escapistas alimentadas por los clichés románticos. Gautier no exploró todas las consecuencias de este punto de vista, pero fue uno de los primeros en sugerir que ciertas imágenes de la vida moderna podrían convertirse en elementos significantes para la estrategia general de la modernidad artística con su impulso deseo de épater le bourgeois.

## La "vanguardia" romántica: de la política a la política de la cultura. \_\_\_\_\_

---

Para Pasquier la "vanguardia" era simplemente una figura estilística sugerente que, junto con otros mecanismos teóricos similares, transmitieron su sentido de cambio y evolución a la literatura. De modo significativo, nunca quiso que aquellos que consideraban la "vanguardia" fueran de ningún modo conscientes de su papel. Y, como veremos pronto, la autoconciencia –o la ilusión de autoconciencia— es absolutamente crucial para la definición de la vanguardia más reciente.

Aunque se encuentra en el vocabulario del arte militar, la noción moderna de "vanguardia" tiene mucho más que ver con el lenguaje civil revolucionaria. En este sentido, se puede afirmar con seguridad que la carrera actual del término vanguardia comenzó en el otoño de la Revolución Francesa, cuando adquirió tonos indiscutiblemente políticos. La primera revista con esta palabra escrita en su título era, con toda seguridad, una militar, pero deja poco espacio a la duda en cuanto a su postura política revolucionaria. Me estoy refiriendo a L'Avant-garde de l'armée des Pyrénées orientales, un periódico que apareció en 1794 y cuyo lema –grabado en el filo de una espada emblemática—era: "La liberté ou la mort". Este periódico estaba comprometido en defender las ideas jacobinas y pretendía alcanzar, más allá de los círculos militares, un amplio público de "patriotas". Por tanto, podemos tener la década de 1790 como el punto de partida de la subsiguiente carrera del concepto de vanguardia en el pensamiento político radical. Retrospectivamente,

considerando las potencialidades analógicas de la nación militar, no es difícil explicar el atractivo de la metáfora por parte de diversas filosofías revolucionarias, y por tanto, orientadas hacia el futuro: a sus representantes ciertamente le gustaban la idea de estar, al menos intelectualmente, más cerca de la utopía que el resto de la humanidad, que habría de seguir su camino.

No es, pues, casualidad que el uso romántico de vanguardia en el contexto artístico literario se derive directamente del lenguaje de la política revolucionaria. Esto ocurrió en 1825, cuando al término vanguardia se aplicó en un diálogo escrito por uno de los mejores amigos y discípulos de Saint-Simón, esto es, Olinde Rodríguez. El diálogo de Rodríguez, “L’Artiste, le savant et l’industriel” fué publicado en el volumen titulado *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, que apareció en 1825, el año de la muerte de Saint-Simon. Aunque generalmente atribuido a Saint-Simon, sabemos que este volumen sin afirmar era, de hecho, el resultado de una colaboración, que, además de la obra del maestro, incluía las de sus discípulos: Léon Halévy, Rodríguez, Durvergier y Ball. Esta ocurrencia de la vanguardia discute extensamente Donald Drew Egbert, pero curiosamente, el autor —que sólo parece haber consultado la edición de 1825 de *Opinions...*— atribuye el uso del término vanguardia a Saint-Simon y no menciona el nombre de Rodríguez, quien, aunque inspirado por el socialismo de Saint-Simon, escribió realmente el diálogo entre los artistas, los científicos y los industriales.

Ciertamente, para comprender el texto de Rodríguez, tenemos de definir el lugar que ocupa en la amplia trama de la filosofía política final del saint-Simon, aunque la idea de que los artistas constituían la “vanguardia” de la historia moral de la humanidad era, en gran medida, el resultado de una creación romántica y mesiánica más general. Al final de su vida Saint-Simon consideraba a los artistas, junto con los científicos y los industriales, naturalmente predestinados a formar parte de la trinitaria elite gobernante en un estado ideal. Este principio de organización social —que hizo de los artistas elementos prominentes en la dirección de una nueva clase de sociedad— ya había sido formulado por Saint-Simon, y construido por él y sus discípulos al principio de la década de 1820. La idea fue expresada inequívocadamente, por ejemplo, en las *Lettres de H. de saint-Simon à Messieurs les Jurés* (1820), donde Saint-Simon declaraba: “Nuevas meditaciones me han hecho ver que las cosas deberían avanzar con los artistas a la cabeza, seguidos por los científicos, y que después, tras estas dos clases deberían venir a los industriales”. Como podemos ver fácilmente, al artista se le asignaba un papel “vanguardista” específico, aunque el propio término no se empleaba en este contexto. Para saint-Simon, el artista es el “hombre de imaginación” y, como tal, es capaz, no solo de prever el futuro. En *l’organisation sociale* (1825), Saint-Simon visiona al artista como abriendo la “marcha”, la marcha triunfante hacia el bienestar y a la felicidad de toda la humanidad:

...en esta empresa el artista, el hombre de imaginación abrirá la marcha: tomarán la Edad de Oro del pasado y la ofrecerán como regalo a las generaciones del futuro; harán a la sociedad perseguir apasionadamente el aumento del bienestar, y lo harán presentando la imagen de una nueva prosperidad, haciéndolo a cada miembro de la sociedad consciente de que todo el mundo compartirá pronto placeres que hasta han sido privilegios de una clase extremadamente pequeña, cantarán la bendición de la civilización, y para obtener su propósito utilizarán el medio de las artes, la elocuencia, la poesía, la pintura, la música: en una palabra, desarrollarán el aspecto poético del nuevo sistema.

La paradoja de esta propuesta al problema del artista no es difícil de percibir: por una parte, el artista disfruta del honor de estar en la parte delantera del movimiento hacia la posteridad social; por otra parte, ya no es libre, sino, al contrario, de le da —y lo hace el mismo filósofo político que generosamente le proclama cabecilla— un programa entero

que cumplir, y que es completamente didáctico. Todo esto nos recuerda definitivamente el uso de la teoría del “realismo social” en nuestros siglos. Este concepto didáctico-utilitario, que asigna al artista un papel de vanguardia sólo para hacerle un soldado o militante disciplinado, es todavía menos ambiguamente afirmado en el diálogo de Rodrigues. Si el artista sólo ha tenido previamente un papel secundario en la vida social —como argumenta Rodrigues— esto se debía a su falta de “impulso común” y de “idea general”. Esta “idea general” será, por supuesto, la del tipo de socialismo centralizado de saint-Simon, y que el artista está llamando a popularizar. Rodrigues escribe:

Somos nosotros, los artistas, quienes los serviremos como vanguardia; el poder del arte es desde luego el más inmediato y rápido. Tenemos todo tipo de armas: cuando queremos divulgar nuevas ideas entre la gente. Las tallamos en mármol o las pintamos sobre el lienzo, a la lira o a la fábula, la oda o la canción, la historia o la novela: el escenario del teatro está abierto para nosotros, y es sobre todo desde ahí desde donde ejercemos nuestra influencia de forma eléctrica y victoriosa. Nos dirigimos a la imaginación y los sentimientos de la gente: por tanto, se supone que alcanzamos el tipo de acción más vívida y decisiva; y si hoy en día parece que no juguemos ningún papel o, en el mejor de los casos, uno muy secundario, ha sido como resultado de la carencia en el arte de una tendencia común y una idea general, que son esenciales para su energía y éxito.

Interesados como estamos en la vanguardia como un concepto crítico, no podemos pasar por alto el hecho de que su uso al inicio del siglo XIX en el contexto artístico —por un pensador político— tiene todavía fuertes connotaciones militares. Ésa es la razón por la cual, en el pasaje citado, encontramos tales nociones militares o cuasimilitares como: “marcha”, “poder”, “armas”, “victorioso”, “acción decisiva”, etc.

No obstante, si comparamos, lo que tiene que decir Rodrigues acerca de la misma vanguardia del artista con la figura estilística de significado bastante limitado de Pasquier, quedará claro que ha ocurrido un cambio muy importante en la función de la metáfora de vanguardia, así como en las relacionadas analogías militares. El cambio, más importante es la implicación de que la vanguardia es —o debería de ser— consciente de estar avanzada con respecto a su tiempo. Esta conciencia, no sólo impone un sentido de misión en los representantes de la vanguardia, sino que les confiere los privilegios y las responsabilidades de los dirigentes. Ser miembro de la vanguardia es pertenecer a una elite —aunque esta elite, a diferencia de la clase dominante o grupos del pasado, está comprometida con un programa totalmente antilite, cuya utópica meta final es la igual participación de toda la gente en todos los beneficios de la vida. Esta propuesta básicamente elitista-antielitista del problema de la vanguardia se ha mantenido, como veremos, en la teoría marxista-leninista del partido como una vanguardia revolucionaria del proletariado. En cuanto a la vanguardia artística de finales del XIX y del XX, la misma paradoja, aunque interpretada desde un ángulo estético, nos ofrece la clave de la mayor parte de las acciones y pronunciamientos sorprendentemente contradictorios. Esto lo ilustra, entre otras cosas, el famoso lema anarquista de Lautréaumont, posteriormente incluso en el credo de los surrealistas: “La poesía se debería ser construida por uno, sino por todos.” La principal diferencia entre la vanguardia política y la artística de los pasados cien años consiste en la insistencia de esta última en el potencial independientemente revolucionario del arte, mientras que la primera tiende a justificar la idea opuesta, es decir, que el arte debería someterse a las peticiones y necesidades de los revolucionarios políticos. Pero ambas surgen de la misma premisa: la vida debe cambiar radicalmente. Y la meta de ambas es la misma anarquía utópica (incluso Marx era un anarquista de corazón, y cuando polemizaba contra Bakunin y sus seguidores no estaban en desacuerdo con su meta —la destrucción del estado—, si no sólo con los medios prácticos que recomendaban para lograrlo).

Si tratamos las ideas de Saint-Simon y Rodrigues con respecto a la misión del artista, no podemos evitar reconocer en ellas un aro específicamente romántico. El mito del poeta como un profeta había sido revivido y desarrollado desde los primeros días del romanticismo, para recoger ahora algunos de los innumerables ejemplos posibles nos conduciría demasiado lejos de nuestro tema. Será suficiente decir que casi todos los románticos de mente progresista sostenían la creencia en el papel vanguardista de la poesía, aunque no utilizaran el término “vanguardia” e incluso aunque no sostuvieran una filosofía del arte didáctico-utilitario. Este último punto lo ilustra bien Shelley. Un discípulo de William Godwin –autor del famoso *Enquiry Concerning Political Justice* (1793)—Shelley era sin duda un liberal radical; pero creía, según sus propias palabras que “un poeta...haría mal incorporar sus propias ideas sobre lo correcto y lo incorrecto, que generalmente son las de su lugar y tiempo, en sus creaciones poéticas, que no participan en ellas”. Si la poesía, cuya esencia es la imaginación, ha de tener un efecto moral, sólo podrá lograrse por medio de la ampliación de la imaginación: “un hombre, para ser bueno, debe imaginar intensa y comprensivamente...La poesía ensancha la circunferencia de la imaginación”. En otras palabras, la poesía debe jugar un gran papel social, no porque pueda “popularizar” una u otra idea, sino simplemente porque estimula la imaginación.

Estas opiniones se expresan en la *Defensa de la Poesía*, publicada póstumamente y escrita en 1821. Shelley quería refutar la tesis de T.L. Peacock, quien afirmaba, en su ensayo satírico sobre *Las cuatro edades de la Poesía*, que “un poeta en nuestro tiempo es un semibárbaro en una comunidad civilizada”. Para Shelley, el poeta no es una reliquia del pasado sino un presagio del futuro. En la última parte de la *Defensa de la Poesía*, a los poetas se les llama específicamente “heraldos”, y sus mentes se denominan “espejo del futuro”: “El poeta –escribe Shelley, formulando una afirmación memorable– es el irreconocido legislador del mundo.”

Encontramos en el ensayo de Shelley –que puede considerarse el testimonio de un gran poeta romántico en el deber sobre el que nos concentramos--- algunas de las ideas subrayadas en los escritos de Saint-Simon y sus discípulos. Primero, la imagen del poeta (o el artista creador en general) como principalmente un hombre de imaginación. Después la idea de que el poeta es un heraldo del futuro. La única función social del artista es subrayado tanto por Saint-Simon como por Shelley. Pero, mientras a favorecer un punto de vista de la misión pedagógica y tónica del artista. Shelley parece pensar que esta misma misión se lleva a cabo de modo más natural, e incluso inconscientemente, por medio del despliegue del poder de la imaginación, que no está gobernado por la razón, sino por la inspiración espontánea. El contraste esencial entre Saint-Simon y Shelley consistiría, entonces, entonces, en que el primero prescribe un programa que deberá cumplir la imaginación (sin que la imaginación tenga un poder real al carecer de un “impulso común” y una “idea general”), y el último enlazando un énfasis casi exclusivo sobre la imaginación per se, considerándola como la mayor cualidad moral. Básicamente, la diferencia puede ser reducida a la existencia entre el autoritarismo y el liberalismo. Esta distinción es importante para la comprensión de la subsiguiente evolución de la idea de vanguardia tanto en el arte como en la política.

El rival de Saint-Simon en filosofía política y reformismo social, Charles Fourier, no asigna explícitamente un papel de vanguardia al artista, pero implica la idea en más de un modo en su doctrina. Por tanto, no nos debería sorprender el hecho de que uno de sus discípulos, el oscuro Gabriel Désiré Laverdant, concibiera la misión de las artes en las mismas líneas que las seguidas anteriormente por Saint-Simon y Rodrigues. En su breve panfleto titulado *De la misión de l'art et du rôle des artistes* (1845), que, según Renato Poggioli, se puede tomar como ejemplo perfecto de “la doctrina del arte como instrumento



de acción y reforma social, un medio de propaganda y agitación revolucionaria”; Laverdant dice específicamente, haciendo un uso significativo del término vanguardia:

El arte, la expresión de la sociedad, se comunica en sus más elevadas aspiraciones, en sus tendencias más avanzadas: es la precursora y la descubridora. De modo que para saber si el arte cumple con dignidad su papel de iniciadora, si el artista permanece a la vanguardia, uno debe saber dónde se dirige la humanidad, y cuál es el destino de nuestra especie.

Claramente, el grado atractivo del fourierismo para una gran variedad de artistas no residía en ideas como las expresadas por Laverdant. Lo que los artistas encontraban atractivo en el fourierismo era el hecho de que —como señala Donald Egbert—la política de Fourier “bordeaba el anarquismo...este fuerte elemento de individualidad hizo el fourierismo y del anarquismo atracciones parejas para aquellos individualistas románticos de la vanguardia artística que suscribían las doctrinas del arte por el arte y después del simbolismo. También había otros elementos en la filosofía de Fourier que le hacían más atractiva a los artistas que muchas de las otras variedades de socialismo que se desarrollaron a lo largo del siglo XIX. “La idea de armonía universal de Fourier”, escribe Donald Egbert, “estaba relacionada en su última creencia neoplatónica de la unidad universal que, a su vez, le condujo a su creencia esencialmente romántica de lo que él consideraba las analogías universales (lo que posteriormente Baudelaire consideraría correspondencia). Fourier estableció analogías entre colores, sonidos, curvas, pasiones y derechos. Desde allí extendió su analogía entre colores y sonidos que desempeñó un papel tan importante en la teoría de los románticos y más tarde de los simbolistas”.

El uso cultural posterior de la metáfora de vanguardia debería verse como no de los signos de una tendencia moderna más amplia hacia el radicalismo, tanto en el pensamiento político, como en la estética. De un modo bastante natural, los reformadores, socialistas y anarquistas utópicos del siglo XIX requerían un arte comprometido militantemente y políticamente responsable. No obstante, es interesante que los artistas políticamente independientes, e incluso algunos de los adictos defensores de las doctrinas purista, tenían a menudo la tentación de tomar prestados algunos términos del lenguaje radical y utilizar en la condena de la cultura “oficial” de su tiempo, con todos los tabúes estéticos o no. Así, hacia el final del siglo XIX, algunas de las afirmaciones artísticas más significativas contienen nociones directamente derivadas del vocabulario de la política. El ejemplo más convincente es quizá el punto de vista de Mallarmé, expresado en una importante entrevista de Jules Huret (1891), de que el poeta moderno está, simple y enfáticamente, “en huelga contra la sociedad” (“en grève devant la société”).

## El arte filosófico.

---

¿Qué es el arte puro, de acuerdo con el concepto moderno? Es crear una magia sugestiva que contenga, a la vez, el objeto y el sujeto, el mundo exterior del artista y el artista mismo.

¿Qué es el arte filosófico de acuerdo con el concepto de Chenavard y de la escuela alemana? Es un arte plástico que tiene la pretensión de reemplazar al libro, es decir, de la rivalidad con la imprenta para enseñar la historia, la moral y la filosofía. En efecto, hay épocas en la historia en que el arte plástico está destinado a pintar los

archivos históricos y las creencias religiosas de un pueblo.

Pero, desde hace varios siglos, se han producidos en la historia del arte una especie de separación de los poderes, cada vez más honda y, así, hay motivos que pertenecen a la pintura, otros a la música y otros a la literatura.

Debido a la fatalidad de las decadencias, cada arte manifiesta, ahora, el deseo de invadir el arte vecino y los pintores introducen en sus pinturas gamas musicales, los escultores color en sus esculturas, los literatos medios plásticos en la literatura y otros artistas, aquellos de quienes hoy debemos ocuparnos, meten una especie de filosofía enciclopédica en el arte mismo.

Toda buena escultura, toda buena pintura, toda buena música, sugiere los sentimientos y los sueños que quieren sugerir.

Pero el razonamiento, la deducción, pertenecen al libro.

De esta suerte, el arte filosófico viene ser un retroceso hacia la imaginería necesaria a la infancia de los pueblos, y si este arte fuera rigurosamente fiel así mismo tendría que atenerse a yuxtaponer tantas imágenes sucesivas como contenga una frase cualquiera que el arte filosófico quisiese expresar.

Y todavía tenemos el derecho a dudar de que aquella frase jeroglífica fuera más clara que la frase tipografiada.

Por todo lo cual, estudiaremos el arte filosófico como una monstruosidad donde han surgido hermosos talentos.

Hagamos notar de nuevo que el arte filosófico supone un absurdo para la legitimar su razón de ser: la inteligencia popular en relación con las bellas artes. Mientras, más claro, quiera ser el arte filosófico, más se desagrade y se asemejará el jeroglífico infantil; y, por el contrario mientras más se desprenda el arte de la enseñanza, más se remontará hacia la belleza pura y desinteresada.

Alemania, como ya se sabe o como será fácil adivinar al acaso no se sabía, es el país que más se ha entregado al error del arte filosófico.

Dejaremos de lado los asuntos bien conocidos, como por ejemplo Overbeck, que no estudió la belleza del pasado sino para enseñar mejor la religión; Cornelius y Kaulbach, para enseñar la historia y la filosofía (asimismo haremos notar que Kaulbach debiendo tratar un asunto puramente pintoresco, la “Casa de los Locos”, no pudo por menos que tratarlo por categorías y, por así decirlo, de una manera aristotélica, tan indestructible es la antitesis del espíritu poético puro y del espíritu didáctico).

Nos ocuparemos hoy, como primera muestra del arte filosófico, de un artista alemán mucho menos conocido, pero que, según nuestro entender, está infinitamente mejor dotado, desde el punto de vista del arte puro; quiero hablar del señor Alfredo Rethel que murió loco no hace mucho, después de haber decorado una capilla en los bordes del Rin y a quien sólo se conoce en París por ocho estampas de sus grabados en madera, de las cuales las últimas aparecieron en la Exposición Universal.

El primero de esos poemas (nos vemos obligados a servirnos de esa expresión al hablar de una escuela que asimila el arte plástico al pensamiento escrito), el primero de esos poemas data de 1848 y se titula “La Danza de los Muertos en 1848”.

Es un poema reaccionario, cuyo motivo es la usurpación de todos los poderes y la seducción que ejerce sobre el pueblo la diosa fatal de la muerte.



Descripción minuciosa de cada una de las seis láminas que componen el poema y la traducción exacta de las leyendas al verso que las acompaña –Análisis del mérito artístico del señor Alfredo Rethel, lo que hay de original en él (genio de la alegoría épica a la manera alemán), lo que hay de postizo en él (imitación de diversos maestros del pasado, de Alberto Dürer, de Holbein, y aun de maestros más modernos), del valor moral del poema, con su carácter satánico y byroniano, carácter de desolación). Lo que encuentro verdaderamente original en el poema es que se presenta en un momento en que casi toda la humanidad europea se había atragantado con muy buena fe las tonterías de la Revolución.

Hay dos planchas que forman antítesis. La una, “Primera invasión del cólera en París, en un baile en al Opera”. Máscaras raídas, yacentes en el suelo, caracteres asquerosos como el de una colombina con las piernas en el aire y la máscara desatada; los músicos que huyen con sus instrumentos; la alegoría del flagelo se halla impasible, sentada sobre un banco; la composición tiene, por lo general, un carácter macabro. La segunda es una especie de “buena muerte” que hace contraste: un hombre virtuoso y tranquilo se ve sorprendido por la muerte en plano sueño: se halla sobre una altura, un lugar en donde, sin duda, ha vivido muchos años; es un dormitorio en una granja de la que se advierten los campos y el vasto horizonte, un lugar hecho para pacificar el espíritu: el buen hombre, ya anciano, está dormido en un sillón vasto, la muerte ejecuta una música encantadora en el violín. Un sol enorme, cortado en dos por la línea del horizonte lanza hacia arriba sus rayos geométricos. –“Es el fin de un día hermoso”.

Un pajarillo se ha encaramado al borde de la ventana y mira hacia el dormitorio: ¿viene a escuchar el violín de la Muerte o es otra alegoría del alma pronta a emprender el vuelo?

En la traducción de las obras del arte filosófico, es necesario emplear una gran minucia y poner toda la atención; allí, los lugares, las decoraciones, los muebles, los instrumentos y útiles más comunes (ver a Hogarth, todo, todo es alegoría, alusión, jeroglífico, enigma.

El señor Michelet ha intentado interpretar minuciosamente la Melancolía de Alberto Dürer; su interpretación es dudosa, particularmente en lo que se refiere a la siringa.

Además, hasta el espíritu de un artista filosófico, los accesorios se ofrecen, no con su carácter literal y preciso, sino con un carácter poético, vago y confuso y, muy a menudo, es el traductor el que inventa las “intenciones”.

El arte filosófico no es tan extraño como se cree para el carácter francés. En Francia se aman los mitos, las moralejas, los juegos de palabras; para decirlo mejor, en Francia, país de razonamiento, se ama el esfuerzo del espíritu.

La escuela romántica sobre todo, ah reaccionado contra estas tendencias razonables y fue allá la que hizo prevalecer la gloria del arte puro; y hay ciertas tendencias, particularmente las del tipo que presenta el señor Chenavard o sea la rehabilitación del arte jeroglífico, que son una verdadera reacción contra la escuela del arte por el arte. ¿Habrá climas filosóficos como hay climas amorosos? En Venecia se ha practicado el amor del arte por el arte; Lión es una ciudad filosófica. Hay una filosofía Lionesa, una escuela de poesía lionesa, una escuela de pintura lionesa y, por fin, una escuela de pintura filosófica lionesa.

Ciudad singular, aristocrática y comerciante, católica y protestante, llena de brumas y de humo; tal vez por eso las ideas se desenvuelven allí con dificultad. Todo lo que

precede de Lión es minucioso, ha sido lentamente elaborado y con temor; el abate Noireau, Laprade, Soulyard, Chenevard, Janmot. Se diría que en Lión, los cerebros están cifrados. Hasta en Soulyard me he encontrado con ese espíritu de categoría que se destaca sobre todo en los trabajos de Chenevard y que se manifiesta también en las canciones de Pedro Dupont.

El cerebro de Chenevard se asemeja a la ciudad de Lión; es brumoso, fuliginoso, erizado de puntas, lo mismo que la ciudad de campanarios y altos hornos. En un cerebro como éste, las cosas no se reflejan claramente, sino a través de un medio de vapores y gases.

Chenevard no es pintor; desprecia lo que nosotros entendemos por pintura. Sería injusto aplicarle aquella Fábula de La Fontaine (...están muy verdes para los granujas), puesto que si bien el mismo Chenevard podría pintar con tanta destreza como cualquier buen pintor, no por eso despreciaría menos los guisotes y los arreglos de arte.

Digamos ante todo Chenevard tiene una superioridad inmensa sobre los demás artistas: si acaso él no es bastante animal será porque ellos son bastantes poco espiritual.

Chenevard sabe leer y razonar y por eso se ha hecho amigo de todos los que aman el razonamiento; es notablemente culto e instruido y posee la práctica de la meditación.

El amor hacia las bibliotecas se ha manifestado en él desde muy joven; en sus primeros años se acostumbro a asociar una idea a cada forma plástica y jamás ha hojeado un álbum de grabado o contemplado un museo de pintura, sino como registros o repertorios del pensamiento humano en general. Ávido de conocimiento religioso y dotado de un espíritu enciclopédico era natural que terminará por concebir, imparcialmente, un sistema sincrético.

Su espíritu resulta pesado a veces difícil de manejar, pero está lleno de seducción de las que él sabe sacar buen provecho y, si ha esperado mucho tiempo antes de destacarse en el desempeño de su papel, podréis creer sin temor a equivocaros, que sus ambiciones —a pesar de su aparente sencillez— nunca fueron pequeñas.

(Primeros cuadros de Chenevard: --El señor de Dreux-Brézé y Marabeau. La Conversión votando el favor de la muerte de Luis XVI, Chenevard ha elegido bien el momento para exponer sus sistemas de filosofía histórica, expresado por el lápiz).

Dividamos aquí nuestro trabajo en dos partes, en una analizaremos los méritos intrínsecos del artista, dotado de una habilidad admirable para la composición, mucho más grande de lo que pudiera sospecharse a primera vista, máxime si se toma demasiado en serio el desdén que profesa hacia los recursos de su arte —habilidad para dibujar a las mujeres--, en la otra, examinaremos el mérito que yo llamo extrínseco, es decir, el sistema filosófico.

Ya hemos observado que eligió bien el momento, o sea la época inmediata posterior a una revolución.

(El señor de Ledru-Rollin—agitación general a de los espíritus y viva preocupación pública en relación con la filosofía de la historia).

La humanidad es análoga al hombre.

Tiene sus edades y sus placeres, sus trabajos, sus concepciones análogas a sus edades.

(Análisis del calendario emblemático de Chenevard. Que tal arte pertenece a tal edad de

la humanidad, como tal pasión a tal edad del hombre.

La edad del hombre se divide en “infancia”, la que corresponde en la humanidad al período histórico transcurrido desde Adán hasta la torre de Babel; “virilidad”, que corresponde al período que abarca desde el Babel hasta Jesucristo, edad ésta que será considerada como el cenit de la vida humana; en “edad media” que en la humanidad corresponde a la época comprendida desde el advenimiento de Jesucristo hasta la aparición de Napoleón y por fin, en “vejez” que corresponden al período en que entrenaremos dentro de poco y cuyo comienzo está señalado por la supremacía de América y de la industria.

La religiosidad que se halla impresa en todas esas obras daba los años.

He aquí varias opiniones particulares de Chenavard. De la superioridad absoluta de Pericles.

Degeneración del paisaje –signo de decadencia.

Supremacía simultánea de la música y de la industria –signo de decadencia.

Análisis desde el punto de vista del arte puro sobre algunos de sus dibujos expuestos en 1855.

Lo que nos sirve para comprobar el carácter utópico y decadente del mismo Chenavard, es el hecho que quería someter a su dirección a una brigada de artistas, como si fueran obreros, para ejecutar en grande sus dibujos, coloreándolos en forma bárbara.

Chenavard es un gran espíritu de la decadencia y quedar por siempre como un signo monstruoso de su tiempo.

Chenavard es un gran espíritu de la decadencia y quedar por siempre como un signo monstruoso de su tiempo.

También el señor Janmont es lionés.

Es un espíritu de Retel están bien cincelados como poemas.

El Calendario histórico de Chenavard es una fantasía de una simetría irrefutable, pero “La historia de un Alma” es confusa y turbulenta.

La religiosidad que se halla impresa en todas esas obras, daba a estas composiciones un gran valor para el periodismo clerical cuando fueron expuestas en el pasaje del Saumon; más tarde la volvimos a ver en la Exposición Universal, donde fueron objeto de un augusto desdén.

El propio artista hizo una explicación en verso de sus obras pero no sirvió sino para hacer resaltar la indecisión de sus conceptos y confundir más el espíritu de los espectadores filosóficos a quienes se dirigía.

Todo lo que yo he comprendido es que aquellos cuadros representan los estados sucesivos del alma en las diferentes edades; sin embargo, como siempre hay dos personas en el escenario, un joven, mi espíritu se fatigaba en adivinar si el pensamiento íntimo del poema era la historia paralela de dos almas jóvenes o la historia del doble elemento –macho y hembra—de una misma alma.

Dejando a un lado todos estos reproches que, por otra parte no prueban sino que el señor Janmot no es un cerebro filosóficamente sólido, se debe reconocer que, desde el punto de vista del arte puro, había en las composiciones de esas escenas y aun en el color amargo de que estaban revestidas, un encanto infinito difícil de describir, algo de las dulzuras de la soledad, de la sacristía de la iglesia y del claustro; un misticismo inconsciente e infantil. Algo muy semejante experimenté al contemplar algunos cuadros de Lesueur y varias telas españolas.

(Análisis de algunos de estos motivos, particularmente, la “Mala Instrucción”, “La pesadilla” donde fulgura una notable extensión de lo fantástico. Una especie de “paseo místico” de dos jóvenes por la montaña, etc, etc.).

Todo espíritu profundamente y bien dotado para las artes (no hay que confundir la sensibilidad de la imaginación con la del corazón) pensará, como yo, que todo arte debe bastarse a si mismo y, simultáneamente, quedar dentro de los límites providenciales; sin embargo, el hombre conserva ese privilegio de poder siempre desarrollar los grandes talentos en un género falso o violentando la constitución natural del arte.

A pesar de que considero a los artistas filosóficos como a herejes, muy a menudo he llegado a admirar sus esfuerzos por efectos de mi propio razonamiento.

Lo que ante todo me da pruebas de su carácter de herejes, es su inconsecuencia; puesto que dibujan muy bien, muy espiritualmente y, si fueran lógicos en sus ejecuciones y utilizaran el arte asimilado a todos los medios de enseñanza, deberían tener el valor suficiente para remontar hacia todas las innumerables y bárbaras convenciones del arte hierático.

---

## Georg-Wilhelm-Friedrich Hegel. Introducción a la Estética. (1835-1838)

---

G.W.F. Hegel (1770-1831), nacido en Stuttgart, pronto entra en contacto con el grupo de románticos alemanes; estudia Teología en Tubinga de Hölderlin (1770-1843) y Schelling (1775-1854), y en 1801 se traslada a Jena, donde, se relaciona con los integrantes del llamado Círculo de Jena. Siguiendo las teorías de Wilckelmann, que le influyen incluso en demasía, defiende como aquél el ideal de belleza basado en la escultura clásica griega. Venturi expone con precisión el intento hegeliano de fusión de la estética, la crítica y la historia del arte y su división del arte en tres grandes niveles: simbólica, o representación mediante signos abstractos, clásica, o del equilibrio entre ideas y materia, y romántica cuando triunfa la idea. A cada nivel le corresponde una de las artes: arquitectura, escultura y pintura, respectivamente. Es evidente que dicha división era del todo imperfecta, pero es una novedad digna de mención. Hegel analiza y escribe durante toda su vida las cuestiones propiamente filosóficas: Diferencia entre los sistemas filosóficos de Fichte y Shelling en relación con las contribuciones de Reinhold a la más fácil comprensión del estado de la filosofía a comienzos del siglo XIX (1801), *De orbitis planetarum*. *Pro venia legendi* (1801), *Fenomenología del espíritu* (1807). En cuanto a las obras teóricas del arte, sobresale su *Vorlesungen über die Aesthetike*, publicada junto con temas de Filosofía de la Historia, Filosofía de la religión e Historia de la Filosofía, después de su muerte en una edición de obras completas de 19 volúmenes (1832-1887). El volumen de Estética corre a cargo de Hotho (1802-1873), crítico alemán influido por Hegel, y se edita entre 1835 y 1838. Las páginas escogidas corresponden a esta obra y ponen de manifiesto, aparte de la división ya expuesta, su ideal del arte como obra superior a la naturaleza, ya que es un producto del espíritu; de ahí su oposición a la imitación de la naturaleza en cuestión estética. Dedicada además un capítulo entero al arte visto desde el punto de

vista filosófico y analiza las teorías al respecto de Kant, Schiller, Goethe, Schelling, Schlegel, Solger y Tieck.

**12.1.** Esta obra está dedicada a la Estética, es decir, a la filosofía, a la ciencia de lo bello, y más concretamente a lo Bello artístico, con exclusión de lo Bello natural. Para justificar esta exclusión podemos afirmar, por una parte, que toda ciencia tiene el derecho de establecer sus propios límites; pero, por otro lado, el hecho de que la Filosofía haya elegido como único tema lo Bello artístico lo ha sido en virtud de una decisión arbitraria.

**12.2.** Lo que permitiría encontrar en la exclusión de lo Bello natural una limitación arbitraria es la costumbre que tenemos, en la vida corriente, de hablar de un bello cielo, un bello árbol, un hombre bello, una bella demostración, un bonito color, etc. Nos es imposible al examen de la cuestión de saber si se tiene razón al calificar de bellos los objetos de la Naturaleza, tales como el cielo, el sonido, el color, etc., si estos objetos merecen, en general, este calificativo y si, en consecuencia, lo Bello natural debe ser colocado en la misma línea que lo bello artístico. Según la opinión general, la belleza creada por el arte está muy por debajo de lo Bello natural, y lo más meritorio del arte consiste en que se aproxime, en sus creaciones, a lo bello natural. Si esto fuera así, la estética, considerada únicamente como ciencia de lo Bello artístico, dejaría fuera de su competencia una gran parte del dominio artístico. Pero creemos que podemos afirmar, en contra de esta manera de ver, que lo bello artístico es superior a lo Bello natural, porque es un producto del espíritu. Al ser superior el espíritu a la naturaleza, su superioridad se comunica igualmente a sus productos y, por consiguiente, al arte. Por ello, lo bello artístico es superior a lo bello natural. Todo lo que procede del espíritu es superior a lo que existe en la naturaleza. La más funesta idea que atraviesa el espíritu de un hombre es mejor y más elevada que el mayor producto de la Naturaleza y esto justamente porque participa del espíritu y porque lo espiritual es superior a lo natural.

**12.3.** Al examinar de cerca el contenido de lo bello natural, el sol, por ejemplo, se comprueba que constituye un momento absoluto, esencial en la existencia, en la organización de la Naturaleza, mientras que una idea mala es algo pasajero y fugitivo. Pero considerando el sol desde el punto de vista de su necesidad y del necesario papel que desempeña en el conjunto de la Naturaleza, perdemos de vista su belleza, hacemos, por decirlo así, abstracción de él, para tener sólo en cuenta su necesaria existencia. Ahora bien, lo bello artístico es engendrado únicamente por el espíritu y sólo como producto del espíritu es superior a la naturaleza.

**12.4.** Bien es cierto que “superior” es un calificativo vago. Tanto, que al decir que lo bello artístico es superior a lo bello natural, resulta conveniente precisar con detalle lo que entendemos por esto. El comparativo “superior” no designa más que una diferencia cuantitativa; lo que equivale a decir que no significa nada. Lo que está por encima de otra cosa sólo difiere de esta otra cosa desde el punto de vista espacial, y, por otra parte, puede ser igual a ella. Ahora bien, la diferencia entre lo bello artístico y lo bello natural no es una simple diferencia cuantitativa. Lo Bello artístico debe su superioridad al hecho de que participa del espíritu y, por consecuencia, de la verdad, de suerte que lo que existe



sólo existe en la medida en que debe su existencia a lo que le es superior y no a lo que es en sí, y sólo posee lo que posee gracias a lo que le es superior. Sólo lo espiritual es verdadero. Lo que existe sólo en la medida en que es espiritualidad. Lo bello natural, es, pues, un reflejo del espíritu. Debe ser concebido como un modo incompleto del espíritu, como un modo contenido él mismo en el espíritu, como un modo privado de independencia y subordinado al espíritu.

**12.5.** La imitación que imponemos a nuestra ciencia no tiene, pues nada de arbitrario. Lo Bello producido por el espíritu es el objeto, la creación del espíritu es un objeto al que no se puede negar la dignidad.

**12.6,** examinaremos con detenimiento, dentro de nuestra ciencia, las relaciones que existen entre lo Bello artístico y lo Bello natural; en efecto, las relaciones entre el arte y la Naturaleza es una cuestión muy importante. Aquí me basta con prescindir del reproche de arbitrario. Sólo es bello aquello que se encuentra su expresión en el arte, en tanto sea creación del espíritu; lo Bello natural no merece este nombre más que en la medida en que está relacionado con el espíritu. Todo lo que queremos decir es que las relaciones entre las dos variedades de lo bello no son las de simple vecindad.

**12.7.** Podemos, pues, precisar el objeto de nuestro estudio, al decir que está formado por el reino de lo bello, más exactamente por el campo del arte. Cuando se requiere examinar un objeto que hasta entonces sólo estaba representado, al principio se presenta como inmerso en una atmósfera agitada y en una luz crupuscular, y únicamente después de haberlo delimitado, separándolo de otros campos, se empieza a comprender lo que es. Por eso vamos a comenzar por ocuparnos aquí de algunas representaciones que pueden presentarse durante nuestro estudio.

**12.8.** Lo bello interviene en todas las circunstancias de nuestra vida; es el genio amigo que encontramos en todas partes. Al buscar únicamente alrededor nuestro dónde, cómo, y bajo qué forma se nos presenta, encontramos que en el pasado estaba relacionado, por lazos de los más íntimos, con la religión y la filosofía. Principalmente, hallamos que el hombre se ha servido siempre del arte como un medio para tener conciencia de las ideas e intereses más sublimes de su espíritu. Los pueblos han depositado sus concepciones más elevadas en las producciones de arte, las han manifestado y han tomado conciencia de ella por medio del arte. La sabiduría y la religión están concretadas en las formas creadas por el arte quien nos ha entregado la clave gracias a la cual estamos en condiciones de comprender la sabiduría y la religión de muchos pueblos. En muchas religiones, el arte ha sido el único medio del que la idea nacida en el espíritu se ha servido para convertirse en objeto de representación. Esta cuestión es la que nos proponemos someter a un examen científico o, más bien filosófico-científico.

**12.9.** La primera pregunta que nos planteamos es la siguiente: ¿Por dónde vamos a comenzar para abordar nuestra ciencia? ¿Qué es lo que va a servir de introducción en semejante filosofía de lo bello? En efecto, no hay que decir que es imposible abordar una



ciencia sin preparación, pero la preparación es particularmente necesaria cuando se trate de ciencias cuyo objeto es de orden espiritual.

Sea cual fuere el objeto de una ciencia y se cual fuere la ciencia en sí misma, dos deben atraer nuestra atención: en primer lugar, el hecho de que tal objeto existe, y en segundo lugar, el hecho de saber lo que es.

**12.10.** En las ciencias corrientes, el primero de estos puntos no plantea ninguna dificultad. Podría incluso parecer ridículo exigir en geometría la demostración de la existencia de un espacio, de los triángulos, de los cuadrados, etc.; o, en física, del sol, las estrellas, los fenómenos magnéticos, etc. En estas ciencias, que se ocupan de lo que existe en el mundo sensible, los objetos tienen su origen en la experiencia exterior y en lugar de demostrarlos se estima que basta con mostrarlos. Pero ya, en las disciplinas no filosóficas, pueden surgir dudas en cuanto a la existencia de sus objetos, por ejemplo en psicología, en la doctrina del espíritu; concretamente se puede preguntar si existe un alma, un espíritu es decir, entidades subjetivas, inmateriales, del mismo modo que en teología se puede preguntar si existe Dios. Cuando los objetos son de naturaleza subjetiva, es decir, cuando sólo existe el espíritu, y no como elementos del mundo material sensible, sabemos que se encuentran en el espíritu por ser productos de su propia actividad. Pueden presentarse entonces varias eventualidades: la actividad del espíritu se refleja en la formación de representaciones e intuiciones internas, o bien permanece estéril; en el primer caso, estos productos pueden también haber desaparecido o degenerado en representaciones puramente subjetivas, en el contexto de las cuales es imposible atribuir un ser-en-sí-y-por-sí. La realización de una u otra de estas eventualidades sólo depende del azar. Por ejemplo, lo bello aparece a menudo en la representación, no como necesaria en sí y por sí, sino como una fuente accidental de un simple atractivo. A menudo nuestras intuiciones, observaciones y percepciones exteriores son ya engañosas y erróneas; con más razón debe ocurrir lo mismo en nuestras representaciones internas, puesto que poseen una gran fuerza hasta el extremo de que nos arrastran irresistiblemente hacia la pasión.

**12.11.** Esta duda relacionada con la cuestión de saber si un objeto de la representación y de la intuición internas existe o no; de una forma general, así como el azar que preside la formación de esta representación o intuición en la conciencia subjetiva y su correspondencia o no correspondencia con el objeto en su ser-en-sí-y-por-sí, despiertan justamente esta necesidad científica sublime que exige que, al mismo tiempo que un objeto existe, su necesidad sea demostrada.

**12.12.** Cuando esta demostración sea hecha de una forma verdaderamente científica, implica por ello mismo una respuesta a otra pregunta: la de saber lo que es el objeto. Insistir en este punto nos llevaría demasiado lejos; por ello nos limitaremos a hacer las observaciones siguientes:

**12.13.** Las ciencias filosóficas son aquellas que tienen, más que ninguna otra, necesidad de una introducción, pues en las otras ciencias se conoce tanto el objeto como el método: por ejemplo, las ciencias naturales tienen por objeto las plantas o los animales; la geometría, el espacio.

**12.14.** El objeto de una ciencia natural es una cosa conocida, que no necesita ser definida o precisada. Lo mismo ocurre con el método que ha sido fijado de una vez para siempre y admitido por todos. Por el contrario, las ciencias que tratan de las manifestaciones del espíritu resaltan la necesidad de una introducción, de un prólogo. Tanto si se trata del derecho, de la virtud, de la moralidad, etc; como de lo bello, el objeto de la ciencia no es de aquellos cuyas determinaciones estén bastante firmemente establecidas, y generalmente aceptadas, como de este tema. Por el contrario, en la estética, por ejemplo, se presenta inmediatamente la necesidad de examinar una tras otra las diferentes concepciones de lo bello, de pasar revista a los diferentes puntos de vista y a las diversas categorías que han sido aplicadas a lo bello, de analizarlos y, confrontándolos por medio del razonamiento con los hechos y datos que poseemos, de intentar extraer el concepto y obtener así una definición de lo bello. Ha este efecto, debemos utilizar las ideas que poseemos ya, para ver si el concepto que buscamos no se desprende por si solo de esta misma introducción.

**12.15.** Lo que justifica esta manera de proceder es que, como hemos dicho, el tratamiento filosófico de un objeto no tiene nada que ver con un razonamiento corriente, con sus silogismos, su sucesión de ideas, etc. Una ciencia filosófica debe dejar de lado los puntos de vista y los procedimientos aplicados por las otras ciencias, a fin de elaborar ella misma su concepto, así como su justificación. Puede ocurrir, durante el tratamiento filosófico de un tema que otra serie de ideas, representaciones y concepciones vengan a ocupar el primer puesto y sustituyan al método puramente filosófico; aunque es necesario que estas ideas, representaciones y concepciones encierren elementos de necesidad, y no sean simples productos arbitrarios, accidentales, sin concistencia ni futuro. Cuando esto es así, podemos renunciar a comenzar por la representación exterior para abordar el tema mismo.

**12.16.** Pero ocurre que toda ciencia particular, cuando es enfocada como ciencia filosófica, nos revela sus vínculos con una ciencia antecedente. Comienza con el concepto de un objeto determinado, por un concepto filosófico determinado, pero éste debe ya haberse revelado como necesario. Lo que es presupuesto, lo debe ser de tal forma que se imponga por su necesidad. Filosóficamente, no podemos invocar las representaciones y tomar como punto de partida los principios que no sean el resultado de una elaboración antecedente. Las suposiciones previas deben poseer una necesidad probada y demostrada. En filosofía, nada se debe aceptar que no posea el carácter de necesidad, lo que quiere decir que todo debe tener el valor de un resultado.

**12.17.** La filosofía del arte constituye un anillo necesario en el conjunto de la filosofía. Considerada desde este punto de vista, sólo puede ser comprendida a la luz del conjunto. Únicamente así se puede demostrar y justificar su existencia, pues demostrar cualquier cosa es resaltar su necesidad. No entra en nuestras intenciones hacer aquí esta demostración, reconstituir la formación de la filosofía a partir de su concepto. Todo lo que queremos hacer es considerar el concepto de la filosofía del arte como un lema, como se debe hacer con toda ciencia filosófica aparte. Únicamente la filosofía en su conjunto nos permite el conocimiento del universo como totalidad orgánica, totalidad que se desarrolla a partir de su concepto y que, sin perder nada de lo que la hace un conjunto, un todo, cuyas partes

están unidas unas a otras por la necesidad, se encierra en sí misma y, en esta unión con ella misma formando un mundo de verdad. En la corona formada por esta necesidad científica, cada parte representa un círculo, sin dejar de tener con las otras partes relaciones de necesidad; representa tanto la parte de donde nace, como la otra parte hacia la cual tiende de nuevo, engendrando en su fecundo seno nuevos elementos, gracias a los cuales se enriquece el conocimiento científico. Por ello nuestro objetivo actual no consiste en lanzarnos a la demostración de la idea de lo bello, deduciéndola como un resultado necesario de las presuposiciones previas a la ciencia en el seno de las cuales se a formado, sino que consiste en el desarrollo enciclopédico de la filosofía en su conjunto y el de sus disciplinas particulares. Para nosotros, el concepto de belleza y arte es una presuposición que se desprende del sistema de la filosofía, pero como no es imposible, aquí, examinar este sistema y sus relaciones con el arte, estamos muy lejos de tener delante de nosotros el concepto científico de lo bello, y debemos contentarnos con conocer sus diferentes elementos y aspectos tal y como se encuentran o han sido concebidos anteriormente en las diferentes representaciones de lo bello del arte que forman parte de la conciencia ordinaria. Tomado como punto de partidas estas representaciones esperamos llegar a concepciones más fundamentadas, lo que nos permitirá, en primer lugar, hacernos una idea general de nuestro objeto, y adquirir, gracias a un rápido análisis crítico, un conocimiento en espera de determinaciones más elevadas con las que nos encontraremos posteriormente. De esta forma, nuestra última consideración introductoria será al mismo tiempo como una introducción al examen del asunto mismo y como un medio de orientación hacia el objeto que nos interesa y que, a partir de ahora, absolverá toda nuestra atención.

**12.18.** Aquí, donde asilamos esta ciencia por si misma, comenzamos de una forma directa; no la consideramos como un resultado, porque no tenemos en cuenta sus antecedentes. Por esta razón no tenemos delante de nosotros más que una sola representación, a saber, que hay obras de arte. Esta representación general nos suministra un punto de partida más apropiado. En efecto, comenzaremos por hacernos una idea clara de esta representación y de los puntos de vista que hemos relacionado con ella precedentemente. Esto nos permitirá verificar y justificar la representación general y mostrar las relaciones que presentan tanto el contenido como con el lado material del arte.

**12.19.** En el arte disponemos de un modo de manifestación particular del espíritu. El arte es una forma particular bajo la cual el espíritu se manifiesta, pues puede, para realizarse, a optar otras formas. La manera particular en que el espíritu se manifiesta constituye esencialmente un resultado. La búsqueda del camino que sigue par adoptar esta forma y la demostración de la necesidad de esta, corresponde a otra ciencia que debe ser tratada previamente. De esta forma, la filosofía misma, cuando comienza alguna cosa, no lo hace como si fuera un comienzo directo, sino que muestra que es una cosa derivada, una cosa demostrada; exige que se alla demostrado, que el punto de vista adoptado se alla impuesto con necesidad.

**12.20.** Es la filosofía misma la que exige para el comienzo, para el concepto del arte, un antecedente, que este concepto sea un resultado demostrado, un punto de llegada necesario.

En la ciencia, por así decirlo, no hay un comienzo absoluto. Por comienzo absoluto se entiende a menudo un comienzo abstracto, un comienzo que no sería más que un simple comienzo. Pero la filosofía, al ser un todo, tiene, como tal, su comienzo en todas partes. Ahora bien, esencialmente, su comienzo es por todas partes un resultado. Hay que concebirla filosofía como un círculo que se encierra en sí mismo.

**12.21.** Pero como se da el caso de que nosotros sólo examinaremos una parte de la filosofía, y no sus antecedentes estamos obligados a precisar en esta introducción el punto de vista desde el cual vamos a actuar. Lo que podemos aceptar aquí como antecedentes son las representaciones de nuestra conciencia y con ellas vamos a relacionar los que vamos a decir para aclarar nuestro punto de vista; vamos a comenzar por las representaciones que poseemos.

**12.22.** En una primera introducción vamos a mostrar, aunque solo de una forma general, la manera en que pensamos ocuparnos de nuestro tema, aunque no sea más que en razón a la oposición en que se encuentra con otras formas de tratarlo. En segundo lugar, vamos a buscar en nuestra representaciones aquellos de sus elementos que son susceptibles de facilitarnos los materiales, las piedras para la constitución de nuestro concepto, es decir, que no dejaremos la representaciones bajo la forma en que las encontremos, sino que utilizaremos de su contenido todo lo que es necesario y esencial para nuestro concepto filosófico. Por el contrario, las otras partes de la filosofía son las que constituirán la verdadera introducción científica. Vamos pues a exponer en primer lugar nuestra forma de tratar el tema, para examinar a continuación la determinaciones en relación con el contenido.

**12.23.** Lo que acabo de decir tiene como objetivo demostrar como debe hacerse una introducción a una ciencia filosófica. No puede ser completa, pues una introducción sería ya la otra parte, la parte de conjunto, de la filosofía. Ahora bien, lo que nos interesa aquí es esta parte concreta. Para aclarar este punto de vista, debemos volvernos hacia las representaciones que por el hecho de que están relacionadas con nuestro tema, determinan el contenido de nuestro concepto.

**12.24.** Expongamos, pues en principio, la forma en que pensamos en tratar nuestro tema. Si para abordar esta tarea buscamos cuales son las representaciones relativas a lo bello tal y como las entendemos y cuales son las ideas que los hombres hacen del arte, nos encontramos en primer lugar con ideas y representaciones que se enfrentan a una filosofía del arte y erizan de dificultades su camino.

## Reflexiones sobre algunos de mis contemporáneos. \_\_\_\_\_ V́ctor Hugo

---

Hace ya muchos años que Víctor Hugo ha dejado nuestro mundo por otro mejor, según dicen, recuerdo aquellos tiempos en que su figura aparecía por todas partes; tan frecuente era su aparición en el tráfico, en la turbulencia de las fiestas o en el silencio de los sitios solitarios, que muchas veces me he preguntado como podía conciliar las necesidades de su asiduo trabajo con ese gusto sublime, aunque peligroso por los paseos y desvaríos. Esta aparente contradicción es evidentemente el resultado de una existencia bien ordenada y de una fuerte constitución espiritual que le permite trabajar cuando camina o, más bien, caminar cuando trabaja. Sin cesar, por todas partes bajo la luz del sol, en medio de la muchedumbre, en los santuarios del arte, ganduleando a lo largo de las polvorientas bibliotecas expuestas al viento. Víctor Hugo, pensativo y tranquilo, parecía decir a la naturaleza: “Entra bien en mis ojos para que me acuerde de ti”. En al época de que hablo, época durante la cual ejercía una verdadera dictadura en las cosas literarias, lo encontraba e menudo en compañía de Eduardo Ourliac, quien me presentó a Petrus Borel y a Gerardo de Nerval. Me pareció un hombre muy moderado, potentísimo, siempre dueño de si mismo, respaldado por una sabiduría abreviada, hecha de algunos axiomas irrefutables. Hacía ya tiempo que había mostrado, no sueño en sus libros sino también en el aseo de su existencia personal, un gran gusto por los momentos del pasado, por los muebles pintorescos, las porcelanas, los grabados y por todo el misterio y brillante ornato de la vida antigua. El crítico que no mirara ese detalle no sería un gran crítico, pues no sólo ese gusto por lo bello y aun extravagante, expresado por la plástica, confirma el carácter literario de Víctor Hugo; no sólo confirma su doctrina revolucionaria, o mejor dicho renovadora, sino, más aún aparece como el complemento indispensable de un carácter poético universal. Que Pascal, entusiasmado por el ascetismo, se obstiene en lo sucesivo en vivir entre cuatro paredes desnudas, con sillas de paja como únicos muebles: que un cura de San Roque (no recuerdo cuál), para gran escándalo de los pelados que aman la comodidad, envié todos sus bienes al remate, está, es cosa bella y grande: pero si veo a un hombre de letras, no oprimido por la miseria, desatendiendo a lo que la alegría de los ojos y la diversión del espíritu, me inclino a creer, hablando con moderación, que ese hombre de letras carece de lo que constituye el literato. Si hoy recorremos las más recientes poesías de Víctor Hugo, vemos que se mantuvo tal como era: un paseante pensativo, un hombre solitario pero entusiasmado por la vida, un espíritu soñador e investigador. Pero ya no vagan sus pies ni sus ojos por los bosques florecidos próximos a la gran ciudad, o sobre los muelles accidentados del Sena o en los paseos hormigueantes de niños. Como Demóstenes, conversa con las aguas y el viento; antaño, vagabundeaba solitario en lugares hirvientes de vida humana: hoy, camina por las soledades pobladas por su pensamiento. Tal vez sea eso grande y más singular. Los colores de sus sueños se han teñido de solemnidad, y su voz, rivalizando con la del océano se abismó. Pero allá y aquí, se nos aparece siempre como la estatua de la Meditación que camina.

En los ya lejanos tiempos de que hablaba, tiempos felices cuando los literatos constituían, entre ellos, una sociedad que los sobrevivientes añoran y de la cual no encontrarán su igual. Víctor Hugo representaba aquél hacia quien todos miran para saber cuál es el santo



y seña. Jamás dignidad real fue más legítima, más natural, más aclamada por el agradecimiento, más confirmada por la impotencia de la rebelión. Cuando uno se figura lo que era la poesía francesa antes de que apareciera y qué rejuvenecimiento experimentó luego de su llegada; cuando uno se imagina lo poco que sería si no hubiera llegado; cuántos profundos y misteriosos sentimientos hubieran quedado mudos; a cuántas inteligencias dió luz, cuántos hombres que hubieran permanecido oscuros resplandecieron por él, es imposible no considerarlo como uno de esos raros y providenciales espíritus que, en el orden literario operan para la salvación de todos, los que otros hacen en el orden moral o político. El movimiento creado por Víctor Hugo todavía continúa vivo en nuestra época. Que haya sido poderosamente secundado, nadie piensa negarlo, pero si hoy, los hombres maduros, los jóvenes, las mujeres de la sociedad tienen idea de lo que es la buena poesía, lo que es la poesía ritmada y colorida, sí el gusto del público se ha elevado hacia goces olvidados, se debe a Víctor Hugo. Es también su poderosa investigación la que, bajo la mano de los arquitectos eruditos y entusiastas repara nuestras catedrales y consolida nuestros viejos recuerdos de piedra. A nadie le costará confesar esas cosas, salvo para quienes la justicia no es una voluptuosidad.

Solamente de una manera abreviada puede hablar de sus facultades poéticas. Sin duda, en numerosos puntos, no haré más que resumir excelentes cosas que ya se han dicho; tal vez tenga la suerte de acentuarlas más vivamente.

Desde el principio, Víctor Hugo era el hombre más dotado, el más visiblemente elegido por la poesía para lo que yo llamaría el “misterio de la vida”. La naturaleza es está ante nosotros, cualquiera sea la dirección hacia la que nos dirijamos, y que nos envuelve como un misterio, se presenta bajo diversos estados simultáneos que se reflejan con más intensidad en nuestro corazón, según sea, cada uno de ellos, el más inteligible o más sensible para nosotros: forma, actitud y movimiento, luz y color, tono y armonía. La música de los versos de Víctor Hugo se adapta a las profundas armonías de la naturaleza; como un escultor, recorta en sus estrofas la forma inolvidable de las cosas; pintor, las ilumina con luz propia, y, como si viniera directamente de la naturaleza, las tres impresiones penetran simultáneamente en el cerebro del lector. La “moral de las cosas” resulta de esa triple impresión. No hay artista tan universal como él, ni más apto para captar las fuerzas universales o extraer de la naturaleza nuevos recursos para su arte. No sólo se expresa claramente, sino, además con nitidez y limpieza traduce literalmente la voz y también expresa, con la “oscuridad indispensable” lo oscuro y confusamente revelado. Las analogías de esa índole abundan en su obra y sí no fuera porque sabemos que Víctor Hugo posee estas cualidades naturalmente, podríamos creer que son rasgos sobrenaturales. El verso de Víctor Hugo no solamente traduce para el alma humana los placeres más directos que se desprenden de la naturaleza visible, sino, también, las sensaciones más fugitivas más morales (adrede, deo sensaciones morales), que el ser visible, la naturaleza inanimada o que llaman inanimada, nos trasmite: no solamente traduce el rostro del ser exterior al hombre, ya sea vegetal o mineral, sino también su fisonomía, su mirada, su tristeza, su dulzura, su ostentosa alegría, su oído repulsivo, su encanto o su horror; en fin, traduce todos lo que el mundo u otra cosa contenga de humano, de divino, de sagrado o de diabólico.

Solamente los poetas entienden esas cosas, y, con demasiado fausto, Fourier quiso revelar



los misterios de la analogía. No niego el valor de algunos de sus descubrimientos, aunque crea yo que su cerebro estaba demasiado apasionado de exactitud material, para que no cometiera errores y pudiera, de rondón, alcanzar la certeza moral de la intuición. De la misma manera, con su preciosismo, nos hubiera podido revelar a todos los excelentes poetas en cuyas obras, la humanidad que lee se educa tanto como en la contemplación de la naturaleza. Por otra parte, Swedenborg, que estaba dotado de un alma más grande, nos había enseñado que el cielo es un hombre de mucho valor; que todo: forma, movimiento, guarismo, colores, perfumes, tanto en lo “espiritual” como en lo “natural”, es significado, recíproco, convergente y correspondiente”.

Lavater que había limitado al rostro del hombre la demostración de la verdad universal, nos tradujo el sentido espiritual del contorno, de la forma y de la dimensión. Si entendemos la demostración (no sólo tenemos ese derecho, sino que nos sería infinitamente difícil dejar de hacerlo), llegaremos a esta verdad: todo es jeroglífico y los símbolos no son oscuros sino de una manera relativa, es decir, según la pureza, la bondad, a la buena voluntad o la clarividencia natural de las almas. Pero ¿qué es un poeta (tomo la palabra en el sentido más amplio), si no es traductor, un descifrador? En los poetas más excelentes no hay metáforas, comparaciones ni epítetos que no sean de una adaptación matemática exacta en la circunstancia actual, porque esas comparaciones, esas metáforas y esos epítetos, se agotan en los inagotables fondos de la “analogía universal” y no pueden ser extraídos de ninguna fuente.

Ahora preguntaré si, buscando minuciosamente, no sólo en nuestra historia, sino en la de todos los pueblos se encontrarán muchos poetas semejantes a Víctor Hugo y que tengan, como él, un repertorio tan amplio y magnífico de analogía humana y divinas. En la Biblia me encuentro con un profeta al que Dios le ordena comerse un libro. Ignoro en qué mundo Víctor Hugo se comió el diccionario de la lengua que él estaba llamando a hablar, pero veo que el léxico francés, al salir de su boca se ha convertido en un mundo, un universo colorido, melodioso y en perpetuo movimiento. ¿En virtud de qué circunstancias históricas, fatalidades filosóficas, conjunciones siderales, nació este hombre entre nosotros? No lo sé y no creo que tengan el deber de examinar aquí estas circunstancias. Puede ser que se deba, sencillamente, a que así como en Alemania nació Goethe y Shakespeare y Byron en Inglaterra, Víctor Hugo tenía que nacer en Francia. Se debía legítimamente a Francia. Veo por la historia de los pueblos que cada uno a su turno es llamado a conquistar el mundo, ya sea con el dominio poético o con el reino de la espada. De esta facultad de absorción de la vida exterior, único por su amplitud, y de esta otra poderosa facultad de mediación, resultó en Víctor Hugo, un carácter poético muy particular, interrogativo, misterioso y, como la naturaleza, inmenso y, minucioso, tranquilo y agitado. Voltaire no veía misterio en ninguna cosa o en casi nada, pero Víctor Hugo no corta el nudo gordiano de las cosas con la petulancia militar de Voltaire; sus sentidos sutiles le revelan abismo; ve misteriosos por todas partes. Y, en verdad ¿dónde no hay misterio? De allí deriva ese sentimiento de espanto que entra en muchos de sus más bellos poemas; de allí esas turbulencias, esas masas de imágenes tempestuosas, arrastradas con la velocidad de un caos que huye; de allí esas frecuentes repeticiones de palabras, destinadas siempre a expresar las tinieblas cautivantes o la enigmática fisonomía del misterio. Así, pues Víctor Hugo posee no sólo la grandeza sino la universidad. ¿Cuánta variedad en su repertorio y, a pesar de la que siempre es “uno” y compacto, cuán multiforme es!

Yo no sé si entre los amantes de la pintura hay muchos que se parezcan a mi, pero no puedo impedir que se me suba el mal humor cuando oigo hablar de un paisaje (por muy perfecto que sea), de un pintor de animales o de un pintor de flores, con el mismo entusiasmo que se pondrían en alabar a un pintor universal (es decir un verdadero pintor), como Rubens, Veronese, Velázquez o Delacroix. Creo en efecto, que si un pintor no sabe pintarlo todo, no puede ser llamado pintor. Los hombres ilustres a quienes acabo de citar expresan perfectamente todo cuanto expresa cada uno de los especialistas y, además poseen una imaginación y una facultad creadora, que habla vivamente al espíritu de todos los hombres. Tan pronto como queráis darme la idea de un artista perfecto, mi espíritu sigue de largo sin detenerse en la perfección de un género de pintura, porque concibe inmediatamente la necesidad de la perfección en todos los géneros. Sucede lo mismo en la literatura en general y particularmente en la poesía. Aquel que no sea capaz de pintarlo todo, los palacios y los establos, los sentimientos de ternura y los de crueldad, los efectos limitados de la familia y la caridad universal, la gracia de la planta y los milagros de la arquitectura, todo lo que ay de más dulce y cuanto haya de más terrible, el sentido íntimo y la belleza de cada religión, la fisonomía moral y física de cada nación, todo en fin, desde lo visible hasta lo invisible, desde el cielo hasta el infierno, ése, digo que no es un poeta verdadero en la inmensa extensión de la palabra, ni según el corazón de Dios. De uno se dice: es un poeta de “interiores” o de la familia; del otro, es un poeta del amor y, del tercero, es un poeta de la gloria. Pero ¿con que derecho limitáis así el alcance de los talentos de cada uno? ¿Queréis afirmar, acaso que si éste ha cantado a la gloria es, “por eso mismo”, inepto para cantar el amor? De esta manera sencillamente a las circunstancias que no proceden del poeta y que “hasta el momento” lo han encerrado en una especialidad, siempre creeré que habláis de un pobre poeta, de un poeta incompleto por muy hábil que sea en su “genero”.

¡Ah con Víctor Hugo, en cambio, no tenemos por qué andar buscando las huellas de estas distinciones, porque su genio no tiene fronteras! Con él, nos sentimos hechizados, encantados, como sí nos envolviera la vida misma. La transparencia de la atmósfera, la cúpula de la casa, se pinta en sus libros con los pinceles del paisajista consumada. En todo pone la palpitación de la vida. Si pinta el mar, ninguna “marina” igualará a las suyas. Los navíos que surcan la superficie o que rompen las olas, si él los pinta, tendrán, más que los de ningún otro pintor ese aspecto de luchadores apasionados, ese carácter de voluntad y de animalidad que se desprende misteriosamente de un aparato geométrico y mecánico de madera de hierro, de cuerdas y de telas; animales moustrosos creado por el hombre y a quien el viento y la ola dan la belleza airosa de la marcha. En cuanto al amor, a la guerra, a los regocijos familiares, a las tristezas del pobre, a al magnificencias nacionales, a todo lo que pertenece más particularmente al hombre y que forma el dominio del pintor de género y del pintor de historias, ¿habremos visto algo más rico y más concreto que las poesías líricas de Víctor Hugo? Sin duda, éste sería el momento, si el espacio lo permitiera de analizar la atmósfera que reina y circula en su poema, atmósfera ésta que participa sensiblemente del temperamento propio del autor. A veces creo que lleva en sí un carácter manifiesto de un amor equitativo por todo lo que es muy fuerte como por lo que es muy débil, y la atracción que ejerce sobre el poeta estos dos extremos, extraen su razón de un origen único que es la fuerza misma, el vigor original

de que él está dotado. La fuerza lo hechiza y lo embriaga, va hacia ella como hacia un familiar: atracción fraternal. Por eso se deja arrastrar sin resistencia hacia todo símbolo de lo infinito, el mar, el cielo; hacia todas las cosas antiguas que representaban la fuerza, los gigantes homéricos o bíblicos, paladines, caballero: hacia las bestias enormes y temibles. Acaricia con desenfado lo que daría miedo a las manos débiles; se merece en la inmensidad sin sentir vértigo. En cambio, aunque por diferentes tendencias cuya fuente es sin embargo la misma, el poeta se muestra siempre como un amigo tierno de todo lo que es débil, solitario o contrariado; de todo lo que está huérfano; atracción paterna. El fuerte que se convierte en hermano de todo lo que es fuerte, ve a los hijos suyos en todos los seres que tiene necesidad de protección o consuelo. Es la fuerza misma y la seguridad que da al que la posee, la que engendra el espíritu de sacrificio, de justicia y de caridad. Así es como se producen sin cesar en los poemas de Víctor Hugo, esos acentos de amor por las mujeres caídas, por las pobres gentes trituradas por los engranajes de nuestra sociedad, por los animales mártires de nuestra glotonería y de nuestro despotismo. Pocos son los que han advertido la magia y el encanto que la bondad da a la fuerza y que se deja ver con tanta frecuencia en las obras de nuestro poeta. Una sonrisa y una lágrima en el rostro de un coloso, es de una originalidad casi divina. Aun en esos pequeños poemas consagrados al amor sensual, en esas estrofas de tanta melancolía voluptuosa y melódica, se escuchan como el acompañamiento permanente de una orquesta, los acordes de la voz profunda de la caridad. En el amante se adivina a un padre, a un protector. No se trata de esa moral de sermón que, con sus aires pedantes y su tono didáctico, pueden echar a perder lo más bellos trozos de poesía, sino de una moral inspirada que resbala invisible en la materia poética, como los fluidos imponderables en toda la maquinaria del mundo. La moral no entra en este arte como un fin; se mezcla y se confunde con él como en la vida misma. El poeta es moralista sin proponérselo, por abundancia y plenitud de naturaleza.

Lo excesivo, lo inmenso, son los dominios de Víctor Hugo; en ellos se mueve como en su atmósfera natal. El genio que siempre desplegó en la pintura de “toda la monstruosidad” que envuelve al ser humano, es verdaderamente prodigioso. Pero sobre todos en estos últimos años, quedó sometido a la influencia metafísica que exhalan esas cosas; la curiosidad de un Edipo obsesionado por innumerables esfinges. Sin embargo, ¿quién no recuerda La Pendiente de los Sueños, tan vieja ya? Una gran parte de su obra más reciente se asemeja al desenvolvimiento, tan regular como enorme, de la facultad que ha presidido la generación de este poema embriagador. Se diría que, desde entonces, el interrogante se ha presentado con más frecuencia ante el poema soñador y que a sus ojos, todos los costados de la naturaleza se erizaron de problemas. ¿Cómo es posible que el padre “uno” haya podido engendrar la dualidad y se haya metamorfoseado después en una población innumerable? ¡Misterio! ¿La totalidad infinita de los números debe o puede concentrarse de nuevo en la unidad original? ¡Misterio! La contemplación sugestiva del cielo ocupa un lugar inmenso y dominante en las últimas obras del poeta. Cualquiera sea el asunto tratado, el cielo lo domina y corona como una cúpula inmutable, donde viene el misterio junto con la luz, donde titila el misterio, donde viene el misterio invita a la ensoñación curiosa, desde donde el misterio rechaza el pensamiento desalentado. ¡Ah, pese a Newton y pese a Laplace, la seguridad astronómica no es tan grande como para que los sueños no puedan guarecerse en las vastas lagunas inexploradas todavía

por la ciencia moderna! Con todo derecho el poeta deja vagar su imaginación por un dédalo embriagador de conjeturas. No hay un solo problema expuesto o atacado en cualquier época o por cualquier filosofía, que no haya venido fatalmente a reclamar su puesto en las obras del poeta.

¿El mundo de los astros y el mundo de las almas son finitos a o infinitos? ¿El nacimiento, el renuevo de los seres es tan permanente en la inmensidad como en la pequeñez? ¿Eso que nosotros estamos tentados de tomar por la multiplicación infinita de los seres no sería más que un movimiento de circulación que conduce a esos mismos seres hacia la vida, las épocas y las condiciones señaladas por una ley suprema y omnicomprendiva? ¿La material y el movimiento serán otra cosa que la respiración y la aspiración de un Dios que, alternativamente, ha lanzado mundos a la vida y los llama después a su seno? ¿Acaso todo lo que es múltiple volverá a ser uno y los nuevos universos, brotan del pensamiento de Aquél cuya única función es la de producir sin cesar, vendrán un día a reemplazar a nuestro universo y a todo los que veamos suspendidos a nuestro alrededor? ¿Y, acaso, la conjetura sobre la apropiación moral, sobre el destino de todos esos mundos, vecinos nuestros desconocidos, no ocupan también, en la forma más natural posible, su lugar en los inmensos dominios de la poesía? Vosotros, germinaciones, aperturas, brotes, florecimientos, erupciones sucesivas, simultáneas, lentas o repentinas, progresivas o completas, de astros estrellas, soles, constelaciones, ¿sois sencillamente las formas de la vida de Dios o mansiones ya dispuestas por su Bondad o Su justicia, para las almas que quieren educar y acercar más a El mismo? ¡Mundos enteramente estudiados y siempre desconocidos!

¡Oh mundos! Decidme: ¿tenéis destinos para los paraísos, infiernos, purgatorios, mansiones, palacios, villas, etc.?... ¿Cuántos sistemas y grupos nuevos, que adopten formas inesperadas y combinaciones imprevistas, soportando las leyes no registradas, imitando todos los caprichos de la Providencia, de una geometría tan vasta y complicada que el compás humano no puede abarcar, pueden surgir de entre los limbos del porvenir? ¿Qué habrá allí, en ese pensamiento, de “exorbitante” de monstruoso, que sobrepasa los límites legítimos de las conjeturas poéticas? Me atengo a esta palabra “conjetura”, que sirve para definir, pasablemente el carácter extracientífico de toda poesía. En manos de cualquier otro poeta que no fuera Víctor Hugo, semejantes temas y asuntos de tanta envergadura, hubieran podido adoptar, con toda facilidad, el tono didáctico que es el más encarnizado enemigo de la poesía verdadera. Relatar en “verso” las leyes “comunes” que mueven a un mundo moral o sideral, consiste en describir lo que va se ha descubierto y que cabe entero en el telescopio o el compás de la ciencia, es reducir los deberes de la ciencia y usurpar sus funciones y es perturbar su lenguaje tradicional con el ornamento superfluo y, en este caso peligroso de la rima; pero, el abandonarse a todas las ensoñaciones sugeridas por el espectáculo infinito de la vida sobre la tierra y en los cielos, es el derecho legítimo del primer venido y, en consecuencia, del poeta, a quien se encomienda entonces la traducción de las conjeturas eternas de la singular humanidad, a un lenguaje magnífico, mas descriptivo que la prosa o que la música. Al describir lo que hay y lo que es, el poeta se rebaja y se degrada, colocándose en el rango del profesor; al relatar lo posible, se mantiene fiel a su función; el poeta es un alma colectiva que pregunta siempre, que llora, que espera y que, algunas veces adivina.

Una nueva prueba, igualmente infalible, se manifiesta en la última obra con que Víctor Hugo nos ha obsequiado, me refiero a *La Leyenda de los Siglos*. Fuera de la época que podríamos llamar la aurora de la vida de las naciones, cuando la poesía es, a la vez, expresión de su alma y repertorio de sus conocimientos, la historia hecha en verso es una derogación de las leyes que gobiernan a los dos género, la historia y la poesía; es un ultraje a las dos Musas. En los períodos extremadamente cultivados, se produce en el mundo espiritual, una decisión del trabajo que fortifica y perfecciona cada parte; y la que en esos momentos trata de crear los poemas épicos ---como lo que comprendieron las naciones más jóvenes---se arriesgan a disminuir el efecto mágico de la poesía, aunque no fuera más que por la longitud insoportable de la obra y, al mismo tiempo, roba a la historia una buena parte de la sapiencia y la severidad que exigen de ella las naciones viejas. La mayor parte de las veces, resulta de ello algo fastidioso ridículo. A pesar de todos los honorables esfuerzos de un filósofo francés, quien creyó que se podía sin más ni más, sin la posesión de una gracia antigua y sin largos estudios, hacer versos poniéndolos al servicio de una tesis poética, Napoleón es todavía hoy un personaje demasiado para hacerlo leyenda. Al hombre ---ni siquiera al hombre de genio---no le está permitido ni le es posible retroceder en los siglos en forma artificial. Semejante idea no podía caber sino en el cerebro de un filósofo, de un profesor, es decir, de un hombre ausente de la vida. Cuando en sus primeras poesías, Víctor Hugo trata de mostrarnos a Napoleón como un personaje legendario, es todavía un parisiense el que habla, un contemporáneo emocionado y soñador; evoca la “posible” leyenda del porvenir; no la reduce, autoritariamente, a la condición de “pasado”.

Así es que, para volver a *La Leyenda de los Siglos*, puede decirse que Víctor Hugo ha creado la sola poesía épica que pudo ser creada por un hombre de sus tiempos para los lectores de sus tiempos. Ante todo, los poemas que constituyen la obra, son generalmente cortos, y aun la brevedad de algunos no es menos extraordinaria que su energía. Esto es ya de por sí una consideración importante que da testimonio de un conocimiento absoluto sobre todas las posibilidades de la poesía moderna. Luego, queriendo crear el poema épico moderno, es decir el poema que extraiga su origen o, mejor dicho, su pretexto, de la historia, se cuida muy bien de pedir prestado a la historia algo más de lo que ésta, legítima y benéficamente, puede prestar a la poesía; me refiero a la leyenda, al mito, a la fábula, que son como las concentraciones de la vida nacional como los profundos receptáculos donde duermen su sueños perpetuo la sangre y las lágrimas de los pueblos. Por fin, diremos que él no ha cantado particularmente a tal o cual nación, ni las pasiones de tal o cual siglo; se ha encaramado inmediatamente a una de esas alturas filosóficas, donde el poeta puede considerar todas las evoluciones de la humanidad con una mirada curiosa, irónica o enternecida, al mismo tiempo. Con cuántas majestad hace desfilar los siglos ante nosotros, como fantasmas que salieran de un muro; con cuánta autoridad los hace moverse, ataviado cada uno con la debida vestimenta, con su imagen verdadera y su rostro inconfundible con su andar sincero, como todos los hemos visto. Con qué arte sublime y sutil, con qué terrible familiaridad, este prestidigitador hace hablar y gesticular a los Siglos; por cierto que no me sería difícil explicar todo esto, pero lo que tengo que hacer sobre todo, es señalar que este arte no podría moverse cómodamente sino en el medio legendario y que se debe a la elección del terreno, escenario o ambiente (abstracción hecha del talento del mago), la facilidad con que se realizan las evoluciones



del espectáculo.

Desde el fondo de su exilio, hacia el cual se tienden nuestras miradas y nuestros oídos, el amado y venerado poeta nos anuncia nuevos poemas. En estos últimos tiempos nos ha demostrado que, por muy limitado que sea el recinto o el lugar donde se encuentre, el dominio de la poesía es ilimitado tan sólo por el derecho del genio. ¿En qué orden de cosas, por cuáles nuevos medios renovará su prueba? ¿Querrá, acaso, pedir prestados encantos desconocidos, al buen humor, por ejemplo (tiro al azar), a la alegría inmortal, a las delicias de la risa, a lo sobrenatural, a lo mágico y a lo maravilloso? Además él sabe dotar a cualquier cosa con todas esas gracias. Sin embargo, al crítico le está vedado el decirlo; pero puede afirmar sin temor a equivocarse, porque ya ha visto las pruebas sucesivas, que el poeta es uno de esos rarísimos seres mortales —más raros aún en el orden literario— que sacan fuerzas de los años y que, por un milagro incesantemente repetido, van rejuveneciéndose y remozándose y fortaleciéndose, hasta llegar a la tumba.



## La naturaleza del realismo.

---

El realismo, en tanto movimiento histórico en las artes figurativas y la literatura, alcanzó su formación más coherente y sólida en Francia, con ecos, paralelismos y variantes en otros lugares del Continente, en Inglaterra y en los Estados Unidos. Precedido por el romanticismo, y seguido por lo que es hoy habitualmente 1840 a 1870-80. Su propósito consistió en brindar una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación meticulosa de la vida del momento. Esta definición, que determinará la dirección del estudio presente, suscita, sin embargo, inevitablemente, una serie de cuestiones, pues, mientras que términos tales como «manierismo», «barroco» o «neoclasicismo» --cualquiera que sean las dificultades, que puedan presentar—se emplean generalmente para definir categorías estilísticas, propiamente para las artes visuales, la voz «realismo» se halla asimismo íntimamente vinculada a temas filosóficos cruciales. A fin de aislar las peculiaridades del realismo considerando como un movimiento o corriente estilística en las artes, hemos de considerara primeramente algunos de los problemas que surgen a partir de los sentidos diferentes, a veces hasta diametralmente opuestos, en que puede usarse el término.

## El realismo y la realidad.

---

Una de las causas básicas de la confusión que rodea a la noción de realismo es su relación ambigua con el sumamente problemático concepto de la realidad. Por ejemplo, una reciente exposición celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y en la Tate Gallery de Londres se denominó «El arte de lo real», pero no consistió —como bien podría haber esperado el no iniciado—en representaciones reconocibles de personas, cosas o lugares, sino en grandes lienzos rayados o manchados y construcciones gigantescas de madera contrachapada, plástico o metal. El título por el organizador no quería ser ni mistificador ni caprichoso. Se trataba de la manifestación contemporánea de una larga tradición filosófica que forma parte de la corriente principal del pensamiento occidental y que desde la época de Platón contrapone «realidad verdadera» a «mera apariencia». «Todas las cosas presentan dos caras», dijo el teólogo del siglo XVI Sebastián Franck, «porque Dios decidió contraponerse al mundo, dejar las apariencias a éste y tomar la verdad y la esencia de las cosas para Sí mismo». Tenemos aquí una expresión extrema de una concepción que resuena a lo largo de la teoría estética de los siglos XVIII y XIX. «La verdadera realidad se halla allende la sensación inmediata y los objetos que vemos cotidianamente», afirma Hegel. «Sólo lo que existe es real... el arte cava un abismo entre la apariencia y la ilusión de este mundo malo y perecedero por una parte, y el verdadero contenido de los acontecimientos por la otra», a fin de revestir dichos acontecimientos y fenómenos de una realidad ordinaria, las manifestaciones del arte poseen una realidad más elevada y una existencia más verdadera.» Posteriormente en ese mismo siglo, Baudelaire, en su esbozo de crítica al realismo, afirmó que, en contraposición a la doctrina realista, la poesía en sí era sumamente real y «sólo enteramente verdadera en otro mundo», dado que las cosas de este mundo eran tan sólo «un diccionario jeroglífico». Muchos de los más vociferantes enemigos del realismo basaron sus ataques en fundamentos de esta índole: que sacrificaban una realidad más

elevada y permanente a otra más baja y mundana.

La noción común según la cual el realismo es un estilo «que carece de estilo» o un estilo transparente, un mero simulacro o espejo de la realidad visual, constituye un obstáculo más en el camino de su comprensión como fenómeno histórico y estilístico. Se trata de una burda simplificación, pues el realismo no fue mero espejo de la realidad en su mayor medida que cualquier otro estilo y su relación *qua* estilo con los datos fenoménicos —la *donnée*— es tan compleja y difícil como la del romanticismo, el barroco o el manierismo. No obstante, en la medida en que se trata del realismo, la cuestión se complica en gran medida en que se trata del realismo, la cuestión se complica en gran medida por las aseveraciones de sus partidarios y opositores, relativas a la afirmación de que los realistas no hacían sino reflejar la realidad cotidiana. Estas aseveraciones procedían de la creencia de que la percepción podía ser «pura», no estar condicionada por el tiempo o el lugar. Más ¿es posible en algún caso la percepción pura, la percepción en vacío, por decirlo así?.

En la pintura, por muy sincera o innovadora que sea la visión del artista, el mundo visible ha de transformarse para adaptarse a la superficie plana del lienzo. Así pues, la percepción del artista se halla, al menos, tan inevitablemente condicionada por las propiedades físicas de la pintura y el aceite de linaza, como por sus conocimientos y técnicas —incluso por su elección del modo de aplicar los pinceles—, a la hora de trasplantar el espacio y la forma tridimensionales sobre un plano pictórico bidimensional. Incluso en la fotografía, que estaría más cerca de cumplir la exigencia de «transparencia», la elección del punto de vista, la velocidad de exposición, la apertura del diafragma, etc., por parte del fotógrafo, se interponen entre el objeto y la imagen impresa en el papel. En la literatura, de modo similar, las novelas realistas del siglo XIX más vividamente convincentes interponen las barreras de «dijo él» y «susurró ella significativamente» entre el lector y la experiencia. O bien alternan descripciones largas, si bien objetivas, de la indumentaria y el mobiliario con rígidos pasajes de la conciencia de la experiencia, más fluida, que sólo fue desarrollada más tarde por escritores como Proust, Virginia Wolf, Joyce o Robbe-Grillet. André Bazin describió el cine como «una creación del mundo a su propia imagen, una imagen redimida por la libertad interpretativa del artista o la irreversibilidad del tiempo». Sin embargo, incluso el cine fracasa a la hora de satisfacer el sueño clásico de capturar la realidad y hacerlo en su totalidad, sueño que ha constituido una de las aspiraciones del arte ya desde, al menos, los tiempos de Plinio.

Aunque resulte difícil creer que las uvas de Parrasio pudieran engañar siquiera al más crédulo de los pájaros, la vieja historia revela —como el alarde de la pintura *trope l'oeil* y los ingeniosos experimentos con la *camera obscura*—, el deseo perennemente obsesivo de los artistas de devolver la vida a la realidad, de escapar de la servidumbre de la convención y acceder a un mundo mágico de pura verosimilitud. Sí los artistas y escritores de mediados del siglo XX se muestran escépticos en lo tocante a la posibilidad de conseguir esta meta, ¿no se deberá en parte a su preocupación por los *medios de arte* —las exigencias formales de la pintura y el lienzo, el poder auto generativo de las estructuras del lenguaje, ya sea literario o visual— y su respeto hacia ellos, igual de obsesivo en nosotros?. Las mismas aspiraciones del realismo, en su sentido antiguo ingenuo, son negadas por el punto de vista contemporáneo que afirma y exige la absoluta independencia

del mundo del arte respecto al mundo de la realidad y, ciertamente, cuestiona la existencia absoluta de una realidad única e inequívoca. Hemos dejado de aceptar una correspondencia estricta entre la sintaxis del lenguaje o el sistema notacional del arte y el universo idealmente estructurado.

A mediados del siglo XIX, sin embargo, los científicos y los historiadores parecían estar revelando a una velocidad de vértigo cada vez más aspectos de la realidad pasada y presente. No parecía haber límites al descubrimiento de lo que podía saberse acerca del hombre y la naturaleza.

De modo parecido, los escritores y artistas realistas eran explotadores en el dominio del hecho y la experiencia, se aventuraban en zonas hasta entonces intactas o sólo parcialmente investigadas por sus predecesores, pues aunque la noción de un «estilo carente de estilo» pueda ser parte del mito que el siglo XIX creó de sí mismo, el papel que la efectiva investigación objetiva del mundo externo desempeña en la creación del realismo no puede ignorarse. La historia del arte es algo más que una sucesión de convenciones estilísticas e iconográficas modificadas por «comparaciones» ocasionales con la realidad percibida --«rectificaciones estilísticas», como las ha llamado André Malraux--, El *Bonjour, Monsieur Courbet*, por ejemplo, se basó claramente en un prototipo de representaciones populares: sin embargo, Courbet tomó nota del paisaje próximo a Montpellier prestando atención a sus peculiaridades, y dejó constancia de la flora local, de la claridad luminosa de la atmósfera del Midi, así como de sí mismo, de Bruyas y su sirviente, con asombrosa y convincente precisión. Es más, consiguió cumplir su propósito: crear una imagen que parece y se consideró durante mucho tiempo un documento objetivo, casi fotográfico, de un acontecimiento real.

\*Un filósofo distinguiría con más precisión que yo entre los diversos significados que se han dado al término «realismo», incluso en el campo del arte: a) como significado una estrecha correspondencia entre la plasmación y el objeto plasmado o entre una descripción y lo que ella describe; b) como significado que la mera imitación o reflejo de los objetos reales es superada y nos enfrentamos a la cosa misma; c) como significado que lo representado es una «idea», o norma, o prototipo inalterado de las cosas reales del mundo, y que eliminara cualquier aspecto que sea propio o peculiar de un objeto real en cuanto ejemplificación de la «idea». Muy relacionada con esta opinión se encuentra la crítica hecha al arte en el sentido de que nunca puede poner de manifiesto tales ideas suprasensibles.

Hegel intentó salvar la distancia entre «idea» y «realidad» del mismo modo que posteriormente Baudelaire, con su noción de la «naturaleza trasplantada a un medio más lúcido».

Si se toma la posición entre convención y observación empírica existente en el arte como criterio relativo y no absoluto, puede verse que en el realismo la observación desempeña un papel mayor, siendo el de la convención menos. Los estudios de nubes de John Constable de 1821-22 son un buen ejemplo. Como ha mostrado Ernst Gombrich, se basan en parte en grabados realizados por el acuarelista del siglo XVIII Alexander Cozens. Pero se encuentran aún más íntimamente vinculados a las observaciones que del cielo realizó el propio Constable, tanto como molinero como pintor, y se vieron influidos asimismo por el meteorólogo Luke Howard, que investigó y clasificó las formas de las nubes. Por mucho que puedan haber dependido de los *shemata* preexistentes suministrados por Cozens --como pretende Gombrich--, Constable hizo uso de los prototipos de Cozens

no como fórmulas preconcebidas que con unas pocas alteraciones sensatas pudieran servir para rellenar la parte superior de un paisaje, sino, como *aides mémoires* ---o mejor, *aides recherches*— para sus propias representaciones, observadas con mucha mayor precisión. De hecho sus estudios de nubes se clasifican como formaciones de cirros o estratocúmulos y en muchos casos se registra el momento y lugar de su realización.

Es posible que las pretensiones de Constable no se limitaran a la exactitud científica, pero, al aceptar los fenómenos naturales como tema apropiado de representación en sus estudios de nubes, al restringir su experiencia al fenómeno mismo y no interpretarlo simbólicamente ni usarlo como medio para expresar un *état d'âme*, fue en gran medida un artista del siglo XIX y uno de los que señaló el camino a desarrollos posteriores dentro del movimiento realista. No es casual que paisajistas franceses avanzados, como Corot y Huet, lo admirasen en los años treinta y cuarenta.

Según Gombrich, Degas «rechazó la charla entusiasta de sus amigos impresionistas con la observación de que la pintura era un arte convencional y que harían mejor dedicando su tiempo a copiar dibujos de Holbein». Pero esto constituye tan sólo parte de la historia. En sus cuadernos de apuntes de Degas reiteró tanto en palabras como en un boceto sus pasión por la observación concreta y directa y por la anotación de la experiencia ordinaria y cotidiana: «Haz todo tipo de objeto gastado...coursés que se acaban de quitar...series sobre instrumentos y cantantes...por ejemplo, hinchando los colmillos y ahuecándolos en fogotes, oboes, etc. En la panadería, el pan: series oficiales panaderos, vistos en el mismo sótano o a través de los respiraderos de la calle. Nadie ha representado nunca monumentos o casa desde abajo mirando hacia arriba, tal y como uno ve al pasar a su lado por calle». Para Degas no existía forzosamente contradicción entre copiar a Holbein y dejar constancia de los temas nuevos de su propia época a su manera. Tampoco tenía por qué haber conflicto alguno entre el interés por el dibujo o los grandes maestros del pasado, y la preocupación por el presente y el desarrollo de un sistema de notación apropiado para él. Como señaló George Moore, Degas escogió temas poco habituales, tales como la bailarina de ballet, la lavandera, el ama de casa bañándose, precisamente porque «el dibujo de la bailarina de ballet y el ama de casa es menso conocido que el de la ninfa y el joven espartano». Y añadió: «Los pintores entenderán lo que pretendo decir al aseverar que el dibujo es “menos conocido”: ese conocimiento de la forma que sostiene el artista como una muleta en su examen del modelo, y que dicta, como si dijéramos, al ojo lo que debe ver». Moore y otros críticos simpatizantes de los realistas consideraban la convención y los *shemata* tan sólo muletas, no componentes necesarios del arte, y muletas, además, de las que podía prescindir y a veces se prescindía. Esto puede ser parte del mito realista; sin embargo, es también parte de la realidad realista.

La historia del arte de finales del siglo XVIII y el siglo XIX, es como dice Gombrich, la historia de la lucha contra los *shemata*, y el arma más importante en esta lucha fue la investigación empírica de la realidad. Cuando Constable dijo que al sentarse a pintar del natural intentaba olvidar que alguna vez había visto un cuadro, o cuando Monet decía que desearía haber nacido ciego y haber recibido de golpe la visión, no estaba sólo estimulando la originalidad. Subrayaban la importancia de afrontar la realidad de nuevo, de desnudar conscientemente sus mente y pinceles de todo conocimiento de segunda mano y fórmulas preconcebidas. Enfoque tan radical y extremo constituía una novedad, y su éxito viene

atestiguado por sus obras, consideremos o no la fidelidad a la realidad (entendida del modo que sea) como criterio estético.

Podría uno preguntarse, no obstante, en qué medida se trataba en este caso, de hecho, de un nuevo enfoque. ¿Acaso no se trataba tan sólo de una manifestación más de una tendencia recurrente en el arte europeo? ¿Qué hay de la escrupulosa exactitud de Jan van Eyck, de la veracidad visual de Velázquez, del registro implacable de venas varicosas y pies sucios de Caravaggio, de los interiores y bodegones meticulosamente observados de los «maestros menores» holandeses del siglo XVII?. Prescindiendo, por el momento, de la compleja relación del realismo con el arte del pasado, sería demostrar que los retratos de Manet sean en algún sentido más fieles que los de Velázquez, o que el cuadro de Renoir *Le Pont des Arts* constituya un testimonio más exacto de un lugar específico en un tiempo preciso que la obra de Vermeer *Vista de Delft*. Más, por muy importante que pueda ser, la fidelidad a la realidad visual constituyó tan solo un aspecto del programa realista; y sería erróneo basar nuestra concepción de un movimiento tan completo sobre uno solo de sus rasgos: la verosimilitud. A fin de entender el realismo como actitud estilística dentro de su período, debemos atender a algunas de las restantes aspiraciones y logros de los realistas.

## El realismo, la historia y el tiempo.

---

Esencial para la actitud realista fue una nueva y ampliada noción de la historia, que acompañó a una alteración radical del sentido del tiempo. Además, las nuevas ideas democráticas estimularon un enfoque histórico más amplio. En un escenario hasta entonces reservado exclusivamente a reyes, nobles, diplomáticos y héroes empezó a aparecer gente corriente ---comerciantes, trabajadores y campesinos--- desempeñando sus labores cotidianas. «Abandona la teoría de las constituciones y mecanismos, de las religiones y su sistema», pedía Hippolyte Taine, apóstol del nuevo enfoque histórico, «e intenta ver a los hombres en sus talleres, sus oficinas, sus campos, con su firmamento, su tierra, sus casas, sus vestidos, sus utensilios, sus comidas, como sueles hacer cuando, al llegar a Inglaterra o Italia, reparas en las caras y los gestos, los caminos y las posadas, en un ciudadano que pasea, en una mujer que bebe». Esta insistencia en la vinculación entre la historia y el hecho experimentado es característica del punto de vista realista. Como señaló Flaubert en una carta fechada en 1854: «El rasgo dominante de nuestro siglo es su sentido histórico. Esta es la razón por la que hemos de limitarnos a relatar los hechos.» A sazón de consideraba que la comprensión y la representación cabales del pasado y el presente se basan en un examen escrupuloso de los datos, liberados de cualquier valoración moral o metafísica previa, convencional. En realidad, desde el punto de vista radical más bien tosco y materialista de Comte o Taine, la moral y las ideas del pasado y el presente constituían tan sólo un tipo de datos, de ningún modo diferente de los datos físicos, a los que en última instancia podían reducirse. «El vicio y la virtud son producto, como el vitriolo y el azúcar», escribió Taine. «Busquemos, pues, los fenómenos simples que están en la base de cualidades morales del mismo modo que buscamos los que están en la de las cualidades físicas.» Aplicando esta actitud al arte, Coubert dijo en 1861



que «la pintura es un arte esencialmente *concreto* y sólo puede consistir en la presentación de *cosas reales y existentes*. Tratase de un lenguaje completamente físico, cuyas palabras constan de todos los objetos visibles; un objeto que sea *abstracto*, no visible; no existente, no se halla dentro del ámbito de la pintura.»

Nos resulta paradójico que la era en que se canonizó como disciplina científica (¿o pseudocientífica?) a la historia contemplase asimismo el fin de la pintura de historia, la consagrada afirmación pictórica de los valores permanentes y los ideales eternos centradas en torno al nexo de la Antigüedad heroica. No se trata de que los pintores dejaran de pintar basándose en temas de la historia romana y griega; en absoluto. Ciertos críticos insistieron en una vuelta al debido «gran estilo». Mas lo que ahora producían era, en su mayor parte, cuadros de género histórico: escenas de la vida cotidiana de Grecia y Roma, escrupulosamente minuciosa en cuanto a vestimenta y ambientación, pero carentes tanto de sentimientos elevados como de noble forma. En otras palabras, los pintores de historia de habían convertido en pintores de historia anecdótica, y la mayor parte de los mismos hallaron una mayor afinidad con el decorado y las pintorescas vestimentas de la Edad Media o el Renacimiento que con las del mundo antiguo. Delacroix, que también había ampliado su ámbito de fuentes históricas y literaria, criticaban a los pintores modernos que «se autodenominaban pintores de historia. Tal pretensión ha de ser enteramente rechazada», escribió. «El pintor de historia es quién representa hazañas heroicas, y tales elevadas azañas han de encontrarse tan sólo en la historia griega o romana...los temas extraídos de otras eras no producen sino pinturas de género.»

Si la pintura de los temas históricos se habían degradado o, por el contrario, enriquecido debido a este nuevo concepto de la historia, es cuestión abierta a la polémica; lo que no puede negarse es que hacia mediados del siglo XIX se habían alterado irrevocablemente. Y, ciertamente, algunos pintores académicos se vieron afectados por él no menos que sus oponente, los realistas. Tanto La muerte de César, de Gérôme, como La muerte de Germánico, de Poussin, están situados en el mundo antiguo; pero la veracidad fotográfica de Gérôme y su insistencia en la concreción de un acontecimiento histórico específico no podrían estar más lejos de la elevada generalización y el distanciamiento moral de Poussin. Prescindiendo del tema elegido y de su postura en relación con la naturaleza del arte, y basándose en lo que su obra revela parecería que Gérôme compartía la opinión de Courbet de que la pintura era esencialmente un *art concret* que exigía un lenguaje visual similarmente *concret*. Desde este punto de vista, es tan sólo la insistencia de Courbet en la contemporaneidad como condición necesaria de lo concreto lo que separa al artista académico del innovador.

A medida que el tratamiento de asuntos históricos fue haciéndose hacia mediados del siglo más objetivo y terreno, el ámbito cronológico disponible para los artistas también fue ampliándose. Gradualmente, los límites del tiempo fueron remontándose hasta el juicioso punto de partida de Archibald Ussher, en el 4004 a.C. El relativismo fluido de una hipótesis científica perpetuamente revisada reemplazó al a historia de la Creación y el absoluto metafísico que entrañaba. Historia y valor, historia y fe, que habían sido inseparables ya desde los primeros mitos de la Creación y que habían sido integrados en la doctrina de la Iglesia cristiana, se vieron irremediabilmente despedazados por la Alta crítica y la Nueva



Geología. Lo que quedó fue la historia como conjunto de hechos en un vasto paisaje que se extendía desde las brumas de la prehistoria a los dominios comteanos de la experiencia presente. *La Edad de Piedra* de Fernand Cormon, el *Apodyterium* de Alma-Tadema, el *Luis XIV y Molière almorzando*, de Gérôme y el *Baile en el Moulin de la Galette* de Renoir, por muy diferentes que puedan ser desde un punto de vista estético, constituyen ejemplos patentes de este sentido histórico recién ampliado. Las cuatro obras tienen en común la intención de situar en un medio objetiva y convincentemente preciso la vida cotidiana de un período cronológico dado. El realista, claro está, insistía en que sólo el mundo del momento constituía tema apropiado para el artista, pues, como dijo Courbet, «el arte de la pintura sólo puede consistir en la representación de objetos que sean visibles y tangibles para el artista», y los artistas de un siglo eran por tanto «básicamente incapaces de reproducir el aspecto de un siglo pasado o futuro». Con todo, los artistas que se aferraron a temas del pasado no se vieron en absoluto libres de consideraciones relativas a la exactitud de los hechos y la libertad de elección del tema muy similares a las de Courbet. Como ha señalado Gerald Ackerman, muchos pintores de temas históricos de mediados del XIX intentaron satisfacer la demanda de actualidad que Taine formuló como condición *sine que non* de la historia mediante un sentido de la probabilidad, pintándolos como si ellos mismos hubieran estado presentes. Es la demanda de contemporaneidad y nada más que de contemporaneidad lo que separa en este caso a los realistas de sus compañeros artista. Si la obra de Alma-Tadema podría considerarse «una pintura histórica de la vida contemporánea». Hacia mediados del siglo XIX, la distinción había llegado a ser muy tenue, pero como veremos era la distinción crucial para los realistas.

Los realistas sostenían que el único tema válido que podía tratar el artista contemporáneo era el mundo del momento «*Il faut éter de son temps*». se convirtió en su grito de guerra «Sostengo que el artista de un siglo es básicamente incapaz de reproducir el aspecto de un siglo pasado o futuro», escribió Courbet. «Es en este caso que niego la posibilidad de un arte histórico aplicado al pasado. El arte histórico es contemporáneo por naturaleza. Cada época debe tener sus artistas que expresen y la reproduzcan para el futuro...La historia de una era concluye con la era y con aquellos de sus representantes que la han expresado.» Asimismo su más importante valedor en la «*bataille réaliste*», Champfleury, sostenía que «la representación sería de las personalidades actuales, los sombreros hongos, los negros fracs, los relucientes zapatos o los zuecos de los campesinos» poseían mucho mayor interés que las frívolas baratijas del pasado.

Las implicaciones morales de las «contemporaneidad» las esbozó el crítico Castagnary, quien, en su salón de 1863, alabó a los «naturalistas» por «situar de nuevo al artista en medio de su época, con la misión de reflejarla», y la sociedad francesa por producir una pintura «que describe sus propias apariencias y costumbres y ha dejado de hacerlo respecto a las civilizaciones pasadas». Pero los artistas que pensando de este modo a veces tenían que hacer algún sacrificio en consecuencia- En el salón de 1866 el joven Bazille dijo a sus padres: «He elegido la época moderna o porque es la que mejor entiendo y la que me parece más viva para la que existe actualmente», añadiendo a continuación quejumbrosamente: «y es esto lo que hará que me rechace».En su Salón de 1868 Zola denominó a Monet, Bazille y Renoir *Les actualistes*: «Los pintores que arman su tiempo hasta el fondo de sus corazones y mentes artísticos...No se contentan

con ridículo rompe l'oeil; Interpretan su época como hombres que la sienta vivir en su interior que están poseídos por ella y se sienten felices por estarlo... Sus obras están vivas porque las han extraído de la vida y las pintando con todo el amor que sienten por los temas modernos.»

A medida que el realismo fue evolucionando, la demanda de contemporaneidad —y la concepción de la misma— se fue haciendo más rigurosa. La «instantaneidad» de los impresionistas es la «contemporaneidad» llevada a sus últimos límites «este mismo momento», «este instante». Sin duda, la fotografía contribuyó a crear esta identificación entre lo contemporáneo y lo instantáneo. Mas, en un sentido más profundo la imagen de lo fortuito, lo cambiante, lo efímero e inestable parecía más a las cualidades de la realidad del momento que se experimentaban, que la reproducción de lo estable, de lo equilibrado, de lo armonioso. Como dijo Baudelaire, «la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente».

Esta insistencia en captar el momento presente en el arte —sea el encuentro de Courbet y su protector en el camino hacia Sète en *Bonjour, Monsieur Courbet*, el *corps de ballet* que hace un *rèverence* en un Degas o un efecto fortuito la atmósfera en un paisaje de Monet— es un aspecto esencial de la concepción de la naturaleza del tiempo. El movimiento realista es siempre el movimiento capturado tal como es «ahora», tal como se percibe en un vistazo instantáneo.

Pintores de épocas anteriores habían representado ya a menudo el movimiento clásico. Pero incluso un cuadro tan dinámico como *La Ronda*, de Rubens muestra lo poco que les preocupaba capturar un instante de acción observada de manera específica. Por el contrario, Rubens construyó una especie de paradigma realizado y eterno de la acción física violenta, con un comienzo, una mitad y final dentro del contexto del espacio pictórico, calculando cada postura cuidadosamente en relación con la siguiente en una cadena continua. Pintó la idea general del movimiento —el movimiento con una entidad ideal permanente— dentro de la percepción de un momento de actividad específica. En el arte anterior al siglo XIX, el tiempo no era nunca un instante completamente aislado, sino que siempre implicaba a lo que precedía y a lo que había de seguir. En el arte clásico todos los *schemata* que se basan en él, el paso del tiempo está condensado por medio de un compendio cinético expresivo.

Fue un realista, Degas quien destruiría este paradigma de la continuidad temporal, a favor del fragmento temporal aislado. En una obra como *La estrella*, Degas no tuvo ningún interés en brindar una imagen ideal del movimiento, sino que se concentró en crear el equivalente de un instante concreto de percepción de una realidad temporal, un momento aislado. La postura de las figuras, lejos de llevar paso a paso a un momento cumbre, se encuentran deliberadamente desconectadas entre sí; las direcciones del movimiento y significación. La apariencia de un momento único está pintada desde un punto de vista que resalta su carácter inconexo, su carencia de foco compositivo o psicológico significativo. El tiempo es visto como aprehensor de la significación, no —como en el arte tradicional— el medio donde se despliega.

Este énfasis en el fragmento temporal como unidad básica de la experiencia percibida, como la equiparación entre echo concreto y realidad misma, acompañó a la eliminación de los valores morales, metafísicos y psicológicos tradicionales en las obras realistas. Sus

enemigos se apresuraron a acusar a los realistas de producir obras carentes de continuidad y coherencia emocionales y morales, tanto como formales las aceptaciones de lo que experimenta en el acto —y de nada más allá de esto— como significado completo del acontecimiento pintado ---característico, por ejemplo, de *La ejecución de Maximiliano*, de Manet condujo a los críticos a acusar al artista de falta de sentimientos, de incapacidad de captar, o al menos de crear, un equivalente pictórico de las resonancias morales y psicológicas de un tema escalofriantemente brutal, como había hecho Goya en *Los Fusilamientos del tres de mayo*. Sin embargo, el sentido de desapego, la ausencia a un interés moral por el acontecimiento, y menos aún a la indiferencia política o a la ineptitud artístico. Manet debió de reaccionar ante la atrocidad como cualquier otro leal republicano. Su sentido de la importancia del mismo se revela simplemente en su cuidadosa atención a los detalles efectivos de la ejecución, su laborioso acopio de información procedente de testigos presenciales y fotografías, y sus repetidas recreaciones a gran escala de la escena que hizo en su estudio tomadas del natural. Manet, a diferencia de Goya, logró insertar cuidadosamente el «significado» de su obra en hechos firmes y concretos ---la imagen momentánea de la ejecución del emperador, un acontecimiento histórico concreto y documentado---, antes que convertirlo en un comentario más generalizado acerca de la eterna inhumanidad del hombre para con el hombre, como *Los fusilamientos del tres de mayo* de Goya.

Esta diferencia se debe, al menos en parte, a la diferencia en la actitud respecto al tiempo que controla cada obra. Para Goya, el significado se despliega, dentro del mundo pictórico, en el tiempo y en el espacio, progresando desde el fondo gris e indiferenciado del «antes» al intenso momento cumbre revelado para la luz de los hombres que están siendo ejecutados ---el «ahora»--- y las figuras caídas. Inertes, cubiertas de sangre, que se hallan al borde mismo del mundo pictórico: el «después». Este avance en el tiempo —enfaticado por la luz, por la intensificación de la saturación del color y por el grado de materialidad de la propia superficie pictórica-- se vincula a una convicción moral subyacente de la falta de sentido y la bestialidad de tales acontecimientos. La insinuación de que nos hallamos frente al mismo grupo de víctimas en tres estadios de su agonía intensifica el patetismo de la obra y muestra sensación de inevitabilidad e irremediabilidad. Hay algo más que una vaga reminiscencia de las estaciones de la Cruz en estas figuras anónimas, como lo siguiere, además, el hombre con los brazos abiertos del centro. Los rebeldes de Madrid, abatidos por sus ejecutores grises y sin cara, son asimilados a una humanizada y actualizada Pasión de Cristo. Los contrastes entre luz y sombra, entre el desorden humano y la regularización mecanizada, de izquierda a derecha, intensifican el impacto moral y metafísico de la obra maestra de Goya.

En el cuadro de Manet no hay nada de este despliegue temporal-emocional, ningún sentido de enfrentamiento a un decisivo momento cumbre preparado por insinuaciones casi rudimentarias y seguido por un horrendo final dentro del mismo cuadro, nada de las analogías o contrastes pictóricos que hacen que la obra de Goya, sea paradigma de una situación humana eterna y recurrente. La muerte de Maximiliano tiene lugar en un tiempo histórico antes que metafísico. El tiempo es el presente; el lugar Querétaro, en México; las víctimas no son ni más ni menos humanas que sus ejecutores; los espectadores son observadores anónimos, como nosotros, los que observamos el cuadro. El acontecimiento es terrible, pero Manet. El pintor, rehuye cualquier juicio pictórico abierto: es lo que es,

cuando es, donde es, nada más, el horror está contenido en el hecho, como una fotografía instantánea de noticias de guerra. Para el realista, el horror ---como la belleza o la misma realidad--- no puede universalizarse: está vinculado a una situación concreta en un momento dado del tiempo.

---

## La nueva variedad de temas.

---

Si bien los realistas constriñeron su campo de visión en términos temporales y emocionales, los expandieron a fin de que asumieran una variedad mucho más amplia de experiencia. Una exigencia nueva de democracia en el arte, contemporánea de la demanda de democracia política y social, dio paso a todo un nuevo espacio temático hasta entonces ignorado o considerado carente de interés representativo, pictórico o literariamente. Aunque los pobres hayan estado siempre con nosotros, apenas se les había prestado atención artística sería antes del advenimiento del realismo --y lo mismo se puede decir de las clases medias, que eran entonces la fuerza dominante de la sociedad---. Para los realistas, las situaciones y los objetos ordinarios de la vida cotidiana constituían algo no menos valioso que los héroes antiguos o los santos cristianos: de hecho, a la hora de representarlos para el «*peintre de la vie moderne*» lo noble y hermoso era menos apropiado que lo común y mediocre. La misma línea avanzada, ¿Acaso podía considerarse algún tema en y por sí mismo, feo, y por tanto rechazarse?

«Si un pintor se halla poseído por un sentimiento original respecto a la naturaleza y por un modo de proceder personal», declaró el brillante crítico de izquierda Théophile Thoré, «aun cuando lo implica a los objetos más inferiores, es maestro de su arte y en su arte. Murillo es tan magistral en su *Joven mendigo* como en su *Asunción de la Virgen*. Brouwer y Chardin son tan maestro pintando pucheros como Rafael pintando vírgenes.» Y, en una reseña del *Salon des Refusés* de 1863, comentó el mismo crítico: «Es bueno descender, o si se prefiere, ascender de nuevo a las clases que casi nunca tuvieron el honor de ser estudiadas y llevadas a luz por la pintura... El retrato del obrero con su blusa es en verdad tan valioso como el retrato de un príncipe con sus dorados vestidos.» Para los realistas no existían temas literarios o artísticos previamente determinados. Uno de sus más importantes proselitistas, Duranty, declaró: «En la realidad nada es espantoso; al sol, los harapos son tan buenos como los vestidos imperiales». Claude Lantier, protagonista-artista realista de Zola, prefería un montón de berzas a todo el pintoresco medievalismo de los románticos y proclamaba que un manojo de zanahorias directamente observado y pintado con toda ingenuidad sobre el terreno valía por todos los artificios externos de la *école* ---«llegará el día en que una sola zanahoria estará preñada de revolución»--- y encontró un ---«*tableau tout fait*» en un grupo de obreros engullendo su sopa de mediodía bajo el tejado de hierro y cristal de Les Halles.

Los realistas valoraban positivamente la representación de lo bajo, lo humilde y lo común, de los sectores socialmente desposeídos o marginales tanto como de los más prósperos. Se dirigían buscando inspiración al obrero, el campesino, la lavandera, la prostituta, al café o *bal* de clase media u obrera, el ámbito prosaico del tratante en algodón

o la modista, a sus propios *Foyers* o los de sus amigos, contemplándolos franca y cándidamente en toda miseria, familiaridad o vulgaridad. Coubert afirmó que la meta del realismo consistía en traspasar las costumbres, las ideas, la apariencia de su propia época a su arte; de este modo, la dimensión social adquiriría importancia automática, ya fuera el artista, como el propio Courbet, un radical consciente o un cínico antidemócrata igualmente consciente, como Jules o Edmond Goncourt. De hecho, fueron los Goncourt los que formularon la cuestión con mayor intensidad en su famoso prefacio a *Germinie Lacerteux*, en 1864:

Viviendo en el siglo XIX, en una época de sufragio universal, democracia, liberalismo, nos preguntamos si acaso lo que se llama "las clases bajas" no tiene derecho a la Novela; si esta sociedad por debajo de la sociedad, la gente corriente, había de permanecer bajo el peso del interdicto literario y del desprecio de los escritores que, hasta la fecha, han guardado silencio sobre el corazón y el espíritu que podía albergar. Nos preguntamos si deberían existir aún, para el escritor o para el lector, en estos tiempos de igualdad, clases demasiado poco dignas, sufrimientos demasiado bajos, tragedias demasiado malsonantes, catástrofes cuyo terror no es lo suficientemente noble. Empezamos a preguntarnos si... en un país sin aristocracia lega o de casta los sufrimientos de los pobres y humildes podrían afectar nuestro interés, nuestra piedad, nuestras emociones, tan intensamente como los sufrimientos de los ricos y poderosos...

En Inglaterra, Walter Bagehot afirmó que "el carácter de los pobres es un tema inadecuado para el arte continuo", y atacó a Dickens porque sus pobres gentes eran "pobres conversadores y pobres vividores y en todos los sentidos pobres como lectura". De modo similar el crítico Ernault condenó a los personajes de Courbet *Entierro en Ormans* tachándolos de "corriente, trivial y grotesco". Mas, a pesar de toda la oposición, tanto en Inglaterra como en el resto de Europa, los realistas continuaron defendiendo el derecho de las clases bajas a alcanzar un estatus literario y artístico. Picapedreros, traperos, mendigos, vagabundos, lavanderas, empleados de ferrocarril y mineros empezaron entonces a figurar en cuadros y novelas, no en calidad de fondo pintoresco, sino como figuras centrales.

Pero un artista, claro está, no se hacía realista por pintar un campesino con una zuda o una pastora con un cordero; su compromiso era más profundo: decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad. Esta exigencia se convirtió en imperativo moral como epistemológico o estético. Con palabras de G.H. Lewes, que escribió sobre el *Realismo en el arte* en 1858:

El realismo es... la base de todo arte, y su antítesis no es idealismo, sino el *falsismo*. Cuando nuestros pintores representan campesinos de rasgos regulares y ropa blanca irreprochable; cuando sus lecheras tienen el aspecto de belleza propias de libros de lujo, cuyos vestidos son pintorescos y nunca viejos o sucios; cuando se hacen expresar al rústico sentimientos refinados en un inglés intachable y los niños recitan largos discursos llenos de entusiasmo religioso y poético... se lleva a cabo un intento de idealización, pero el resultado es simplemente la falsificación y el mal arte... O bien dadnos verdaderos campesinos, o no los toquéis; no pintéis ropa alguna o hacedlo con la máxima fidelidad; no hagáis hablar a vuestra gente o que lo hagan con el habla propia de su clase.

Este pasaje recuerda lo próxima que se hallaba George Eliot a los realistas, aunque muy raramente se la cuenta entre ellos.

Coubert satisfizo esa demanda de veracidad en el arte. Sus admiradores pudieron considerar a sus campesinos aparentemente carentes de arte, toscas e ingenuamente



aditivas, a un intento honesto de expresar la verdad de su meta y sus enemigos a una falta deplorable de delicadeza y decoro. De hecho, no era a los temas elegidos por Courbet a lo que algunos de sus enemigos más violentos se oponían, sino a su manera de presentarlos, cruda, lisa y poco selectiva. Cuando Champfleury se quejó de que Courbet fuese tratado como un “sedicioso porque con toda buena fe ha representado a tamaño natural a los burgueses, los campesinos y las aldeanas” el crítico conservador Pierre replicó: “No es por haber pintado burgueses o campesinos por lo que se trata al señor Courbet de sedicioso, sino porque lo ha hecho de un modo contrario a la naturaleza. Nadie –institió Pierrer--, podría negar que un picapedrero es un tema tan valioso en arte como un príncipe u otro individuo cualquiera... Mas, por lo menos, que no haga del picapedrero un objeto tan insignificante como la piedra que está picando.” Idéntica observación realizó Louis de Geoffroy al analizar el *Entierro en Ornans*: “El funeral de un campesino no es menos emotivo para nosotros que el cortejo de Foción. Lo importante es evitar la restricción del tema y, además, enfatizar las partes interesantes de tal escena”. Aunque a veces es difícil tomar al pie de la letra las protestas de admiración de estos críticos por los temas de clase baja, no cabe duda de que los realistas, tanto a sus propios ojos como a los de sus críticos, estaban intentando conseguir mucho más que una mera ampliación temática. Hacía mediados del siglo XIX el valor otorgado a esa entidad tan sumamente controvertida que es “la verdad” aumentó enormemente, y la palabra “sinceridad” se convirtió en grito de guerra realista.

De hecho, aunque los realistas se abstuvieran de hacer comentarios morales en sus obras, su actitud global hacia el arte entrañaba un compromiso ético con los valores de la verdad, la honestidad y la sinceridad. En su misma negativa a idealizar, elevar o embellecer de alguna manera sus temas, en su valiente entrega a la descripción y al análisis objetivos e imparciales, los realistas adoptaron una actitud moral. Nunca antes se habían afirmado tan vigorosamente las cualidades de veracidad y sinceridad como fundamento del logro artístico. “Lo bello, lo verdadero y lo bueno es un lema hermoso y, sin embargo, falaz. Si yo hubiese de tener un lema sería lo verdadero, sólo lo verdadero”, escribió Sainte-Beuve. “Buscad en las obras aquellos que se oponen o que se aviene con esta ley de la sinceridad”, pedía el crítico Duranty en la página de su efímera revista *Le Réalisme*, “y enfatizad la superioridad de lo uno sobre lo otro”. Para Champfleury, la forma esencialmente realista era “la sinceridad en el arte”: el deber del artista de representar sólo lo que ha visto o experimentado, sin alteración alguna y sin respuesta convencional alguna o afectación estética. A la acusación de literalidad o simple exactitud fotográfica, replicó que “la reproducción de la naturaleza por obra del hombre no será nunca una reproducción o imitación, sino siempre una interpretación...puesto que el hombre no es una máquina y es incapaz de reproducir objetos mecánicamente”. Y Manet caracterizó su propio arte como, sobre todo, sincero. Hoy, el artista no dice “venga a ver una obra perfecta”, sino “venga a ver una obra sincera”, afirmó en 1867.

El artista que trataba de alcanzar la verdad o la sinceridad tenía que proteger su visión de la distorsión o la alteración originada por las convenciones o prejuicios estéticos. De este modo, la ingenuidad en la visión –lo que Castagnary denominó una mente “libre de prejuicios de la educación”—llegó a ser considerada de compañera necesaria de la sinceridad y la veracidad. “No sabe ni cantar ni filosofar”, escribió Zola en elogio a Manet.



“Sabe pintar, eso es todo.” Algunos críticos y artistas llegaron incluso a afirmar que la pura ignorancia o carencia de formación artística constituían valores positivos para el artista. Laforgue propuso que se cerrasen las academias; Courbet se negó a constituirse en profesor, declarando que el arte no podía enseñarse; Pizarro, en un momento de euforia, sugirió incluso que se quemase el Louvre. Sin embargo, lo que los realistas solían entender por “ingenuidad” –término usado con más frecuencia que precisión—no era sólo, o no era siempre, una inocente perceptiva infantil, que, por supuesto también podía ser valorada, sino la captación intuitiva de la verdad del hombre incorrupto de Rousseau combinada con la implacable y disciplinada búsqueda de la realidad objetiva, característica del nuevo hombre de ciencia. La sinceridad (que para el realista se asemejaba más al concepto moderno existencialista de “autenticidad” que a su significado, más vago, actual) y la verdad exigían del artista un constante esfuerzo por desembarazarse de la impedimenta de la formación tradicional y el *poncif*, una purga de las ideas recibidas que había de durar toda la vida.

La burla demostró ser un arma infalible para rasgar la cobertura protectora del sentimiento o artificio convencionales extendidas sobre la realidad. La incisiva degradación de las mezquinas pretensiones de la burguesía realizada por Daumier, o las parodias del ideal clásico que llevó a cabo en sus litografías de *Historie ancienne*, los jueguistas y absurdos curas de Courbet en *La vuelta de la reunión*, o sus exageradamente gordas *Bañistas*, desvestidas más que desnudas, son ejemplos del género. Una veta de ironía más sutil, aunque no menos eficaz, marca la devastadora esticomitía de los tópicos burocráticos y la coquetería que lleva a cabo Flaubert en la secuencia de los “*commices agricoles*” de *Madame Bovary* o la seria yuxtaposición de elevación clásica y trivialidad contemporánea en *Le déjeuner sur l’herbe* de Manet.

Pero el artista se veía obligado a librar un duro combate a fin de despojarse de las ideas preconcebidas y las fórmulas clásicas, de liberar tanto su visión como su notación del idealismo externo y el *poncif* establecido a fin de crear algo equivalente nuevo y más honesto para su límpida experiencia duramente conquistada. Max Buchon dijo que Courbet creaba obras maestras con tanta sencillez como un manzano produce manzanas, y que su gran talento natural era su rica espontaneidad. Mas esto raya en el mito realista. Para la mayor parte de los realistas, la necesaria tarea de liberación de las ideas preconcebidas y fórmulas clásicas constituía un doloroso y difícil preludio a la creación de una obra sincera y veraz. “Busco sobre todo dar cuenta de mis impresiones sinceramente en el lugar más simple”, escribió Champfleury, uno de los espíritus rectores de los primeros estadios del realismo francés, en su prefacio a sus *Contes domestiques* de 1852. “Lo que veo en mi cabeza desciende hasta mi pluma y se convierte en lo que he visto. El método es sencillo, al alcance de cualquiera. Pero ¡cuánto tiempo es necesario para despojarse de los recuerdos, las imitaciones, el medio en que uno vive, y redescubrir la propia naturaleza!” Para Jules Laforgue, unos treinta años después, el impresionista triunfante era una persona que “olvidando los cuadros acumulados durante siglos en los museos, olvidando su formación óptica de la Academia de Bellas Artes --línea, perspectiva, color-, a fuerza de vivir y ver franca y primitivamente... ha logrado para sí mismo un ojo natural, ver con naturalidad y pintar con tanta sencillez como ve” En 185, Flaubert le decía a Louise Colet: “creo... que todas las reglas están en vía de extinción, que las barreras se

están desmoronando, que una obra general de demolición está en marcha”, pero añadía en la misma carta: “¡Cuántos problemas me está causando mi *Bovary!* Nunca en mi vida he escrito nada tan difícil como lo que hago ahora: un dialogo trivial.”

Se cuenta de Courbet que era capaz de pintar un objeto sin saber siquiera de que objeto se trataba –su amigo Francis Wey dejó constancia de que una vez se trató de una pila de haces de leña distante--, pero la mayor parte de los artistas encontraban la tarea de capturar mucho más difícil y frustrante. “Miro constantemente a la naturaleza sin verla”, se quejaba el primer mentor de Monet, Eugène Boudin, quien hablaba del “tormento de tener que reproducir”, “la imposibilidad de crear en la pintura con medios tan restringidos”, los esplendores del firmamento y de la tierra. Monet nos comunica una y otras vez las contrariedades que extraña capturar la realidad externa en el lienzo. “Quiero luchar, raspar comenzar de nuevo”, dice a un colega en 1864: “Me parece que cuando veo la naturaleza, la veo ya hecha, completamente escrita... pero ¡intenta hacerlo!” En 1890 seguían quejándose: “He vuelto a enfrentarme con cosas que no pueden hacerse; agua con hierbas serpenteando en el fondo... Es maravilloso de ver, pero enloquecedor intentar pintar.”

Para hacer frente a las demandas más sutiles de cada situación, los realistas tenían que reinventar su lenguaje. La pugna intorelable con los medios materiales y formales se vio cargada de tanto significado como la lucha de Jacob con el ángel: la derrota constituía literalmente la muerte artística. El realismo, lejos de ignorar la forma, o la posibilidad y limitación técnica de su medio, era muy consiente de las mismas, pero en su calidad de medios y no de fines en sí misma. Pues en el arte realista, a diferencia de lo que ocurre en la política, los fines son la única justificación de los medios, de los cuales son en última instancia inseparables. Cuando Flaubert dijo que “para cualquier cosa que se quiera decir hay tan sólo una palabra que lo exprese, un verbo que lo anime y un objetivo que lo califique”, no estaba hablando acerca de la pura belleza de expresión o de la palabra por la palabra. Como señala Harry Levin, estaba intentando “aclarar detalles y especificar matices que novelistas más despreocupados señalan con generalizaciones torpes y vagos estereotipos”. El logro de Flaubert vino marcado por una “devoción a la palabra, no como dogma, sino como medio a través del que el artista crea y mediante el cual se aproxima a la realidad”. Con un leve cambio en las palabras, lo mismo puede decirse de todos los grandes artistas realistas.

---

## El realista y la ciencia.

---

¿Qué relación hubo entre el realismo y los métodos y conquistas de la ciencia de la época? No es posible una respuesta simple e inequívoca. En sentido estricto, por supuesto, no puede calificarse a ninguna forma de arte o literatura de verdaderamente “científica”, entendiendo por ello que se limita al método científico, es decir, a la formulación de hipótesis susceptibles de confirmación más o menos rigurosa sobre la base de una observación objetiva pertinente. Con su búsqueda una “fórmula de pintura óptica” basada en una observación repetida y sistemática de la actividad del color y la luz, Seurat, sin duda, se aproximó más que los realistas e impresionistas a los métodos hipotéticos-

deductivos de las ciencias naturales.

No obstante, en un sentido más general, los realistas, si bien no estrictamente científicos en cuanto a sus métodos, sí lo eran en lo tocante a sus actitudes hacia la naturaleza y la realidad. Al hacer de la verdad la meta del arte –la verdad respecto a los hechos, a la realidad y experimentada–, su punto de vista revelaba las mismas fuerzas que conformaron la actitud científica en sí. Sobre todo, compartían el respeto del científico por los hechos en tanto fundamento de la verdad. “El viento sopla en dirección de la ciencia”, declaró Zola en el salón de 1866. “A pesar de nosotros mismos, nos vemos empujados hacia el estudio exacto de los hechos y de las cosas.” Y al año siguiente, en su largo estudio de Manet, afirmó una vez más el carácter universal de las implicaciones de la revolución científica de la época: “Desde que la ciencia exigió una fundamentación sólida y volvió a la observación exacta de los hechos, todo se ha cuestionado. Este movimiento se ha dado tan sólo en el mundo científico. Todos los ámbitos del conocimiento, todas las empresas humanas buscan principios constantes y precisos en la realidad.”

Resulta difícil darse cuenta actualmente de la ambición y atrevimiento de la revolución científica en el siglo XIX, tantas son las temeridades que han absorbido hasta la fecha la invisible subestructura de nuestras asunciones relacionadas con el mundo. En el siglo pasado, la ciencia era más optimista, más generalmente ambiciosa y más radicalmente universal en la amplitud de sus metas y aspiraciones que las diversas disciplinas especializadas de hoy. De hecho, podríamos decir que hombres como Comte, Taine, Zola o Renan, acabaron confundiendo la ciencia con el cientismo religioso en la ciencia. Para Taine, la ciencia brindaba un conocimiento directo de la realidad misma y, de este modo, como corolario, la realidad era tan sólo lo que la ciencia podía conocer y nada más; poco más o menos como Courbet que, con una frialdad lógica similar, proclamó que, dado que la pintura había de ocuparse tan sólo de la representación de cosas reales y existentes, nada abstracto (es decir, no visible o no existente) debería poder entrar en su dominio. Tanto Comte como John Stuart Mill quisieron hacer de todas las áreas de la experiencia humana un tema de ciencia empírica exacta, basada en lo observable, y el mismo Mill admitió en 1854 que la meta de su *Lógica* iba mucho más lejos de su propósito declarado y consistía en fundar “la ciencia metafísica y moral en la experiencia analizada, en oposición a la teoría de los principios innatos”. La posición de Comte, analítica e histórica, se basaba en la asunción previa de que todo el conocimiento general ha de ser científico, fundado sobre la observación y la experiencia, concepción que fue ampliamente divulgada por Littré, el propagandista más importante del positivismo durante el Segundo Imperio.

Como Zola señaló, no hubo un solo ámbito de actividad que no se viese afectado por el punto de vista científico. Para Comte y Taine, incluso al hombre había de estudiarse desde el exterior, como los métodos fríos del análisis, y diseccionar los fenómenos mentales del mismo que los físicos. Renan y los partidarios de la Alta crítica de Alemania e Inglaterra confrontaron la fe cristiana y las Sagradas Escrituras con las armas positivas de la verificabilidad y la consistencia, dejando un Jesús demasiado humano y un tenue encaje de respuesta subjetiva e idealismo poético como base de la fe personal. Como Taine, Fustel de Coulanges, en *La cité antique* de 1864, dio empuje al avance del método histórico e imparcial a la hora de estudiar el pasado: la historia libre de teorías preconcebidas, de ideales y de cualquier pensamiento desiderativo; el estudio de la historia basado en el escrutinio cuidadoso y el análisis crítico de los documentos y los datos objetivos del

período, Sainte-Beuve se refirió a su crítica literaria tildándose de “*histoire naturelle des esprits*” mientras, por la misma época, Théophile Thoré fundaba la disciplina de la historia del arte como empeño positivo o científico. Creyendo, como sus colegas en otros campos, que el momento de los teóricos de lo bello ya había pasado, Thoré se dispuso a llevar a cabo la gigantesca tarea de poner los cimientos de una historia del arte general y científica acumulando hechos, fechas y otros elementos de prueba. Incluso las políticas habían de someterse a la férula del método científico según Flaubert, quien, en una carta a George Sand de 1869, escribió: “No se trata ya de luchar por la mejor forma de gobierno, puesto que una forma es tan buena como cualquier otra, sino hacer que prevalezca la ciencia... La política continuará siendo absurda hasta que se convierta en una provincia más de la ciencia.” Tampoco se confinaba el entusiasmo por la ciencia al excesivo ámbito de las mentes superiores. A ambos lados del Canal de la Mancha Lumbreras de la altura de Comte y T.H. Huxley impartían cursos nocturnos populares.

Por esta razón, en la literatura y el arte, cuando un escritor como Flaubert declaraba que “el tiempo para la Belleza ha concluido” y que “cuanto más se desarrolle el arte más científico será, del mismo modo que la ciencia acabará siendo artistas. Separados en el principio, ambos volverán a unirse cuando alcancen su plenitud”, o cuando Castagnary, en su salón de 1863, describía a la escuela naturalista (es decir, realista) como “la verdad equilibrándose con la ciencia”, coincidían en gran medida con sus contemporáneos en otros campos. Para los escritores y artistas realistas, las ciencias naturales parecían brindar un precedente de ese despojo del vestido de la ilusión a la baja carne de la realidad, de esa liberación de la experiencia de la falsedad de las adherencias metafísicas o espirituales que era su meta. Para Flaubert, que sostenía que la ciencia y la historia constituían las “musas de los tiempos modernos”, era precisamente este rechazo de la ilusión relacionada con la existencia de un valor espiritual superior lo que permitía a la ciencia acceder a la realidad misma: “Lo magnífico de las ciencias naturales es que no quieren probar nada. ¡De qué caudal de hechos disfrutan, y qué inmenso campo de pensamiento! Los seres humanos deben tratarse como mastodontes y cocodrilos; ¿por qué alborotarse por el cuerno del primero o la mandíbula del segundo? Muéstrense, diséquense, embotéllense, eso es todo, ¡mas no se los valore o tase!” Qué próxima se halla esta afirmación, al menos en cuanto a su actitud subyacente, ya que no en su viva expresividad, a la predicción formulada por Comte en el *Cours de philosophie positive*, según la cual los estados teológico y metafísico de la civilización serían trascendidos cuando el conocimiento se obtuviese a partir de la observación, una observación encaminada no al descubrimiento de “causas primeras” sino simplemente de la relación entre fenómenos. “El positivismo”, proclamó Comte, “significa a un tiempo real, útil, cierto, preciso, orgánico, relativo...”

Así pues, si bien los realistas no procedieron de hecho según los métodos de las ciencias naturales o no lograron entender sus metas adecuadamente, sí compartieron, admiraron y quisieron imitar muchas de sus actitudes, que determinaron en gran medida el carácter y la calidad de su obra: imparcialidad, impasibilidad, escrupulosa objetividad, rechazo de los prejuicios metafísicos o epistemológicos *a priori*, limitaciones por parte del artista a la precisa y exacta observación y notación de los fenómenos empíricos, y descripción de cómo, y no por qué, acaecen los fenómenos.

Dentro de los contextos de las artes y las letras decimonónicas, tanto los partidarios



como los adversarios del realismo utilizan continuamente la analogía científica, pero los realistas investigaron a menudo con sumo cuidado a fin de documentar los aspectos “científicos” de sus obras. Para Sainte-Beuve en 1857, el autor de *Madame Bovary* se ha transformado, como el hombre de ciencia, en un observador completamente impersonal. “Está ahí tan sólo para ver, mostrar y decirlo todo.” Se compara a Flaubert con un médico, por su manera de actuar. “Hijo y hermano de doctores distinguidos, el señor Gustave Flaubert ase la pluma como otros el escalpelo.” De hecho, el propio Flaubert había desempeñado su papel, tomándose extraordinarias molestias a la hora de acumular datos precisos sobre los síntomas exactos de la difteria o el envenenamiento por arsénico, del mismo modo que había hecho los hermanos Goncourt para escribir su novela sobre la vida médica *La soer Philomène*, ambientada en un decorado de exactitud objetiva y con frecuencia horripilante. Zola consideró a Manet, a quien tildó “de hijo de nuestra época” y “pintor analítico”, desde una perspectiva muy semejante, basada en la misma clase de referencia científica y vinculada a la iniciativa del pintor moderno con la de sus contemporáneos científicos en su mutua insistencia en la investigación desapasionada de la realidad como método y meta. Por mucho que su belicosa propaganda a favor del *roman expérimental* y una variedad más científica aún del realismo, a la que denominó “naturalismo”, puedan haber diferido de la línea épica muy imaginativa de sus novelas, Zola se apoyó ya considerablemente en la metodología positivista brindada por el brillante filósofo Claude Bernard en su *Introducción a l'étude de la médecine expérimentale* de 1865, y definió en 1866 al novelista como un “doctor en ciencias morales” y a la novela como un “tratado de anatomía moral, un acopio de datos humanos, una filosofía experimental de las pasiones”.

Ni que decir que se atacó al realismo por su ostensible reducción de la condición humana a la propia del laboratorio experimental. Ya en 1843 Hippolyte Babou criticó de Balzac y a la escuela de *roman d'analyse* por convertir la novela en “química moral”. Y, más tarde, muchos críticos condenaron la faceta científica del realismo debido a su grosero materialismo, tildándolo de “reproducción del mundo material con sus rasgos más notoriamente materialistas”, mientras que otros, empleando una terminología más precisa y a la altura de los tiempos, condenaron la alianza del realismo con los métodos objetivos “científicos” y mecánicamente precisos del daguerrotipio o el fotógrafo. “Se trata de la fidelidad sarcástica y trivializadora del método de Daguerre aplicado a la producción de lo ridículo y odioso”, declaró un crítico respecto del verismo de Henri Monnier. Se criticó a Merimée por su “método fotográfico” y por daguerrotipiar a sus personajes, y acusó a los realistas en conjunto de llevar a cabo “una especie de contraprueba de la vida cotidiana al estilo de Daguerre”, o de simplemente fotografiar la naturaleza. Ni que decir tiene que Baudelaire condenó abiertamente al fotógrafo y a su impasibilidad mecánica y científica considerándola una amenaza para la genuina creación artística.

Realistas e impresionistas usaron la fotografía –al igual que el perfecto pintor imaginativo a juicio de Baudelaire, Delacroix –, pero a modo de ayuda en sus tentativas de capturarla apariencia de la realidad. Courbet, por ejemplo, hizo uso de la fotografía para la ejecución de la mujer de pie de *Las bañistas* y en *Estudios de artista*, para sus ilustraciones de la obra de Baudry *Le Camp des bourgeois* (1868) y para su retrato póstumo de Phoudhon; Manet empleó retratos fotográficos para sus aguafuertes de Baudelaire y Poe, y requirió por menos cuatro pruebas fotográficas para documentar su *Ejecución de Maximiliano*,



y Degas, fascinado como estaba por el proceso de la fotografía, hizo uso abundante de ella. Fue Degas, más que cualquier otro realista, quien valoró la fotografía no sólo como un medio de documentación, sino más bien como fuente de inspiración: evocaba el espíritu de su propio mundo imaginativo, hecho a base de lo espontáneo, lo fragmentario y lo inmediato. De este modo, en cierto sentido, los críticos del realismo tenían mucha razón cuando equiparaban el procedimiento objetivo distante y científico de la fotografía y su insistencia en lo descriptivo antes que en lo imaginativo o valorativo, con las cualidades básicas del propio realismo. Como señaló Paul Valery en un importante aunque poco conocido artículo: “En el instante en que apareció la fotografía, el género descriptivo empezó a invadir las Letras. Tanto en verso como en prosa, la decoración y los aspectos exteriores adquieren una preponderancia casi excesiva... Con la fotografía... el realismo se pronuncia en nuestra literatura”, y también, podía haber añadido en nuestro arte. Todas estas manifestaciones de la actitud científica podrían quizá considerarse también parte de aquella perspectiva más amplia conocida como “agnosticismo epistemológico”, con la que György Lukács caracteriza la ideología occidental decimonónica como un todo, Pues uno de los modos en que el realismo difiere de todas las restantes artes precedentes que se preocuparon de la verosimilitud es el siguiente, importante y abarcador aspecto: el realismo de este tipo y grado particulares no fue posible, ni siquiera concebible, hasta el siglo XIX. Van Eyck pintando a los Arnolfini o Caravaggio a su Magdalena, por muy escrupulosos que pudieran ser al reproducir el testimonio de la experiencia visual, miraban con los ojos, sentían con el corazón, pensaban con un cerebro y pintaban con unos pinceles impregnados en un contexto de fe en la realidad de algo diferente y más allá de los simples hechos externos y tangibles que observaban ante ellos. Y aun cuando ciertos artistas como Velázquez o Vermeer intentaron liberarse de *Schemata* de representación previos –lo que de hecho hicieron, en mayor o menor medida, a fin de mirar la naturaleza por sí mismo--, todavía se hallaban vinculados por las limitaciones ideológicas a menudo inconscientes de su propia era, así como lo estaban, ciertamente, los mismos realistas del siglo XIX. Pero sólo en el siglo XIX la ideología de la época llegó a equiparar la fe en los hechos con el contenido total de la fe misma: en esto consiste la diferencia crucial entre el realismo del siglo XIX y todos sus predecesores.

---

## El realismo y la cuestión social.

---

¿Qué grado de relación hubo entre el realismo y las cuestiones políticas y sociales de su época? Es ésta una cuestión tan compleja y delicada como la de la relación entre el realismo y la ciencia. Todo arte es, por supuesto, parte integral de la estructura social; pero afirmar esto es decir todo y nada. Las catedrales de la Edad Media, los paisajes más recónditos de *Euphuus*, la antigüedad idealizada de Rafael o Poussin, las creaciones herméticas de índole onírica de Redon o los surrealistas, la página en blanco de Mallarmé o el lienzo negro de Ad Reinhardt; se hallan todos imbricados tan inextricablemente en la estructura social de la que forman parte como la *machine* más descaradamente propagandística de un esbirro literario de un partido soviético. Con todo, es evidente que

un arte cuya meta explícita es pintar y analizar la vida contemporánea y cuyo punto de referencia lo constituye las cambiantes aunque concretas apariencias del mundo de su época se encontrará comprometida más directa y materialmente en las condiciones sociales de su tiempo de lo que un arte que se centrara en los ideales y los símbolos.

Nacido tras el levantamiento progresista de 1848 y habiendo adquirido madurez en el período de cinismo social y desilusión política que lo siguió —el período del Segundo Imperio—, el movimiento realista francés, con su carácter dual de protesta en una sociedad predominantemente burguesa de la cual, no obstante, era expresión, estaba marcado internamente con la impronta de la ambivalencia. Por una parte podía considerársele —y así fue en sus comienzos— como expresión de las nuevas fuerzas sociales radicales desencadenadas por la misma revolución. Para Courbet y sus partidarios, por ejemplo, el realismo era la “democracias en el arte”; para Castagnary, el naturalismo brotó “de nuestra política, la cual, al establecer como principio la igualdad de los individuos y como *desideratum* la igualación de las condiciones, ha conseguido que las falsas jerarquías y las diferencias engañosas desaparezcan de la mente”, y un crítico, escandalizado por la malograda obra de teatro de los Goncourt *Henriett Maréchal*, llegó a decir que el realismo conducía “al materialismo y al socialismo de Proudhon”, graves palabras en los días en que el espectro del anarquismo o cosas peores amenazaban las almenas protegidas por la censura del imperio “liberal” de Luis Napoleón.

Sin embargo, cuando nos volvemos hacia las obras realistas en sí, la conexión entre el arte y actitudes sociales específicas se hacen más amorfa. Hasta qué punto las obras más importantes que hizo Courbet en los años cincuenta reflejan efectivamente sus convicciones políticas izquierdista, se presta a discusión. Para su amigo y partidario P.-J. Proudhon, el anarquista, filósofo y creador de la expresión “la propiedad es un robo” (y *bête-noire* tanto de Marx como de la burguesía), *Los picapedreros* podía ser una “ironía dirigida contra nuestra civilización industrial” y *Las bañistas* una crítica de la “burguesía obesa y acomodada”, pero es poco verosímil que Courbet tuviese en mente una propaganda tan abierta cuando lo pintó. Obras como *Escena de París* de Jeanron; con su hambriento obrero mendigando para su familia, los numerosos lienzos de Alexandre Antigua dedicados a calamidades en las capas bajas de la sociedad —inundaciones, incendios, desahucios y mendicidad— o las melancolías representaciones de Tassaert de suicidios en fétidos desvanes, niños enfermos y desnutridos y huérfanos ateridos de frío suscitaron la cuestión social y atacaron las injusticias sociales de la época mucha más explícitamente que los picapedreros o las bañistas de Courbet.

Los cuadros de Courbet eran socialmente incendiarios, no tanto por lo que decían —no contienen mensaje explícito alguno—, sino por lo que no decían. Sus representantes desidealizadas, insólitamente directas y prosaicas, de temas relacionados con las clases humildes de la época, totalmente carentes del encanto de la pequeña escala y del pintoresquismo protector, que había hecho de la pintura de género de temas similares algo aceptable por poco que fuera teóricamente admirable, a los ojos de los franceses bien pensantes, se presentaron por primera vez en un Salón en 1850-51, en el mismo momento en que la burguesía triunfante había privado a esas mismas clases humildes de la mayor parte de las ventajas que habían conquistado en las barricadas de 1848. En 1851, la amenaza socialista constituía todavía un recuerdo aterrador, incluso una posibilidad amenazadora. El defensor de Courbet, Castagnary, nos da una ideas de la situación

en ese tiempo: “Había disuelto los Talleres Nacionales, habían derrotado al proletariado en las calle de París...habían purgado el sufragio universal:...¡y ahí estaba “vil multitud” expulsada de la política, reapareciendo en la pintura! ¿Qué significaba ese descaro? ¿De dónde provenían esos campesinos y picapedreros, esos seres famélicos, esos granujas a quienes se veía avanzar silenciosamente entre las adoradas divinidades de Grecia y los caballeros empenachados de la Edad Media? ¿No eran acaso la siniestra vanguardia de aquellos “Jacques” a quienes un público asustado imaginaba lanzándose, antorchas en mano y mochila a la espalda, al asalto de las elecciones de 1852? Así, los cuadros de Courbet del salón de 1850-51, solo por su tamaño, su estilo y tema, se vieron como amenaza al todavía vacilante restablecimiento del poder de las clases medias. Pese a estar lejos de ser afirmaciones contundentes de principios sociales, estaban íntimamente vinculados al punto de vista de izquierda de la época debido a sus radicales innovaciones pictóricas. Como señaló Thoré, no sólo tomaban *au sérieux* temas coetáneos referentes a las clase bajas, sino que las consideraban dignos de una escala monumental. Además, estaban relacionados directamente con el “Arte del pueblo” mismo, pues Courbet había ido a buscar inspiraciones en el arte popular y las tradiciones populares de Holanda, España y Francia, formas recientemente “descubierta” por críticos de arte socialmente consciente de París. A los ojos de sus partidarios, Courbet satisfacía de este modo la demanda de un arte que fuera simultáneamente significativo en lo social e innovador en lo estilístico.

Un reflejo de los ideales sociales de 1848 podía verse en la misma estructura pictórica de una obra como el *Entierro en Ornans*. Por su disposición aparentemente informal y fortuita ---sin comienzo, mitad o fin--, por su carencia de selectividad, y por ello rechazo implícito de cualquier jerarquía admitida de valores, por su riqueza uniforme de detalle que entiende a enfatizar igualmente cada elemento y produce de este modo, como si dijéramos, una democracia pictórica, un *égalitarisme* compositivo, por su sencillez, desmañanamiento y ausencia de toda retórica establecida, podía verse como un paradigma del mismo ideal *quarantehuitard*. Tal y como se ejemplificaba en tales obras, tanto el realismo como la democracia eran expresiones del mismo enfrentamiento --y desafío-- ingenuo e intenso del *statu quo*.

No hace falta decir que, desde el campo opuesto, la libertad artística y falta de decoro de Courbet fueron equiparadas inmediatamente por sus enemigos con la ilegalidad y el radicalismo político. Todas las manifestaciones del realismo sufrieron la misma condena. Walter Bagehot, por ejemplo, en una crítica severa del pragmatismo dominante y el creciente materialismo de la sociedad moderna, identificó el realismo con lo que denominó “utilitarismo” social. “*El réalisme impotoyable* que los buenos críticos encuentran en una parte muy característica de la literatura del siglo XIX también puede hallarse en su política. Una utilidad nos ostentosa debe caracterizar sus creaciones”, escribió en *The English Constitution* (1867). Aproximadamente por las mismas fechas, Baudelaire condenaba en Francia la “universal bestialidad” de su época --una sociedad “embrutecida y glotona” enamorada tan sólo de las posesiones materiales--y, a renglón seguido, “un cierto método literario llamado *realismo*, un repugnante insulto arrojado a la cara de todo ser racional, una palabra vaga y elástica que significa para el vulgo no un nuevo método de creación, sino una minuciosa descripción de trivialidades.

No todos los realistas compartían las precisas opiniones radicales de Courbet. Mas sus oposiciones a la creciente democratización –algunos la habrían llamado envilecimiento— de la sociedad no les impedía pintarla en toda su vívida objetividad. Pues, como anunciado proféticamente Alfred de Vigny en sus *Réflexions sur la vérité dans l'art*: “Hoy, en las letras, no es menos necesarios un estudio del destino general de las sociedades que un análisis del corazón humano”. Flaubert, que negó cualquier afiliación al movimiento realista –“odio eso que convencionalmente se llama realismo, aunque se me considere uno de sus grandes sacerdotes” --, despreció abiertamente las mediocres pretensiones y la repugnante actitud de los recién llegados al banquete, perteneciente a clase media –baja de 1848 y no tomó parte activa en ninguno de los acontecimientos de su tiempo, contentándose con haber asistido “como espectador” a casi todos los tumultos de su época. No obstante, fue Flaubert quien creó la imagen más notable y verídica de la época revolucionaria de *L'Education sentimentale*.

Courbet admiraba sinceramente el carácter provinciano de su Franco Condado natal, y llegó a imitar al campesino en la brusquedad y energía de sus propios modales, Millet, en sus peores momentos, sumergió el labriego de una aura de plácidas bucólicas, y en los mejores momentos transmitió realmente la sensación de lo que supone hallarse encadenado como una bestia de carga a la tierra y las estaciones. Zola descendió a los estratos más bajos de la sociedad a fin de demostrar los efectos inevitables de la herencia y las inexorables predaciones de un sistema social injusto. Pero fue una vez más Flaubert quien, despreciando a la muchedumbre y sus obras, creó, sin embargo, los pocos personajes a su semejanza que mueven a simpatía: Dassardier, el altruista y arrojado obrero izquierdista de *L'Education sentimentale*; Catherine Leroux, la vieja campesina silenciosa estoica que recibe un premio irrisorio por una vida de servicio en la feria agrícola, en *Madame Bobary*, y la inolvidable Félicité, antiheroína de *Un Coeur simple*, que acepta sin cuestionar la carga de la vida se servidumbre anónima, redimida tan sólo por penúltima de un adorador loro disecado.

Los quisquillosos snobs que fueron los Goncourt, tan celosos de su *particule* como de sus colección de arte *recherché*, buscaron documentación en los más miserables ámbitos de la vida parisiense no menos que el demócrata y en última instancia socialista Zola, aunque sus motivos puedan cuestionarse. En las paginas de su *Diario* encomiaron constantemente su propio contacto íntimo con el “pueblo” --su fiel criada, hasta que tuvo la falta de delicadeza de mezclarlos en sus sórdida vida privada,, momento en que sirvió como modelo inconsciente de la protagonista de su estudio sobre el estado de la servidumbre, *Germinie Lacerteux* --. Los apolíticos Monet y Degas –este último, de ser algo, reaccionario – estaban tan preocupados por “reflejar las costumbres y apariencias de su época” en los años sesenta y setenta, como Courbet lo había estado en los cincuentas. Y tampoco es una coincidencia que Baudelaire, los Goncourt y Flaubert --y no sólo los izquierdistas Daumier, Courbet, Zola y Manet— se vieran envueltos en enfrentamientos más o menos serios con las instancias legales de la sociedad establecida.

El compromiso social del realismo no implicaba ninguna proclamación abierta de metas sociales ni una franca protesta contra las condiciones políticas intolerables. Pero la sola intención de “reflejar la apariencia, las costumbres” de la época implicaba ya un compromiso significativo con la situación social del momento y podía constituir de este modo para los

valores existentes y las estructuras de poder una amenaza tan aterradora como una bomba. La censura policial impidió a Manet exhibir su perfectamente “objetiva” *Ejecución de Maximiliano*, así como que circularan litografías sobre el tema. “El pintor anarquista no es el que crea obras anarquistas”, escribió Signac en 1891, “sino el que, despreocupado de la riqueza, no deseoso de recompensa, lucha con toda su individualidad contra las convenciones burguesas oficiales mediante una contribución personal”. Aunque por aquella época la situación estética había cambiado de forma tan radical como la política, las implicaciones de la frase de Signac también son aplicables al período anterior. En la época del realismo la contribución era, por definición, social.

---

## Hacia una definición histórica.

---

A veces se han considerado al realismo como un fenómeno progresivo y perenne que evoluciona y se desarrolla a lo largo de los siglos hasta alcanzar su forma más rigurosa y concentrada en el siglo XIX. Eric Auerbach, por ejemplo, en su notable *Mimésis*, traza su desarrollo desde la época de Homero y la Biblia en adelante. Muchos autores y artistas se quisieron realistas. Nietzsche dijo que siempre ocurrió así con los buenos artistas –también que el realismo, en el arte, es tan sólo una ilusión--. No cabe duda de que, en la medida en que los escritores realistas se interesaban por la realidad del hombre, compartían esta preocupación con los grandes escritores de todos los tiempos. Y en cierto sentido, como ya hemos visto, el término “realista” delata meramente una ilusión peculiar de mediados del siglo XIX: la ilusión de que se había encontrado una clave de lo que realmente es. No obstante, el realismo del siglo XIX se caracteriza por ciertos rasgos que lo distinguen, cualitativamente y cuantitativamente, de todas las manifestaciones anteriores y posteriores. Aun cuando se esté de acuerdo con que cada generación ha de reinventar las modalidades de la realidad. –como tantos han creído desde la época de Wordsworth y Constable hasta la de Alain Robbe-Grillet y Rauschenberg--, nos vemos obligados a admitir que la conciencia y la resolución de sus practicantes hizo del realismo de mediados del siglo XIX tanto un hito como un paradigma para todas las empresas subsiguientes. Prescindiendo de su tiempo y lugar, todas las formas del realismo están caracterizadas por un deseo de verosimilitud de un tipo u otro. Con todo, no hay percepción en un vacío cultura, y ciertamente tampoco sistema notacional para dar cuenta de la misma, que no se vea afectada por variantes, de las más toscas a la más sutiles, del período, de la personalidad y el medio. Dentro incluso del mismo movimiento del siglo XIX, el deseo sincero de reproducir las verdades de la naturaleza *en plein air* llevó a Monet a transmitir sus percepciones a base de pinceladas y contornos impresionistas, mientras que casi por la misma época, en Inglaterra, Ford Madox Brown estaba entregado al mismo empeño bajo las mismas condiciones, pero mediante contornos definidos y una *facture* minuciosa.

El empeño de los realistas en ver las cosas como son era inseparable de sus creencias generales, su mundo, su herencia y aquello mismo del o que despojaban y frente a lo que se rebelaban. Las revoluciones se configuran a partir tanto del *status quo* contra el que se levantan como de las presuntas metas hacia las que tienden. Incluso si damos por



sentado lo que queremos demostrar diciendo que un estilo –cualquier estilo—no es por definición nada más que una serie de convenciones, hemos de adquirir que los realistas hicieron un riguroso esfuerzo por liberarse de las ya existentes y lucharon por llegar a nuevas formulaciones menos manidas y más radicalmente empíricas de su experiencia. Sin embargo, como hemos visto, debemos ser cautelosos a la hora de admitir totalmente el mito realista de una concepción del mundo libre de valores, junto con su corolario, el estilo libre de estilos o estilo transparente, prescindiendo de la frecuencia o la insistencia con que sus coetáneos, tanto favorables como hostiles al movimiento, puedan haberlos proclamado.

Constituye objetivo declarado de ciertos historiadores del arte actuales “permitir que la época hable por sí misma” y aceptar en consecuencia las valoraciones de los contemporáneos de un artista como inherentemente más valiosas que el juicio de estudios posteriores de su obra. Tal noción posee cierto atractivo falso, una aureola de objetividad científica que oscurece oportunamente el hecho, más pedestre, de que aquello a que se dedican esos historiadores no es la verdad la historia del arte, sino una versión actualizada del coleccionismo de antigüedades. Los discursos teóricos de un período o sus diatribas más encendidas no son para el historiador del arte otra cosa que materia prima similar a sus artefactos o estadísticas, por más importantes que puedan ser *como* materia prima. Una época no “habla de sí misma” en el sentido de autoexplicarse, más que lo puede hacer el cuadro o el poema producido en su seno. Si lo hace, sus declaraciones se ven envueltas generalmente en una opacidad délfica, cuyo pleno significado sólo puede ser aprehendido o comprobado en lo tocante a su validez por intérpretes que hayan adquirido ciertas perspectiva merced al puro del tiempo: aquel sentido del contexto y la coherencia esencial a la tarea del historiador.

Aceptar, por ejemplo, las opciones de un teórico del siglo XVI en lo tocante a la naturaleza y los fines de la *maniera* como la única explicación suficiente del complejo fenómeno del manierismo es tan insatisfactorio como aceptar la explicación del obseso que se lava continuamente las manos consistente en que lo único que desea es mantener muy, muy limpio. En ambos casos, las afirmaciones brindan puntos de partida necesarios, pero difícilmente ofrecen una explicación completa, que requeriría ulterior investigación bajo la superficie, así como un examen de la misma superficie. Del mismo modo, podemos aceptar sin reservas la afirmación de Max Buchon relativa a que Courbet, pintó su retrato en 1845 durante una visita a Suiza, pero sin duda seremos más escépticos en lo referente a su aseveración de que Courbet no había recibido ningún adiestramiento formal y producía sus obras tan espontáneamente como un manzano da manzanas. La investigación ulterior revela que esta afirmación forma parte de la estructura de la “ideología” realista en la misma medida que los cuadros o novelas producidos por el movimiento y, como tal, ha de someterse al mismo tipo de examen y análisis crítico. En realidad, a veces el portavoz coetáneo de un movimiento está en considerable desventaja a la hora de juzgarlo, simplemente porque es un coetáneo y se encuentra de este modo inevitablemente influido tanto por sus pasiones conscientes como por sus asunciones inconscientes acerca de la naturaleza de su asunto.

Un ejemplo que hace al caso es el de ciertos escritores modernos que parecen aceptar la opinión decimonónica --normalmente generalizada tanto entre los partidarios de los realistas como, en tono más amortiguados y oscuros, entre sus oponentes— de que

su época era una época sin valores, carente de un sistema de creencias cohesivo, una época que había perdido el pasado y no había aún logrado erigir de nuevo un presente o poner las bases del futuro, a pesar de su innegable progreso material y técnico. Algunos, como los Goncourt, aceptaron esta desgracia con cinismo y nostalgia. Baudelaire bramaba contra ella con la desesperación apocalíptica. Pizarro y Manet apreciaron la apertura de posibilidades que ofrecía al artista. Otros, como Comté o Fourier, se entregaron con ganas a erigir sistemas de valores complejos, mejorados y laico, que consideraban más apropiados que los ajados credos religiosos para las necesidades de la época. En Inglaterra, Alemania y Francia se hicieron tentativas notables coherentes de establecer nuevas religiones seculares” o sistemas ideológicos con un fundamento racional, pero también emocionalmente satisfactorio: el positivismo, el socialismo, el anarquismo, el fourierismo. Con éstos y el fervor de Carlyle, la radical trasmutación de los valores de Nietzsche, el celo misionero de Ruskin y Morris, ¿hubo alguna vez un siglo que insistiera tanto, y con tantas conciencia y tanta vehemencia en los valores y en su restablecimiento sobre bases racionales, alternativas o simultáneamente, más satisfactorias humanamente que las precedentes? Si el período del realismo vio el triunfo de la ciencia y métodos histórico-crítico, también vio la creación de la religión de la humanidad y el materialismo dialéctico, cosmovisiones que se fundan en la premisa de que la observación crítica y la comprobación por la experiencia son valores en sí mismo, y medios conducentes a más libertad humana y mayor riqueza de posibilidades.

La ausencia de credos abiertamente formulados en la obra creativa o de pronunciamientos teóricos no indican necesariamente la carencia de un sistema de valores o creencias subyacentes. Como las de cualquier artesano medieval o humanista del Renacimiento, las obras de los impresionistas se relacionan con una cosmovisión, un contexto de creencias e ideas interdependientes acerca de lo que es bueno y malo, verdadero y falso, la naturaleza de la existencia y los medios para investigarla. En la historia humana no hay “vacíos valorativos” ni “períodos intermedios”, sólo hay períodos más o menos unificados, más o menos reducibles a los procedimientos, y los temperamentos, de los historiadores. Los años de mediados del siglo XIX constituyen un momento especialmente complejo. Pero esta complejidad no debe reforzarnos a aceptar de modo poco crítico la materia prima de la historia en tanto historia. En la realidad histórica no hay *tabulae rasae*, ni siquiera para aquellos que más deseaban que las hubiese o pudiese haberlas, como Monet cuando deseaba haber nacido ciego o Pissarro cuando pedía la destrucción del Louvre. La mera expresión de este deseo implica toda serie de presupuestos subyacentes que. Aunque no expresados y quizá sin sistematizar, no son menos relevantes para la obra de arte en cuestión que la creencia de Fra Angelico en la divinidad de Cristo. El silencio de un artista o el carácter incompleto de la expresión de un punto de vista no son pruebas ni de neutralidad o falta de acabamiento.

También es cierto que muy a menudo, el artista no le resulta fácil plasmar directamente con mediano grado de suficiencia estética o intelectual los nuevos valores criptorreligiosos y de otros tipos propios del siglo XIX. Las representaciones alegóricas de la Electricidad pueden ser manifestaciones más directas del espíritu científico que un paisaje impresionista, pero no son mucho más felices. De modo semejante, una novela violentamente partidista sobre obreros famélicos no es necesariamente un expresión más afortunada de las

realidades sociales que *Madame Bovary*. La situación se complica aún más si recordamos que las obras realistas (y la perspectiva realista) son parte en sí de la estructura social de su época, emblemas de las creencias de entonces y menos efectos de una causa abstracta. *Madame Bovary* y el paisaje impresionista son parte de la realidad del siglo XIX en la misma medida que la revolución de 1848 o el Manifiesto Comunista y configuraron de modo similar el modo en que los hombres pensaban de sí mismos y veían la realidad. De hecho, es muy difícil imaginar el siglo XIX sin representarnos la visión de París de un Monet o de un Renoir, una descripción de Dickens de un suburbio londinense o un campesino de Courbet o Millet.

El problema de por qué los realista decidieron pintar lo que pintaron rechazando otras posibilidades y por qué decidieron pintar lo que pintaron del modo como lo hicieron es crucial. No se debió meramente a que las escenas callejeras, los campesinos o los temas cotidianos estuvieran ahí; al fin y al cabo la cocina papal también había estado ahí para Rafael. Tampoco se debió a que los temas antiguos, más tradicionales, estuvieran “agotados” o “ya no fueran relevantes”: esto no es más que una forma fácil de decir que ya no se los pintaba. Los pintores decidieron lo que decidieron debido a ciertas actitudes mentales, manifestadas o no, a menudo asimiladas de forma inconsciente, como si flotaran en el mismo aire de la época. Los pintores avanzados de los años cincuentas y sesentas no buscaban ninguna doctrina metafísica o mitología coherentemente formulada que brindase inmediatamente una iconografía hecha de antemano. Un determinismo de esta crudeza, ya peligroso cuando se aplica a épocas anteriores, es enteramente inapropiado para medidas del siglo XIX, época en que la desconfianza hacia las generalizaciones abstractas y un rechazo desdeñoso de las fórmulas intelectuales en tanto que “insinceras” eran inherentes a la perspectiva realista.

La cuestión de qué Monet insistió en pintar su *Mujeres en el Jardín* de 1866-67 completamente al aire libre no está menos íntimamente vinculada a la historia intelectual de mediados del siglo XIX que el erudito y arcano esquema de palingenesis social de Chenevard elaboró en sus bocetos para los murales del Panteón, aunque a primera vista el cuadro de Monet no posea contenido intelectual en absoluto. Sin embargo, ¿por qué llegó a ser tan importante en este momento pintar un lienzo de gran tamaño en *plein-air*, para crear un efecto de luz unificado y preciso de figuras y decorado, haciendo uso tan sólo de amigos o parientes próximos como modelos? Ni que decir tiene que, para responder a esta pregunta, es esencial saber mucho más acerca del carácter interno del mundo artístico de la época, así como de la trayectoria previa de Monet. Mas estas importantes fuentes de información no contarán toda la historia, ni pueden ofrecer una respuesta completamente satisfactoria. Todavía nos preguntamos por qué la percepción y su notación precisa eran tan importantes para un artista joven y poco convencional en los años setenta del pasado siglo. No había éste el caso para el aventurero e innovador Delacroix en los años veintes. ¿Por qué la luz y no la línea? ¿Por qué la informalidad antes que el formalismo? ¿Por qué el ambiente contemporáneo con preferencia sobre los temas exóticos o literarios? Son éstas sólo algunas de las cuestiones que plantean las obras de arte realista, y si las tomamos en su mera literalidad, o incluso en la consideración que merecieron a sus contemporáneos, las interpretaciones de forma errónea.



## La idea de modernidad

---

### Enanos modernos a hombros de antiguos gigantes.

---

Es siempre difícil definir datar con precisión la aparición de un concepto, y más aún cuando el concepto bajo escrutinio ha sido durante toda su historia controvertido y complejo como es el de “modernidad”. Está claro, no obstante, que la ideas de modernidad sólo pudo concebirse en el entramado de una conciencia de tiempo específico, es decir, la de *tiempo histórico*, lineal e irreversible, caminando irresistiblemente hacia delante. La modernidad como noción carecería de significado en una sociedad que no utiliza un concepto secuencial-temporal de la historia y organiza sus categorías temporales según un modelo mítico o recurrente, como el descrito por Mircea Eliade en su *Myth of the Eternal Return*. Aunque las ideas de modernidad se ha asociado casi automáticamente con el laicismo, su principal elemento constitutivo es simplemente un sentido de *tiempo irrepitable* y este elemento de ningún modo es incompatible con una *Weltanschauung* religiosa como la implicada por la escatológica visión judeo-cristiana de la historia. Esta es la razón por la cual la idea de modernidad nació durante la cristiana Edad Media, mientras está visiblemente ausente del mundo de la antigüedad pagana. La relaciones directas e indirectas entre el modernismo y cristianidad se discutirán posteriormente con mayor amplitud; del momento, es suficiente señalar que la hipótesis del origen medieval de la modernidad está lingüísticamente confirmada. Fue durante la Edad Media cuando la palabra *modernus*, un adjetivo y nombre, se forjó a partir del verbo *modo* (significado “recientemente, ahora mismo”), del mismo modo que *hodiernus* se derivó de *hodie* (“hoy”). *Modernus* significaba, según el *Thesaurus Linguae Latineae*. “qui nunc, nostro tempore est, novellus, praesentaneus...” Sus principales antónimos eran, tal como los lista el mismo diccionario, *antiquus*, *vetus*, *priscus*...

Es notable cómo se las arreglaba el antiguo latín sin la oposición “moderno/antiguo”. Esto se explica por el desinterés de la mente latina clásica en la relación diacrónica. El primer uso literario de “clásico” (*classicus*) es del siglo II, en las *Noctes atticae* (19,8,15) de Aulus Gellius. Se nos enseña que los escritos clásicos se encuentran entre los antiguos oradores o poetas (*cohors antiquior vel oratorum vel poetarum*), pero el significado de *classicus*, con sus connotaciones fuertemente positivas, se determina, en primer lugar, por la referencia social a la *clase prima* de los ciudadanos romanos. La analogía aristocrática está subrayada por la oposición explícita entre *scriptor classicus* y (*scriptor*) *proletarius* –el antónimo de “clásico” es “vulgar”, en lugar de “nuevo” o “reciente”, como podíamos esperar--.

La necesidad de un palabra para “moderno” se debió sentir, no obstante, al menos desde los tiempos en los que Cicerón adoptó el término griego, que posteriormente se aclimató en latín como *neotericus*. Como señala Ernst Robert Curtius en su *European Literature and the Latin Middle Ages*, “cuando más vieja se hacía la antigüedad, más necesaria se hacía una palabra moderno. Pero la palabra *modernus* todavía no estaba disponible. La laguna se cubrió con *neotericus*... No seá hasta el siglo XVI cuando la nueva y feliz formación *modernus*...aparezca, y así Cassiodorus puede celebrar a un autor con un ritmo rodante como *antiquorum diligentissimus imitator, modernorum nobilissimus instituto*. La palabra moderno... es uno de los legados del latín tardío al mundo moderno”.

*Modernus* fue ampliamente utilizada en el latín medieval en toda Europa no desde el



siglo VI, como creyó Curtius, sino desde finales del siglo V. Términos tales como *modernitas* (“tiempos modernos”) y *moderni* (“hombres de hoy”) se hicieron también frecuentes, especialmente después del siglo X. La distinción entre *antiquus* y *modernus* parece que siempre ha implicado un significado polémico, o un principio de conflicto. El lector de hoy se sorprende, no obstante, al saber que la polémica entre lo antiguo y lo moderno empezó realmente en un período tan temprano como la Edad Media y que implicó ideas y actitudes que a poca gente fuera de los círculos medievales de estudiosos les hubiera interesado en esa “Edad Oscura”. No obstante, los hechos están ahí, y se puede decir con seguridad que durante el siglo XII una bien sazonada pelea acerca de los modernos rugía entre los poetas que escribían en latín pero estaban absolutamente divididos en cuestiones de estética. Después de 1170, como nos cuenta Curtis, hubo “dos facciones hostiles: los discípulos de la poesía antigua de mentalidad humanista, y los *moderni*. Los últimos... representan una nueva poética. Son maestros de un estilo virtuoso formado en la práctica de la dialéctica, y se considera, por tanto, superiores a los antiguos. Todavía es más interesante señalar que, tras las cuestiones de estilo, surgían cuestiones filosóficas más amplias.

Los historiadores de las ideas del progreso han establecido que la famosa máxima acerca del enano sobre los hombros de un gigante, que es capaz así de ver más allá de lo que el propio gigante puede ver, se puede rastrear hasta Bernardo de Chartres, que murió en 1126. La frase de Bernardo aparece por primera vez en el *Metalogicon* de Salisbury; que data de 1159 y es correctamente considerado como uno de los principales documentos de los que los estudiosos llaman el “Renacimiento” del siglo XII. Aquí está el pasaje que nos interesa:

Frecuentemente sabemos más, no porque nos hallemos adelantados gracias a nuestra habilidad, sino porque nos sustentamos en la fuerza mental ajena, y poseemos riquezas que hemos heredado de nuestros antepasados. Bernardo de Chartres solía compararnos con enanitos sobre los hombros de los gigantes. Decía que vemos más y más lejos que nuestros antepasados, no porque tengamos vista más aguda o mayor altura, sino porque se nos eleva y nacemos sobre su gigantesca estatura.

La sonrisa de Bernardo es viva y fácil de visualizar, lo que explica su atractivo imaginativo inmediato; y su sutil ambigüedad logra reconciliar algunas afirmaciones básicas de los *moderni* (es decir, que ocupan una posición más avanzada en comparación a los antiguos) con los requisitos de una época para la cual la tradición era todavía la única fuente de valor fiable (la relación de la modernidad con la antigüedad se caracteriza; en consecuencia, por analogía con la que los enanos y los gigantes). Desde luego fue la ambigüedad la responsable de que pudiéramos disfrutar de la libertad de hacer énfasis sólo en unos de los significados combinados en la metáfora, lo que hizo que el dicho de Bernardo se convirtiera en una fórmula extendida y, eventualmente, en una máxima retórica. La chocante de esta comparación es que representa un estudio igualmente significativo, tanto en la historia de la idea de progreso, como en la de decadencia. Desde este aventajado punto de vista, progreso y decadencia parecen desde luego estar íntimamente unidos; los hombres de una nueva edad están avanzados pero el mismo tiempo son menos merecedores que sus predecesores; saben más en términos absolutos, en virtud

del efecto acumulativo del conocimiento, pero en término relativo su contribución al conocimiento es tan pequeño que es justo compararlos con pigmeos,

Algunos ejemplos de usos posteriores de la analogía medieval pueden ilustrar su flexibilidad semántica. A finales del siglo XVI, cuando la autoconfianza del renacimiento daba paso a la conciencia barroca de la ilusión y mutualidad universal, la imagen completa llegó a Michel de Montaigne. Se eliminaron las figuras contrastadas de los gigantes y los enanos, pero la idea esencial de la sucesión de generaciones, simbolizada por los cuerpos humanos unos sobre los hombros de los otros, se mantuvo y desarrolló. Los modernos, surgiera Montaigne, pueden estar más avanzados que los antiguos, pero no deben ser honrados por ello, pues no han hecho nada heroico para estar donde están; su elevada posición en la escala del progreso es una consecuencia de la ley natural más que del esfuerzo y mérito personal. El punto de vista de Montaigne acerca del progreso no carece de cierto toque de melancolía –un bienvenido recordatorio de que el reconocimiento del progreso no conduce automáticamente a un optimismo exaltado--. “Nuestras opiniones”, escribe Montaigne, “están injertas unas en otras. La primera sirve de almacén a la segunda, la segunda a la tercera. Así, subimos paso a paso como por una escalera. Así ocurre que el que ha subido más alto a menudo es más alabado de lo que se merece, pues con referencia al anterior está una pizca más alto”.

Al principio del siglo XVII, Robert Burton hace uso de la figura en la parte introductoria de su *Anatomy of Melancholy* (1621), “De mócrito al lector”. Para entonces, podemos suponer, la vieja sonrisa se ha convertido en un mecanismo convencional con el cual un autor intentará justificar su compromiso en el campo del conocimiento. Burton cita como fuente a un oscuro autor español y místico, Diego de Estella (1524-1578), pero todo el pasaje, con su aire de exquisita erudición, no se puede considerar como nada más que un ejercicio retórico. Ni el precio de los antecesores ni la autoimplicación del enano como símbolo para el propio autor tienen una fuerza real: “Aunque hubiera gigantes en la vieja física y filosofía, aun así, digo con Didacus Stella, un enano a hombros de un gigante puede ver más que el propio gigante; yo puedo asimismo añadir, alterar y ver más allá que mis predecesores”.

Durante la segunda mitad del mismo siglo, Isaac Newton emplea la figura en una importante carta a Robert Hooke. Pero, aun en este caso, la figura parece pretender, no tanto transmitir la filosofía del progreso, como expresar sentimientos de modestia personal, gratitud y admiración hacia pensadores y científicos anteriores. “Pero entretanto”, escribe Newton a Hooke el 5 de febrero, 1675/167, “tú concedes demasiado a mi habilidad en la búsqueda de esta materia. Lo que hizo Descartes fue un buen paso. Tú has añadido mucho en diferentes modos... Si he visto más allá, es por estar a hombros de gigantes. Con la omisión a cualquier referencia explícita a los “enanos”, los “gigantes” de Newton sólo pretenden ser hipérbole le laudatoria.

Una de las metamorfosis más significativa de la analogía medieval se encuentra, hacia mediados del siglo XVII en el *Preface to the Treatise on Vacuum* (¿1647?). Publicado póstumamente, esta obra temprana es quizá la más cartesiana de Pascal. Como Descartes, Pascal es un adicto defensor de la libertad de los modernos en la investigación y la crítica contra la injustificable autoridad de los antiguos. La antigüedad ha sido objeto de culto hasta el punto de que los “oráculos están contruidos con todos sus pensamientos y misterios, incluso con sus oscuridades”. Pero a diferencia de Descartes, Pascal no cree

que la nueva ciencia y filosofía deba de comenzar desde el principio. No hay una ruptura real en la continuidad del esfuerzo por conocer de la humanidad, y el esfuerzo de los antiguos ha facilitado a los modernos la comprensión de aspectos de la naturaleza que en la antigüedad hubieran sido posibles de comprender. Por tanto, es nuestro deber reconocer nuestra deuda, Pascal dice:

Es así como hoy podemos adoptar sentimientos diferentes y nuevas opiniones, sin menosprecio de los antiguos y sin ingratitud, ya que el primer conocimiento que nos han proporcionado ha servido de escalón para el nuestro propio, y puesto que con estas ventajas estamos en deuda con ellos por nuestra superioridad; ya que al elevarnos con su ayuda hasta cierto grado, el más pequeño esfuerzo hace que subamos todavía más alto, y menos dolor y menos gloria nos encontramos sobre ellos. Esta es la causa por la que somos capaces de descubrir.. Nuestra mirada se extiende más, y aunque sabían tan bien no obstante, no la conocían tan bien, y nosotros vemos más que ellos.

Hay poca duda respecto de que Pascal tuviera in mente la vieja sonrisa cuando escribió este pasaje. Probablemente todavía la encontraba sugerente a pesar del grotesco contraste entre enanos y gigantes, que podría resultar para su gusto –educado en una época que requería refinamiento intelectual— la fábula demasiado cruda y al mismo tiempo demasiado infantil. Pero, a pesar de esta hipotéticas consideraciones es seguro que el joven Pascal, cuando escribió el *Preface to the Treatise on Vacuum*. Pascal utiliza una serie de elementos tomados de la metáfora original, siendo la más sorprendente referencia a la posición más elevada y, consecuentemente, al punto de vista más amplio de los modernos, pero deja afuera a los gigantes y los enanos. Si la figura medieval contenía una vía antimoderna, ha desaparecido totalmente en el tratamiento de Pascal.

---

## La vanguardia y algunos escritores de mediados del siglo XIX.

---

Para mediados del siglo XIX, la metáfora de la vanguardia –en su primera acepción política y en su segunda acepción cultural- había sido ya utilizada por reformadores sociales y periodistas radicales de varios tipos, pero que yo sepa, apenas había sido utilizada por figuras artísticas o literarias. Como se ha señalado, la idea de que los poetas están dotados de poderes visionarios, que ciertamente son “espejos del futuro”, y como tales aventajados para su tiempo, fue compartida por muchos románticos de mente progresista. Víctor Hugo fue uno de ellos, pero no parece haber utilizado el símil de vanguardia hasta *Les Misérables* (1862), cuando incluye en él un pasaje que muestra su entusiasta aprobación de una vanguardia intelectual ampliamente definida:

Los enciclopedistas, dirigidos por Diderot; los fisiócratas, dirigidos por Turgot; los filósofos, dirigidos por Voltaire, y los utopistas, dirigidos por Rousseau –éstas son las cuatro legiones sagradas-. Son las cuatro *vanguardias* de la humanidad en su marcha hacia los cuatro puntos cardinales del progreso –Diderot, hacia la belleza, Turgot hacia lo útil, Voltaire hacia la verdad, Rousseau hacia la justicia-.

Para comprender mejor lo que había llegado a significar la vanguardia para la mitad del siglo XIX, deberíamos también considerar Balzac. En su grandiosa y minuciosa crónica de su época, Balzac señala con acierto que la “vanguardia” se ha convertido en un tópico de la retórica revolucionaria. De modo significativo no utiliza la palabra cuando escribe como narrador, sino sólo cuando escribe el discurso de un personaje en particular. Este personaje descrito como un “republicano radical” (estando su revolucionismo profético en divertido contraste con su prosaica profesión de callista), lleva el irónico nombre de Publico la Masson y hace una breve pero memorable aparición en *Les Comédiens sans le savoir* (1846), una novela corta que pertenece, en el gran ciclo de *La Comédie humaine*, la sección *Scènes de la vie parisienne*. Publicola Masson, mientras realiza su no muy grato trabajo en casa de un famoso pintor, anuncia un derrocamiento social inminente, que por comparación hará parecer el terror de la Revolución Francesa como algo benigno –“Venimos después de Robespierre y Saint-Just para mejorarlos”, proclama-. La imagen que dibuja la vanguardia ideológica es la de una fuerza subversiva que prepara la gran explosión que volará todas las estructuras sociales y hará posible un mundo nuevo y mejor:

Todo conspira por nosotros. Así, todos aquellos que se apiadan de la gente, y alborotan sobre la cuestión del proletariado y los salarios, o escribe contra los jesuitas, o se interesa en la mejora de no importa qué –comunistas, humanitaristas, filántropos... usted comprende- todos estos hombres son nuestra vanguardia (el subrayado es mío). Mientras estemos en el poder tienen la mecha y las chispas de las circunstancias que le prenderán fuego.

El primer crítico literario moderno importante que hizo uso del término “vanguardia” en sentido figurado parece ser Saint-Beuve, en su *Causeries du Lundi*. En su segundo artículo-reseña (fechado el 22 de diciembre de 1856) sobre *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, de Hippolyte Rigault, Sainte-Beuve habló del “celo vanguardista” *abbé* de Pons en el siglo XVIII. En la famosa *Querelle* de Pons estaba, evidentemente a favor de los “modernos” y en oposición –en un pasaje citado por Sainte-Beuve- a los estúpidos eruditos académicos” y de hecho la idea de autoridad (“...atreveos a pensar por vosotros mismos y no hagáis caso de esos estúpidos eruditos que han jurado ser fieles a Homero por encima de todo...”). Sainte-Beuve comenta como sigue: “Vemos fácilmente que el *celo vanguardista*, el calor de la escaramuza le ha hecho al *abbé* de Pons volar de pasión y él, tan correcto de ordinario, llega a utilizar palabras realmente *soeces*”. Es interesante señalar que, como dice Sainte-Beuve, de Pons “afirmaba que, en cuestión de poesía y literatura, se debería estar tan libre de juicios de autoridad e incluso de tradición como se está en cuestiones de filosofía desde Descartes”. En cuanto al uso del término vanguardia, está claro que Sainte-Beuve tenía en mente connotaciones militares y *polémicas*, está claro también que no aprobaba las exageraciones implicadas en el *zèle d'avant-garde*.

Utilizado con frecuencia en el lenguaje político del radicalismo, en término vanguardia, cuando se aplicaba a la literatura y las artes tendía a señalar este tipo de compromiso que se esperaba de un artista que cree que su papel consiste principalmente en propaganda de partido. Esta fue quizá una de las razones por las que Baudelaire, al principio de la

década de 1860, desaprobaba y le disgustaba tanto el término como el concepto. Expresó sin ambigüedad su amargo desdén por los *Littérateurs d'avant-garde* en anotaciones muy característicos en su agenda personal, publicada póstumamente bajo el título de *Mon coeur mis à un*. La profunda inteligencia de Baudelaire se estremecía con la paradoja de la vanguardia (como se entendía en su tiempo): el inconformismo reducido a una clase de disciplina militar, o peor aún, a una conformidad borreguil. Su propio individualismo era repelido por lo que él llamaba la “predilección de los franceses por las metáforas militares”. Hay una intensa cualidad sardónica en las anotaciones de Baudelaire sobre la vanguardia:

Del amor, de la predilección de los franceses por las metáforas militares. Aquí toda metáfora lleva un bigote. Literatura militante. Permaneced en la brecha. Portad alto el estandarte... Más metáforas militares: los poetas en combate. La literatura de vanguardia. Esta tendencia a las metáforas militares es un signo del espíritu, no militante en sí, pero hechos para la disciplina –es decir, para la conformidad- espíritus congénitamente domésticos, belgas que sólo pueden pensar en sociedad.

Es cierto que cuando Baudelaire lo rechazó tan drásticamente, el término “vanguardia” no se había asociado todavía con el tipo de extremismo artístico y espíritu “experimental” que después fueron elementos esenciales en la estética de la vanguardia. No obstante, el punto de vista de Baudelaire no era meramente tópico, y podemos ver que su rechazo de la vanguardia tenía cierta cualidad profética que la hace relevante al problema de la vanguardia en general, ya que ¿acaso no es cierto que el inconformismo sistemático de la vanguardia generó un nuevo tipo de conformidad (aunque iconoclasta)? Entonces no sería incorrecto decir que Baudelaire, en cierto modo, fue el primer escritor que señaló algunas de las aporías básicas que resultan del uso cultural del concepto de vanguardia. Este problema específico ha retado a los estudiantes más perceptivos de la vanguardia y ha sido tratado en extensión en un excelente ensayo del poeta alemán Hans Magnus Enzensberger, comentando la afirmación inicial del *Primer Manifiesto Surrealista* de Breton, escribe:

Sólo la palabra libertad puede todavía llenarme de entusiasmo. La considero apropiada para sostener de hecho el viejo fanatismo humano por un tiempo indefinido todavía por venir. Con estas palabras André Breton, en 1924, abre el primer *Manifiesto Surrealista*. La nueva doctrina cristaliza como siempre, alrededor de su grito por la libertad se puede adquirir sólo al precio de la disciplina absoluta: en pocos años, la guardia surrealista se transforma ella sola en un capullo de reglas.

El argumento nos recuerda claramente el énfasis de Baudelaire en la insoluble contradicción entre el inconformismo valiente de la vanguardia y la sumisión final a la ciega e intolerante disciplina.



## Dos vanguardias: Atracciones y repulsiones.

---

En la década de 1870, en Francia, el término “vanguardia”, aunque todavía mantenía su amplio sentido político, comenzó a designar el pequeño grupo de escritores y artistas avanzados que transferían el espíritu de la crítica radical de las formas sociales al dominio de las formas artísticas. La transferencia no implicaba la sumisión de los artistas a la estrecha filosofía política o su conversión en meros propagandistas. La propaganda, para ser eficaz, tiene que recurrir a formas de discurso tradicionales, esquemáticas e incluso simplistas. Pero lo que les interesaba hacer a los artistas de la nueva vanguardia –sin importar el grado de simpatía hacia la política radical- era demoler las tradiciones formales de arte y disfrutar de la estimulante libertad de explorar horizontes de creatividad completamente nuevos y prohibidos hasta entonces, ya que creían que revolucionar el arte era igual que revolucionar la vida. Así los representantes de la vanguardia artística se volvieron conscientemente contra las expectativas estilísticas del público en general, que los revolucionarios políticos estaban intentando ganar con ayuda de una propaganda revolucionaria insípida. Ya estaban ahí las semillas del conflicto entre las dos vanguardias.

El nuevo, estéticamente revolucionario estado mental de los artistas avanzados de 1870 lo ilustran perfectamente, por poner sólo un ejemplo, algunos escritos y unas cartas de Arthur Rimbaud –por ejemplo, en su famosa *Leerte du voyant* dirigida a Paul Demeny el 15 de mayo de 1871-. Aunque el poeta no utiliza la palabra vanguardia, el concepto está inequívocamente ahí, y con todas las señales importantes. Los “recién llegados”, escribía Rimbaud a Demeny, “son libres de condenar a sus antecesores”. El poeta debía luchar por convertirse en un profeta, para alcanzar lo desconocido, para inventar un lenguaje totalmente nuevo. Así el poeta será un avanzado (en palabras del propio Rimbaud: “La poésie ne rhythmère plus l’action; elle sera en avant... En attendant, demandons au poète du nouveau, -idées et formes”). Las creencias socio anarquistas del joven Rimbaud son bien conocidas; también los on sus simpatías expresas por la Comuna de París de 1871. En Rimbaud –y en su caso no es el único- tienden a emerger las dos vanguardias, la artística y la política. Paggioli señaló este interesante fenómeno. Las vio unidas casi perfectamente durante aproximadamente una década:

Por un instante las dos vanguardias parecen estas aliadas o unidas, renovando así el precedente o tradición romántica establecida en el curso de las generaciones encerradas entre las revoluciones de 1830 y 1848... Esta alianza... sobrevivió en Francia hasta la primera de las modernas revistas literarias, titulada significativamente *La revue indépendante*. Esta revista, fundada en 1880, fue quizá el último órgano que reunió fraternalmente, bajo el mismo techo, a los rebeldes de la política y a los rebeldes del arte, los representantes de las opiniones avanzadas en las dos esferas del pensamiento social y artístico. Después de pronto tuvo lugar lo que podríamos llamar el divorcio de las dos vanguardias.

En este punto debería dejar claro que la idea de Paggioli de un divorcio abrupto y *completo* entre las dos vanguardias me resulta inadmisibles. El patrón de las relaciones entre las dos vanguardias es realmente más complicado. Es cierto que habitualmente en Europa se llama “vanguardia” (que se ha desarrollado mayormente a partir de 1950) nos exige una mirada a la totalidad del problema de la vanguardia desde un punto de vista que

Paggioli no pudo adoptar, ya que su libro está pensado entre 1946 y 1950. Pero incluso lo que hoy denominamos la “vanguardia histórica” fue políticamente inspirada más de una vez, y aunque los movimientos así representados nunca lograron unirse totalmente a los movimientos más o menos paralelos en política, no sería exacto decir que las dos vanguardias estaban separadas por una brecha insalvable.

Toda la cuestión de la vanguardia está interpretada de una manera un tanto confusa por lo que podríamos llamar una pelea de palabras. Esto se debe principalmente a las connotaciones positivas del propio término vanguardia. Estas connotaciones, que terminaron desplazando las peyorativas en el caso de la vanguardia como término literario, fueron incluso más poderosas en el lenguaje de la política. Todas las doctrinas sociopolíticas dirigidas hacia el futuro creían estar en la vanguardia: saint-simonianos, fourieristas, anarquistas (Kropotkin publicó en Suiza en 1878 una revista llamada *L'Avant-garde*), marxistas y demás discutieron el término y lo acomodaron a su propia retórica.

El uso de la vanguardia en el marxismo ofrece un ejemplo significativo. Aunque el propio término no fue empleado en el *Manifiesto Comunista* (1848) de Marx y Engels, el concepto estaba claramente implicado. Esa es la razón por la cual, como señala Donald Egbert en *Social Radicalism and the Arts*,

Para la década de 1880, al menos, los marxistas se estaban acostumbrando a utilizar la vanguardia como término político, y, como consecuencia, durante la década de 1890 muchos periódicos de provincia franceses conectados con el partido obrero marxista se llamaban *L'Avant-Garde* o tenían títulos que comenzaban con esa palabra. Pero fue Lenin quien desarrolló la afirmación del Manifiesto Comunista en la doctrina de que el partido constituye la “vanguardia” política.

Lenin definió inicialmente el partido como la vanguardia de la clase obrera en *¿Qué hacer?* (1902). Es bastante interesante ver como Lenin, en su artículo “Organización de partido y literatura de partido”, escrito en 1905, utiliza el argumento de la vanguardia revolucionaria para condenar drásticamente toda clase de actividades literaria que no funcione como un pequeño “diente” en el “gran... mecanismo” de la democracia social, un mecanismo que había de ser puesto en movimiento exclusivamente por el partido;

Abajo la literatura no partidista. Abajo la literatura del superhombre. La literatura ha de convertirse en parte de la causa común del proletariado, “un diente y un tornillo” del único gran mecanismo social-democrático puesto en movimiento por la totalidad de la vanguardia políticamente consciente de toda la clase obrera. La literatura debe convertirse en un componente del organizado, planeado e integrado partido social-democrático del trabajo.

Reducido al status de un pequeño “diente”, no es difícil comprender que la literatura no tenga una meta independiente para realizar ningún tipo de papel vanguardista. Así, desde el inicio de 1900, pero sobre todo desde la Revolución rusa de octubre de 1917, y con

creciente énfasis durante toda la era de Stalin, el término vanguardia se asociaba casi automáticamente con la idea del partido comunista monolítico. Esto no era cierto sólo para la Unión Soviética, sino también para toda ortodoxia marxista-leninista de este mundo. A causa del papel que desempeñó en el idioma político marxista-leninista estalinista, el término desarrolló, para los partidarios de estas doctrinas, connotaciones tan reverentes que su uso en otros contextos se consideraba casi como una blasfemia. Esta puede ser una de las razones por las cuales muchos críticos marxistas (incluso en Occidente) que trataban de la literatura y el arte de vanguardia preferían caracterizarla como “modernista” (una palabra que utilizaban para oponerla a “realista” o “realismo socialista” y que había adquirido para ellos connotaciones definitivamente negativas) o a “decadente”, que tenía la ventaja de dejar incluso menos espacio para la ambigüedad. Por ejemplo, Georges Lukács mientras condenaba estéticamente el “modernismo” como expresión del compromiso histórico de la burguesía, pensaba que las auténticas tendencias de vanguardia deberían buscarse entre las obras de los principales realistas contemporáneos. La crítica soviética no fue tan lejos; el “realismo social” en literatura y arte –aunque extremadamente pedagógicas- nunca se discutía en términos de vanguardia porque esto les hubiera conducido a la posibilidad de una confusión doble: primero, la confusión entre la función del arte y el auténtico papel “vanguardista” del partido (que ejercía su incuestionable liderazgo en todos los campos de la vida social e intelectual); y segundo, la confusión entre el “realismo social” y el arte burgués “decadente”, que, de modo abusivo y equívoco, se llamaba, o llamaban “vanguardia” (utilizado en tal contexto, “vanguardia” era obviamente un signo de una usurpación terminológica odiosa). Aquí tenemos un ejemplo claro de un uso dogmáticamente perscriptivo del término vanguardia con propósitos exclusivamente políticos.

Entre tanto, el significado literario-artístico de vanguardia –ya distinto desde 1870- siguió desarrollándose lentamente en Francia y pronto en otros países neolatinos. Este proceso semántico no hubiera alcanzado un estado de “cristalización” si la formación de estas culturas, tanto en literatura como en arte, de un *nuevo estilo* con características precisas y prominentes. Para entender mejor lo que llegó a significar vanguardia en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial, es útil considerar cómo fue utilizado por Guillaume Apollinaire, uno de los más abiertos representantes de la búsqueda de nuevas formas en poesía y en las artes. En un artículo acerca de la primera exposición del futurismo italiano en París, que se inauguró el 5 de febrero de 1912, Apollinaire escribió, mostrando poca simpatía por los experimentos de los artistas italianos: “Los jóvenes pintores futuristas pueden competir con algunos pintores de nuestra vanguardia, pero son todavía discípulos de un Picasso o un Derain”. En una frase anterior, Apollinaire había dicho que los futuristas “se declaran opuestos al arte de algunas escuelas francesas extremistas, y, aun así, no son nada más que sus imitadores. De esto podemos inferir que para Apollinaire la vanguardia estaba constituida por esas mismas “escuelas extremistas”.

Apollinaire, aunque acreditado como el principal teórico del cubismo pocas veces empleó el término “cubismo” con anterioridad a la primavera de 1913, cuando se publicó su libro *Les Peinures cubistes*. Ahora se sabe que el autor de *Alcools* no intentaba originalmente publicar un libro sobre cubismo; lo que tenía en mente era simplemente una colección de sus artículos sobre la “nueva pintura”, con el poco pretencioso título de *Méditations esthétiques*. Las primeras galeradas (que probablemente recibió en septiembre de 1912) muestran que el término “cubismo” sólo se había utilizado cuatro veces a lo largo de todo el libro. Fue después de esta fecha cuando Apollinaire escribió unas breves secciones históricas y teóricas especialmente dedicadas al cubismo, que incluyó en el libro, cambiando al mismo tiempo su título. Estos detalles sólo prueban que el poeta prestaba poca atención a escuelas y doctrinas como tal, estando abiertamente a favor de las nuevas tendencias, experimental y artísticamente revolucionarias, fuera cual fuera el lugar donde surgieran. Así en junio de 1913, olvidándose, no sólo de sus ataques más o menos duros contra los pintores futuristas, sino también las mordaces acusaciones que le dedicó uno de los principales futuristas, Umberto Boccioni, escribió su conocido *Manifeste synthèse. L'Anti-tradition futuriste* (1913). Podemos concluir que para Apollinaire la vanguardia era sinónimo de lo que más adelante llamaría el *esprit nouveau* (me refiero a su importante conferencia “L'esprit nouveau et les poètes”, impartida en 1917 y publicada póstumamente en *Le Mercure de France* en diciembre de 1918). Para la segunda década de nuestro siglo, la vanguardia, como concepto artístico, era ya suficientemente comprensiva como para poder designar no una, sino todas *las nuevas escuelas* cuyos programas estéticos se definían, de modo general, por su rechazo del pasado y el culto a lo nuevo. Pero no deberíamos pasar por alto el hecho de que la novedad se lograba, mayormente, en el proceso de destrucción de la tradición; la máxima anarquista de Bakunin, “Destruir es crear”, es aplicable a la mayoría de las actividades de la vanguardia del siglo XX.

La posibilidad de agrupar todos los movimientos antitradicionalistas extremos en una categoría más amplia hicieron de la vanguardia un instrumento terminológico importante para la crítica literaria del siglo XIX. Posteriormente el término sufrió un proceso natural de “historización”, pero, al mismo tiempo, aumentando su circulación, su significado alcanzó una diversidad casi incontrolable, una diversidad que aquí solamente podemos sugerir.

En su libro ya mencionado, Poggioli señala que

El término “arte de vanguardia” (quizá también el concepto crítico) pertenece casi exclusivamente a las lenguas y culturas neolatinas... Que el término arraigara y se aclimatara mejor en Francia e Italia que en cualquier otro lugar puede demostrar que la sensibilidad a las implicaciones del término es más viva en tradiciones culturales que, como la italiana, están alerta a los problemas teóricos de la estética o que, como en Francia, se inclinan particularmente a considerar el arte y la cultura desde el punto de vista de su disposición social o su sociabilidad (o “antisociabilidad”)

La situación ha cambiado dramáticamente desde que el autor de *Theory of the Avant-Garde* escribió estas líneas. Por una parte, el término y el concepto de vanguardia ha

arraigado en los países de habla inglesa y alemana, que se habían resistido durante algún tiempo; por otra parte, aunque su significado genérico, la vanguardia tiende a convertirse en una categoría predominantemente histórica, agrupando los movimientos más extremistas que surgen principalmente durante la primera mitad de nuestro siglo. Incluso como una noción histórica, la vanguardia se utiliza en una asombrosa variedad de posiciones terminológicas. Por ejemplo, en la crítica americana la vanguardia es generalmente sinónimo de modernismo y opuesto a los movimientos previos del *romanticismo* (especialmente en sus formas tardías) y del *naturalismo*, así como al más reciente y apocalíptico postmodernismo. En la Italia contemporánea, la “historización” del concepto de vanguardia es evidente en la distinción que se hace generalmente entre la vieja avanguardia (frecuentemente denominada *avanguardia storica*) y *neo-avanguardia* o, a veces, *experimentalismo*. En España tuvo lugar un proceso similar, pero allí la noción de vanguardia, era, desde su inicio, opuesta a la de *modernismo*. Ya en 1925, Guillermo de Torre afirmaba el carácter internacional del vanguardismo y lo estudiaba en su libro *Literaturas europeas de vanguardia*. Es interesante señalar que su reciente edición, aumentada y puesta al día, especifica en su título el intento *histórico* del autor: *Historia de las literaturas europeas de vanguardia* (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965, 1971). El término “vanguardismo” es ampliamente utilizado por los historiadores contemporáneos de la literatura española: el cuarto volumen de la casi estandarizada *Historia de la literatura española*, de Ángel Valbuena Prat, ostenta de modo significativo el título de: *Época contemporánea, o Del vanguardismo al existencialismo*, en este caso *vanguardismo* se distingue de *existencialismo*, mientras que en su libro ya mencionado, Guillermo de Torre considera al existencialismo como una de las formas de vanguardia después de la Segunda Guerra Mundial.

Lógicamente, todo estilo literario o artístico debería tener su vanguardia, pues no hay nada más natural que pensar que los artistas están por delante de su tiempo y preparando la conquista de nuevas formas de expresión para su uso por la mayoría de otros artistas.

Pero la historia del término en su sentido cultural –que yo solamente he esbozado– señala lo contrario. La vanguardia no anuncia uno u otro estilo: es en sí un estilo, o mejor, un antiestilo. Esta es la razón por la cual, por ejemplo, Eugène Ionesco, a pesar de comenzar su discusión acerca de la vanguardia subrayando la analogía militar sugerida por la propia palabra (y por el Petit Larousse), se ve finalmente obligado a abandonar la línea aparentemente normal del discurso:

Prefiero definir la vanguardia en términos de oposición y ruptura. Mientras que la mayoría de los artistas, escritores y pensadores piensan que pertenecen a su tiempo, el dramaturgo revolucionario siente que va contra su tiempo... Un hombre de vanguardia es como un enemigo en la ciudad que está resuelto a destruir, contra la que se revela; ya que, como cualquier sistema de gobierno, una forma de opresión. El hombre de vanguardia es el oponente del sistema existente.

Aquí, de nuevo, deberíamos dejar claro que la vanguardia propiamente dicha no existió con anterioridad al último cuarto del siglo XIX, a pesar de que toda época tiene sus rebeldes y negadores. Los mejores estudiosos de la vanguardia tienden a estar de acuerdo



en que su aparición está históricamente conectada con el momento de que algunos artistas socialmente alineados sienten la necesidad de desbaratar y demoler completamente todo el sistema de valores burgués, con todas sus filisteas pretensiones de universalidad. De modo que la vanguardia, vista como la punta de lanza de la modernidad estética en libertad, es una realidad reciente, como la palabra que, en su significado cultural, se supone que la designa. En este caso, se puede decir que la historia de la palabra coincide aproximadamente con el fenómeno que designa. Esta situación particular, la señala entre otros, Roland Barthes, quien escribió en un artículo publicado en 1956 (y recogido posteriormente en *sus Essais critiques*):

Nuestros diccionarios nos dicen con precisión cuándo fue utilizado por primera vez en sentido cultural el término vanguardia. Aparentemente la noción es bastante reciente, un producto de ese momento de la historia en el que a algunos de sus escritores la burguesía les parece una fuerza estéticamente retrógrada una fuerza a la que hay que oponerse. Para los artistas, probablemente la vanguardia siempre ha sido un medio de contradicciones históricas específicas: la de una burguesía desenmascarada que ya no podía proclamar su universalismo original excepto en forma de una violenta protesta que se volvía contra sí misma; inicialmente por medio de una lenta protesta que se volvía contra sí misma; inicialmente por medio de una violencia estética dirigida contra los filisteos, después, con el creciente compromiso, por una violencia ética, cuando contestar al orden burgués se convirtió en el deber de un estilo de vida (por ejemplo, entre los surrealistas); pero nunca por medio de una violencia política.

En el mismo artículo, Barthes es uno de los primeros en hablar de la muerte de la vanguardia: se estaba muriendo porque era reconocida como artísticamente significativa por la misma clase cuyos valores rechazaba drásticamente. De hecho, la muerte de la vanguardia iba a convertirse en uno de los temas recurrentes de la década de 1960.

---

## Comparando los modernos con los antiguos.

---

El Renacimiento italiano es el responsable de la idea de la comparación sobre bases más o menos sistemáticas de los logros de los modernos con respecto a los de los antiguos. Al inicio del siglo XV, el título de uso de los diálogos de Leonardo Bruni sintetiza una tendencia más amplia: *De modernis quibusdam scriptoribus in comparatione ad antiquos*. Tales paralelismos no eran desconocidos en la Edad Media, pero el concepto de antigüedad era entonces algo distinto de lo que llegó a ser tras el Renacimiento. Curtius dirige nuestra atención a esta cuestión crucial: “este punto de vista puede parecer extraño al lector moderno. Cuando hablamos de los “antiguos”, nos referimos a los escritos paganos. Desde nuestro punto de vista de paganismo y la cristianidad son dos ámbitos separados, para los que no existe denominador común. La Edad media piense de un modo diferente. “Veteres” se aplica a los autores del pasado, tanto cristianismo como paganos”.

La vieja y dilatada querrela entre los antiguos y los modernos no adquirió impulso hasta que el racionalismo y la doctrina del progreso ganaron la batalla contra la autoridad en la filosofía y las ciencias. La Querelle comenzó propiamente cuando algunos autores franceses de mentalidad moderna, conducido por Charles Perrault, pensaron que era apropiado aplicar el concepto *científico* de progreso a la literatura y el arte. Es significativo el que ni científicos, ni filósofos surgieran la línea claramente falaz de razonamiento que proporcionó a los modernos la sensación de que tenía derecho a transferir su superioridad científica sobre la antigüedad al ámbito artístico. Permítaseme también señalar que aquellos que tomaron partido por los modernos es notoria pelea eran figuras comparativamente menores, tanto en Francia como en Inglaterra. Esta es sin duda la razón por la cual lo que ha quedado vivo de toda aquella controversia en Inglaterra, en términos del interés del lector no especializado, es la desventajadora ironía de Swift contra los olvidados Wottons y Bentleys del momento.

La historia de la *Querelle* ha sido repetidamente narrada desde la aparición del primer estudio comprensivo y autorizado. *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes* de Hippolyte Rigault (1856). Aparte de abundantes artículos eruditos, podemos decir que casi todos los hechos relevantes han sido reunidos y ordenados en un número de estudios comprensivos, desde *La Querelle des Anciens et des Modernes en France* de Humbert Gillot (1914), hasta el reciente estudio de Hans Robert Jauss "Aesthetische Normen und geschichtliche Reflexion in der Querelle des Anciens et des Modernes" (1964), y en Inglaterra, *The Battle of the Books in Its Historical Setting* de Elizabeth Burlingame (1920) y *Ancients and Moderns: A Study of the Background of the "Battle of the Books"*, de Foster Jones (1936). Aquí será suficiente recordar unos pocos hechos más o menos familiares que tienen que ver con la evolución de la modernidad como concepto, con la intención de dar una explicación más sistemática que histórica de la disputa y sus resultados.

Los modernos sometieron a la antigüedad y a sus defensores a una variedad de crítica, que pueden ser divididas en tres amplias categorías. Obviamente, aquí nos interesamos por los argumentos de los modernos que tengan alguna relevancia para la estética y no con lo que tuvieran que decir acerca de la superioridad científica y tecnológica de la modernidad ( esta superioridad, por obvias razones tácticas, era a menudo traída a colación por la mayoría de los "modernistas").

A. El argumento de la razón. El neoclasicismo francés estaba ciertamente subordinado a la antigüedad, pero un estudio detenido de la estética de este período muestra que, a partir de 1630, raramente se recordaba dogmáticamente la imitación de los antiguos -- realmente, se criticaba como una falacia--. Las famosas reglas neoclásicas se introdujeron y desarrollaron a lo largo del siglo XVI como un intento de racionalizar el indiscriminado culto a la antigüedad del Renacimiento y, además, para encontrar una teoría de la belleza perfectamente racional. Como señaló René Bray en su libro *La Formation de la doctrine classique en France* (publicado en 1927), la discusión acerca de las reglas que comenzó a principios del siglo XVII ha de ser considerada dentro del amplio contexto del racionalismo filosófico dominante y de la creciente influencia del cartesianismo. La elaboración y formulación de las normas de belleza eran la expresión del triunfo de la racionalidad sobre la autoridad en la poética, y allanó definitivamente el camino para la posterior

demanda de superioridad de los modernos.

Casi por unanimidad, la regla más general es la del agrado, y la primera norma de la gratificación artística --así lo afirmaba los argumentos neoclásicos-- es la verosimilitud en armonía con los requisitos de belleza. Todas las demás reglas, desde la más comprensiva hasta la más específica, se derivan *more geométrico* de estos principios, y han de ser utilizados como guías para la producción (del genio natural) de toda obra de auténtico mérito. Por sí mismo, el genio poético está condenado, si no al fracaso total, a errar y producir mucha menos gratificación de la que habría podido proporcionar si conociera y observara las reglas. En su *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688-97), Charles Perrault intenta demostrar la superioridad de los modernos llevando esta línea de discurso a sus extremos. Cuando mayor sea el número de reglas, parece sugerir el campeón de los modernos, más evolucionada será la época y sus artistas representativos. Un nuevo Virgilio, nacido en el siglo de Louis le Grand, escribiría una versión mejor de la *Eneída* porque --dado que su genio fuera el mismo-- se podría beneficiar de las reglas más numerosas y sofisticadas a sus disposición. Perrault dice:

Una vez puestos en claro que Homero y Virgilio cometieron un sinnúmero de errores que los modernos ya no comenten, creo que he probado que los antiguos no estaban en posesión de todas nuestras reglas, ya que el efecto natural de las reglas es prevenirle a uno de cometer errores. De modo que si el cielo estuviera dispuesto a proporcionarnos un hombre que tuviera el genio del de Virgilio, es seguro que escribiría un poema mucho más bello que la *Eneída* porque tendría, según mi supuesto, tanto genio como Virgilio, y al mismo tiempo un número mayor de preceptos de que guiarían.

Si Tomamos en cuenta el punto de vista de Perrault acerca del desarrollo de la razón y del progreso en general, no nos sorprenderá encontrarnos con que el más viejo de los poetas griegos, Homero, es con mucho el más atacado por sus errores e inexactitudes científicas. Por ejemplo, ¿cómo demonios puede el autor de la *Odisea* decir que Ulises fue reconocido por su perro, que no había visito en veinte años, cuando Plunio deja bien claro que un perro no puede vivir más de quince años?. Tales censuras pueden parecer mezquinas, pero en la Francia del siglo XVII tales cuestiones, se tomaban muy en serio, como lo muestra Boileau, quien en su *Réflexions critiques sur Longin* (1694-1710) defiende a Homero de las acusaciones de Perrault citándole caso de uno de los perros del rey, que se sabía que había vivido veintidós años! En Inglaterra Swift era mucho más consciente de lo absurdo de tal aproximación “científica” a la poesía de los antiguos, y ridiculizó los excesos de Perrault y Fontenelle:

Pero, además de las omisiones en Homero, ya mencionadas, el lector curioso observará también algunos defectos en los escritos de este autor de los que es totalmente responsable. Ya que mientras todas las ramas del conocimiento han recibido tales maravillosos avances desde de época, especialmente en los últimos tres años más o menos, es casi imposible que pudieran ser tan perfecto en los descubrimientos modernos como pretenden sus partidarios. Libremente le reconocemos como el inventor del compás de la pólvora y de la circulación de la sangre; pero recto a cualquiera de sus admiradores

---

a que me muestre en todos sus escritos una explicación completa del esplín. ¿Acaso no nos deja también totalmente a nosotros la búsqueda del arte de las apuestas políticas? ¿Qué puede haber más defectuoso e insatisfactorio que su larga disertación sobre el té?.

B. El argumento del gusto. Los modernos del siglo XVII se creían que el gusto se desarrollaba junto con otros aspectos de la civilización, haciendo cada vez más exigente y refinado. El concepto de progreso se aplica explícitamente a las áreas de la urbanidad, las costumbres y las convenciones culturales. Por ello la antigüedad era más primitiva que los tiempos modernos y, aún peor, llegó a tolerar que se reflejaran en la poesía las rudas y bárbaras costumbres que no pueden sino ofender el gusto del lector civilizado. En el tercer volumen del *Parallèle*, de Perrault, *el ebate*, que es el portavoz del autor, expresa su profundo sobresalto al oír cómo Aquiles insultaba a Agamenón llamándose “borracho”, “bota de vino” y “cara de perro”. Los reyes y los grandes héroes, sigue diciendo Perrault, e incluso si lo hubieran hecho “tales costumbres son demasiado indecentes para ser representadas en un poema, donde las cosas deben mostrarse no como podrían sino como deberían suceder, para que puedan instruir y complacer. Una actitud normativa tan clara era una exageración de la típica urgencia neoclásica de combinar en la poesía lo útil y el placer —el *utile dulci* de Horacio— para los poetas franceses de la segunda mitad del siglo XVII estaba directamente sujeta al imperativo *decorum*, o la tiránica *bienséance*. Considerándose desde este punto aventajado, los modernos no eran desde luego revolucionarios en cuestiones de gusto, ni en ningún sentido, más “avanzados” o atrevidos que sus contemporáneos. Por el contrario, el neoclasicismo básico de los modernos era bastante más intolerante que el de los admiradores de los antiguos, cuyo concepto estético no eran ciertamente más relativistas, pero sí mucho más flexibles y comprensivos.

El inconformismo oral de Perrault no era de hecho nada más que un disfraz de un conformismo profundo y de la conciencia de la moda. No deberíamos olvidar que la *Querelle* estaba desde luego muy de moda, y que la corte de Luis XIV y los salones participaban apasionadamente en ella, con la mayoría natural que favorecía a los modernos (el epíteto “natural” se justifica si nos damos cuenta de que el tradicionalismo estético de los “antiguos” tenía poco atractivo para un público más amplio de *mondains*). De modo que la famosa batalla no lo era en realidad, y los modernos tenían poco de héroes. El actual lector de Perrault no puede evitar sorprendentemente de la estrecha ortodoxia teórica de este autor que fue tan controvertido en su tiempo. En realidad todos los argumentos esgrimidos por Perrault para demostrar la superioridad de los modernos sobre los antiguos son puramente neoclásicos. Durante toda la disputa no hubo prácticamente *desacuerdo teórico* entre los participantes. Perrault era ciertamente criticado durante el debate, y a veces con bastante acidez, pero ninguno de sus adversarios podía encontrar fallos en los propios principios en cuyo nombre se atacaba a los antiguos. En otras palabras, a Perrault se le increpaba por dos razones, una moral (era mezquino, desagradecido y auto-obsequioso denigrar a los antiguos para subrayar los propios méritos), y otra técnica (los defectos que se les atribuía a los antiguos eran realmente atribuibles sólo a sus infieles y torpes traductores, a los que los modernos se referían simplemente porque desconocían el griego y el latín). En un debate que tanto tenía que ver con la historia intelectual, ambas

facciones mostraban una carencia absoluta de sentido histórico, y ambos estaban de acuerdo en que los valores envueltos en su discusión eran absolutos e incambiables.

El concepto racionalista de progreso es sin lugar a dudas compatible con la creencia en el carácter universal y eterno de los valores. Durante los siglos XVII y XVIII incluso los progresistas doctrinarios más estrechos de mente estaban absolutamente seguros de la total validez de su sistema de valores y juicios de valor. Lo que hace a Perrault no menos neoclásico que su enemigo, aparte de lo mencionado, es su común creencia en un *modelo de belleza trascendente y único*. El mérito de cada artista particular se mide según su aproximación a este puro e incorruptible ideal. La belleza, como todos los demás valores fundamentales, no tiene nada que ver con el tiempo, existe objetiva y eternamente. Los progresistas creían que el avance del conocimiento, el desarrollo de la civilización y la iluminadora influencia de la razón contribuye a una comprensión mejor y más efectiva de esos valores perennes y universales, que no eran menos reales en los viejos tiempos, sino sólo discernidos con menor claridad. Así Perrault y los modernos no pensaban que el ideal de belleza de la antigüedad pudiera ser diferente de la suya propia. Lo que les enorgullecía era solamente su habilidad para ser más fieles a un ideal que los antiguos era solamente su habilidad para ser más fieles a un ideal que los antiguos habían perseguido con menor éxito.

Este es un punto esencial de nuestra discusión. En su afirmación de superioridad sobre los antiguos, los modernos de finales del XVII y del XVIII no desafiaban ninguno de los criterios fundamentales de belleza reconocidos y promovidos por sus oponentes. De modo que podríamos decir que Perrault y su partido estaban enfrentándose a los antiguos con argumentos estéticos prestados de quienes habían impuesto el culto a la antigüedad. Los modernos no negaban a los antiguos. Podemos etiquetar su aproximación como “una de las imperfecciones” en el sentido de que intentaron señalar dónde y cómo habían fracasado los antiguos en vivir en conformidad con los requisitos de perfección atemporal. De una manera típicamente neoclásica, el propio concepto de perfección jamás fue cuestionado.

C. El argumento religioso. Durante el siglo XVII, e incluso más tarde, la oposición entre autoridad no se extendía automáticamente a las cuestiones religiosas y se podía estar a favor del racionalismo y la doctrina del progreso en todas las áreas interesadas en el estudio de la naturaleza, mientras se aceptaba el principio de la autoridad en teología. *El Prefacio al Tratado sobre el Vacuum* de Pascal ofrece una vez más una clara ilustración. La autoridad:

...tiene el peso principal en teología, porque es inseparable de la verdad, y sólo la conocemos a través de ésta; ... ya que los principios (teológicos) son superiores a la naturaleza y la razón, y puesto que, siendo la mente del hombre demasiado débil para alcanzar por su propio esfuerzo, no puede estar elevadas concepciones a no ser que será estrechamente dirigido por un poder omnipotente y suprahumano. (obviamente,) no es lo mismo con las materias que caen bajo los sentidos y razonamiento; la autoridad aquí es inútil; sólo pertenece a la razón el conocerlas.



Aunque, determinado el creciente prestigio de la razón como una facultad crítica por los descubrimientos revolucionarios de la ciencia, la autoconciencia de modernidad como período distinto y superior en la historia de la humanidad no estaba libre de toda asociación con la religión. Por el contrario tales asociaciones eran, durante ciertos periodos, próximas y numerosas, y sólo poniéndolos en el punto de mirar podremos comprender totalmente una de las ambigüedades estructurales de la idea de modernidad, una ambigüedad que explica el hecho de que al comienzo del siglo XIX, los irracionalistas románticos podían todavía comprometerse con un ideal de modernidad ampliamente concebido, mientras rechazaban el progresivismo y la optimista filosofía de la Ilustración. Teniendo en mente la distinción de Pascal entre verdad racional (cuyo gradual descubrimiento en el tiempo refleja la ley de progreso) y la verdad sobrenatural de la religión, podríamos señalar que los modernos podían proclamar una doble ventaja sobre los antiguos: primero, era más viejos que los antiguos, intelectualmente más maduros; y segundo; estaban en posesión de la verdad revelada de Cristo, inaccesible a los antiguos. Lo único que les quedaba a los antiguos de su parte —como resultado de la obra humana del Renacimiento— era la belleza. Hablándolo del ambivalente aprecio de la herencia de la antigüedad por parte de los severos religiosos jansenistas, Saint-Beuve cita en su historia de Port Royal un aforismo de Joubert (1754-1824) que resume sugestivamente la actitud de los clasicistas de mente religiosa de los siglos XVII y XVIII: “Dios —dice Jourbert—incapaz de revelar la verdad a los griegos, les concedió en su lugar el genio de la poesía.” Pero una afirmación tan clara no hubiera quedado sin objeciones incluso en el XVII francés, el siglo neoclásico por *excelencia*.

Varias cuestiones, aunque no todavía explícitas en el siglo XVII estaban de algún modo implicadas en la batalla crítica que comenzó en Francia y que tenía por objeto la legitimación de la época cristiana. ¿Es la belleza una invención y un concepto exclusivamente pagano? ¿O existen dos tipos de fundamentales de belleza, una pagana y la otra cristiana? Y, si es así, ¿qué tipo es superior? Los poemas épicos que imitaban de un modo general los modelos clásicos del género pero en los que Dios, las jerarquías de ángeles y Satanás con su legión de demonios reemplazan a los dioses griegos y latinos de la mitología, eran muy populares en Francia y otros países occidentales desde mediados del siglo XVI. Al ser Homero y Virgilio los maestros reconocidos de la poesía épica, los autores de tales poemas se veían a veces en la obligación de justificar su uso de héroes y temas cristianos en lugar de las clásicas “maquinas” de paganismo (cfr. Tasso en su *Discorsi del Poema Eroico*, 1594). Pero la existencia de este género nunca estuvo en realidad amenazada hasta el ácido ataque de Boileau en su *Art poétique* (1674). Si tenemos en cuenta que Boileau estaba a punto de convertirse en el líder de los *antiguos* en su disputa con los modernos, podemos entender las fuertes implicaciones antimodernas del paisaje del *Art poétique*:

En vano han intentado nuestros equivocados autores dejar de lado estos antiguos ornamentos que nuestro Dios, y los profetas que nos envió, podían actuar como aquellos que inventaron los poetas, para atemorizar a sus pobres lectores con un infiero en cada línea.

Y hablan de Satán, Ashtaroth y Bell.

Los misterios que deben creer los cristianos desdeñan recibir tales manifestaciones fluctuantes...

Cuando escribió estas líneas Boileau estaba pensando, entre otros, en Desmartens de Saint-Sorlin, el autor épico cristiano de Clovis (1657), quien compuso también una serie de escritos críticos, incluyendo un tratado, *Traité pour juger les poètes grecs, latins et français* (1670) y un *Discourse pour prouver que les sujets chrétiens sont seuls* (1673). Además de ensalzar su propio poema en término hiperbólico. Desmartens expone ideas totalmente opuestas a la estrecha postura neoclásica representada por el círculo de Boileau. Su punto de vista era que había escrito un poema sobre un sujeto noble y verdadero, la “verdadera religión luchando y conquistando a la falsa”. Esta vez la prioridad de lo modernos sobre los antiguos es religiosa. ¿Es una exageración pensar que Desmartens y otros poetas religiosos menores de su tiempo contribuyen al agradecimiento de las ideas de modernidad, y quizá en mayor medida que algunos de los que, directamente y notoriamente, estaban envueltos en la *Querelle*? El hecho es que la definición religiosa de la modernidad, o para decirlo con otras palabras, el reconocimiento de la conexión esencial entre el cristianismo y la modernidad se iba a convertir en uno de los temas principales del romanticismo. Pero el argumento religioso no se utilizó abiertamente durante el apogeo de la *Querelle* y no se convirtió en un factor significativo en la reformulación de la moderna idea antes de la aparición del romanticismo.

¿Cuáles fueron los principales resultados de la *Querelle*? Probablemente el más importante fue el enriquecimiento de término “moderno” con un número de connotaciones agudamente polémico. Ni ecos de la polémica los modernos alcanzaron algo más que una reputación de galantería, y quizá, de iconoclasia. Ningún valor distinto fue promovido o sugerido. Pero es importante señalar que la oposición terminológica, “modernos-antiguos”, se transformó en la estructura básica de una división estética. Así se creó el patrón del desarrollo literario y artístico a través de la negación de los modelos del gusto establecido.

---

## El significado de la vanguardia.

---

Desde la publicación de sus primeros libros a comienzos de la década de los sesenta, Jürgen Habermas, más que cualquier otro filósofo contemporáneo, se abocó a hacer de la Ilustración europea una tradición fructífera para la práctica del presente. En *La transformación estructural de la esfera pública* develó las condiciones sociopolíticas que contribuyeron a la decadencia de esa categoría tan importante en la sociedad burguesa. Posteriormente, en *Teoría y praxis*, examinó la evolución de las relaciones entre ciencia y actividad social. Ambos trabajos intentaban demarcar las posibilidades y límites de una continuidad contemporánea del proyecto de la Ilustración, descrito por Kant con el concepto de *Mündigkeit*, el advenimiento de la madurez. En ninguno de sus estudios Habermas ha

perdido de vista el hecho de que los esfuerzos por salvar las esperanzas de la Ilustración sólo pueden prosperar hoy en día en tanto incluyan una crítica a la sociedad burguesa. Para él es evidente que el análisis del capitalismo llevado a cabo por Marx debe no sólo ser tenido en cuenta sino revisado y corregido a la luz de la experiencia histórica posterior al fin de siglo XIX.

El texto de Habermas titulado *Modernidad versus Posmodernidad* no es sino un testimonio de que esas ideas persisten. Se alinea inequívocamente con la idea de mantener el “proyecto de la modernidad” y, con la misma decisión, se opone a la coalición de diversas variantes del conservadurismo, que examina con minuciosa precisión de diagnóstico. Dentro de este marco despliega sus reflexiones culturales y teóricas, que apuntan en dirección opuesta a la creciente esoterización del arte, y elabora la idea de cómo podría ser una recepción no especializada del hecho artístico. Por mi parte, me gustaría discutir la tesis Frankfurtiana de Habermas de un modo crítico, pero antes quiero dejar en claro que estoy básicamente de acuerdo con los objetivos sociales y científicos que él ha formulado. También soy consciente del grado en que mi propia obra tiene una deuda con Habermas.

## Las rupturas como claves

Estimulado por su reexamen de las obras de Max Weber, Habermas ve la evolución de la época moderna como una “diferenciación de las esferas de valor de la ciencia, la moralidad y el arte”, y caracteriza el proyecto de la modernidad como un esfuerzo por desarrollar esas esferas “en su respectiva lógica inherente”, empleando *al mismo tiempo* su potencial para una “organización razonable de la vida cotidiana”. De este modo puede enfatizar el contacto que sus reflexiones culturales y teóricas mantienen con la modernidad, propugnando la necesidad de una dilucidación especializada de los problemas artísticos y perfilando, *al mismo tiempo*, una situación histórica”.

La argumentación de Habermas es por completo convincente y no carece de consistencia mientras sugiere una línea para superar las aporías de la cultura contemporánea, esquema éste que precisamente deriva de la tradición del proceso de modernización de Europa. Sin embargo, me pregunto si esa consistencia de las *rupturas* en el desarrollo de la cultura. Las rupturas, al fin y al cabo, pueden ser claves del conocimiento en la medida en que revelan contradicciones. En los siguientes tres párrafos me gustaría resumir mis ideas al respecto.

1. No estoy seguro de que pueda hablarse de un desarrollo paralelo de las tres “esferas” (ciencia, moralidad, arte), tal como lo hace Habermas cuando otorga a las esferas de la moralidad y del conocimiento teórico unas características sublimatorias que serían paralelas a las de la vanguardia. Habermas olvida el hecho de que entre estas tres esferas existen diferencias estructurales y que ellas mismas difieren en estatus social. Mientras el arte autónomo conlleva la idea de autotranscendencia, no se puede firmar lo mismo de la ciencia. Y la moralidad, al contrario que el arte autónomo, siempre se ha reclamado el papel de rectora de la práctica humana. Todo lo cual traslada el foco de atención a lo que el modelo weberiano de diferenciación oculta; la diversidad del impacto potencial de lastres esferas y su interdependencia. Aquí me parece que la primacía de

la ciencia frente a los otros dos campos es un problema central dentro del proceso de modernización social. Cuando hacia fines del siglo XVII el arte autónomo se constituyó a sí mismo, también lo hizo en un intento por contrarrestar el avance de los procesos científicos empíricos en el tratamiento de la naturaleza.

2. Ambos aspectos de lo que Habermas llama proyecto de la modernidad (el desarrollo particular de cada esfera según su propia lógica y el empleo de su potencial en función de organizar razonablemente la vida cotidiana) se han venido manifestando, al menos en el campo de la literatura, no como partes de un proyecto uniforme sino más bien como un movimiento histórico de tendencias conflictivas y antagónicas. Frente al *divertissement* cortesano y la cultura de la representación, la Ilustración impulsó un concepto de la literatura que tenía su objetivo en el logro de una organización razonable de la vida cotidiana. La noción de utilidad práctica se convirtió entonces en el principio rector de la producción y recepción literarias. Fue bajo condiciones históricas decididamente nuevas —la pérdida de validez de las visiones religiosas, la fragmentación de la actividad humana, la sospecha de las consecuencias negativas que tendría un mercado del libro orientado hacia el logro de beneficios rápidos— que a fines del siglo XVIII el arte se constituyó como ente autónomo. Comenzó a insistirse en la lógica interna de la esfera artística que, a partir de entonces, rechazó la estética iluminista del impacto y se opuso a la idea de que el arte debía responder a necesidades prácticas. A partir del momento en que se institucionalizó la estética de la autonomía, los intentos de vincularla al concepto iluminista de la literatura e introducir en el arte cuestiones cognoscitivas y morales han sido rechazados sin cesar, tanto por escritores como por críticos (ejemplos de lo cual podrían ser las acciones contra el naturalismo de Zola o contra la teoría sartreana de la *littérature engagée*). La recepción desde una perspectiva de la vida histórica individual sólo se concibe dentro del campo de la literatura comercial y popular, con lo cual implícitamente se la denigra. En la sociedad burguesa desarrollada los conceptos de “autonomía” y “utilidad” mantienen una enemistad creciente. Todo indica que reconciliarlos no será una tarea tan fácil como lo sugiere la construcción de la modernidad que Habermas preconiza.

3. Habermas está en lo cierto cuando sostiene que el esteticismo de fines del siglo XIX es clave para comprender el camino del arte en la sociedad burguesa. El proceso hacia una autonomía cada vez más radical alcanza su punto máximo en el esteticismo, donde esa demanda autonómica se torna efectiva y manifiesta a nivel de contenido. Pero lo que esto significa —y aquí discrepo con Habermas— es que el desarrollo del arte según su lógica interna suscita otro problema: el peligro de una atrofia semántica de las obras. La rebelión de la vanguardia responde a la radical reivindicación autonómica del esteticismo con un esfuerzo no menos radical: el intento de soslayar la reivindicación de autonomía y reintegrar el arte en la práctica vital cotidiana.

### Tras los pasos de adorno

Habermas emplea los términos “modernidad” y “vanguardia” como sinónimos, siguiendo los pasos de Adorno. Esta terminología, sin embargo, encubre los logros históricos de los movimientos vanguardistas. En la medida en que éstos produjeron obras que hoy son reconocidas, ha sido integrados al cuerpo de lo moderno. Pero su empeño radical por

reintegrar el arte en la vida diaria es rechazado como un falso desliz. En este punto Habermas es tan explícito como Adorno: “De un significado desublimado o una forma desestructurada no suele quedar nada; no se obtiene ningún efecto emancipador”. Como resultado quedamos varados ante un interrogante: ¿qué significa el fracaso de las sublimaciones de los movimientos vanguardistas? Habermas reconoce que esta búsqueda de sublimación es una legítima manera de protestar contra un mundo que, evidentemente no aporta ni vaticina felicidad alguna. De todos modos, la condena es de modo irreversible. Si el argumento histórico ya perfilado es correcto (la rebelión vanguardista como respuesta al reclame o radical de autonomía hecho por el esteticismo), se deduce que el ataque de la vanguardia contra la autonomía del arte pertenece a la lógica del desarrollo de las artes en la sociedad burguesa. Este ataque, por tanto, alberga las mismas contradicciones que el esteticismo, pero las ha resuelto en sentido contrario; si queremos comprender el sentido del arte en nuestra sociedad es importantísimo tener esto en cuenta.

Ni siquiera el fracaso de los intentos de sublimación deben considerarse un error inocuo. Al contrario. Si hoy en día es posible pensar en una productividad libre para todos, ello sin duda se debe al hecho de que los vanguardistas pusieron en la picota la expresión “gran obra de arte”. La escritura automática sigue conteniendo posibilidades de libertad que van mucho más allá de lo alcanzado por los propios surrealistas. Por fin, numerosos aspectos de la experiencia artística contemporánea resultarían inconcebibles sin la noción vanguardista del montaje.

Para resumir. El infructuoso ataque contra la autonomía del arte es el primer fenómeno de la historia que rompió con la estética de la autonomía, legándonos la posibilidad de acabar con las limitaciones que ésta impone. Incluso la idea de Habermas y Wellmer acerca de que la experiencia estética puede servir para iluminar situaciones históricas concretas y cambiar interpretaciones u orientaciones normativas; incluso esa confianza en una estética pre-autónoma (ilustrada) sería hoy impensable de no hacerse perpetrado el asalto de las vanguardias contra la estética de la autonomía. Sin negar la importancia de las teorías de la continuidad, yo insistiría en que ninguna visión contemporánea de la cultura puede prescindir de una *comprensión dialéctica de las rupturas*, sobre todo porque es importante se convierta en instrumento de los Jóvenes Conservadores.

---

## El arte es un producto humano.

---

“Desde que Emile Zola - bajo el pseudónimo de “Claude”- está a cargo de la crónica sobre arte en L`Evènement, la crema y nata de la colectividad artística de París se encuentra conmocionada. De hecho es uno de los escasos críticos que defienden y dan a conocer a los pintores de la naturaleza. Boudin, Sisley, Jongkind, Monet... En dos artículos recientes, fechados el 23 y el 30 de abril (1866), atacó de manera personal a los jurados del Salón (oficial) exceptuando a Corot y a Daubigny, ambos conocidos paisajistas. De esta manera se colocó en el centro de la controversia que contrapone a la nueva pintura con la tradición académica. Por otro lado en un artículo publicado el



4 de mayo titulado “El Momento Artístico”, acaba de expresar sus ideas geniales sobre el arte.”

## **El momento artístico** **Emile Zola**

Según mi opinión, en una obra de arte existen dos elementos: el elemento real, que es la naturaleza y el elemento individual, que es el hombre.

El elemento real, la naturaleza, es fijo, siempre es, lo mismo; por lo tanto es igual para todo el mundo. Diría que este puede servir de medida común para cuanta obra se ha producido, si acaso pudiera existir una medida común.

En cambio, el elemento individual, el hombre es variable hasta el infinito; hay tantas obras como espíritus diferentes. Si no existiese el temperamento todos los cuadros serían por fuerza simples fotografías.

Por ende , una obra de arte no es más que la combinación de un hombre, elemento variable, y la naturaleza, elemento fijo. La palabra realista no significa nada para mi, que proclamo la subordinación de lo real al temperamento. Haced algo verdadero y aplaudiré ; pero sobre todo, haced algo autentico y vivo y aplaudiré más fuerte. Si abandonáis este razonamiento, estaréis forzados a negar el pasado y a elaborar definiciones que tendréis que modificar cada año. Pues otra buena broma sería creer que existe una verdad absoluta y eterna en lo tocante a belleza artística. La verdad, una y total, no está hecha para nosotros, quienes cada mañana elaboramos una verdad que agotamos cada noche. Como todas las cosas, el arte es un producto humano, una secreción; es nuestro cuerpo el que transpira la belleza de nuestras obras. Nuestro cuerpo cambia según el clima y las costumbres, y la secreción cambia en consecuencia.

Esto significa que la obra de mañana nunca podrá ser la de hoy; uno no puede formular reglas , ni establecer preceptos; hay que abandonarse con valentía a la propia naturaleza y no pretender mentirse a si mismo. ¿Acaso cuando tenéis miedo de hablar la propia lengua optáis por pronunciar con dificultad las lenguas muertas?

Mi resolución definitiva es esta: No quiero obras de escolares copiadas de modelos proporcionados por los maestros. Dichas obras me recuerdan las hojas de escritura que llenaba de niño copiando las páginas litografiadas que tenía enfrente. No quiero retornos al pasado, supuestas resurrecciones, cuadros pintados según un ideal compuesto por fragmentos de ideales que han sido tomados de todas las épocas. ¡No quiero nada que no sea vida, temperamento y realidad!

## Circunstancias sociales en que se inició la actividad de los pintores impresionistas.

---

La severa estructuración a que habían quedado oficialmente sometidas las artes en Francia del Segundo Imperio bajo la gestión dictatorial del conde de Nieuwerkerke, director de Bellas Artes -celoso preservador de aquellas conveniencias político-sociales que el reaccionario De Maistre había definido como “útiles prejuicios”-, mantenía supeditada en aquellos años la pintura a un conjunto de reglas estrictas que, ya tradicionales, eran observadas entonces con el mayor rigorismo tanto en los centros estatales dedicados a la formación artística -en los cuales se impartía una enseñanza basada en el academismo que Ingres había preconizado- como en las condiciones que los jurados de admisión exigían en las obras para ser expuestas en los salones oficiales de pintura celebrados en París según la tradición que databa del siglo XVIII. En un respeto no menos absoluto a aquel conjunto de convenciones que atribuían la primacía a la “pintura de historia” o de batallas, a la alegórica y a los cuadros anecdóticos, cuyo argumento solía aclarar el título que los acompañaba -antecedente de los *tableautins* de género que pronto alcanzarían tanto predicamento (con sus escenas de mosqueteros o dieciochescas o, por ejemplo, de prelados jugando al ajedrez o sesteando plácidamente)- veía la norma más segura en que fijar sus preferencias estéticas la burguesía contemporánea, la clase de la sociedad que a lo largo del XIX demostró ser la mayor garantía de la estabilidad de la nación francesa.

Porque si aquel siglo. En todos los países de Europa se conocieron por aquellas décadas las consecuencias del industrialismo, se reveló como netamente burgués, en ninguna nación europea como en Francia se hizo entonces tan patente el predominio de la burguesía que a causa de las mismas responsabilidades que sobre ellas recaían, por encima de las cualesquiera divergencias ideológicas había adquirido una orientación plenamente conservadora en todos sus hábitos, y por lo tanto en sus apreciaciones artísticas. Desde antes de mediados de siglo, aquella clase había prosperado de continuo gracias al *boom* financiero e industrial que, hasta producirse la inesperada derrota de Francia en 1870 - y con ella el derrumbamiento del Segundo Imperio, seguido del levantamiento de París de la *Commune* - no había experimentado ninguna interrupción realmente grave. Tal fenómeno de auge, que proseguiría (aunque con algunos fuertes altibajos) bajo la Tercera República, había dado a la clase burguesa una fe ciega en la validez de los principios, una suerte de aplomo que había que perdurar inalterable hasta las inquietudes que por causas diversas, han venido a conturbarla en nuestros días, lo que había contribuido, ya en la época en la que estamos examinando, a que en ella que arriesgase como inmovibles ciertas ideas que podían ser por completo infundadas, entre ellas la noción, aceptada universalmente, de que la facultad de discernir el mérito de las obras de arte - algo que siempre fue de la incumbencia de una minoría selecta- obedece a una apetencia general en las personas con el mínimo exigible de cultura, y que se afina con el acrecentamiento de las posibilidades pecunarias y el encumbramiento en la escala de la sociedad.

De tal convicción mal fundada y que en gran parte todavía subsiste - típica de una capa social que ciertamente podía sentirse orgullosa de su solidez, pero que tenía que absorber un número cada vez más elevado de *parvenus*- derivarían para el normal desarrollo de las artes, y en especial del arte visual de la pintura, en un país de tanta intensidad cultural como es Francia, aspectos favorables (por ejemplo el apoyo constante que aquella clase

se esforzó en prestar al fenómeno artístico), y otros del todo adversos, entre los que hay que situar el divorcio establecido, a partir del periodo a que aquí nos referimos (y no solamente en Francia), entre las producciones artísticas de más fácil aceptación, las cuales solían llevar la marca de un fuerte conservadurismo, y las que entrañaban afanes de progreso, nuevos planteamientos estéticos, con los que quedo establecido, en la civilización moderna, un dualismo que perdura bajo otras etiquetas en los equívocos y en los contrasentidos que fácilmente podríamos señalar en el gregarismo artístico de la burguesía actual.

Ser aceptado en los certámenes regulares de arte organizados por el estado, era ya en la época que estamos comentando suprema aspiración de todo artista consecuente, en particular de los noveles, ansiosos por dar a conocer, porque tal hecho equivalía a un reconocimiento de méritos que implicaba la posibilidad de obtener una distinción pública que no sólo colmaba legítimas ambiciones, sino que solía franquear el paso hacia el éxito económico que podía ser definitivo.

Ya los pintores del periodo romántico (incluso su máximo representante, Delacroix) hubieron de bregar contra las dificultades que se oponían a que sus obras fuesen admitidas en las exposiciones colectivas oficiales, dificultades que eran tanto mayores para los artistas dotados de verdadera personalidad. Pero durante los años de plenitud del régimen del Segundo Imperio, el celo de los jurados de admisión -generalmente formados por miembros del *Institut de France*, que (salvo raras excepciones) solían sustentar un criterio conservador a ultranza-, llegó en ese punto concreto a los mayores extremos, y al celebrarse el Salón de 1863 el número de obras desechadas fue tan elevado -y se originaron a causa de ello tantas protestas plenamente justificadas-, que en un rasgo de liberalismo, Napoleón III dispuso que aquel año, bajo la responsabilidad de los mismos pintores que no habían sido entonces admitidos, se organizase el que se llamó Salón de los Rechazados (*Salón des Refusés*), experiencia que bajo aquel régimen político-administrativo no se repetiría. Hemos creído indispensable extendernos en esa digresión para hacer más comprensible el significado de la posición adoptada por los que serían los maestros de la tendencia impresionista y el que por su acercamiento (que acabó siendo mutuo) a Manet, el más famoso de los “rechazados” en 1863, nexo que determinó una corriente de simpatía que de rechazo, atrajo hacia la actuación concertada de aquellos artistas, casi todos muy jóvenes, otros valores que también sentían anhelos de modernidad, pero básicamente (como Degas) eran de otra índole.

## Significación del impresionismo a través de la calidad humana de sus cultivadores.

---

Aunque diésemos plena validez a un aserto formulado en 1904 por Camille Mauclair, según el cual cabe la posibilidad de que el impresionismo no haya sido en rigor una escuela (lo que no se compagina, ciertamente, con el gran número de obras pintadas según la técnica y el estilo que consideramos característicamente impresionistas), la índole de tales pinturas nos obligaría a reconocer la gran talla de quienes lo realizaron .

En todo caso, resulta innegable que el grupo constituido por los impresionistas fue (tanto por las capacidades de sus componentes como por la fortaleza moral que demostraron) un conjunto de recias personalidades que acertaron a interpretar con una intensa fuerza poética los aspectos que les ofrecía la naturaleza y el mundo en que vivían, que su versión de aquel mundo, de aquella realidad, no solamente atestigua cuál fue su poder de captación de lo real, sino que es uno de los legados más preciosos de que disponemos para juzgar acerca de las esencias de la época en que se realizaron aquellas obras. Al contemplarlas ahora nosotros partiendo de nuestros hábitos adquiridos, si tenemos suficiente Valentí para despojarnos de prevenciones -del cúmulo de prejuicios que nos limitan- podemos llegar a percibir, en aquellas realizaciones, todo su contenido actual, y es entonces cuando nos hallamos en disposición de comprender quienes realmente fueron los pintores impresionistas.

Aunque diversos en cuanto a sus temperamentos, todos ellos dieron pruebas de poseer una admirable constancia en su dedicación a un arte al que consagraron sin desfallecer, y en general sin hacer a sus móviles iniciales. Al contrario, en su empeño mostraron una obstinación que bien merece ser calificada de heroica, si consideramos las penalidades y privaciones que algunos de ellos tan largamente conocieron, en especial durante aquellos periodos en que para un artista parecen ventilarse todas las posibilidades de perdurar.

En esa posición supieron mantenerse conservando su independencia incluso ante lo que, de haber sido ellos menos fieles a sus peculiaridades temperamentales, habrían podido parecernos el simple acatamiento de unas consignas de grupo. Los principios en que se basa el cromatismo típico de la pintura impresionista -nos referimos a la supresión de las tonalidades negras y al empleo exclusivo de los matices complementarios para indicar las sombras: azulados, violáceos, verdosos o amarillentos-, algunos de aquellos pintores dejaron de seguirlos cuando estimaron que debían hacerlo así (por ejemplo al darse cuenta de que en condiciones normales las sombras son realmente grises o negruzcas) sin que cualquier discrepancia de ese orden destruyera abiertamente la cohesión que las unía.

No ignoramos que de igual tesón dieron pruebas otros pintores de significación avanzada que, como nuevos valores, surgieron en la pintura francesa posterior. Valgan en cuanto a estos los ejemplos individuales de Gauguin o de Van Gogh, para no citar a otros impulsores de la renovación pictórica más cercanos a la sensibilidad de nuestra época; pero en esta pugna emprendida por el hombre moderno con los problemas que entraña la creación artística, forzoso es reconocer que a ningún otro grupo de pintores como al formado por los impresionistas y la personalidad de Manet (que con ellos estuvo tan relacionado) correspondió una postura que exigiese tanta entereza, tanta tenacidad, como el tener que librar la primera y más encarnizada batalla (no ya en Francia, sino en toda Europa)

-partiendo de unas premisas que son tan diáfananamente adecuadas a las esenciales posibilidades de la comprensión humana-, contra una oposición colectiva que se manifestó sumamente agresiva y muy duradera. El gesto declamatorio con que el prestigioso pintor Gérôme intentó cerrar el paso al presidente Loubet a la sala que en la Exposición Universal de Paris de 1900 se dedicó, finalmente, a los impresionistas: *Arretez, Monsiuer le President,*

*c'est ici le deshonneur de la France!* es una buena prueba de la hostilidad tan enconada como injusta.

Indudablemente, lo que más contribuyó a establecer una trabazón de unidad entre los impresionistas fue el ahínco de todos ellos pusieron en traducir con pureza, en todas las variantes de la pintura de caballetes, sus percepciones, incluso la fugacidad de la sensación inspiradora (difícil por no decir imposible de revocar), ya que todos estos pintores firmemente como válidas las sugerencias que sensorialmente recibían, y ello con una hondura que a menudo comunica a sus realizaciones aquel sello de perennidad que es distintivo de las obras maestras.

Tales cualidades sitúan a los principales cultivadores del Impresionismo a un nivel que es muchas veces tan elevado como aquel en que colocamos a los más grandes maestros de la pintura europea de todos los tiempos, categoría que -dadas las exteriorizaciones de prosperidad personal y mundanidad pomposa que, en el tiempo y ambiente social en que los impresionistas vivieron, rodeaban a los pintores consagrados (los Cabanel, Bonnat, Gérôme, Bouguereau, etc.) -está en chocante contraste con la estrechez en que ellos tan largamente hubieron de vivir; en tal grado, que es posible que el encumbramiento final de que algunos impresionistas fueron objeto, la holgura económica que desde entonces experimentaron y la progresiva valoración que fue atribuida a sus obras -ahora tan extraordinariamente cotizada- se les antojasen cosas debidas a un fortuito cambio del destino, aunque es indudable que así como todos ellos tuvieron la conciencia de sus responsabilidades, la hubieron de tener, en su fuero interno, de su valía personal. Abundantes son los indicios probatorios de que esto debió ser así no sólo en el caso de Monet --cuyo final prestigio, durante el aislamiento que se impuso así mismo, revistió la forma de una especie de glorificación--, sino incluso en los componentes de aquel grupo a quienes menos sonrió el éxito mientras vivieron tal fue el caso de Sisley, que en los últimos años de su trabajosa carrera (hasta que falleció a los 59 años de edad de un cáncer en la garganta) estuvo casi en la penuria, pero de un modo claro intuyó cuál sería el aprecio que obtendrían sus paisajes inmediatamente después de su fallecimiento, como así ocurrió; o el caso de Cezanne, cuando prácticamente, olvidado, durante su etapa más fructífera, llevó en Provenza, su país natal, la oscura existencia provinciana propia de un renacentista aficionado a la pintura, sin recibir más estímulo que el derivado de su incansable asiduidad en producir una tras otra, realizaciones magistrales cuyo mérito dimanaba principalmente en el rigor con que en ellas se trata sus sugerentes cualidades intrínsecas, pero solamente en muy pocos casos él mismo consideró como obras definitivamente logradas, mientras iba acariciando la esperanza de llevar a cabo grandes composiciones pictóricas de otra índole que jamás llegó a formular con plausible acierto inicial.

De él hallándose ya en el umbral de la vejez --durante sus dos estancias, en 1894 y 1895, en la capital de Francia (de la que ha estado ausente largos años)--, en su libro *Claude Monet* (Paris 1922), cuenta Gustave Geoffroy anécdotas que revelan cual era, en aquellas fechas, su apocamiento, una especie de exagerada volítese con la que trataba de disimular, quizás más que una verdadera timidez, una huraña reserva que se manifestó



a veces con explosiones de irritabilidad, todo lo cual, a aquel mocetón, tan seguro de sí mismo que había sido Cezanne durante los años de su juventud en París (según testimonio de Georges Riviere, que fue entonces camarada suyo y después sería su consuegro) le prestaba entonces un aire extrañamente pusilánime, como el que en 1894 mostró su Giverny, adonde fue a pasar unos días cerca de su amigo Monet --después de un mal entendido que los había distanciado--, al encontrarse, en casa de él, con dos personajes de notoria importancia pública, el escultor Rodin y el política Clemenceau.

Pues bien, ese Cezanne envejecido y aparentemente derrotado pintó durante los años que acabamos de indicar el intenso retrato del crítico Geffroy, que al fin tras numerosas sesiones, quedó inconcluso en cuanto al rostro ( por no haberse decidido su autor a terminar el robusto esbozo con que había señalado en él los rasgos esenciales); y, mientras se aplicaba a realizar esta obra con la minuciosa lentitud, que le era habitual , fue cobrando tal confianza con su modelo, que de vez en cuando le manifestaba algunos de sus más recónditos secretos. Un día se le reveló dispuesto, pintando una manzana, a dejar asombrado París (*Avec une pomme, je veux étonner Paris* ) .

## Edgar Degas (1834-1917).

---

No, Degas no fue impresionista. Después de participar en las primeras exposiciones de este grupo, se alejó con toda decisión de su programa artístico. En su estudio tenía colgados dos cuadros de Ingres. Ingres, a quien los impresionistas reprochaban su “falta de luz y color”, su “sequedad”, y que sabía encerrar toda la realidad del mundo en la poesía de una sola línea: ese Ingres fue su modelo venerado. Pero hubo otro factor que intervino en la formación de su estilo y, sobre todo, de su modo de ver: el arte japonés. Mejor dicho: las cromoxilografías japonesas, importadas en las últimas décadas del siglo pasado –gran sensación del momento—ante las cuales se extasiaban del Extremo Oriente sorprendieron al público europeo con el deliciosos refinamiento de su colorido, la espontaneidad del movimiento plástico, la aparente casualidad de la delimitación del cuadro, la libre armonía del equilibrio espacial. La vivacidad, el vibrante dinamismo alcanzado por ellos coincidía con las nuevas metas artísticas de la época. Degas fue uno de los primeros pintores occidentales y, no hay duda, el más importante de los que adoptaron esa visión y ese método en colocar a la figura principal –una bailarina, una cantante—no en el centro de la composición, sino a un lado. En sus óleos y pasteles el cuello del contrabajo cruza el cuerpo de la cantante, crúzale escenario y las cabezas de los músicos. Con frecuencia el marco corta personas y objetos, y las figuras del primer plano predominan sobre lo que ocurre en el escenario. Por su estructura y composición, sus cuadros producen la impresión de fragmentos y nos hacen creer que muy bien podrían continuar hacia uno u otro lado. (Todo ello lo aprendió de Degas su genial discípulo Toulouse-Lautrec.) Es la destrucción de lo que hasta entonces se había entendido por composición. Falditas de tarlatana, piernas, brazos y cabezas se cruzan y cortan, se superponen y atraviesan. Parece que todo está esparcido sin plan, pero en realidad no hay un solo elemento que no esté determinado por una estructura del más severo rigor.

No es posible suprimir el menor detalle sin que se desmorone la unidad plástica. En una carta dirigida al escultor A. Bartolomé, Degas escribe: “Nada, en el arte, debe parecer accidental, ni siquiera el movimiento.” La disposición espacial de sus cuadros está equilibrada como una ecuación matemática. Liebermann, en su trabajo sobre Degas dice: “No solo compone en el espacio, sino también con el espacio. Muchas veces la distancia entre un objeto y otro es el elemento principal de la composición.” Al contemplar el *Ensayo de ballet en el escenario* descubrimos con asombro que los factores decisivos de la composición son, como en el *Rapto de las hijas de Leucipo*, de Rubens, las dos diagonales que se cortan —una que conduce desde el primer término, a la derecha, por el espacio vacío entre los dos grupos hacia el fondo, y la otra que arranca del codo de la bailarina que se rasca y llega hasta el inspector que vigila el ensayo—, combinadas con el movimiento giratorio que parte del borde del escenario.

No cabe duda que las carreras de caballos y las bailarinas atraían a Degas sólo porque le ofrecían tierra nueva a su lápiz, el lápiz de un dibujante extraordinario. Los movimientos que el artista griego observaba en los atletas, en los corredores y discóbolos, los estudia él en su París del siglo XIX, en los lugares donde un incansable entrenamiento le garantiza el gesto más expresivo; donde encuentra una disciplina de la agilidad, una precisión del movimiento nunca antes fijados por el crayón o el pincel: en el hipódromo y en el ballet. Las impresiones que ahí recibe son una novedad tan insólita que, por lo pronto, la gente queda desconcertada ante sus obras. En esa época la mujer vivía aún, dentro de la imaginación masculina, en su forma diminutiva, como criatura frágil de dulce y tierno encanto, tal como la habían conocido Watteau y Fragonard. La damita del ballet se conocía, hasta entonces, sólo en la transfiguración operada en ella por las nubecillas color rosa del champagne, que envolvía, voluptuosamente, carne y fantasía del espectador. Degas, casi indiferente ante ese nimbo erótico, inseparable del oficio de bailarina según los conceptos burgueses de aquella época, muestra en el cuerpo de ballet la vorágine, la vertiginosa carrera de las luces y las líneas. Para él sólo hay movimiento. En una carta a Bouart escribió: “El movimiento de las cosas y de las gentes es lo que distrae y hasta consuela, si es que pude haber consuelo... Si las hojas no se movieran, cómo estarían de triste los árboles y también nosotros.” En lugar de bailarinas —se ha dicho con mucha razón— podría haber representado máquinas con el vaivén de sus voluntades, ruedas y cables de transmisión, y con toda probabilidad la respuesta del público habría sido no menos agria. Muy pocos se han fijado en que al pintar o dibujar mujeres —sean bailarinas, modistas o bañistas— lo hace con la deliberada intención de desilusionar. Tal como Daumier priva de su divinidad al panteón griego, así Degas se empeña en despojar al ballet del nimbo romántico con que rodea la época. Los caballos de carrera son seres admirables; es evidente que su nobleza lo impresiona ¿Pero las bailarinas? Para el pintor que las inmortalizará con su arte no son sino personas comunes y corrientes, simples trabajadoras que se ganan la vida con el sudor de sus piernas. Degas las capta durante su entrenamiento, durante los ensayos, cuando apoyadas en las paralelas se derregan para ejecutar algún paso difícil y el viejo maestro de baile las regaña y las veja; una anciana, evidentemente la madre de una de las muchachas, está sentada en un rincón, haciendo calcetas. Las vemos agotadas por el esfuerzo excesivo, descansando un rato antes de reanudar la dura faena: una bosteza y de despereza alzando los brazos; algunas practican lo que acaban

---

de estudiar; otra aprovecha el momento de reposo para rascarse el --bellísimo, bellísimamente pintado—escote; otra más se está amarrando con trabajo el zapato, que no quedó bien ajustado al pie. En el pastel conocido como *La familia Mante*, una mujer proletaria se peina la melena desgredada a su hija, que ya luce faldita de gasa; junto a ella está otra hija suya, con aspecto de empleada de salchichonería. Es imposible que en este caso Degas haya tenido la intención de mostrar un aspecto del subsuelo social de ese mundo de ensueño e ilusiones que era el ballet. El “motivo social”, tal como les interesaba a los impresionistas --de acuerdo con la tendencia de Courbet—muy al principio del movimiento, cuando él era aún uno de ellos,

Hasta las obras en que representa a las bailarinas en el escenario, mágicamente iluminadas por las candilejas, escoge siempre un momento desfavorable, apropiado para decepcionar. Vemos las piernas arrastradas en el remolino del baile, espectáculo encantador, destruido por la cabeza y las manos del director de orquesta que lo cruza violentamente. En la tela del Louvre que muestra a la *Primera Ballerina*, radiante, celebrando el baile de puntas, con un ramo de flores en la mano, se asoma por entre los bastidores un hombre con las manos en los bolsillos del pantalón. --¿el director?. ¿el apuntador?--, mirándola con una expresión de total aburrimiento e indiferencia. Es como si el pintor quisiera decirnos: teatro y nada más. Un placer que puede comprarse con boleto de entrada. Y las vemos detrás del telón de fondo, esperando la señal para salir: obreras de una fábrica de placer, encargadas de un trabajo especialmente pesado y difícil, trabajo de precisión. En ninguna de sus obras encontramos un asomo de la fascinación que el ballet ejercía sobre el público teatral de la época.

Su más célebre cuadro en el Louvre es el de las *Planchadoras*. Recordaremos a la linda planchadora, la lavanderilla de París, coqueta, enamoradiza, perpetua invitación al amor --hermana de la pizpireta *midinette* y de la “chula vienesita”--, que luce sus encantos en las páginas de las novelas, en que entonces de moda y en los cuentos ligeramente pornográficos de Paul de Cock, contemporáneo de Balzac y esa época mucho más famoso que él. Lo que pinta Degas en aquel lienzo es algo muy distinto al ideal romántico. Vemos a dos veteranas del oficio, agotadas por el duro trabajo de la jornada, una de ellas emplea ambas manos y todas sus fuerzas para pasar la pesada plancha por la tela. La otra apoya la mano derecha con un gesto de hastío y cansancio sobre la botella de vino tinto; a juzgar por su aspecto, no pocas veces durante su larga vida de trabajo sacó de ella consuelo y ánimo. La dama en el salón de modas, probándose sombreros. En el espejo vemos la expresión vanidosa de su cara, sus labios que ya están formando la inevitable pregunta: “¿Me queda bien?” *La Bebedora de ajeno*, embrutecida ante su copa, una muchacha joven aún, pero ya marchita, gastada por su vicio. *Las Bañistas* son dibujos geniales, trazados con inaudita maestría. En vano buscaremos entre ellos escenas atrevidas de desnudamiento, como la que representa el célebre grabado de Fragonard, *La chemise enlevée*, deleite del siglo XVIII. Nada de provocación sensual, único fin al que sirve tantas Susanas desnudas, tantas escabrosas escenas de baño. Aquellas bañistas de Degas son simplemente mujeres y muchachas que, inclinadas sobre la tina de estaño, se dedican al nada excitante acto de la limpieza. Hay una que se lava los pies, otra está acurrucada en el didé. Observación de los hechos, sobria comprobación de los hechos, una vez más con el deliberado propósito de desilusionar. “Es cruel esa manera suya de representar todas las deformaciones que el cuerpo sufre por el corsé y la vejez; los

surcos del vientre, las costillas apretujadas, los senos marchitos”, escribe Muther. Y escuchemos al mismo Degas: “Hasta ahora el desnudo siempre se ha representado en postura que suponen un público. Mis mujeres desnudas, en cambio, son criaturas honestas y sencillas... ahí está una: se está lavando los pies. Es como si uno mirara por el ojo de la llave” ¿Por el ojo de la llave? Precisamente lo que suele sugerirse con esa expresión no se encuentra ahí.

Degas capta lo que ve (y por cierto no sólo a las mujeres) con ironía, con una ironía cáustica. Es un misántropo, que ataca a todos y a todo. En una carta a su amigo Évariste de Valernes escribe: “He sido duro principalmente para conmigo. Usted se asombró una vez de la poca confianza que me tengo a mí mismo. He sido o parezco duró con todo el mundo, porque dudo de mí y estoy de mal humor... enfurruñado contra mí y contra todo el mundo.”

Por otra parte es evidente que descargaba su odio en primer lugar contra el bello sexo y la sociedad rendida a sus pies. Se comprende que haya querido distinguirse con toda energía de tantos pintores cuya única meta “artística” era excitar la lascivia masculina. ¿Pero por qué con tanta mordacidad? ¿Sólo por oposición a la mentalidad de su medio ambiente? ¿O quizá por su objetividad de observador insobornable, que se niega a falsear la verdad? ¿Por una total indiferencia ante la magia de Eros? No cabe duda de que ahí se trata de algo más que indiferencia: de un profundo resentimiento. Nadie ignoraba que Degas era soltero; a menudo hablaba de ello y lo subrayaba. Cuando murió, a la edad de ochenta y tres años y hubo que liquidar la herencia, se presentó de repente un señor de Nueva Orleans que se identificó como hijo del pintor y de su legítima esposa. Resultó que Degas, muy joven aún había visitado a su hermano radicado en esa ciudad (existe un célebre cuadro suyo que pintó allí: *La Bolsa algodонера de Nueva Orleans*) y que allí se casó. Regreso a París sin su mujer. Inútil preguntarse si su actitud misógina fue consecuencia o causa de su fracaso matrimonial.

Al lado de los impresionistas --Manet, Monet, Renoir—Degas es un solitario, casi una escuela aparte. Por cierto procura é también captar lo instantáneo, lo vibrante del fenómeno a la luz y la atmósfera del momento. “No ha habido jamás un arte menos espontáneo que el mío”, dice. “Lo que hago es resultado de la reflexión y del estudio de los maestros,” Rechazó categóricamente la pintura al aire libre, dogma casi religioso para los impresionistas; fue una de las razones más poderosas para romper con ellos. “Eso (la pintura al aire libre) debería prohibirse por orden policial. ¿Para qué hay gendarmes?”, preguntó sarcásticamente. En una ocasión afirmó que para pintar sus cuadros de escenas hípicas le bastaba con un manojo de hierbas de cocina y un caballito de madera. “No es posible hacer cambiar de posición a un auténtico caballo de carreras hasta que le dé la luz tal como yo la necesito para mi cuadro.”

Es extraño que este hombre, que figura en la historia del arte como “el más genial observador de la realidad”, haya sido medio ciego desde joven. En la guerra de 1870 los residuos de pólvora de una granada que explotó cerca de él le causaron una grave disminución de la capacidad visual. Tenía periodos en que casi no veía, por lo menos no lo suficiente para pintar. “Apenas puedo leer un poco el periódico; y si en la mañana, al llegar al estudio, cometo la tontería de dedicar algún tiempo a ese desciframiento ya no puedo ponerme a trabajar”, escribe en 1890 a su amigo De Valernes, En esos ratos de ceguera casi total se ponía a hacer las más bellas, las más fascinantes esculturas de fines del siglo XIX.



## Claude Monet (1840-1926).

---

Cuando murió, a la edad de ochenta y seis años, ya era casi una figura mítica: el último de los impresionistas franceses y, en el fondo, el inventor del impresionismo, que no sólo debe a él su técnica y su método, sino hasta su nombre. En 1874 un grupo de jóvenes artistas organizó una exposición de sus obras en el estudio del fotógrafo Nadar. Entre ellas había un cuadro de Monet con el título de *Impresión, soleil levant*, que sugirió al crítico de la revista *Charivari* el de “Exposición de los impresionistas” para su crónica. Y fue también Monet quien acabó con el impresionismo. Llevó el método a su extremo, y con ello *ad absurdum*. En su última época la realidad visible quedó reducida para él a niebla y humo. ¿Qué queda todavía de ella en la serie de cuadros de la catedral de Rouen? Una nada envuelta en bruma gris. “Murió, como Ingres, en una época en que las ideas que representaba habían perdido su actualidad desde hacía mucho”, escribe John Rewald en su *History of Impressionism*.

Desde el principio de nuestro siglo el impresionismo se admiraba como el gran movimiento con el cual el siglo XIX, en su último tercio, se inscribió en la historia del arte. Su propósito es la unidad de la visión y, sobre todo, la unidad en la reproducción de una impresión; es interpretar y reproducir la realidad no como suma de innumerables detalles que coexisten y se consideran cada uno aparte, sino como una unidad óptica, dentro de la cual ningún objeto pasa de ser un tono de color. Y en este sentido encontramos ya en el impresionismo la tendencia a apartarse de la materialidad. Las cosas no han de ser reproducidas tal como son, sino tal como aparecen en un determinado momento de la visión. Manet dijo alguna vez: “Precisamente lo que no ha llegado a comprender, es esto: que no se pinta un paisaje, un trozo de mar, una figura, sino que tan sólo se reproduce la *impresión*, a determinada hora, de un paisaje, de una marina o una figura humana.” El pintor debe evitar que lo que el ojo ha apresado con una sola mirada se disperse al transformarse en pintura. Y el placer que produce esta pintura se basa en la conciencia que tenemos de la habilidad con que la mano ha seguido al ojo y gracias a la cual pudo quedar fijado lo espontáneo de la impresión.

A principio de la séptima década del siglo pasado se encontraban juntos en la “Academia libre” de Gleyre, algunos jóvenes que prometían: Monet, Renoir, Bazille, Sisley. Caracteriza muy bien el espíritu, en aquel entonces en boga entre los pintores en ciernes, lo que Gleyre le dijo un día a Monet: “La naturaleza es útil como medio de enseñanza; en lo demás no ofrece ningún interés. Lo que importa es el estilo.” Monet, muy pronto desilusionado por el carácter académico de la enseñanza persuadió a sus compañeros a abandonar con él esa “atmósfera insalubre”.

En 1865 Manet exhibió su *Olimpia*. Todo el mundo la rechazó, incluso Courbet, que empleó palabras violentas contra la nueva técnica empleada por Manet, de dividir la superficie pictórica en varios planos cromáticos. Monet, en cambio se entusiasmó por esta pintura plana. Pobre y desconocido, no se atrevió a acercarse al artista mayor de edad que, discutido apasionadamente, se hacía famoso entre furiosos ataques y entusiastas adhesiones. Llegaría el momento en que Manet se sujetaría a la influencia de la pintura al aire libre de Monet.

En 1871, durante la guerra franco-alemana, Monet —como Pissarro, Sisley y algunos otros artistas franceses— huyó a Londres. Esta involuntaria estancia en Inglaterra fue para él de importancia decisiva: el brindó el encuentro con el arte de Turner muerto hacía veinte años. La pintura de Turner, en que atmosférico desempeña un papel tan importante; en



un impresionismo *avant la lettre*. Monet, a pesar de sus objeciones a ciertas actitudes románticas del inglés y a su tratamiento de las sombras, lo consideraba como un predecesor, como un punto de partida del que podría arrancar su propio esfuerzo por lograr un modo de captar con absoluta fidelidad y exactitud los fenómenos de la realidad. En 1874, apenas unos cuantos años más tarde, Monet se presentó en París con aquella *Impresión, soleil levant*, primera manifestación de una nueva voluntad de arte.

Pintar lo que se ve y sólo lo que se ve: este programa ya lo había proclamado Courbet. Monet está singularmente capacitado para realizarlo. A su agudísima vista no escapa nada, ningún detalle. Observa cualquier cambio en la iluminación, la más leve modificación del color. Todo lo demás, todo lo que no sea impresión óptica no existe para él. “Monet no es sino un ojo, pero ¡Dios mío! ¡qué ojo!” dijo de él Cézanne. El impresionismo no se interesa por el valor o sentido que tengan las cosas. Para él sólo cuenta la apariencia que el ojo pueda aprehender. En este aspecto coincide con la filosofía de su época, el positivismo, y con su siglo, que cree en la razón: sólo toma en cuenta lo perceptible, visible, mensurable, y aspira a una “síntesis de arte y ciencia”, con lo cual se refiere a un empeño en fijar la impresión espontánea de la naturaleza mediante métodos científicos del tratamiento de la luz y el color.

El realismo de Courbet procura representar el objeto en su plena materialidad corpórea. Interesado en dar una imagen verídica de la vida y en sacudir la conciencia social, escoge temas como el de lo *Picapedreros*. El impresionismo rechaza este tipo de asuntos por extra-artísticos, políticos, etc. Para él, un picapedrero es un fenómeno óptico-cromático y nada más, como lo es cualquier fenómeno de la naturaleza –un árbol o una lancha en el agua. Más significativo aún es que el impresionismo desmaterialice lo corpóreo. Lo que se propone reproducir con toda autenticidad, con toda la vida que alienta en él, no es propiamente el objeto en sí, sino el objeto modelado por la luz y el aire. Con ello el cuadro recobra por primera vez, después de mucho tiempo, una estructura unitaria; la de la visión pictórica. Cuando Monet pinta la serie de cuadros *Gare Saint-Lazare*, no le atrae la gigantesca estructura de vidrio, sino el espectáculo atmosférico, el humo que sale de las locomotoras, las nubes de humo que flotan en el aire, los rayos de sol que penetran a través de las masas de humo. (Degas tenía en su juventud la intención de pintar una serie de “cuadros con temas de humo”, según leemos en un apunte de su diario: el aire enturbiado por humo de cigarros, de chimeneas, de vapor, de locomotoras, etc.) Procura captar en esta serie lo artificial de tal atmósfera, que es también naturaleza, pero una naturaleza transformada por la técnica. Dada su sensibilidad para lo atmosférico, no puede sorprendernos su gran pasión por los países donde el agua desempeña un papel sustantivo. En varias de sus telas aparece como elemento principal una superficie acuática: el Sena, el Támesi, el mar, los canales de Venecia y Holanda. Imposible atribuir esta predilección al hecho de que se haya criado en Le Havre o a la influencia de su primer profesor de pintura, Eugène Boudin, que fue pintor de marinas. El agua, con su superficie en perenne movimiento, que refleja la luz en toda su brillantez, es el fenómeno natural que, por así decirlo, se encarga por su propia cuenta de desmaterializar la realidad. En el juego de agua, luz y reflejos no queda del objeto sino un ondear de claridades y oscuridades, un resplandor hecho de contrastes y matices. Los árboles y las casas en las riberas, las nubes que pasan

por el cielo, todo se halla diluido en el reflejo. Los colores se desvanecen, los contornos se borran. que los contornos se desvanecen, volviéndose luz y color, había sido medio siglo antes. Franjas de sombras bailan, se mecen. Es siempre la misma agua y en cada momento otro espectáculo, fascinante para un pintor como él, para quien en realidad más real se manifiesta en lo efímero.

“La naturaleza no está en el estudio; en el estudio sólo se encuentran las reglas del arte y el academismo”, es uno de los dogmas de Monet y sus amigos. *Plein air*. Afuera, al aire libre, con la realidad ante los ojos, el pintor debe vivir los objetos rodeados de su ambiente natural, envueltos en la atmósfera donde cobran existencia. Afuera, al aire libre, se encienden los colores, brillantes, vigorosos. La paleta se aclara, debe aclararse. Queda proscrito de ella el negro, que no existe en la naturaleza orgánica. Los artistas se percatan, como mucho tiempo antes lo que hizo Leonardo, de que las sombras se matizan de acuerdo con los colores que las circundan. Surge la “pintura clara”, deleite de las personas cerradas de las tinieblas de las urbes. Monet elabora una técnica especial para lograr el más alto grado de intensidad: desintegra su pincelada en una serie de pequeñas rayas y manchas de color, sus famosas “comas” y “manchas”, que contrastan y potencian mutuamente su fuerza luminosa. A la retina del espectador queda encomendado juntar estas porciones cromáticas sin mezclar.

Monet no llega a sus conocimientos mediante especulaciones teóricas: los adquiere pintando y a través de su pintura. “Siempre he tenido horro a las teorías”, dijo en cierta ocasión. (Los fundamentos teóricos del impresionismo lo estableció Pizarro.) Su obra, sus paisajes, surgen de su percepción visual intensa e inmediata, a la que corresponde una mano hecha para trasladar la impresión al lienzo con vibrante espontaneidad. De su ver y de su visión brota esa imagen del mundo, transfigurado por el esplendor de fiesta que nos brinda su arte.

Monet es un artesano genial que sabe emplear, como pocos los recursos del oficio. La naturaleza es para él una vivencia inagotable. Su intención es extraer de la imagen cambiante de la realidad una imagen pintada: una impresión obtenida de la manera más inmediata, directa y, por así decirlo, desinteresada. Con esa pasión de ver que lo domina, con esa pasionada voluntad de reproducir lo que ve tal y como lo ve, pinta la iglesia de Saint Germain l’Auxerrois, los bulevares, la estación de Saint-Lazare, los jardines y las flores y, en su juventud, sus retratos. Así capta aquel maravilloso trozo del mundo que es el Sena cerca de Argenteuil y Vétheuil, y todos los demás paisajes que en el curso de su larga vida desfilan ante sus ojos. Théodore Duret dice de su pintura: “Monet es el impresionista por excelencia... Aprehendió en toda su verdad los mil matices de que se tiñe el agua del mar y de los ríos, el juego de la luz en las nubes, el colorido vibrante de las flores y los transparentes reflejos del follaje. Cuando pinta el paisaje, no sólo en el estado inmutable y eterno, sino también en los aspectos efímeros que el imponen las vicisitudes atmosféricas, trasmite de la realidad vista una idea asombrosamente viva y fascinante.

Ese agudísimo ojo suyo, sensible al más leve matiz, hizo un día un descubrimiento alarmante. Al pintar uno de sus *Montones de heno*, se dio cuenta, al cabo de una hora de trabajo, de que su pintura ya coincidía con la realidad. El sol estaba más alto, la iluminación había cambiado, las sombras habían adoptado otra tonalidad y se hallaban en otro lugar, lo que significaba que desde su punto de vista —el de la fiel reproducción de los fenómenos ópticos— la naturaleza había asumido una apariencia distinta.

Habría sido necesario rehacer todo el cuadro para que de nuevo concordara con la realidad. Es probable. Es probable que otro artista se hubiese desesperado al ver lo ilusorio de su esfuerzo, que al fin y al cabo era el esfuerzo de toda una vida de pintor y de toda una escuela pictórica. Monet colocó el lienzo a un lado, proponiéndose volver a trabajar en él al día siguiente a la misma altura del sol, cogió otro y se puso a fijar la nueva impresión que se le ofrecía. Y una o dos horas más tarde empezó a pintar el mismo montón de heno en otra iluminación... En total resultaron quince *Montones de heno*, que exhibió en 1891 en la galería Durand-Ruel. Así surgieron las diferentes series: además de los *Montones de heno*, los *Álamos*, la Catedral de Rouen, las vistas del Támesi y de Venecia y, en sus últimos años, los *Nenúfares*.

En 1886 Monet se había establecido en Giverny, pequeña población a medio camino entre París y Rouen, en la ribera del Epte, un afluente del Sena. En el vasto jardín, único lujo de la modesta casa de campo, construyó un estanque atravesado por un puentecillo de madera, a la manera de las “pasarelas floridas” del Japón. Bambúes y sauces bordeaban las orillas del estanque, en el que Monet plantó manúfares. A Marc Elder, autor de un libro intitolado *A Giverny chez Claude Monet*, dijo que una mera casualidad le hizo elegir los nenúfares. Los había visto anunciados en el catálogo de una casa de semillas. “Los planté sin el menor propósito de pintarlos... Pero de pronto mi estanque me reveló su esplendor feérico. Cogí la paleta... Desde entonces ya no he tenido otro modelo.” Los primeros cuadros de la serie, de tamaño pequeño, no pasaban de ser apuntes, bosquejos de un trozo de la naturaleza, que hasta cierto punto era creación suya. Luego se le ocurrió fijar el espectáculo de luces y colores ofrecido por la consonancia de flores, agua y cielo, en una serie de grandes cuadros, que son como una crónica pintada de la vida de un estanque con nenúfares a través de las estaciones del año. En sus últimos diez años se dedicaban con devoción a observar y plasmar los incesantes cambios de ese mundo encantado que había llegado a ser suyo. Legó toda una serie al gobierno de Francia, que acondicionó para ella una sala de la Orangerie.

La fotografía le surgió para sus cuadros el nombre de “instantánea”. El anhelo que lo guió en su larga vida de pintor era “reproducir fielmente la impresión de determinado aspecto de la naturaleza, en vez de plasmarlo en una “composición”.

## Auguste Renoir (1841-1919).

---

En cierta ocasión Vollard, de visita en casa de Monet, en Giverny, se detiene ante un cuadro y lo contempla largo rato. (Lo refiere en su libro *Souvenirs d'un marchand de tableaux*.) Es *La familia de Monet*, de Renoir. Monet. Observándolo, él cuenta la siguiente anécdota: “A Manet se le ocurrió un día hacer un retrato de mi mujer y mis hijos, Renoir, que estaba también, tomó una tela y se puso a pintar el mismo tema. Terminado el cuadro de Renoir, Manet me dijo en secreto: “Monet, usted, que es tan íntimo amigo de Renoir, debería aconsejarle que se dedique a otra cosa. Ya que ve que no sirve para la pintura...”. Renoir pintó los cuadros más fascinantes de su época. En aquel París inundado de especulaciones estéticas, de ideologías y programas artísticos, es el pintor sin teoría. De él es la frase: “Afortunadamente ninguna teoría por disparatada que sea, puede impedirle al pintor que pinte.” No contradice a nadie, no polemiza contra nadie, no procura haber prosélitos. ¿Para qué? Pinta lo que le da la gana y como le da la gana. Monet, Sisley y él estudian juntos en una academia libre de pintura, cuyos métodos de enseñanza no satisfacen a ninguno de ellos. Cuando forman un nuevo grupo de jóvenes artistas –a quienes pronto se llamará “impresionistas”--, él no falta. Con ellos expone sus cuadros; con ellos es insultado.

El impresionismo proscribió de la paleta, el negro, alegando que no se encuentra en la naturaleza orgánica. Es cierto: son negros el carbón y algunos minerales; en la naturaleza orgánica, en cambio, se dan todos los colores, pero no existe el negro. Por lo tanto, el negro no se debe emplear porque, según la teoría impresionista, la tarea del pintor es reproducir lo que se ve. Renoir se burla de esa nueva superstición de taller. Sabe que muchos grandes maestros –Rembrandt, Velásquez, Goya, Cranach--, lograron mediante ese difamado negro los más grandiosos efectos. “Se imaginan que están cambiando el rostro del mundo cuando ponen azul en lugar de negro”, dijo alguna vez. Pero como buen compañero también acepta esa doctrina. “Ser de su tiempo” es el lema proclamado por Zola. Si el negro ya no está en consonancia con el espíritu del tiempo, pues entonces renunciemos a él. No hay que olvidar que ya en su época preimpresionista. Renoir era un gran maestro, autor de una serie de lienzos excelentes –nada inferiores a los mejores de Manet-- , cuyos encanto reside, precisamente, en el contraste de un fondo muy negro y una extraordinaria brillantez de los colores. Lenzos en que se aúnan los contornos nítidos de Courbet e Ingres con el libre juego de los valores pictóricos, nueva conquista de la época que confiere vida sensual a los grandes planos.

Renoir se mofa asimismo del dogma, sagrado para sus compañeros, de la pintura al aire libre y, en general, de la pintura del natural. Una vez le declaró al crítico alemán Meier-Gräfe que a su ver era “imposible atenerse a la naturaleza. Con la naturaleza cada uno puede hacer lo que le dé gana”. Quería decir que cada uno puede interpretarla a su propia manera, proyectar hacia su propio ver, su propia vivencia. Y cuando el crítico le preguntó: “Entonces, ¿dónde se aprende a pintar?” El pintor Albert André cuenta que Renoir le dijo una vez: “Cada uno canta su canción si es que tiene voz... Hay que hacer la pintura de nuestro tiempo, pero el gusto por la pintura, que la naturaleza por sí sola no puede darnos, nace en los museos. No es ante un paisaje hermoso, sino ante un cuadro, que de pronto decimos: voy a ser pintor.” esto nos recuerda una frase de Mallarmé: “Poeta no es aquel que se entusiasma por los crepúsculos, sino aquel que se entusiasma por los versos” Renoir es el más moderno y el más tradicionalista de los creadores de su tiempo. En sus cuadros alienta la sensibilidad y el ver del hombre de nuestros días; y alienta todo el

encanto del rococó. Es discípulo y heredero de Watteau, Boucher, Fragonard, tanto como de Rubens y de los pintores venecianos: Veronese, Giorgione, el Tiziano. Por encima de los pintores del XIX y del XX lo eleva la sensualidad ingenua que satura su visión y su crear. Gracias a ella, ese pintor sin teorías sabes, por instinto, todo lo que puede saberse de pintura. La pintura es para él primero y exclusivamente vivencia de los sentidos. “En Renoir un instinto se volvió creador”, es una de las frases más acertadas que se hayan dicho sobre él. Al contemplar sus obras sentimos la voluptuosidad con que pintó esas flores, esos trajes, esos cuerpos femeninos, esa piel... (Para pintar la piel tal como la pinta, seductoramente, como si la sangre se transparentara, usa el color rosado, que en sus tiempos de pintor de porcelana, prelude y principio de su carrera artística. Le era tal útil por el brillo atractivo que adquiere en la cocción.)

Es un optimista. Para él cada día es domingo. El mundo le gusta. Y aunque no todo en él es bueno, es un hermoso mundo. Él goza lo que se le ofrece. Luz, color, armonía –pintar todo eso, ¡qué felicidad! Saborear la pintura como otros la comida o la bebida. Wilhelm Uhde escribió sobre él: “Las flores, las frutas y las mujeres eran para él un inagotable manantial de delicadas y gratas emociones”. Él mismo dijo una vez que un ramo de flores era tan sensual, tan excitante, como la piel de una mujer. Aun en la vejez --llegó a setenta y ocho años--, si un día quiere regalarse, y quiere hacerlo casi todo los días, pinta antes de desayunar una naturaleza muerta o un desnudo. Hombre mediterráneo, lleva en la sangre “lo dionisiaco” que predicaba Nietzsche y que en él era ideal y pasión intelectual.

Pero Renoir es también un clásico francés, heredero de la gran tradición clásica de su país. Pensemos en la *Bañista*, pintada en Venecia, donde el artista fue a retratar a Richard Wagner. A juzgar por los dos cuadros parece que la bañista lo entusiasmó aún más que el rostro del admirado compositor. Hay que imaginarse una superficie blanca, de una blancura perfecta, sólo matizada un poco, muy poco, por unos cuantos tonos rosados que insinúan sangre, y contrastada con la blancura aún más blanca de la toalla extendida sobre las piernas de la mujer. Y esos blancos se destacan sobre un fondo del más limpio azul celeste. Es un cuadro que podría haber pintado el maestro del clasicismo francés, Ingres, autor de la *Bañista* del Louvre, otra sinfonía en blancos y azules, Renoir nació en 1841 en Limoges, ciudad célebre por sus esmaltes, los más preciosos que produjo la Edad Media. Era hijo de un sastre muy pobre. Cuando Auguste tenía unos cuantos años, la familia se trasladó a París. Todavía niño, a la edad de trece años, tuvo que ganarse la vida. Encontró un empleo en una fábrica de porcelana que producía vajillas para el consumo de la clase media. Su trabajo consistía en decorar platos y tazas con dibujos de frutas y flores, paisajes y guirnaldas, la gran moda en la segunda mitad del siglo pasado. Era un trabajador hábil, tanto que se fijó en él un capataz, pintor aficionado en sus horas de ocio. Este hombre se convirtió en el primer maestro de Renoir. Le regaló lienzos y pinturas; le enseñó cómo manejar los pinceles y lo animó a pintar un cuadro. Un día Renoir pintó su primer cuadro: Eva anterior a la Caída. Terminada la obra, los Renoir invitan a su casa. Éste, emocionado, declara con gran énfasis que el muchacho Auguste nació para pintar y la vaticina un gran porvenir. Que los padres se pongan a pensar: como pintor de porcelana, ¿qué es lo que puede ganar en el mejor de los casos? Unos cuantos francos al día. Como artista famoso, en cambio...



Pero el viejo Renoir es un pobre sastre que a duras penas gana lo indispensable para vivir. Imposible pensar en que el chico estudie pintura. El joven genio tiene que seguir pintando sus platos y tazas, Y llega un día en que aun esta modesta fuente de ingresos se agota. El “progreso técnico” ha inventado una máquina que imprime los dibujos sobre la porcelana, trabajando más rápido y más barato. Recuerdo una conferencia en París, en en Vollard contó que Renoir, confiado en su formidable destreza trató de superar a la máquina y que casi lo logró. Pero la clientela... Los viajantes llegaban a la fábrica diciendo; “A los clientes no se les puede vender gato por liebre. Se dan cuenta en seguida. saben distinguir muy bien entre el trabajo a máquina y el trabajo a mano. No quieren la vajilla pintada a mano. Son exigentes...” Ya sin trabajo, vagando por las calles, Renoir ve un día en una casa de la Rue de Seine un letrado que reza: “Se busca un operario que sepa pintar stores.” Entonces aquel tipo de cortinas, la última moda, tenía gran demanda. Se pagaban treinta francos, por cortina. A los dos años había ahorrado lo suficiente para inscribirse en una academia de pintura.

¿Qué es la pintura? Aparte de algunos retratos, mal remunerados, todo lo que la vida de París ofrece a sus ojos jóvenes, ávidos de ver. Es un buen observador, cosas no tata rara, y tiene otro talento, menos frecuente: sabe maravillarse de lo que observa, de lo que ve y de cómo lo ve.

El material más abundante se lo proporciona la calle: el hervidero de los grandes bulevares, el jaleo y el burullo de los barrios populares. Frecuenta los lugares de diversión y recreo en los alrededores, los pequeños restaurantes a orillas del Sena, adonde la gente va los domingos para respirar un poco de aire puro. Así el célebre *Almuerzo de los remedos*: las jóvenes parejas que después de un paseo en lancha descansan comiendo, bebiendo, flirteando. Así nace el *Baile en Bougival*, que es uno de los suburbios obreros en los alrededores de París, donde los excursionistas suelen tomar vino al aire libre y bailar entre copita y copita. Renoir capta la fascinante atmósfera de un espectáculo de ese tipo. Vemos bajo los árboles las mesas de madera con las copas a medio vaciar. Vemos a las muchachas endomingadas, a la gente que charla y, en primer término, a un obrero que está bailando con su novia (La guapa novia es Suzanne Valadon, la madre de Utrillo.) Busca en todas partes lo que más le entusiasma: la alegría de vivir. Es el pintor de la alegría de vivir. Esos cuadros de Renoir constituyen todo un compendio de la vida parisiense de su época. En verano pinta paisajes en las afueras de París, por una razón muy sencilla: en la casita de campo donde vive su madre siempre hay comida para el pobre diablo de pintor que nada gana con su pintura. Y se cuenta que nunca salía de allá sin haber llenado sus bolsas con pan, destinado a Monet, cuyos cuadros tampoco se vendían entonces. Son los cuadros por los cuales se pagan hoy cien mil a doscientos mil dólares. Un día un aficionado le encarga una copia de la *Boda judía*, de Delacroix, cuadro que el gran romántico pintó después de un viaje al norte de África. Esta obra, que se encuentra en el Louvre, la *Odalisca*, de Ingres, y probablemente por asociación de ideas la *Olimpia*, de Manet, le inspira el deseo de pintar (él también) un tema exótico. La *Odalisca*, de Ingres y la *Olimpia*, de Manet son en primer lugar soluciones de problemas de oficio. La *Odalisca*, de Ingres parece más bien vestal, sobre todo por la selección de formas y colores. La línea de contorno, armoniosamente movida, acusa una nobleza sin par; el repertorio colorístico es de una extrema da reserva: azules, blancos, grises, tonos opacos de una frialdad intencional. A Renoir, en cambio, el tema lo estimula a desplegar

un fuego artificial de colores brillantes, a crear con los medios de su pintura, de su sensualidad óptica, algo como un cuento de las *Mil y una noches*. La inquietante belleza de su *Odalisca* no reside en el ambiente exótico del harén, ni en la suntuosidad oriental de las vestimentas, sino en esa sensualidad de su visión pictórica, realizada con los recursos de un oficio seguro y de inaudita sutileza.

Renoir es un genial pintor de niños, como lo demuestran muchos retratos. Después de las infantas de Velásquez nadie ha pintado niños tan expresivamente, tan grandiosamente, con toda su gracia y ternura y sin la más leve sombra de sentimentalismo. Estas representaciones, ingenuas y refinadas, ocupan un amplio lugar en su obra. Al comparar las ceraciones de sus primeros tiempos con las posteriores vemos cómo, al correr de los años, su estilo se desarrolló. Lo que era representación –por cierto delicadísima—de la realidad fue convirtiéndose en sueños. En un sueño de luz y color. En las obras de su vejez la realidad queda desmaterializada, reducida a un mero punto de partida, a un pretexto para plasmar una vivencia pictórica-poética. En los noventas, cuando Renoir apenas ha cumplido cincuenta años se enferma gravemente de artritis, enfermedad que ya no lo abandonará. No soporta el clima húmedo de París, En el sur de Francia, cerca del Mediterráneo, en el paraíso floral de Cagnes. Adquiere una pequeña finca, Pasa sus días en una silla de ruedas. Su mano, torcida por la artritis, ya no puede coger los pinceles, pero no por ello el pintor renuncia a la mayor felicidad de su vida: su mujer o la criada tiene que metérselos entre los pobres dedos deformados. En estas condiciones pinta durante los últimos veinte años de su vida. Su hijo, Jean, famoso cineasta, escribe en sus *Memorias* que los Bernheim, *marchands* parisienses muy amigos de su padre, lo hicieron examinar en Cagnes por un médico eminente. Después de un tratamiento de cuatro semanas, Renoir pudo levantarse y caminar con grandes esfuerzos unos cuantos pasos. Entonces dijo: “renuncio. Para esto necesito toda mi energía. Y si tengo que escoger entre caminar y pintar, prefiero pintar.” Luego se sentó otra vez en su silla de ruedas y jamás volvió a levantarse de ella, Los cuadros de sus últimos años son lo más admirables de toda su obra. Se van reduciendo de tamaño: en la silla de ruedas Renoir no puede moverse libremente delante de telas grandes. (Hay una sola excepción: la *Bañista grande*, su última obra, que la familia regaló al Louvre) Aumenta, en cambio, la densidad cromática de su pintura, el esplendor, la fuerza luminosa de sus colores.

Ya antes había hecho esculturas muy de vez en cuando. La más importante de esas obras es un relieve titulado *El Juicio de París*. Su enfermedad volvió a convertirlo en escultor. La iniciativa partió de Vollard. Cuando este gran amigo de los artistas empezó a temer que Renoir ya pronto no fuera capaz de manejar los pinceles, se propuso salvarlo del más horrible destino que puede haber para un hombre creador: un vejetar inactivo, la validez, al esterilidad. Logró convencerlo. Y Renoir llegó a crear esculturas como su Venus –una estatua de bronce, de un metro ochenta de estatura—y varias otras. Había entrenado a un ayudante inteligente, suficientemente sensible para comprender sus intenciones. Él, Renoir, hacía los dibujos, el ayudante los ejecutaba. Luego, con un palito introducido entre sus inertes dedos indicaba dónde y qué había que corregir. Así nacieron aquellas esculturas magistrales.

Maillol, otro griego francés era un ferviente admirador de Renoir, y no sólo del pintor Renoir.

Dijo en cierta ocasión que gran parte de sus propias esculturas debían la plasticidad y la armonía de su forma a las de Renoir.

**P**aul Cézanne (1839-1906).

---

Cezanne es un conocimiento y una enseñanza. El conocimiento de lo que es la creación artística. La enseñanza de que los medios expresivos de los que dispone el pintor -la superficie pictórica, el color, los contrastes colorísticos- son elementos funcionales que el artista debe aprovechar para construir esa unidad que es el cuadro. Para Cezanne -como para Giotto, Miguel Ángel, el Tintoretto, El Greco- la obra de arte es una vivencia espiritual a la cual llegamos por los sentidos. Para él, como para todos aquellos maestros la realidad no es el objeto en sí, la transmutación del objeto que deja de serlo para volverse Forma; la transmutación de la percepción óptica en conocimiento espiritual. El vehículo de que se sirve el artista -el artista en general- en este proceso es la Forma. Lo que quiere expresar en lo artístico y en lo espiritual sólo puede hacerlo mediante la Forma. No existe obra de arte que no esté hecha de formas y valores formales.

Para comunicarse con sus semejantes el hombre ha creado el lenguaje, la palabra. La palabra designa las cosas, es decir, es un signo abstracto que, al ser pronunciado, evoca en nuestra mente la imagen de un objeto determinado. La palabra ocupa, así el lugar de la realidad; se constituye ella misma en la realidad, a través de la cual comprendemos las representaciones que se propone transmitir el que habla o el que escribe. También la pintura es un lenguaje. Sustituye las realidades por signos, por signos plásticos; es decir por formas.

El problema de toda creación artística, no importa lo que se represente, no importa que ideología se quiera interpretar, es el desarrollo de un lenguaje formal que llegue a la vez a los sentidos y a la conciencia. No es suficiente trasponer la Forma natural a la superficie pictórica, así como el sonido natural a la superficie pictórica, así como el sonido natural todavía no es la música.

La realidad tiene infinitas facetas y múltiples aspectos. Cada uno la interpreta de manera distinta, según su capacidad de percepción. En la obra de arte no hay vaguedad, ni pluralidad de aspectos y facetas. Crear una obra de arte es dar sentido, un sólo sentido, a alguna realidad. La vivencia que inspira al artista a crear su obra debe convertirse en vivencia del espectador. Es lo que Cezanne llama "realizar". Por lo menos, yo creo que este es el verdadero sentido de aquella palabra, "realizar", que emplea tan a menudo.

"Todo lo que vemos -escribe Cezanne- se dispersa, se volatiliza. La naturaleza es siempre la misma, pero nada más queda de ella, nada queda en los fenómenos que percibimos. Es nuestro arte el que da duración a la naturaleza, a todos sus elementos y a todos sus cambios."

Veamos cómo realiza Cezanne, cómo “da duración a la naturaleza”. Una de sus naturalezas muertas. Una mesa con una taza, una concha, un florero, un limón. El mantel cae en pliegues que forman en el primer plano tres zonas blancas. Al fondo, un reloj. Un conjunto colorístico extraordinariamente discreto, sin un solo acento fuerte. Unos cuantos colores, todos apagados -apenas suficientes para caracterizar los objetos-, mediante los cuales se establece un sistema de relaciones con el gris blanqueado y el blanco azulado del mantel, cuyas amplias superficies constituyen el elemento que domina esta composición. Colores empleados sobre todo para desplegar un ritmo cromático y organizar con él la unidad colorística de la superficie.

La misma discreción del colorido la encontramos en los paisajes de Cezanne. Paisajes de Provenza, su tierra, llena de sol deslumbrante, de vigorosos contrastes de luz y sombra. Un trozo de la naturaleza visto objetivamente. Esa objetividad de Cezanne y su esfuerzo por lograrla saltan más aún a los ojos al recordar los cuadros en los que Van Gogh representa el paisaje de Arlés, no lejos de la región que Cezanne tantas veces pintó.

Van Gogh dramatiza a la naturaleza. Lo que representa ya no es propiamente el paisaje, sino la pasión que alienta en su alma, su mística entrega a la naturaleza, el fuego que brota de él y se vuelve expresión. Cezanne, en cambio, es el observador frío y consciente. No se deja arrebatar por el impulso. Registra los hechos y construye pausadamente una superficie, contraponiendo raya con raya, color con color, masa con masa. En su obra, la naturaleza también aparece transformada, pero lo que la transforma es la conciencia ordenadora. Para él la vivencia no es su emoción ante la naturaleza, ni tampoco la naturaleza como proyección y reflejo de su propia emoción. Su vivencia es la creación artística, la organización de una unidad plástica mediante los recursos pictóricos.

Naturalezas muertas y paisajes. Si a ello agregamos los Bañistas y los Jugadores de Naipes ya conocemos toda la temática de Cezanne. Casi no pinta otra cosa. En ocasiones retratos (sobre todo autorretratos) y, una y otra vez la efigie de su mujer. En sus comienzos crea un corto número de cuadros que narran algo; un raja en medio de su harén, un asesinato, etc. Pronto abandona ese terreno. Se pone a pintar las cosas más sencillas e insignificantes. Sujetos vistos a millares, pintados a millares. Asuntos que, como tales, no tienen importancia alguna. Temas que por carecer, de un interés extra-artístico, no desvían la atención de lo que para él es esencial: la creación artística. Lo revolucionario en Cezanne -y subrayo la palabra “revolucionario”, pues Cezanne figura en la historia del arte como uno de los auténticos revolucionarios espirituales- es un esfuerzo por convertir la experiencia artística, de nuevo, en lo que habría sido en las grandes épocas del arte y que volverá a ser en las grandes épocas del arte futuro; en experiencia del espíritu.

Los problemas que lo ocupan, que no dejan de atormentarlo durante toda su larga vida de pintor son:

- 1) La unidad de la composición pictórica; la estructuración del espacio pictórico mediante colores, masas de colores y contrastes de colores;

2) el valor funcional de los medios de expresión;

3) la diferencia entre la realidad natural y la realidad pictórica.

Poseemos un ejemplo muy instructivo de cómo Cezanne transformaba a la naturaleza. El pintor norteamericano Erle Loran, autor de un libro titulado *Cezanne's composition*, fotografió varios de los paisajes pintados por Cezanne, y exactamente desde el lugar donde los pintó. Contemplando por ejemplo, las fotografías del Mont Sainte Victoire que corresponden a los numerosos cuadros que representan esta montaña, nuestra primera impresión es: ¡qué pobre es la naturaleza, qué poco expresiva y caótica! ¡qué claro y grande es el cuadro de Cezanne! La naturaleza, tal como se le presenta al pintor, no le basta. La transforma, la organiza. Elimina la mancha de un color negro profundo - probablemente de un hueco- que la fotografía interrumpe la masa de las rocas y que destruye la unidad del conjunto. Cierra la línea de rocas, colocando en ese lugar un peñasco que está sombreado sólo un poco, en comparación con las rocas a sus lados. Sobre el peñasco, a la derecha, la fotografía registra una hilera de árboles, todo un caos de rayas, delgadas, que en el cuadro se suprimen. El tronco y las ramas deshojadas de uno de los árboles invaden el hueco entre las rocas. Cezanne traslada ese árbol más hacia la orilla del cuadro, donde ocupa, a manera de bambalina, todo lo alto del lienzo y, como una masa pesada, profundiza la representación, haciendo que las montañas y el cielo parezcan más corpóreos, más espaciales. El Mont Sainte Victoire se yergue con dinamismo, mientras que en la fotografía su cumbre parece aplastada. Con mucha razón Cezanne podía afirmar que recreaba a la naturaleza. Rainer María Rilke dijo en cierta ocasión, ante uno de esos cuadros del Mont Sainte Victoire: "Desde Moisés nadie ha visto una montaña de tal manera, y Moisés, para ver tan grandes a las montañas tuvo el pretexto de Jehová. Ese viejo en cambio, no tiene ninguna excusa" En la naturaleza aparecen a la derecha sombras pesadas, a la izquierda un matorral encima y encima de este, planas como paredes dos rocas. Cezanne coloca delante del muro una cinta homogénea de árboles, cuyo verde frío y fuerte produce un sensible contraste con el anaranjado de las partes rocosas, de este modo hace resaltar el vigor de la masa montañosa del fondo. Tal contraste de colores cálidos y fríos; amarillo, anaranjado y verde, se repite a través de todo el cuadro, incluso de los pequeños detalles. Con él Cezanne crea un movimiento en profundidad, dinamismo espacial.

He aquí uno de los problemas fundamentales por cuya solución Cezanne se esfuerza ardua y constantemente; desarrollar movimiento dentro del espacio pictórico, que tiene una estructura estática y un equilibrio armónico; recurrir a los contrastes colorísticos para crear movimiento hacia atrás y hacia delante que, a diferencia de la reproducción del movimiento abstracto. De Van Gogh dije que dramatiza a la naturaleza; Cezanne dramatiza el proceso creador.

Para desarrollar profundidad espacial en la superficie de dos dimensiones, la pintura europea inventó en el siglo xv la perspectiva. La perspectiva renacentista destruye la superficie pictórica y la convierte en una especie de escenario en donde penetra la mirada del espectador. El recurso que aprovecha la línea, que guía la mirada hacia un punto



supuesto más allá de la superficie pictórica. Cezanne procura emanciparse de la representación en perspectiva. Excelente observador, descubre -como Leonardo en su tiempo- que en la realidad no percibimos las líneas; que la línea es una ficción, a la que recurren los artistas para representar con mayor claridad. Dice, en una conversación con el pintor Lévy: “Una forma existe tan sólo gracias a las formas contiguas”. El ojo percibe masas y colores. El contraste de luces y sombras, con el que suele trabajar la pintura, es asimismo un recurso artificial. Para expresarse, el pintor cuenta con una sola cosa; el color. Es instructivo a este respecto un pasaje de la obra *History of Impressionism*, de Rewald: “... procuro indicar la perspectiva exclusivamente mediante el color -dijo Cezanne a una coleccionista alemán que lo visitó en Aix-; la cosa principal en cuadro es lograr la representación de la distancia. En esto se conoce el talento de un pintor. Usando como ejemplo uno de sus paisajes, siguió con el dedo los límites de los diferentes planos y mostró exactamente en qué medida había logrado sugerir profundidad y donde no había encontrado aún la solución, donde el color era todavía color y no se había transformado en expresión de la distancia.”

El color no sólo sirve para caracterizar el objeto, o indicar que una falda es azul o roja; el color es también, y ante todo, un elemento funcional. La extensión de una masa de color y su contraste con las otras masas de color con que se halla contrapuesta determinan su valor para la composición de la superficie. El color cálido - es decir, el amarillo y el rojo, color de la sangre, de la vida- aproxima el objeto al ojo; el color frío, el azul, el verde, el blanco y lo aleja. El color cálido da pesadez; el frío confiere ligereza y transparencia. Mediante la contraposición de colores cálidos y fríos se desarrolla una representación en perspectiva que corresponde a nuestra capacidad visual. Para estructurar los cuerpos que se despliegan en el espacio, el pintor parte de ciertos elementos básicos. En el cuadro titulado *La mujer con la cafetera*, de la colección Pellerin, de París, la figura de una mujer, sentada a un lado de la mesa -sobre la cual hay dos cilindros; la cafetera y la taza- está adosada a la pared, tan estrechamente como si perteneciera al mismo plano. A primera vista la composición podría parecer plana y estática. Pero mediante los contrastes colorísticos, Cezanne hizo no sólo que los objetos cobraran una acusada plasticidad, sino también logró desarrollar el movimiento espacial. Las manchas rojas del tapete acercan -ópticamente- esta parte del cuadro al espectador. Para acentuar el movimiento hacia delante, Cezanne contrasta la masa roja con el blanco y el blanco grisáceo de la taza y la cafetera, e introduce en ella tonos marrones. Mientras el rojo hace que la superficie avance ópticamente, el azul fuerte de la blusa la hace retroceder, movimiento suavizado por el azul opaco de la falda, sobre la cual reasaltan los tonos rojos de las manos. Tiene la misma función el colorido del rostro, cuya claridad se destaca del castaño oscuro del cabello. De esta manera Cezanne produce un continuo movimiento hacia delante y hacia atrás; confiere a la superficie plana profundidad espacial y desencadena energías que por sus contrastes se enriquecen y se robustecen.

Dos años antes de su muerte, Cezanne escribe una carta al pintor Emilé Bernard, carta que se ha hecho famosa porque es suma y compendio de sus conocimientos de pintor teorizante. Dice: “Permítame que le repita lo que ya le dije aquí. A la naturaleza hay que

tratarla partiendo de un cilindro, de la esfera y del cono, para que cada lado de un objeto o de una superficie conduzca a un centro. Entonces las líneas paralelas al horizonte dan la extensión horizontal de un trozo de la naturaleza, si usted prefiere, un trozo del espectáculo que el Pater Omnipotens aeternus Deus extiende ante nuestros ojos. Las líneas perpendiculares a este horizonte dan la profundidad. Es cierto que para nosotros los hombres la naturaleza es más profundidad que superficie horizontal, y de ahí la necesidad de mezclar en las vibraciones luminosas, reproducidas por los tonos rojos, una cantidad suficiente de tonos azules, para lograr así el efecto de la atmósfera.

Cezanne no se da por satisfecho con esta mezcla de los tonos. A fin de evitar que el color destruya la superficie, coloca un segmento de la superficie contra otro, desarrolla el movimiento en profundidad, y al mismo tiempo lo retarda, para impedir que el conjunto se vuelva demasiado plano y no caer en un decorativismo privado de la vida espacial. Posee en sumo grado el sentido constructivo de los franceses, esa disciplina de la creación artística que sigue el modelo del arte clasicista de Italia-pensemos en Poussin, en Chardin, en Ingres- que en Francia siempre se ha apreciado y se sigue apreciando como una cualidad.

De Manet es la frase: “No hay sino una sola cosa; hacer de un solo golpe lo que se ve... Todo lo demás es disparate.” Esta espontaneidad que se contenta con la impresión óptica, que no pretende sino captar lo más directa e inmediatamente posible la apariencia sensorial de las cosas; esa pintura “express” es lo que Cezanne se esfuerza por superar, para llegar a un arte “sólido como el arte de los museos”, según la fórmula. No sólo se trata de una cuestión de temperamento. En otra carta a Bernard escribe: “Trabajo muy despacio, pues la naturaleza se me presenta en toda su multiformidad”. “La multiformidad de la naturaleza” es, en realidad, el conocimiento que él tiene de la estructura orgánica de esta, la *pleine connaissance de l'objet*, según su propia expresión. Y el cuadro es para él una estructura orgánica de igual rigor y coherencia.

En la obra de Rafael o de Murillo se ofrece al contemplador una belleza preformada por el artista -una belleza que el ojo puede captar sin más. Se le pide tan sólo que la reciba o, expresándolo con una frase hecha, “que se entregue a la obra de arte”. Es más fuerte la exigencia que nos impone una obra de Cezanne. Con ayuda de las indicaciones formales que se le dan, el espectador tiene que transformar en emoción propia la emoción expresada por el cuadro. Es decir la recepción pasiva se convierte en un acto creador, re-creador. El contemplador se vuelve productivo en su ver; esta es una de las experiencias más profundas que la obra de arte puede brindar o, mejor dicho, provocar. Cezanne es un pintor para personas de vivencias espirituales; esto no es lo mismo que decir; es un pintor para intelectuales. Es un pintor para personas que tienen el don de transformar su ver en un acto consciente y de espiritualizarlo.

Como confirmación de estos conocimientos -que tenía en mente Clive Bell al decir que el arte de Cezanne es “un nuevo continente de la forma” -Cezanne pintó los Bañistas. En las numerosas variaciones de este tema, que ocupó y preocupó al pintor toda su vida, se trata de un problema distinto de los que le planteaban los bodegones, los paisajes o

los jugadores de naipes (que comenzó a pintar inspirado por un cuadro de mismo título en el Museo de Aix, que es atributo a Matthieu Le Nain) En todas esas obras representan objetos y personas en quietud, cuya posición en el espacio dado está fijada definitivamente. Los Bañistas, en cambio son el intento de transmutar a las personas movidas, al movimiento corporal, en movimiento espacial de la superficie. Para muchos pintores por ejemplo para Rubens, este no es ningún problema. Dejan volar su imaginación y articulan la superficie de acuerdo con las exigencias de la composición. Para Cezanne la dificultad consistía en que se proponían estructurar sus cuadros con elementos plásticos funcionales y abstractos, sin sacrificar nada de la sensualidad del fenómeno.

Cezanne nace en 1839 en Aix, la vieja capital de Provenza, sede de una universidad de gran prestigio y ciudad de ambiente muy peculiar. En sus calles, pulcras y bien cuidadas, se respira un aire de opulencia y cultura. Su padre quiere que sea banquero, como él, y sucesor suyo en el negocio. Y , en efecto, el hijo trabaja algún tiempo en el banco. Pero no le interesa hacer dinero. Quiere ser pintor. El padre se opone -padre al fin y al cabo- pero acaba por ceder a las instancias de su madre. Dice: "El dinero que yo tengo va a alcanzar también para él. Y mi hijo no será tan tonto como para no ganar nada." Emile Zola, su antiguo compañero de escuela, le escribe -desde Paris- que para hacerse pintor hay que vivir en Paris. Allí Cezanne se adhiere a los jóvenes vanguardistas que en ese preciso momento inician un nuevo movimiento artístico; el impresionismo. En 1877 expone con ellos algunas obras suyas. Y contra él se dirigen los más tremendos insultos de la crítica y del público. Los conocedores ven en él aún bárbaro". Vuelve a Aix, donde trabaja, sin que nadie le haga caso, sin que jamás venda un cuadro. Vive como un burgués. Trabajar ante un modelo desnudo se lo prohíbe su religión. Zola lo convierte en protagonista de su novela L`oeuvre. Es cierto que ese Claude Lantier de la novela de Zola no pasa de ser un pobre iluso. Cezanne, en una carta fría pero cortés, acusa recibo del libro y con ello termina la correspondencia con el amigo de su infancia. algún día Vollard, a quien con razón se considera como el descubridor de Cezanne, ve por casualidad varios lienzos suyos. En vano recurre a todos los medios posibles para averiguar donde vive, hasta que por fin obtiene su dirección en una casa de transportes que años atrás había hecho una mudanza del artista. En 1905 Vollard le organiza la primera exposición personal. Cezanne conmovido, exclama: "¡Y todos los cuadros con sus marcos!"

Trata sus cuadros con descuido; destruye muchos. Hay ocasiones en los que los abandona, después de pintarlos, a un lado del camino. Para él no es importante el cuadro en sí, sino el trabajo en el cuadro, la resolución de determinados problemas pictóricos, esas respuestas a determinadas cuestiones plásticas que han llegado a ser la base de todo arte contemporáneo de categoría. Le interesan sobre todo y más aún que todos sus experimentos. Pocos días antes de morir escribe: "Estoy continuando mis estudios".

La enseñanza de Cezanne está resumida en estas palabras: "No se trata de pintar bañistas o manzanas, sino de crear forma."

## Pierre Bonnard (1867-1947).

---

Anotemos un hecho sorprendente: Renoir, ese pintor mimado, idolatrado por el público más exigente, no dejó discípulos. En torno a Courbet, a Monet, a Gauguin se formaron escuelas: una “escuela Renoir” no existe. Surgieron, eso sí, muchos imitadores baratos. En Cagnes, pintoresco lugar cerca del Mediterráneo, donde el gran maestro del impresionismo pasó los últimos años de su vida, se estableció toda una colonia de pintores —compuesta en su mayor parte por ingleses y norteamericanos—, tristes epígonos que se jactaban de pintar “a la manera de Renoir”. Fabricantes de cuadros renoirizantes para turistas. De un solo pintor podemos afirmar que era afín a Renoir: Pierre Bonnard. Eran buenos amigos. Cuando ambos vivían en la Costa Azul se veían con frecuencia. Cambiaban ideas, impresiones, cuadros. Pero no puede decirse que Bonnard haya sido discípulo de Renoir. Se formó con otros maestros parisienses y dentro de corrientes pictóricas radicalmente distinta. Sólo se parece a Renoir en la sensibilidad colorística, en su pasión por todo lo visible, en la finura y delicadeza de su arte. Y en los cuadros que pintó al final de su vida —cuadros de fuerte originalidad, muy suyos, muy Bonnard— alienta, y mucho, el espíritu pictórico de Renoir.

Cuando yo vivía en París, en la cuarta década del siglo, iba cada año al *Salon d'Automne* sólo para ver el cuadro que había enviado Bonnard. En todos esos “salones”, que desde hace mucho tiempo no tiene ya razón de ser, la mayoría de las obras expuestas carecían de interés. Como pintor novel Bonnard había participado en la primera exposición del *Salon d'Automne* y desde entonces presentó allí, cada año, su último cuadro. Por solidaridad, por gratitud, por costumbre. A mí me importaba ver ese último cuadro, uno de los acontecimientos más deliciosos de la vida artística de París. Pero quizá había en mi insistencia un poco de remordimiento, un leve sentimiento de culpa hacia un artista postergado durante muchos años por la crítica y el público.

El cuadro de Bonnard en el *Salon d'Automne* podía ser, por ejemplo, una *Mesa de desayuno* que pintó tantas veces. La mesa cubierta con un mantel de varios colores, algunos con frutas, la cafetera, la azucarera, un vaso con flores. En un rincón la esposa del pintor, de cuerpo entero o sólo su cabeza. Y en el centro del cuadro, detrás de la alta ventana francesa, la vista al mar, cortada por las ramas de los árboles. A veces era un paisaje de la Riviera. Para plasmar la exuberante riqueza colorística de este litoral —producto quizá del encuentro de una atmósfera húmeda con el fuerte sol del sur europeo— Bonnard se servía de una paleta en que predominaban los azules, los verde y una escala de ocre.

Temas muy sencillos. ¡Pero hay que ver lo que hacía con ellos! Música de cámara en tonos de color. Composiciones llenas de gracia, de perfecta armonía en las relaciones de los “valores”, de profunda belleza —belleza profundamente espiritual— expresada en colores. ¡Cómo sabía equilibrar el anaranjado del mantel, el rojo claro de las flores, los blancos de la cafetera! ¡Cómo sabía contrastar el azul del mar con el del cielo, con el verde de un fragmento del prado y el verde, distinto, de los árboles, en cuyas ramas se reflejaban tonos amarillo y colorados. ¡Qué variedad en la gama de los colores y matices! El hecho de que Bonnard, durante varios decenios, no haya sido reconocido en su pleno valor, no sólo era —para juzgar con imparcialidad— culpa de los concedores de arte: se debía también y hasta en primer lugar al peculiar desarrollo artístico del pintor. Las grandes cualidades de su arte no se manifestaron sino hasta la última fase de su larga vida de infatigable trabajo y esfuerzos tesoneros. No en todos los casos es aplicable la frase de

Heine según la cual la leona no empieza por dar a luz a conejitos... Las primeras obras de Renoir ya no son obras maestras, como por ejemplo el célebre cuadro *El palco*. Bonnard tuvo que dar muchas vueltas antes de encontrar su camino, y una y otra vez se perdió en callejones sin salida.

Los impresionistas nacieron, en su gran mayoría, alrededor del año 1840. Bonnard pertenece a una generación posterior: nació en 1867. en París, en el seno de una familia acaudalada. Su padre era un alto funcionario de la Secretaria de Guerra. Cuando Pierre en la última década del siglo se decidió a ser pintor ya había terminado la lucha de los impresionistas por su nueva concepción pictórica y un sector importante del público ya había aceptado el nuevo ver. Otras conquistas artísticas en el mismo terreno no eran posibles. Bonnard y sus condiscípulos de la Academia Julien eran considerados como impresionistas de segunda mano. Un prestigio dudoso. Insatisfecho se lanzaron a la búsqueda de nuevos sesgos, de nuevos tintes estéticos. ¿Dónde encontrarlos? Ellos no lo sabían. Eran los años anteriores al descubrimiento de Cézanne y Van Gogh; aparentemente no había ningún gran maestro que los orientara.

Ante el peligro de caer en un eclecticismo académico, ensayaron todo lo que tuviera apariencia de cosa nueva y revolucionaria. Inventaron, en las postrimerías del siglo, el *art nouveau*, arte de la estilización decorativa que revelaba la influencia de los grabados japoneses. En el círculo en torno a Bonnard se uncubó y forjó el movimiento de los simbolistas, al cual se adhirieron los poetas Verlaine, Rimbaud y Mallarmé. Los adeptos del simbolismo pictórico, muy inferior al simbolismo literario, tan fecundo e importante, adoptaron el nombre de *Nabis*, palabra hebrea que significa “profeta”. Pero aquellos Nabis no eran sino profetas de peña, de café. Vivían en una atmósfera de discusiones, teorías y programas, cuando lo mejor que puede hacer los pintores es pintar. Bonnard los dejaba hablar y gesticular, pero participaba en sus exposiciones, lo que lo desprestigió ante los críticos y el público.

Bonnard, como buen francés, era un hombre lleno de curiosidad óptica. Ver es para el francés medio uno de los placeres constantes y más queridos. El norteamericano —si se nos permite generalizar un poco— es siempre activo, o por lo menos hace como si lo fuera. Siempre está ocupado en algo. Ese francés medio tiene el talento de pasar horas y horas en la terraza de un café. Ahí se sienta, ve y se divierte en ver. Ve el espectáculo de la calle, la gente que pasa, todo lo que sucede, lo grande y lo pequeño. Bonnard era de esa estirpe. Muy joven aún, cuando todavía estudiaba en la Sorbona, escribió en una carta a su abuela: “En las mañanas trabajo y en las tardes voy al Barrio Latino... Me gusta ver a las gentes que van y viene; a veces hay entre ellas una que otra cara bonita, y en las noches las dibujo de memoria en mi álbum.”

Esos álbumes lo acompañan durante toda su vida y en todos sus caminos. Lo que se le presenta a us ojo atento y curioso lo trata de captar. Su tema es la vida toda en todos sus aspectos, y en primer lugar las cosas cotidianas e insignificantes. Pinta su vivencia pictórica ante el fragmento de su vida que para él es la realidad. Evidentemente opinaba, como Cézanne, como Van Gogh, como Braque, que no hacen falta melodramas ni sensacionales episodios históricos para convertir en gran arte una pequeña superficie de tela. Es amigo de Toulouse-Lautrec, a quien acompaña en sus vagancias por Montmartre, su mundo. Una vez pinta el Moulin Rouge. Mientras que a Lautrec le interesa mostrar el fondo



socio-psicológico de ese fantástico barrio de París, a Bonnard –al fin y al cabo heredero de los impresionistas—lo fascina una una impresión óptica: la luz eléctrica, nueva conquista de la época, y de sus reflejos en las personas; el cambio que esa luz opera en las siluetas y la vida que adquiere sobre el fondo del cielo nocturno.

Pero no necesita ir a la calle, a la feria, al bullicio del nocturno Montmartre para buscar impresiones ópticas. Aun quedándose en casa se le ofrece imágenes sorprendentes. Sus interiores: en un rincón, el tocador con la jofaina, con muchos pequeños objetos y un florero; en la pared, el espejo donde se refleja el cuarto con la cama y, al fondo, una mujer que se está vistiendo. Lo atrae poderosamente ese efecto del espejo –es decir, la reproducción indirecta de la realidad--, efecto que Velásquez usó en las Meninas genialmente. En esa clase de temas Bonnard coincide con su amigo y condiscípulo Edouard Vuillard, con quien solía organizar sus exposiciones. Vuillard es considerado como el pintor que describió con la mayor exactitud el hogar de clase media parisense hacia 1900: pintó los cuartos que esa clase habitaba, con sus muebles, cortinajes y carpetas; con las lámparas, tapices y columnas y sus mil chucherías, con todo el gusto (mal gusto) de la época. Sus cuadros son una verdadera enciclopedia del modo de vivir de cierta clase social en determinado momento histórico. No cabe duda de que en su temática se manifiesta algo de afinidad con Bonnard, Pero sólo en la temática. Vuillard se aferra al objeto, se esfuerza por reproducir con un dibujo exacto; Bonnard transforma sus observaciones en pinturas pictóricas, donde los objetos parecen casi desmaterializados, con vertidos en ritmos luminosos y cromáticos.

A diferencia de Monet y los demás impresionistas, que se inspiraban frente a la naturaleza, a Bonnard le impacientaba el trabajo ante el modelo, que lo volvía inseguro y lo ponía en peligro de perderse en detalles, en perjuicio del conjunto pictórico. Es cierto que tenía una estupenda memoria para las formas. Pero esto no era lo decisivo. Lo que a él le importa era “la primera concepción” para usar su propia frase. Dijo una vez: “La presencia del objeto, del motivo, es estorbosa para el pintor a la hora de pintar. Siendo el punto de partida de un cuadro una idea, si en el momento de trabajar tiene delante de sí el objeto, se halla siempre expuesto a ser distraído por su aspecto directo e inmediato y a perder su idea original; depende de condiciones casuales, reproduce las sombras que ve... y detalles que en un principio no le interesaban.” Degas tuvo la misma opinión: “Está bien copiar lo que uno ve, pero más vale dibujar lo que uno guarda en la memoria. Es una transformación en la cual la imaginación colabora con la memoria”. Desde el momento en que Bonnard llegó a este conocimiento se convirtió en un gran pintor. En las últimas décadas de su vida ya nunca pintó ante el objeto. Seguía observando la naturaleza incansable, intensamente. Llenaba sus ojos de realidad y luego, de vuelta es su estudio, pintaba “su primera concepción”.

Sus cuadros están henchidos de magia pictórica. Conmueven singularmente. Es como si este mundo ya tan viejo hubiera recibido de sus manos, de su espíritu creador, un nuevo rostro, o como si él ---otro Colón—hubiera descubierto un nuevo mundo bañado en el esplendor de una nueva belleza. Y quizá haya que decir que una de las tareas sustantivas del artista ---aparte de todos los fines que pueden o debe o debería perseguir la creación artística--- es ésta: hacer ver a la gente, abrirle los ojos, descubrir y plasmar nuevas bellezas.



### La gran barrasca de 1890.

De la tienda del père Tanguy, vendedor de colores en la calle de Clauzel, y de la posada Gloanec de Pont-Aven, surgió la gran barrasca que, hacia el 1890, renovó el arte francés. En casa de Tanguy, que había participado en la Commune y era un soñador anarquista, se exponían, para edificación de los más jóvenes, las producciones revolucionarias de Van Gogh, de Gauguin, de Emile Bernard y de sus émulos, colgadas desordenadamente junto a las del maestro indiscutido, el iniciador del nuevo movimiento: Paul Cezanne.

Bernard, Van Gogh, Anquetin y Toulouse-Lautrec eran rebeldes del estudio de Cormon; nosotros, Bonnard, Ibels, Ranson y Denis, todos en torno a Serusier, éramos rebeldes del estudio de Julian. Simpatizantes con cuanto nos parecía nuevo y subversivo, acudíamos a quienes hacían tabla rasa, no sólo de la enseñanza académica, sino también y sobre todo, del naturalismo, romántico o fotográfico, admitido entonces como la única teoría digna de una época de ciencia y de democracia. Nos volvimos a encontrar en los primeros independientes, donde ya se dejaba sentir la influencia de Seurat y Signac.

A las audacias de impresionistas y divisionistas, los recién llegados añadían la torpeza de la ejecución y la simplificación, casi caricaturesca, de la forma; en ellos residía el simbolismo. Ahora estamos hastiados de este tipo de audacia, y el público ya se ha hecho a ella; pero entonces la confundía con la de los incoherentes y con las de las tabernas de Montmatre. Los carteles y las revistillas ilustradas han popularizado a esas enormes fantasías del dibujo, esas exageraciones del carácter, entonces inéditas y desconocidas del antiguo Grevin, de Willette o incluso de Cheret, cuyas elegantes ideas empezaban a florecer en las paredes de Paris. Las síntesis de los decoradores japoneses no bastaban para alimentar nuestro deseo de simplificar. Ídolos primitivos o del Extremo Oriente, Calvarios Bretones, estanques de Epinal, figuras de tapicerías y de vidrieras, todo ellos se mezclaba con los recuerdos de Daumier, el estilo torpemente pusinesco de los bañistas de Cezanne y las pastosas rusticidades de Pissarro. Quien fue testigo del movimiento de 1890, ya no se extraña; los esfuerzos más absurdos e incomprensibles de quienes llamamos ahora foves, no pueden menos que resucitar en nuestra memoria el recuerdo de las extravagancias de nuestra generación. Para conocer la emoción y el vértigo de lo inesperado tiene que haberse visto el café Volpini en la exposición de 1889. Allí, en un rincón apartado de la gran feria lejos de las artes oficiales y de las obras maestras acumuladas en las "retrospectivas", estaban colgados los primeros Gauguin, los Bernard, los Anquetin, etc., reunidos por primera vez. Era de seguro, una de las curiosidades más brillantes de la Exposición, y aún lo sería hoy, a pesar de las obras de Willumsen o de Bazetti expuestas algunos años después en el pabellón de la Ville de Paris (los dependientes).

Los críticos nos reprochaban, en aquella época, que quisiéramos volver a balbucir. En efecto, volvíamos a la niñez, hacíamos el tonto; entonces era lo más sensato que podíamos hacer. Nuestro arte era un arte de salvajes, de primitivos. El movimiento de 1890 provenía, a la vez, de un estado de extrema decadencia y de un fermento de renovación. Era el momento en que el nadador que se sumerge da con un fondo sólido y vuelve a subir.

Sin duda, la barrasca de 1890 estaba preparada. Aquellos artistas, cuya aparición fue un

Sin duda, la borrasca de 1890 estaba preparada. Aquellos artistas, cuya aparición fue un escándalo, eran productos de su tiempo y su ambiente; sería injusto aislarlo de sus predecesores, los impresionistas; la influencia de Camille Pissarro, sobre todo al parecer fue considerable en ello. Por otra parte, no podríamos reprocharles que no hubieran apreciado a sus inmediatos predecesores; desde sus comienzos manifestaron la mayor estima hacia quienes les pusieron en camino; no sólo Camille Pissarro, Cezanne, Degas y Odilon Redon, sino también Puvis de Chavannes, pese a que su consagración oficial hubiera podido desagradar a su juvenil intransigencia.

Era pues el resultado necesario - acción y reacción a la vez- del gran movimiento impresionista. Ya está dicho todo sobre este tema; la ausencia de toda regla, la nulidad de la enseñanza académica, el triunfo del Naturalismo y la influencia de los japoneses, determinaron la alegre aparición de un arte aparentemente liberado de toda traba. Temas nuevos, el sol, la iluminación artificial y todo el pintoresquismo de la vida moderna, habían sido admitidos en los dominios del arte. La literatura mezclaba las vulgaridades del realismo agonizante con los refinamientos del simbolismo: "la tajada de vida" se servía totalmente cruda; al mismo tiempo la afición aristocrática a la palabra rara, el estado de ánimo inédito y a la oscuridad en la poesía, exasperaban el lirismo de los escritores jóvenes. Lo que nosotros pedíamos a Cezanne, Gauguin y Van Gogh, ellos lo encontraban en Verlain, Mallarmè y Laforgue: "Por todas partes -decía Albert Aurier, en el artículo manifiesto de la *Revista Enciclopédica* - se reivindica el derecho a soñar, el derecho a la fantasía, el derecho a volar hacia las estrellas de la verdad absoluta, que habían sido negadas. La copia miope de las anécdotas sociales, la imitación imbécil de las arrugas de la naturaleza, la observación monótona, la ilusión óptica, la gloria de ser tan fiel, tan trivialmente exacto como el daguerrotipo, ya no llena a ningún pintor, a ningún escultor, dignos de tales nombres" Los músicos menos nihilistas que los pintores, pero como ellos preocupados por tener más libertad individual y más expresión, sufrían a la vez la influencia del romanticismo wagneriano, del pintoresquismo ruso y la música pura que les descubrían César Frank, Bach y los contrapuntistas del siglo XVI.

Todo fermentaba. Pero hay que decir, finalmente, que en las artes plásticas, la idea de arte, limitada primero por la idea de copia, solo se basaba en el prejuicio naturalista del temperamento o, mejor, de la sensación individual. "Lo ven así", decía la crítica. Llevábamos al colmo el desprecio de los convencionalismos, sin otro prejuicio que el de negar: el derecho a hacerlo todo no conocía restricciones. El exceso de esta anarquía trajo como reacción el espíritu de sistema y la afición a las teorías. Seurat fue el primero en intentar sustituir la improvisación más o menos fantástica, según la naturaleza, por un método de trabajo meditado. Trató de poner orden, de crear una nueva doctrina que todo el mundo esperaba. Tuvo el mérito de intentar la reglamentación del impresionismo. La rapidez con que sacaba conclusiones técnicas y estéticas de ciertas teorías de Chevreul o de Charles Henry, o de sus propias tentativas, hizo de su obra, por desgracia interrumpida muy pronto, una experiencia truncada. Por admirable que haya sido este primer esfuerzo contra la libertad, es un hecho que, a pesar de la inteligencia, de la perseverancia y del talento colaborador de Seurat, Paul Signac, no ha tenido gran repercusión; mientras que el

---

sintetismo y todos los prejuicios de Van Gogh y de Gauguin han ejercido considerable influencia en los pintores jóvenes de Francia, de Alemania y hasta los extremos de Europa.

Van Gogh y Gauguin resumen con esplendor esta época de confusión y de renacimiento. Al lado del impresionismo científico de Seurat, representan la barbarie, la revolución y la fiebre; y finalmente la sensatez. Su esfuerzo al principio, escapa a toda clasificación y sus teorías se diferencian con dificultad del antiguo impresionismo. El arte, para ellos, como para sus predecesores, es la ejecución de una sensación, la exaltación de una libertad individual. Todos los elementos de exceso y de desorden que proceden del impresionismo, los exasperan en principio y poco a poco van adquiriendo conciencia de su papel renovador y se van cuenta de que su sintetismo o su simbolismo son precisamente la antítesis del impresionismo.

Su obra ha conquistado su influencia por su aspecto brutal y paradójico. Tenemos prueba de ello en los países del norte, Rusia, Escandinavia, Finlandia, donde su influencia ha precedido -y preparado- a la de Cézanne. Sin el anarquismo destructor y negador de Gauguin y de Van Gogh, el ejemplo de Cézanne, con todo lo que entraña la tradición, de medida y de orden, no hubiera sido comprendido. A los elementos constructivos de su obra les sirvieron de vehículo los elementos revolucionarios. Sin embargo para el observador atento era fácil colegir, ya en 1890, de la extremosidad de las obras y de las paradojas de las teorías, los preámbulos de una reacción clásica.

Maurice Denis  
Theories 1890-1910  
L. Rouart y J. Watelieu, Paris 1920.

## **Palabras de Cézanne a Emile Bernard**

Aix-en-Provence, febrero de 1904.

...Sobre todo, me hablaba muy mal de Gauguin, cuya influencia le parecía desastrosa. -A Gauguin le gustaba mucho la pintura de usted- le dije- y le ha imitado mucho. -¡Pues no me entendió!- contestó, furiosamente- Nunca he querido y nunca aceptaré la falta de modelado o de degradación; es un contrasentido, Gauguin no era pintor, no hizo más que sombras chinescas.

Entonces me explicaba todas sus ideas sobre la forma, el dolor, el arte, la educación de un artista; todo lo que en la naturaleza se moldea según la esfera, el cono y el cilindro; hay que aprender a pintar a partir de estas figuras simples y luego se podrá hacer cuánto se quiera. "El dibujo y el color -decía también- son inseparables; a medida que se pinta, se dibuja, cuánto más se armoniza el color, más se precisa el dibujo. Cuando el color logra su riqueza, la forma llega a su plenitud. Los contrastes y las relaciones de los tonos, he aquí el secreto del dibujo y del modelado".



## **Cartas de Cézanne a Emile Bernard**

Aix-en-Provence, 15 de abril de 1904.

... Permítame repetirle lo que le decía aquí: modelar la naturaleza según el cilindro y el cono, todo puesto en perspectiva; o sea a cada lado de un objeto, de un plano, se dirigía a un punto central. Las líneas paralelas al horizonte dan la extensión, esto es, una sección de la naturaleza o, si usted lo prefiere, del espectáculo que el *pater omnipotens aeterne Deus* extiende ante sus ojos. Las líneas perpendiculares a ese horizonte dan la profundidad. Pero la naturaleza, para nosotros los hombres, está más en profundidad que en superficie; de aquí la necesidad de introducir en nuestras vibraciones de luz, representadas por los rojos y los amarillos, una suma suficiente de azules, para hacer sentir el aire.

1905.

...El Louvre es el libro donde aprendemos a leer. Pero no debemos contentarnos con retener las bellas fórmulas de nuestros ilustres predecesores. Salgámonos de ellos para estudiar la hermosa naturaleza, tratemos de desprender su espíritu y procuremos expresarnos según nuestro temperamento personal. El tiempo y la reflexión modifican la visión poco a poco, y por fin nos llega la comprensión

Cartas aparecidas en Le Mercure de France

247-248, Paris 1907; reproducidas en Sur Paul Cezanne, de Emile Bernard, R-G. Michael, Paris 1925.

## **Van Gogh en el umbral de la pintura**

...Te escribo un poco en al correr de la pluma, y me daría por satisfecho si de algún modo pudieras ver en mi algo más que una especie de holgazán.

Pues hay holgazanes y holgazanes. Hay el holgazán por pereza y cobardía de carácter, por bajeza de condición; puedes, si te parece tomarme por uno de estos.

Después está el otro holgazán, el que lo es a su pesar, al cual un gran deseo de acción lo roe por dentro, que no hace nada, porque está en la imposibilidad de hacer nada, ya que es como si estuviera prisionero dentro de algo, porque no tiene lo que le haría falta para ser productivo, porque la fatalidad de las circunstancias le reduce hasta ese extremo. Tal persona no siempre sabe lo que podrá hacer, pero siente por instinto. Sin embargo, yo sirvo para algo, siento en mi una razón de ser! ¡s.f. que podría ser un hombre completamente distinto! ¿Para qué podría servir? Hay algo por encima de mi, ¿qué será?

Este es un holgazán muy distinto, y tú puedes, si así te parece, tomarme por uno de

Un pájaro enjaulado en primavera sabe muy bien que hay algo para lo que serviría; sabe muy bien que hay algo que hacer, pero no puede hacerlo. ¿Qué es? No se acuerda bien.

---

Después tiene ideas vagas y se dice: “Los demás hacen sus nidos, tienen polluelos y las crían” dicen los niños que lo cuidan en su jaula-, pero él no cesa de mirar al cielo hinchado, cargado de tormenta, y de rebelarse por dentro contra la fatalidad. “Estoy enjaulado, estoy enjaulado y decís que no me falta nada, imbéciles! ¡Qué ya tengo todo cuánto necesito! ¡Ah por favor, la libertad! ¡Ser un pájaro como los demás pájaros!”.

Aquel hombre holgazán se parece a este pájaro holgazán.  
Y los hombres se encuentran a menudo, en la imposibilidad de hacer algo, prisioneros en no sé que jaula horrible, muy horrible.

también existe, lo sé, la liberación, la liberación tardía. Una reputación manchada con razón o sin ella, el malestar, la fatalidad de las circunstancias, la desgracia, eso es lo que hace prisioneros.

No siempre acertaremos a decir qué es lo que encierra, lo que enclaustra, lo que parece enterrarnos, pero se advierte sin embargo, no sé que barrotes, qué rejas o qué muros.

Todo esto ¿es imaginación o fantasía? No lo creo. Y después uno se pregunta : Dios mío, ¿será para mucho tiempo, será para la eternidad, será para siempre?

¿Sabes qué hace desaparecer la prisión? Es todo afecto profundo, serio. Ser amigos, ser hermanos, amar, esas cosas abren la cárcel con un poder soberano, con un encanto muy poderoso. Pero quien carece de ello permanece en la muerte. Pero allí donde renace la simpatía, renace la vida.

### **Carta a Theo, julio de 1880**

ARLES

Me parece que lo que aprendí en Paris se va... No me sorprendería gran cosa que, dentro de poco, los impresionistas tuvieran algo que decir sobre mi modo de hacer, que ha sido fecundado más por las ideas de Delacroix que por las suyas. Porque, en lugar de tratar de plasmar exactamente lo que tengo ante la vista, me sirvo del color más arbitrariamente para expresarme con fuerza.

### **Carta a Theo, agosto de 1888**

... Estoy siempre entre dos corrientes de ideas; primero, las dificultades materiales: dar vueltas y más vueltas para crearse una existencia; y después, el estudio del color. Tengo siempre la esperanza de encontrar algo por ese camino. Expresar el amor de dos enamorados casando dos colores complementarios, por su mezcla y sus oposiciones, las vibraciones misteriosas de los tonos afines. Expresar el pensamiento de una frente por un resplandor de un tono claro sobre un tono oscuro. Expresar la esperanza por medio de alguna estrella.

El ardor de un ser, por el resplandor del sol poniente. No hay en todo eso ilusión realista, sino algo que verdaderamente existe.

## **Carta a theo, septiembre de 1888**

Era bueno para con los pintores y, sábelo bien, cuanto más lo pienso, más siento que lo único realmente artístico que existe es amar a la gente... Me dirás que entonces haríamos bien prescindiendo del arte y de los artistas. Esto es verdad en principio; pero al fin y al cabo, los griegos, los franceses y los antiguos holandeses aceptaron el arte, y vemos siempre resucitar el arte después de fatales decadencias, y no creo que se fuera más virtuoso por aborrecer a los artistas y a su arte.

Ahora no juzgo todavía mis cuadros a la altura de los beneficios que me has otorgado. Pero cuando lo sean, te aseguro que tú los habrás creado tanto como yo, y es que los hacemos entre los dos.

## **Carta a Theo 1888**

### SAINT-REMY

...La vida transcurre así, el tiempo no vuelve, pero yo me obstino en mi trabajo, porque sé que las ocasiones de trabajar no vuelven a presentarse.

Sobre todo en mi caso, en que una crisis más violenta puede destruir mi capacidad de pintar.

Durante mis ataques, me siento cobarde ante la angustia y el sufrimiento- más cobarde de lo normal; y es tal vez esta cobardía moral la que, cuando antes no tenía ningún deseo de curarme, ahora me hace comer por dos, trabajar duramente, reservarme mi trato con los demás enfermos por miedo a recaer-; en fin trato de sanar ahora como quien hubiera querido suicidarse y, al encontrar el agua demasiado fría, intentase llegar a la orilla.

Querido hermano; sabes que he venido al Sur y que aquí me he lanzado al trabajo por mil razones. Querer ver otra luz. Creer que mirar la naturaleza bajo un cielo más claro puede darnos una idea más justa de la manera de sentir y de dibujar de los japoneses. Querer ver este sol más fuerte, porque siente que sin conocerlo no se podrían comprender, desde el punto de vista de la ejecución y de la técnica, los cuadros de Delacroix, y porque siente que los colores del prisma en el Norte están velados por la bruma.

## **Catecismo neo impresionista**

El arte es la armonía. La armonía es la analogía de los contrarios, la analogía de los semejantes, de tono, de tinta, de línea, considerados por la dominante y bajo la influencia de una iluminación en combinaciones alegres, apacibles o tristes.

Los contrarios son:

Para el tono, uno más luminoso (claro) para uno más oscuro.

Para la tinta, los complementos, es decir, cierto rojo opuesto a su complementario, etcétera (rojo-verde, naranja-azul, amarillo-violeta)

---

Para la línea las que forman ángulo recto.

La alegría del tono, es la dominante luminosa; de la tinta, la dominante caliente; de la línea, las líneas por encima de la horizontal.

La apacibilidad del tono es la igualdad de lo oscuro y de lo claro; en la tinta, de lo caliente y de lo frío; y la horizontal para la línea.

La tristeza del tono es la dominante oscura; de la tinta, la dominante fría y, de la línea, las direcciones descendentes.

Seurat

Carta a Maurice Beaubourg

Carta tomada de John Rewald, Seurat

Albin Michel, Paris 1948

## **Comentario de Signac**

...Si esos pintores, a quienes caracterizaría mejor el epíteto de cromoluminaristas, adoptaron el nombre de neoimpresionistas, no fue para adular el éxito (los impresionistas todavía estaban en plena lucha) sino para rendir homenaje al esfuerzo de los precursores y señalar bajo la divergencia de los procedimientos, la comunidad del objetivo: la luz y el color. Se debe entender en este sentido la palabra neoimpresionista, pues la técnica que emplean estos pintores no tiene nada de impresionista; la de sus antecesores está hecha de instinto y de instantaneidad; la suya de reflexión y de permanencia.

Los neoimpresionistas, como los impresionistas, no tienen en su paleta sino colores puros. Repudian toda mezcla en la paleta, excepto, claro está, la mezcla de los colores contiguos del círculo cromático. Estos, con gradaciones entre sí y aclarados con blanco, tenderán a restituir la variedad de las tintas del espectro solar y todos sus tonos. Un anaranjado mezclado con un amarillo y un rojo, un violeta que se degrada hacia el rojo y hacia el azul, un verde que pasadle azul al amarillo son, con el blanco, los únicos elementos de que se disponen. Pero por la mezcla óptica de estos pocos colores puros, variando su proporción, obtienen una cantidad infinita de matices, desde los más intensos hasta los más grises.

No sólo proscriben de sus paletas toda mezcla de tintas rebajadas, sino que evitan manchar la pureza de sus colores con encuentros de elementos contrarios en el soporte. Cada pincelada, cogida pura de la paleta, permanece pura en el lienzo.

así, y como si utilizasen colores preparados con polvos más brillantes y materias más suntuosas, pueden pretender ganar en luminosidad y en colorido a los impresionistas, quienes deslucen y agrisan los colores puros de su paleta simplificada.

No basta que la técnica de la división asegure, mediante la mezcla óptica de elementos puros, un máximo de luminosidad y coloración; mediante la dosificación y el equilibrio de estos elementos, según las reglas del contraste, de la gradación y de la irradiación, garantiza la armonía completa de la obra.

Estas reglas que los impresionistas sólo observan a veces a veces y por instinto, son siempre rigurosamente aplicadas por los neoimpresionistas. método preciso y científico que no invalida su sensación, sino que la guía y la protege.

Parece que ante su lienzo en blanco, la primera preocupación de un pintor deba ser decidir qué curvas y qué arabescos recortarán su superficie, qué tintas y qué tonos la cubrirán. preocupación poco frecuente en una época en que la mayoría de los cuadros son como fotografías instantáneas o vanas ilustraciones.

sería pueril censurar a los impresionistas por haberse desentendido de estas preocupaciones, puesto que su intención era, evidentemente, captar los dispositivos y las armonías de la naturaleza, tales como se presentan, sin ningún afán de colocación o de combinación. “El impresionista se sienta a la orilla de un río -como dice su crítico Théodore Duret- y pinta lo que tiene delante”. Y han demostrado que, de este modo, se podían obrar maravillas.

El neoimpresionista, siguiendo los consejos de Delacroix, no empieza un cuadro sin haber decidido su ordenación. Guiado por la tradición y por la ciencia, armonizará la composición según su concepto, es decir adaptará las líneas (direcciones y ángulos), el claroscuro (tonos) y los colores (matices) al carácter que quiera hacer prevalecer. La dominante de las líneas será la horizontal para la calma, ascendente para la alegría y descendente para la tristeza, con todas las líneas intermedias para figurar las demás sensaciones, en su infinita variedad. Un juego policromo, no menos expresivo y diverso, se conjuga con este juego lineal; a las líneas ascendentes corresponden tintas calientes y tonos claros; con las líneas descendentes predominan tintas frías y tonos oscuros; un equilibrio más o menos perfecto de tintas calientes y frías, de tonos pálidos e intensos, añade placidez a las líneas horizontales.

Sometiendo así el color y la línea a la emoción que ha sentido y que quiere traducir, el pintor hará obra de poeta, de creador.

De un modo general, se puede admitir que una obra neoimpresionista sea más armoniosa que una obra impresionista, puesto que primero, gracias a la observación constante del contraste, la armonía del detalle es más precisa; y segundo, gracias a una composición razonada y al lenguaje estético de los colores , comporta una armonía de conjunto y una armonía moral de las cuales la obra impresionista se priva voluntariamente...

Paul Signac

DeEugene Delacroix au Neo-impresinisme

Ediciones Hermann, París 1964.

### **Toulouse-Lautrec llega a la Revue Blanche**

Los días en que Lautrec no conseguía hacer brillar al nuevo personaje que había llevado consigo y que era el último fenómeno con el que se había encaprichado, no por eso se



hacía oír menos. Pues no bastaba con ser el dueño de un semental o de un único animal monstruoso o de haber llegado a El Cabo o a Tongo, o ir mejor vestido que los demás, incluso perfectamente, o poseer veinte Degas, para saber hablar o tan solo para tener algo que decir, sobre todo en un medio en el cual se cae de improviso; no basta, tampoco haber llevado simplemente a Lautrec en un factón, tirado por un caballo, por supuesto incomparable, que no se había podido quitar de la cabeza. Sin embargo, aunque su extraordinario compañero se hubiera callado, la animación de Lautrec no se desarmaba por tan poco; seguía hablando por dos, mucho más fuerte, y por tres, incluso por más. ¿No se había pasado la antevíspera horas enteras en cucullas en el estudio de Renoir? ¿No había vuelto a ver a Guitry, en un ensayo general, superarse esta vez? ¿No había visto bailar a Loie Fuller? ¿No tenía aún que animar a quien acabaría por convencer para que lo acompañara en la próxima audiencia del proceso que apasionaba a Paris o a una operación que el doctor Pean practicaría por primera vez? Porque en lo que se refiere a dejarlo todo para asistir a los que prometían ser los funerales de la reina Victoria, tenía que esperar al menos, que la “Queen” consintiera en morirse.

Si Félix Fénéon se tomaba la molestia de escoger las palabras para presentar a Lautrec una observación o una historieta, el otro ni se dignaba a escucharle, o bien se zafaba de ello, de tanto como su memoria anotaba con avidez los perfiles de medallón que la nariz hacía girar en torno de su importancia. Pero si llegaban Vuillard o Bonnard, Lautrec no desplegaba su volubilidad, sino cierta ternura, que se advertía en el tono con que les hablaba. Ni siquiera para con Degas, mostraba Lautrec tanta deferencia.

Para llegar hasta las oficinas de la redacción, en la calle Laffite, Lautrec no tenía más remedio que cruzar renqueando todo lo ancho del patio, del cuatro grandes fachadas tomaban la luz, Lautrec nunca iba solo. Cuando no era su gran amigo Coolus o Tristan Bernard, el presidente de Serre de Rivière, su pariente, Numa Baragnon o, excepcionalmente Maurice Joyant, era cualquier desconocido; pero quien más a menudo le acompañaba era su primo Tapie de Celeyran. No era el acompañante, forzado a retrasar sus pasos, a quien mirábamos llegar desde lejos; únicamente mirábamos lo que del propio Lautrec nos divertía ya, sólo el balanceo anunciador de su personilla, con una punta de la bufanda escapada de su cuello, solo, bajo el sombrero hongo que solía agitar, ¡Lautrec! Lautrec, que pasaba fatigas para despegar, una tras otra las suelas del pavimento, parándose, más que por gritar o emitir cualquier apóstrofe, por pararse simplemente. Ni una vez reconocía que la parad fuera para respirar un poco; volvía a echar a andar y su bastoncito parecía molestarle en vez de ayudarle.

Apenas había entrado, Lautrec, acaparaba el punto, sin siquiera buscarlo y para ya no moverse de él, el primer sofá de cuero verde, al que nos extrañaba que hubiera podido encaramarse y del que le colgaban las piernas. Si había alguien que la viera por primera vez, o desde tan cerca, los demás se sorprendían de sus ojos desorbitados, cuando no había más remedio que escuchar a aquellos labios demasiado gruesos, por muy hinchados que estuvieran de saliva y de sangre, pues su labia ya no se detendría. La cabeza negra, demasiado grande, daba animación a tantas imágenes vivas, tantos perfiles y tantas apreciaciones agudas, que no podía ser sino aquella enorme nariz o los dedos desmesurados

distendiesen la armadura de hierro de los lentes. Ciertamente es que había que estar acostumbrado o haber visto a menudo las caricaturas feroces que Lautrec se dedicaba a trazar de sí mismo, para no encontrar nada monstruoso en una máscara cuya alegría risueña era la de un observador prodigiosamente dotado. Chillando y desmadejándose en su sitio, escuchaba a uno y a otro, y parecía como si nada escapase, más que a su mirada, al doble del pabellón de sus orejas.

Mientras tanto, Tapiè descansaba, como en un camillero después de su tarea, cansado de dominar a su primo con toda su estatura, que acababa en punta muy por encima de él; lo sumergía en un sillón, con sus dedos activos entre sus sortijas y sus dijes, o sus costras y sus granos. Coolus, acostumbrado al verso, inventaba palabras y, con la boca un poco de través, daba rienda suelta a su lirismo; Tristan Bernard dejaba escapar por debajo de su nariz dardos que ya aguardaban la risa pronta de la concurrencia; y Lautrec, para cada uno, incluso para las palabras que soltaba Jules Renard, encontraba una réplica. Nunca se regocijaba tanto como escuchando, menos gritar que cacarear y volver a cacarear a Serré de Rivière, pues “el buen juez” chisporroteaba con tantas carcajadas como cohetes de gas hubiera podido producir una botella de Cliquot al ser agitada.

Thadée Natanson  
Peints a leur tour  
Albin Michel, París 1948

### **Catecismo fovista de Matisse**

...Lo que persigo ante todo, es la expresión. Alguna vez se me ha reconocido alguna ciencia, a la vez que se declaraba que mi ambición era limitada y no iba más allá de la satisfacción de orden puramente visual que puede ofrecer la contemplación de un cuadro. Pero el pensamiento de un pintor no debe ser considerado aparte de sus medios, los cuales han de ser más completos (y por completos no entiendo complicados) cuánto más profundo sea su pensamiento. No puedo distinguir entre el sentimiento que tengo de la vida y el modo en que la traduzco.

Para mí la expresión no reside en la pasión que estalla en un rostro o que se revela por un movimiento violento. Está en toda la disposición del cuadro; el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos que hay a su alrededor, las proporciones, todo lo cual tiene su parte. La composición es el arte de disponer de modo decorativo los diversos elementos con que cuenta el pintor para expresar los sentimientos. En un cuadro, cada parte ha de ser visible y tiene que representar el papel que le está asignado, principal o secundario. Cuanto carece de utilidad en un cuadro lo es, por ello mismo, perjudicial. Una obra comporta una armonía de conjunto, pues de otro modo cualquier detalle superfluo. Adquiriría, en el ánimo del espectador, el lugar que corresponde a otro detalle esencial

...Se puede conseguir por medio de los colores, basándose en un parentesco o en sus catástrofes, efectos sumamente atractivos. A menudo cuando me pongo a trabajar, en la

---

primera sesión anoto las sensaciones espontáneas y superficiales . Hace algunos años, este resultado me bastaba, a veces. Si hoy me contentase con él, cuando creo ver más lejos, quedaría un vacío en mi cuadro; habría registrado las sensaciones fugitivas de un momento, que no definirían totalmente, y que apenas reconocería al día siguiente. Quiero alcanzar ese estado de condensación de las sensaciones que es el que hace el cuadro ...

...Si en un lienzo blanco esparzo sensaciones de azul, de verde o de rojo, a medida que añado toques, cada uno de los que he dado antes pierde la importancia. He de pintar un interior; tengo ante mi un armario; me da una sensación de rojo muy vivo, y pongo el rojo que me satisface. Se establece una relación entre ese rojo y el blanco del lienzo. Si pongo a su lado un verde, o represento el suelo con un amarillo, seguirá habiendo entre ese verde o ese amarillo y el blanco del lienzo relaciones que me satisfagan. Pero estos diferentes tonos se disminuyen mutuamente. Los signos diversos que empleo han de estar equilibrados de tal modo, que no se destruyan. Para ello, tengo que ordenar mis ideas; la relación entre los matices se establecerá de modo que los mantenga en vez de disminuirlos. Una nueva combinación de colores sucederá a la primera; y dará la totalidad de mi representación. He de trasponer, y de aquí que haya quien se figure que mi cuadro ha cambiado por completo cuando después de sucesivas modificaciones, el rojo ha reemplazado al verde cómo dominante. No me es posible copiar servilmente a la naturaleza, la cual me veo forzado a interpretar y a someter al espíritu del cuadro. Cuando he encontrado todas mis relaciones de tonos, debe resultar de ello un acorde cromático vivo, una armonía análoga a la de una composición musical. Para mi todo está en el concepto. Es pues necesario tener, desde el principio, una visión clara del conjunto. podría citar a un gran escultor que nos ofrece obras admirables; pero, para él una composición no es sino una agrupación de piezas, y de ello resulta la confusión en la expresión. Contemplan en cambio, un cuadro de Cezanne; todo está tan bien combinado en él, que, a cualquier distancia y cualquiera que sea el número de las figuras, se distinguen netamente los cuerpos, y se comprende a cual de ellos se ha de unir tal o tal miembro. Si hay en el cuadro mucho orden, mucha claridad, es que, desde el principio, ese orden y esa claridad existían en la mente del pintor, o que, el pintor tenía conciencia de su necesidad. Pueden cruzarse algunos miembros, o mezclarse; pero cada uno de ellos, para el espectador, queda unido al mismo cuerpo y participa en la idea del cuerpo; toda la confusión ha desaparecido...

... La elección de mis colores no se basa en ninguna teoría científica, sino en la observación, en el sentimiento, en la experiencia de mi sensibilidad. Inspirándose en algunas paginas de Delacroix, un artista como Signac se preocupa por los complementarios, y su conocimiento teórico le llevará a emplear aquí o allá tal o cual tono. Yo intento, simplemente poner los colores que interpreten mi sensación. Hay una proporción necesaria de tonos, que pueden llevarme a modificar la forma de una figura o a transformar la composición ...

... Una obra debe llevar en si misma su entero significado e imponerlo al espectador, incluso antes que conozca el tema. Cuando ve los frescos de Giotto en Padua, no me empeño en saber qué escena de la vida de Cristo tengo ante la vista, sino que enseguida,

## Pos-impresionismo y otras tendencias subjetivas

---

capto el sentimiento que se desprende de ella, pues está en las líneas; la composición, el color y el título, no harán más que confirmar mi impresión ...

... Sueño con un arte de equilibrio, de pureza, de tranquilidad, sin tema que inquiete o que preocupe, que sea para todo aquel que hace trabajar a su cerebro, tanto para el hombre de negocios como para el artista de las letras, por ejemplo un lenitivo, un calmante cerebral, algo análogo a un buen sillón donde calme su fatiga física.

La Grande Reveu, 25 de diciembre de 1908.

---

Vincent VanGogh (1853-1890).

---

El 29 de julio de 1890 Vincent Van Gogh tomó su pistola y puso fin a su vida. En aquel momento el mundo no sabía nada de él ni de su pintura. Sólo unas cuantas personas lo conocían y creían en él; su hermano Theo, el doctor Gachet, en cuyo sanatorio se suicidó, y algunos amigos pintores.

Seis breves años tuvo esa vida de pintor para cumplir su destino. En 1884, el antiguo dependiente de una tienda de objetos de arte, el antiguo maestro, predicador y misionero, empuña por primera vez el pincel; en 1890 fuma su última pipa, en el pecho la bala mortal disparada por su propia mano. En 1884; Los comedores de papas, pintura de tema social, con gente pobre -tal como el principiante las veía en los estudios de sus paisanos Mauve, Maris, Israels-, de colorido gris, como si la paleta del pintor todavía siguiera impregnada del hollín y los tufos de humo de la zona carbonífera; en 1890, el retrato del doctor Gachet, obra de consumada maestría. Inconcebible lo que revelan estas dos fechas. En 1888 ya es un artista formidable que realiza cuadros grandiosos como Los girasoles, El viaducto de Arlés, los retratos de la Arlesiana y la prodigiosa naturaleza muerta con libros. Y un año más tarde se le ve copiando, como cualquier triste alumno de academia de pintura, a Rembrandt, Daumier o Millet, o más bien traduciéndolos en los colores suyos, colores de Van Gogh.

¿qué es lo que enseñaba los centenares de dibujos de Van Gogh? Empieza a pintar -sin academia, sin maestro- irresoluta, tímidamente, casi con miedo. Su propósito es dibujar con corrección, reproducir el objeto que tiene delante de sí con absoluta exactitud. Y nada más. Tiene el tesón del artesano cuya ambición es hacer un buen trabajo. Nunca se da por satisfecho. Si pide cosas exageradas a los demás, en primer lugar se las pide a sí mismo. Es su crítico más severo. Es asombroso lo que logra ya entonces. Un anciano, un tejedor junto a su telar, un campesino labrando su tierra; ¡cómo sabe captarlo todo! Sin embargo no se distingue todavía su manera de trabajar de esos alumnos aprovechados de las academias de arte, destinados a ser algún día académicos estupendos y -¡cuartas veces!- tan estupendos como mediocres. Para él todo eso no pasa de ser un entrenamiento. Y a medida que aprende a dominar su oficio; a medida que adquiere la seguridad del

---

ojo y de la mano, empieza a desarrollar una escritura en que no hay huellas de caligrafía académica -una escritura vigorosa y lapidaria, expresión de su propio temperamento y de su propia emoción. Pienso en sus furiosos dibujos a pluma de caña; en el retrato del cartero, en los cipreses, cuya silueta fantasmal -llamada patética- parece dispararse hacia los cielos, en la hiedra que trepa y serpentea con avidez de parásito sobre un tronco carcomido. Dice en una carta a su hermano que dibujar es “clavar las cosas”.

Los impresionistas redujeron la pintura a un fenómeno puramente óptico. Van Gogh no puede aceptar esta limitación, ni siquiera como principiante. Después de sus primeros cuadros, pintados a la manera de ellos, es decir, a la manera impresionista, adopta muy pronto “una técnica simplificada” que, según lo expresa, “quizás no sea impresionista”. Algunas de sus ideas sobre pintura las formula una vez en la disputa violenta con su padre. Este, digno ministro protestante de una comunidad rural, vive en constante preocupación por ese hijo suyo, eterno fracasado en todo menester “decente”, que para colmo de males se le ha metido en su dura cabeza ser algo por completo fuera de las normas burguesas; pintor. Y en lugar de trabajar, siquiera seriamente, en ese oficio raro, en lugar de pintar y no hacer otra cosa que pintar, desperdicia parte de su tiempo leyendo libros. Vincent le contesta que, “para pintar la vida” hay que saber también cómo piensa y siente la gente sobre el mundo en el que vive. Alguien que conoce su oficio, y solo esto, será un artesano pero nunca un artista. “A un guardavía -escribe en otra ocasión- hay que dibujarlo de tal manera que el espectador sienta qué pensamientos tiene en la cabeza y qué aburrido es estar todo el día en espera del tren.” Opina que en la fotografía de un hombre que está cavando, este seguramente no está cavando.

Piérard relata el incidente que provocó su brusca salida de la Academia de Artes de Bruselas, donde había ingresado cuatro semanas antes. En la clase de dibujo les tocó a los alumnos copiar a la Venus de Milo, cosa normal en las academias de arte. Van Gogh “acentuó fuertemente la amplitud de las caderas ... La bella griega se había convertido en una robusta matrona flamenca.” Cuando indignado el maestro pide a Vincent explicaciones del sacrilegio cometido contra el “ideal de la belleza”, le grita: “Caramba entonces usted no sabe lo que es una mujer joven. Una mujer lo que debe tener es caderas y un vientre en que llevar a su hijo”. En una carta, en que se refiere a los olivos y a “los sauces sacudidos por las tempestades de los años”, escribe: “Me extraña con cuánto vigor los troncos están arraigados en el suelo. Empecé a trabajar con pincel, y no me salió lo característico del suelo, que ya estaba pintado con pinturas espesas; las pinceladas se perdían totalmente en ellas. Entonces exprimí del tubo las raíces y los troncos, los modelé un poco con el pincel, y ahora sí, los troncos están firmes en el suelo, brotan de él y han echado raíces fuertes.” Y agrega: “En cierto sentido me alegro de no haber aprendido a pintar: quizás habría aprendido entonces a despreciar tales efectos.” Lo que quiere “clavar” es la vida en las cosas, la intensidad de la vivencia lo que en primer lugar y ante todo le importa plasmar? Lo visible para él no pasa de ser un pretexto para expresar su vivencia. Es un hombre apasionado. Lo que arde en los árboles y flores que pinta, lo incendia el apacible paisaje francés es la llama que a él devora. Su éxtasis retuerce y azota las formas. Cada pincelada es como una estocada que una mano trémula de emoción, asesta contra el lienzo con vehemencia sin par. Su arte es enteramente



## Pos-impresionismo y otras tendencias subjetivas

---

subjetivo, personalísimo; es visión y vivencia romántica. Y es asimismo experiencia espiritual; la naturaleza vista no sólo a través de un temperamento, como pide Zola, sino también a través de un espíritu.

En uno de sus paisajes -un paisaje montañoso de la Francia mediterránea- las siluetas de los cerros cobran vida y aliento; se mecen, se balancean y bailan como las ondas del mar al son de la tempestad. Tempestad creadora, que hace ondular las moles de las colinas y girar las estrellas; que pega fuego a los cipreses. Dinamismo del crear, dinamismo de la visión.

Es un temperamento indómito. Un hombre rudo, áspero, que no sabe ni quiere pulirse; que se niega a dejarse amansar, adiestrar por el mundo. Lo que es, lo quiere ser íntegra e intensamente. En el arte y en la vida. Aborrece las cosas a medias, que para él serían traición a su más íntima naturaleza; aborrece lo tibio que según el Apocalipsis, debe de ser vomitado. Por eso no puede entenderse con el mundo burgués, ni el mundo burgués con él. No sirve para el comercio de cuadros. A una clienta que desea adornar su casa con grabados del gusto convencional, trata de hacerle ver que lo que va a comprar es cursi. Ella creyendo que por su dinero puede comprar lo que le de su real gana, sale ofendida de la tienda. Claro que nadie ocupará a un empleado así que ahuyenta a la clientela.

Una sociedad misionera lo manda a predicar a los más pobres: los mineros del Borinage, zona carbonífera belga, en aquella época tristemente célebre por los ínfimos salarios que allí se pagaban y su atraso en las condiciones sociales e higiénicas. Para poder hablar a esos desdichados, cuya miserable existencia describe Zola en su novela *Germinal*, hay que vivir como ellos, tan miserablemente como ellos. Vicente les regala su última camisa, sus trajes, su exiguo sueldo. Vive en una choza destartalada, por cuyo techo penetra la lluvia. Llega un día en que tienen que llevarlo al hogar paterno, quebrantado por las privaciones y el hambre, enfermo y desesperado.

Como pintor sigue viviendo en la miseria. Sus obras invendibles, lo que quiere decir que lo rechaza el mundo burgués, en el siglo XIX el único consumidor del arte. Una sola vez, poco tiempo antes de su muerte, se venden dos cuadros suyos en Bruselas, en una exposición de los pintores jóvenes -los xx-, al precio de quinientos francos. Y un ensayo se ocupa de él en una revista pariesense. Hasta los artistas de París lo desairan: cuando durante su breve estancia en la capital pide permiso para enseñarles sus cuadros, se encogen irónicamente de hombros, según cuenta Suzanne Valadon, madre de utrillo. Vive de lo poco que puede darle -de lo poco que puede quitarse de la boca- su hermano Theo, empleado en una galería comercial de arte, el primero y el único en creer en su pintura. Si el lunes no le llega a tiempo el dinero de París, tiene que resistir con el pan que le fía el panadero y el café que le queda debiendo al mesero del pequeño café, cuyo ambiente pobre y mezquino captó en uno de sus cuadros más grandiosos. Hay gastos imprevistos, y Vincent tiene una querida muy exigente, que le cuesta un dineral; la pintura. Hay que comprar colores y lienzos y quien sabe cuántas cosas más. A veces no puede resistir a la tentación de ver un cuadro suyo en un marco. Y todo lo tiene que pagar con privaciones. El fin de semana es su periodo de máxima miseria. En sus cartas se repiten

---

como un leitmotiv las frases que hablan de su pobreza conmovedora: “Desde el jueves estuve en tal apuro que hasta el lunes sólo pude tomar dos verdaderas comidas.” “Esta vez fue muy difícil para mí. Mi dinero se acabó, y se me hizo muy largo el tiempo hasta el lunes al mediodía. En esos cuatro días he vivido principalmente de veintiocho tazas de café; el pan que comí todavía no estaba pagado ... A mí no me importaría, si no supiera que a ti querido hermano, te hace sufrir esa terrible presión bajo la cual mi trabajo nos obliga a vivir.” No se queja de su miseria. “Un hombre sano, debe de ser capaz de vivir, trabajando todo el día, con nada más que un pedazo de pan; también de fumar una pipa y de tomar un buen trago, muezín esto no se puede hacer nada. Y además debe ser capaz de sentir la emoción de las estrellas y del cielo infinito. Entonces es un deleite vivir”. Un hombre rico en medio de su pobreza; sabe sentir la emoción de las estrellas y del cielo infinito.

Desde el punto de vista de la convención pictórica, el violento entrecrocarse de sus colores fuertes, puros, no mezclados, tal como salen del tubo -pensemos en el azul de Prusia que él redescubre para la pintura después de muchos siglos y del cual sabe sacar muchos efectos vigorosos- no sólo es lo contrario de un arte hermoso, sino que es francamente bárbaro. La audacia necesaria para pintar de esa manera sólo la puede tener un artista que no se preocupa por el gran out, porque, viviendo al margen de la burguesía, carece de él por completo. Courbet, tan revolucionario y que proclama en voz alta su condición de revolucionario, da la impresión de un clásico en comparación con él. Hasta cuando pinta un ramo de flores -los célebres girasoles- su canto a la vida y a la intensidad de la vida es vehemente, rebelde y bárbaro. Y jamás se ha dado expresión más auténtica y grandiosa, sentido y vida más profundos a una visión de la vida proletaria que en aquel cuadro que representa un par de zapatos de obrero, zapatos viejos y muy cansados.

Los comedores de papas; una familia humilde de Brabante; obreros que después de la dura jornada no tienen más que unas cuantas papas con que restituir al cuerpo las fuerzas necesarias para otra jornada de trabajos forzados. Es el cuadro de un hombre que vive en el pueblo, que conoce y vive su miseria. No es pintura de tesis ni arte comprometido. Es vivencia hecha forma, como los Zapatos; como lo es también Trigo, el Olivar, o la Noche estrellada. así como vivencia creadora hecha Forma, pinta su pobre alcoba de Arles. Acaso podemos imaginar que a Ingres, genial representante del arte burgués, se le había ocurrido pintar un tema de tal naturaleza? Habría visto en ello una traición a la dignidad del arte; la sola idea lo hubiera horrorizado. Sin embargo la meta artística que persiguió Van Gogh al pintar esa alcoba difiere de la actitud artística de Ingres, de su esfuerzo por la espiritualización, tan sólo en los medios empleados por este. Para plasmar su experiencia anímica se limita a los elementos expresivos legítimamente artísticos, que en su caso no son, como para Ingres, las líneas, si no los colores. Leamos lo que escribió sobre su concepción de este cuadro: “Quiero pintar mi alcoba. Esta vez quiero que el color lo haga todo; que por su simplificación les dé a las cosas un estilo más grande que sugiera al espectador el reposo absoluto y el sueño. En una palabra; quisiera que la contemplación del cuadro fuese un descanso para el espíritu o más bien para la imaginación. Las paredes son de un violeta pálido; el piso es de mosaicos colorados, la

madera de las camas y las sillas es de un amarillo de mantequilla. Las sábanas y almohadas son de un verde amarillento claro, la cobija carmesí, las ventanas verdes, el lavabo anaranjado, la jofaina azul. Esto es todo lo que hay en la pieza. Las maderas de las ventanas están cerradas. Hasta la tosquedad de los muebles debe contribuir a dar la impresión de quietud y silencio ... Ya ves que sencillo es el tema. están suprimidas las sombras y las sombras proyectadas. Los tonos bien definidos, pero opacos como los del crespón”

tenía que ir al fondo de las cosas para encontrar su expresión. Una expresión muy suya. Estupefactos y embrujados estamos ante sus obras; vemos las copas de los árboles cerrarse como puños, las raíces clavarse en el suelo como si tuvieran garras. Los sembradíos extienden sus surcos hacia lontananza, bajo el sol esplendoroso y abrasador. Una naturaleza muerta despliega la pompa estridente de sus colores. Obras maestras. Obras maestras, asimismo, los retratos; el del doctor Gachet, la Arlesiana con el libro o el ramo de flores en la mano, el cartero; sus autorretratos; el pintor proletario con su cabello rojo y su barba hirsuta, también roja.

Sus colores -ese amarillo cáustico, ese azul de Prusia, ese verde ponzoñoso, ese violeta excitante- dan la impresión de que el artista los preparó con ácido sulfúrico. Cada pincelada es como un golpe que da en el blanco. Ninguna manchita que falte y ninguna que sobre. Cuadros que parecen pintados con pulso febril, en una convulsión espasmódica. Con el frenesí del obsesionado exprime los tubos, asesta las pinceladas, una sobre la otra, una al lado de la otra, solo aparentemente un caos. Ese caos de líneas crespas y torcidas, de trocitos de color, que es una obra de un instinto artístico tan inmensamente, tan animalmente certero. Al contemplar muy de cerca una de sus grandes pinturas. La alameda de Arlés, vemos y tratamos de descifrar jeroglíficos enigmáticos que se enmarañan confusamente. Superficies azules, verdes, moradas que se disparan, se invaden, quedan revueltas como un puñado de confeti apelmazado en la mano. Imposible distinguir alguna forma. Retrocedemos un paso, y de súbito todo empieza a germinar, a florecer. Una ancha alameda flanqueada por árboles soberbios y cuidados arbustos. Los rayos de sol forman una capa de brillo sobre las hojas y penetran entre ellas. No hay en este cuadro nada de lo que en la pintura se suele llamar “atmósfera”, y quizás precisamente por ello los sentidos del espectador experimentan frescura y bienestar, como si desde la pared resplandeciera el sol meridional, como si de repente estuviera transportando a un día de mayo provenzal.

El plantío de las amapolas que se extiende ampliamente entre los sembradíos; sobre los tallos fulguran las flores, como gotas de sangre. En el Viaducto, el verde lívido, de ajeno, un amarillo pútrido y, por debajo del puente, las dos o tres rayas de color -un poco de carmesí, un poco de verde- que se ven como de muy lejos y hacen adivinar a la ciudad, sugieren un ambiente de desolación que irrita los nervios, que deprimiría si no estuviera cargado de cómo una corriente de alta frecuencia; de una poesía elemental y vigorosa de altos grados.

La obra de su vida, cáustica como tabaco fuerte, la tuvo que crear en un tempo furioso.

---

No debía perder ni un día, ni una hora. Otros pueden labrar pausadamente el tejido de su existencia. El destino de Van Gogh era encenderse en su propio ardor, consumirse ardiendo. Hay cuadros suyos, obras de una concentración sin par, que fueron pintados en un sólo día; violentamente, pero no a la ligera, pues su desenfrenada pasión no se daba por satisfecha antes de encontrar la expresión perfecta, la definitiva. No se arrendaba ninguna fatiga. El sol le abrasa el cerebro, le va secando la piel y la garganta, el mistral le arranca el lienzo debajo del pincel. No le importa. Hunde los pies firmemente en la arena para no capitular ante el dolor, el hambre y el cansancio. Y pinta, sigue pintando.

Pintar para él fue solo una forma de conocer a Dios. En todo lo existente veía y buscaba lo eterno. El sentido en su arte era esa búsqueda de lo eterno, esa ansia de eternidad.

La primera litografía que dibujó y que probablemente ya no existe, representaba a un anciano. “Este dibujo - escribe a su hermano- traté de expresar ... que una de las pruebas más fuertes de la existencia, de esa quelque chose là-haut en que creía Millet, de la existencia de un Dios y de una eternidad, me parece la expresión inefablemente conmovedora ... de un viejo como este que está sentado tranquilamente en su rincón junto a la lumbre. Se manifiesta ahí una nobleza, una distinción que no puede estar destinada a los gusanos. En esa expresión se evidencia, lejos de todo lo que es la teología, que aún el más pobre de los leñadores, campesinos o mineros puede vivir momentos de una emoción, de un estado de ánimo en que intuye su mansión eterna.” Desde Arlés escribe: “En la pintura quisiera decir algo que consuele como música. Quisiera rodear a los hombres y mujeres que pinto de ese hálito de eternidad que antes se insinuaba con la aureola y que nosotros expresamos con el resplandor y el temblor de nuestros colores.”

En alguna ocasión le explica a su hermano que “para poder amar, hay que creer en Dios”... “Creer en Dios; con esto no quiero decir que debes creer en todos los sermones de los predicadores y todos los cuentos y jesuitismos de las comadres santurronas ... Creer en Dios; con esto que quiero decir, sentir que existe un Dios, y no un Dios muerto y disecado, sino un Dios vivo que con irresistible fuerza nos obliga a amar cada vez”. Cada pincelada de Van Gogh está impregnada de esta seguridad, de esta emoción trascendental. No importa que lo que pinte sea una prostituta, que sea la anciana de Arles, un viaducto, los girasoles o los olivos sacudidos por la tempestad; siempre hay en sus colores una vibración que hace evidente la existencia de esa quelque chose là-haut. Con mucha razón pudo decir: “Con toda mi falta fe soy algo como un creyente.”

Incorporarse al ritmo del acaecer cósmico: en esto consistía su fe. Y su apasionada entrega a un éxtasis creador -hasta que finalmente sucumbió bajo la muy pesada carga de su cruz- obedecía a una forma especialmente alta y profunda del sentimiento religioso; el estremecimiento que experimentaba una y otra vez, cada día de nuevo, ante el insondable unidad de todo ser y de todo suceder.

El último de los condes de Toulouse, antaño señores de la comarca de Albigeois y mariscales de Francia, murió como un bohemio, como un genuino bohemio de Montmartre. Y que no se habla de decadencia: ha habido muchos mariscales de Francia, que están olvidados desde hace mucho, pero sólo uno que figura, inolvidable, en la historia del arte: Toulouse-Lautrec. Henri Toulouse-Lautrec, cuyo lápiz fijó la vida en los bares nocturnos y los cabarets de Montmartre; entonces la tierra donde fluía no leche y miel, sino el champagne -y a chorros, Montmartre, lugar del que se hablaba en el mundo entero; con el soñaban los grandes duques rusos, los visires de la corte del sha de Persia, los carniceros multimillonarios de Chicago y los hacendados mexicanos.

aún existe todo ello: los bares, los vicios, las perversiones, el éros vanné. Pero el mundo ya no es lo mismo. No es hoy sea mejor. El mundo nunca es mejor que antes; solo es distinto, sólo cambia. Ha habido un cambio de decoración o quizás un cambio de luces. En nuestra época las ciénagas ya no fosforecen tan mágicamente como entonces, cuando en los huesos cansados se sentía crujir el fin de siglo.

Fin de siècle: está casi olvidado este término, con el que todo se explicaba y todo se perdonaba: la pereza del corazón, la apatía de la conciencia, la esterilidad espiritual, la trivialidad, el íntimo libertinaje. El nuevo siglo, que por lo pronto no nos ha dado motivo para sentirnos orgullosos de le, ha logrado al menos algo: acabó con todo ello, y quizás hasta con demasiado rigor. No ha quedado huella de ese espíritu de una generación hastiada y desilusionada, engordada en la opulencia, para la cual todo ya había existido, todo estaba gastado, todo podrido. ¿Empezar algo nuevo? ¿Para qué? ¿Anticiparse al siglo nuevo? ¿Para qué? Strindberg, en las Salas góticas, caracteriza el clima de la época: "Es viejo vivir, es viejo morir. Todo es viejo". Arte y ciencia, vida y teatro, todo es viejísimo.

Para la juñese dorée -otra expresión de moda en aquel entonces que hoy ya suena a prehistoria-, que había probado de todo y, según parecía, ya no tenía nada que esperar del futuro, contaba con una sola cosa: el placer sensual. Les fleur du mal. Un arte que excitará los nervios y los sentidos. Sensaciones ópticas como las que proporcionaba el impresionismo. ¿El teatro? Por allá los provincianos países nórdicos, todavía existía eso: Ibsen. En Paris, centro del gran mundo, los vividores blasés y depravados se divertían con esa mezcla de lascivia y picardía que les brindaba el invento de la época: el cabaret.

Aquel ultimote los condes de Toulouse no vino al mundo en castillo medieval. La casa de Albì donde nació -en el museo de la pequeña ciudad se halla reunida su obra- no tiene nada de feudal; es una casa espaciosa, típicamente burguesa, de ladrillos rojos. La estirpe había venido a menos desde hacía mucho. Lo que los caballeros antepasados habían robado en siglos pasados se despilfarró y perdió en el curso de los tiempos. Pero la madre de Henri aportó al matrimonio algunas fincas, que permitieron su esposo vivir una vida de hidalgo, es decir: una vida sin trabajo.

El padre de Henri, el conde Alfonse de Toulouse, era un tipo raro. En pleno siglo XIX un hombre con los modales y gustos de un caballero medieval. Un gran cazador, ante todo



apasionado del caballeresco arte de la halconería. Como tantos nobles ociosos hubiera podido jugar a la política, dedicándose a los bien-pensante del Faubourg St. Germain, al deporte de minar a la odiada República. Pero eso no le interesaba. Cuando Henri, dos años antes de su muerte, tuvo que internarse en un manicomio -como unos diez años antes de Vincent Van Gogh-, con los nervios destrozados por el alcohol, el padre se encogió de hombros. "Pues sí ... Deberían mandarlo a Inglaterra. allá los alcohólicos son muy respetados. Si hasta los lores se emborrachan ..." Así es el padre de Henri; ese es el ambiente en que Henri se cría.

Henri es un lisiado. Una enfermedad contraída en la infancia -enfermedad que apenas hoy empieza a estudiarse- hace que se le atrofién las piernas, sin impedir el desarrollo normal del tronco. Tiene el aspecto de un gnomo, un nomo con lentes. Para el padre, el aspecto de su hijo es una ofensa. El cazador, el caballero feudal con sus ideales de virilidad y gallardía, desprecia a ese pobre diablo. El otro hijo que tiene muere de niño, con lo que se vuelve más hondo el resentimiento que abriga contra el mayor. ¿Eso, ese ser contrahecho, será término y fin de su estirpe secular? Inútil decir que su inferioridad física y el desdén del padre son dos factores de primer orden en el desarrollo psíquico de Henri. Es un hombre hipersensible y, en su trato, de una exquisita delicadeza. Suspicious y susceptible, teme constantemente que la gente te burle de su deformidad y, más aún, que lo compadezca. Para anticipar lo uno y lo otro, el mismo se mofa de su apariencia. Dice, por ejemplo, que le gustan mucho los pelícanos: "Se balancean como yo ... Son maravillosos, ¿verdad?"

El gnomo, que conoce demasiado bien su aspecto repulsivo y grotesco, llega a ser un agudo observador de los hombres. Con la mirada penetra su interior, los adivina y los sorprende. Ve la máscara y lo que hay detrás de ella. Ve detrás de la máscara el afeite social, el cinismo, la corrupción. Y se convierte en cronista, un cronista singular, genial, de una época y una sociedad.

Su talento lo destina a ser artista. Los artistas, en aquella época, viven al margen de la sociedad burguesa, excluidos de ella, clasificados despectivamente como "bohemos". Para Toulouse-Lautrec parece que no hay otra elección. ¿Qué haría entre sus compañeros de casta? Para ellos sería una figura ridícula y lo despreciarían como lo despreciaría su padre. Tampoco puede vivir como burgués entre burgueses. ¡Imposible! Le faltarían nervios más robustos y muchas otras cosas.

Es -además- el momento en que se pone de moda ser lo menos burgués posible. París, vivo, inquieto, ingenioso, crea el símbolo de esa mentalidad; crea a Montmartre. Montmartre, flor exótica del fin de siglo, abierta al margen de la ciudad católica, a la cual dio fama de ser el lugar de los placeres más viciosos en el mundo, flor venenosa del fango con irisados colores de la podredumbre, la fleur du mal de Baudelaire: aquel Montmartre de los ochentas y noventas es ya un mundo pasado, sólo un recuerdo histórico. Aquel Montmartre, una de cuyas figuras más representativas fue Toulouse-Lautrec, es hoy un barrio cualquiera de París, no muy distintos de los demás. La bohemia y el espíritu -mientras no se aburguesaron- se han refugiado en Montparnasse y en los cafés existencialistas del

boulevard de Saint Germain. Alrededor de la iglesia del Sagrado corazón, que en su resplandeciente blancura parece salida directamente de una pastelería; que refleja con tanta fidelidad el gusto (por no decir la falta de gusto), de las postrimerías del siglo pasado y que quizás por eso constituye el símbolo del nuevo Montmartre -alrededor del Sacré Coeur la industria turística ha levantado sus templos de placer y han surgido los momentos característicos de la nueva era: los palacios de los cines y las casas de huéspedes para las pintoras americanas venidas de allende el mar con la ilusión de que sólo en Montmartre se puede captar el espíritu del arte ...

Cuando hace muchos años llegué por primera vez a París, ya había desaparecido el Montmartre de Toulouse Lautrec. Seguro que quedaban algunos restos. Todavía existía detrás de la Sacre Coeur la plaza de Tertre, idílica plazoleta de aldea, con sus umbrosos árboles, con su restaurante Spielman, donde el mozo sacaba las mesas y sillas a la sombra de los árboles, con las pequeñas fondas donde una clientela heterogénea de artistas, repartidores de vino y muchachas de la calle charlaban mientras tomaba su aperitivo junto al mostrador. También existía aún la pequeña plaza Ravignan, donde se hallaba el modesto estudio de Picasso, quien en sus principios -la época azul, la época rosa- revela tan claramente la influencia de Toulouse- Lautrec. Y a medianoche se celebraba todavía en el Moulin Rouge el can -can. Una revista de fantasmas. Las vestales consagradas a este culto daban la impresión de haber bailado ya en los tiempos del Segundo Imperio. Más que diversión, una especie de museo histórico ...

De Georges Michel, notable paisajista de principios de siglo XIX, a quien la historia del arte todavía no ha dispensado ni remotamente el aprecio que merece, existen numerosos paisajes de Montmartre, que muestran una región casi inhabitada; viñas, llanos, algunos molinos de viento. Los molinos de viento han desaparecido al correr de los años, salvo uno; el Moulin Rouge, que se transformó en un renombrado centro nocturno, el verdadero símbolo de Montmartre.

Para los parisienses, como escribe Joyant, amigo de Toulouse-Lautrec, el mundo terminaba en los grandes bulevares; en la plaza Clichy, la plaza Blanche, la plaza Pigalle. Más allá no había nada. La Butte, como el pueblo llamaba a Montmartre, no existía para ellos. En esta tierra de nadie se había establecido mucha gente pobre, que aprovechaba la oportunidad para hacerse de un pequeño terreno donde plantar árboles y cultivar verduras. Uno de ellos, el padre Forest, apasionado arquero reunía en su vasto jardín a los aficionados a ese deporte. Toulouse-Lautrec, admitido en este grupo, pintaba a menudo en el jardín del padre Forest; fondos para sus retratos, pues el paisaje en si no le interesaba. Dijo alguna vez como Degas podría haber dicho: "El paisajista es un imbécil. Lo que importa exclusivamente la figura. El paisaje no pasa de ser algo secundario." También habían subido a Montmartre muchos que tenían ciertos motivos para evitar encuentros con los buenos burgueses y su policía. Me refiero a los apaches y a sus chicas. Este era el mundo donde empezaron a establecerse los bohemios con las mujeres y muchachas que les servían de modelos, embellecían su vida y compartían con ellos alegrías y miserias, según se puede leer en Vida de bohemia de Murger. Entre los primeros artistas que se instalaron

---

en la Butte -de los que más tarde adquirieron fama- estaba Lautrec. Los bohemios tampoco querían o podían convivir con los burgueses. No los aguantaban. Los aborrecían y aborrecían su modo de vivir.. Entre paréntesis; la antipatía era mutua. El mundo burgués despreciaba -quizás con un poco de envidia- a los artistas -su vida desordenada, sus líos amorosos, todo lo que en Francia se resume con la expresión *vie d'artiste*.

En 1881, cuando Toulouse-Lautrec, entonces un muchacho de diecisiete años, se establece en Montmartre, Rodolphe Salis y Aristide Bruant acaban de abrir sus cabarets Le Chat Noir y Mirlitone. También una nueva forma de arte: el cabaret literario. Arte menor, forma artística del fin de siglo en que este luce su ingenio y que, en cuanto género artístico, perece con él, aunque aquí y allá existen todavía unos cuantos.

Bruant lleva anudada alrededor del cuello la bufanda roja de los apaches, habla el caló de ellos y en este caló escribe también sus versos, a los que pone melodías populares, que pronto se cantan en las calles. Esos cabarets fueron al principio reuniones de poetas -que posteriormente se hicieron célebres-, que leían sus poemas ante un pequeño grupo de compañeros. Se abría después de las diez. Horas hábiles, de medianoche hasta el amanecer. Pronto eso se divulga bajo entre la gente chic de la ciudad. Un acontecimiento sensacional, que no debía perderse. Se pone de moda asistir a las veladas de los viernes, a las que Bruant invita expresamente a la alta sociedad. Bruant, uno de esos artistas que combinan con gran habilidad su condición de bohemio con un marcado instinto para los negocios, les cobra veinte francos por la localidad, en aquel entonces una cantidad fabulosa. Les vende -él mismo se jacta de ello- cerveza mala a precios de fantasía, y ante todo establece como regla que a cualquier dama del gran mundo que entre en su establecimiento se le dé la bienvenida con una granizada de insultos, con las picardías y palabrotas de buen tono entre los apaches, los rufianes y sus compañeras. Qué deliciosa emoción, para la gente “decente”, esa excursión a los arrabales de la burguesía, a los centros de vicio. Lo más delicioso es adaptarse al ambiente, y no hay dama encopetada que no procure imitar la conducta de las damitas de Montmartre.

Alrededor de los cabarets surge un sinnúmero de otros centros nocturnos: los salones de baile, bares, cafés cantantes. Abundan los tipos más estafalarios, no sólo en el público; sobre todo entre los -y las- que se ocupan en divertirlo; bailarinas, cancionistas, cupletistas. Arte frívolo, arte menor, una vez más ese arte menor que es el talento del siglo agonizante. La más genial de todas Yvette Guilbert, cuyo arte ha llegado a considerarse clásico. En dos álbumes Toulouse-Lautrec la ha inmortalizado. Luego la Lender, huesuda, de carne marchita, que en los dibujos de Lautrec se ve como una especie de espantapájaros de salón; la cupletista May Belfort, cuya atracción consiste en presentarse ante el público con un blanco vestidito de bebé; la Melinite, que se arregla como una casta maestra de escuela, con un sombrero de paja pasado de moda que ni siquiera se quita para bailar. En el Moulin Rouge se presenta una bailarina que lleva el mote La Goulue, la golosa, porque acostumbra comerse los platillos y beberse las copitas de la distinguida clientela. Su compañero es Valentín, “el hombre de los huesos de hule”, “Adán y Eva en el fin de siglo” llama a uno de los causeurs parisienses a esta pareja. La Goulue se echó

a perder muy pronto. Llegó a parar en un puesto de feria, donde ejecutaba bailes de vientre. En su miseria se dirige a Toulouse-Lautrec, pidiéndole una decoración para su carpa. Lautrec, buen chico, le pinta dos decoraciones, que ocupan dentro del conjunto de su obra un alto rango. En una de ellas se representa a sí mismo en compañía de sus amigos -entre los que figura Oscar Wilde- como espectadores entusiastas de La Goulue.

Toulouse- Lautrec se convirtió en el cronista de aquel Montmartre. Es posible que su terrible aspecto se haya cotizado como una atracción más en ese mundo depravado, aunque lo más probable es que lo hayan obligado a gozar entre bastidores como un triste voyeur. Y llega a nuestra memoria Watteau, quien con su pincel embebido en nostalgia aprisionó el juego del amor de la época galante, del cual el mismo estaba implacablemente excluido, pobre diablo de pintor tuberculoso, que pronto acabaría entre accesos de tos su poquito de vida ... Pero Toulouse no es, como Watteau, un soñador enamorado. A él no le venden gato por liebre. Dibuja todo el negocio de la juerga con su lubricidad auténtica -o fingida, como cortesía de la casa-, toda la lascivia de una época que luce como suprema elegancia sus ilusiones pérdidas. Representa el vicio caro, untado con las más exquisitas cremas de la perfumería parisiense, ataviado con diamantes y perlas. Lo representa sin glorificarlo, pero también sin moralizar, más o menos como el profesor que enseña a sus alumnos en el laboratorio un cultivo excepcionalmente bien logrado.

J'ai vu ça, "He visto", este lema de Goya -uno de sus antepasados artísticos- lo puso bajo muchos dibujos suyos. Y Lautrec sabía ver. había entrenado ojo y mano en la escuela de los japoneses. También de Degas aprendió. Pero Degas, cuando fijaba el movimiento de una bailarina captándolo como si ya no conociera el retardador, veía exclusivamente al cuerpo en movimiento, sin interés por el aspecto humano de lo que representaba, mientras que a Lautrec le interesaban, y muchísimo, los instintos y las pasiones que movían a las muchas del ballet y de la calle que aprisionaba con su lápiz. Así llegó a ser uno de los costumbristas más importantes de su época. Su obra no abarca todos los aspectos del fin de siglo, pero sí, y con amplitud, todo aquello con que la sociedad estimulaba sus nervios debilitados.

Figuran en su obra todos los que se exhiben a la luz de las candilejas; no sólo las bailarinas y cancioneras, sino asimismo los payasos, los acróbatas de circo, los domadores de fieras. Y también la gente del hipódromo; actores, espectadores, aficionados. Con sus carteles, los más estupendos carteles de propaganda que jamás se hayan pegado en las esquinas de las calles, les ayudaba a atraer a la clientela.

En la melancólica serie de litografías titulada Elles (Ellas), representa a las muchachas que ejercen el amor para placer de los que pagan, aburren, y fastidian ... En una de esas hojas las vemos sentadas en la sala de recepción de la casa, esperando con la mirada absorta a los clientes. Una de ellas, echa las cartas -también son supersticiosas ... Alguien dijo de esta litografía que su actitud recuerda la de los cocheros de los coches de alquiler que, en espera del próximo pasajero, calculan cuánto más o menos podrán cobrar. El panorama de un mundo terriblemente desolado.

Apuntes, bosquejos, trazados sobre la piedra litográfica después de una noche de parranda, bajo la impresión, todavía fresca, de las emociones nocturnas. Toda la pandilla en frac y vestido de noche invade la imprenta en la madrugada, cuando se cierra el bar. Y mientras Lautrec trabaja, los demás charlan y chismean sobre las personas que van apareciendo en la piedra.

¡Con cuánto acierto sabe esa época observar y fijar lo observado! ¡Cuánto ingenio despliegan los hermanos Goncourt en los apuntes de su diario! Constantin Guys capta sus impresiones del corzo y de las muchachas públicas con la preedición de los dibujos en los vasos griegos. La impresión: esto es lo que la época sabe plasmar. Henchir de emoción el momento fugaz; para ello tiene talento. A la improvisación la sabe convertir en arte.

Entre los cuadros de Toulouse-Lautrec hay sólo uno cuantos de importancia artística. Por ejemplo La Goulue bailando en el Moulin Rouge. Por ejemplo las dos amigas. Pero parece que la pintura al óleo es para él un medio demasiado pesado. Su auténtico, su genial modo de expresión es el epigrama gráfico.

### Eduard Munch (1863-1994).

---

En los días del impresionismo agonizante el noruego Eduard Munch fue para una parte del mundo cultural de Europa la vivencia artística decisiva. Munch ve la vida desde el amor y desde la muerte, y no digo que desde ahí la comprenda, porque ambos, amor y muerte son lo incomprensible. El hombre ser social, está vinculado por infinidad de hilos con su ambiente, su clase, su época. Pero cuando ama y cuando muere, sale por así decirlo, de la comunidad humana. Ya sólo es un yo, un yo a solas. Nadie puede amar por otro; nadie morir por otro. Hablando del Crucificado del retablo de Isenheim, de Grunewald, dije: "En torno suyo hay silencio ... En la hora suprema hay soledad en torno al hombre que sufre."

El hombre que sufre. La obra de Munch gira alrededor del hombre que sufre de la vida, del solitario frente a la vida, que sigue su curso de siempre, que pasa junto a él, sin sospechar la pena que lo atormenta y que, aunque quisiera, no podría ayudarlo. La fuerza de la vida, que se impone una y otra vez, sin consideración a las víctimas que sucumben, es para él una potencia demoníaca. Empujado por el destino, ha llegado de pronto a un punto donde comprende que no hay solución ni salida. Vivir es ya sólo angustiarse; la vida se le torna angustia vital.

Alarido es el título de una litografía de Munch, de 1895. En una de las estampas anota: "Oí en el Universo un alarido descomunal". Un ser humano, con el cuerpo retorcido en forma de signo de interrogación, arrimado al parapeto de un puente, como si ya no pudiera estar de pie. La boca, muy abierta, esta convertida en O estrecha y alta y, mas o menos, una O estrecha y alta es toda la cara alargada. El hombre se tapa los oídos, aterrado por su propio grito. Grito que debería llenar y conmover a todo el Universo y no es sino un



grito en la nada. Dos personas en el otro extremo del puente siguen caminando tranquilamente, ni siquiera se vuelven para ver qué ocurre. Aquel ser aislado en medio de la humanidad está a solas con su soledad y su desolación. La tragedia de un hombre -de muchos hombres- expresada en líneas, en contrastes blancos y negros. Un cuadro que exaspera, que quiere exasperar. El espectador se siente tentado a taparse él también los oídos. Las líneas onduladas que caracterizan el paisaje del fondo tienen algo del estilo art nouveau, moda artística de fines del siglo XIX; pero la transformación de la figura en concepto anuncia ya la nueva corriente, que desembocará en Francia en el movimiento de los fauves y en Alemania en el expresionismo. Recordemos que en 1885, cuando Munch expone en París el cuadro de la banda de músicos subiendo por la calle, Theo Van Gogh, en una carta a su hermano, llama la atención de este sobre el noruego. Theo, con su buen olfato para lo venidero, reconoce en esa obra de juventud que Munch, afín en ello a Vincent, es un precursor del arte de mañana, que ya nada tendrá que ver con la óptica impresionista ni con la tendencia descriptiva del naturalismo. Será Munch quien en el norte de Europa desarrollará ese nuevo estilo gracias al cual los recursos pictóricos podrán volverse de nuevo recursos expresivos.

El arte y la Literatura de fines del siglo XIX se esfuerzan por descifrar lo humano con el instrumento de la psicología, una psicología incipiente, muy humana en comparación con esa ciencia altamente especializada de hoy. Todavía los complejos no se llaman complejos, y sólo las comadres se dedican a interpretar los sueños. En los países escandinavos, hasta entonces en muchos aspectos rezagados en comparación con el resto de Europa, llenos de prejuicios medievales acerca de los problemas de la vida, el desarrollo de las ciencias naturales y la aparición de la novísima ciencia del hombre tienen efectos explosivos. El hombre sacude la modorra de siglos, para despertar en un mundo monstruoso y melancólico. Caen en los tabúes. Con vehemencia y agresividad se abordan asuntos prohibidos apenas ayer. Se descubre el abismo de la sexualidad. Una luz fantasmal desenmascara al matrimonio. La atmósfera se impregna de vahos macabros. Ante la vida, vuelta peligrosa, se alza gigantesca la sombra de la muerte. Al parecer nada ha cambiado, pero el hombre se halla de pronto, en medio de un vacío; le falta el aire para respirar. Este es el clima de la obra de Munch; en este sentido el Munch de fines de siglo es contemporáneo del Ibsen de Nora, del Strindberg de La Señorita Julia, del Hans Jager de Amor enfermo, del Gerhart Hauptmann de Hombres solitarios. Los temas que lo ocupan son: La madre muerta -la muchachita que junto al lecho mortuorio de su progenitora comprende que se ha quedado totalmente sola en el mundo-; Junto al lecho mortuorio- cuadro que representa a la familia del pintor llorando la muerte de una de sus hermanas-; Cenizas, metáfora de la pasión extinguida; La muchacha enferma, Angustia, Odio, Celos, Pubertad, Al día siguiente ... En la serie litográfica Alfa y Omega, el paraíso aparece convertido en teatro de una lucha de sexos de los tiempos modernos. Deknagel, uno de los biógrafos de Munch, escribe que Este, en sus primeras litografías, solía caricaturizar “en forma de animales a sus rivales y enemigos” Omega, la mujer a quien él -el artista- ya no puede retener, se pasa a los “enemigos”, y al fin los animales matan a Alfa, el hombre.

Hay de Munch un aguafuerte con el título sobrio de Dos seres humanos. Un hombre y

---

una mujer a orillas del mar. Silencio. Una pareja en que la llama dejó ya de arder. Lo que ayer era dicha, voluptuosidad, ternura, ya solo es carga. Carga que él no puede quitarle al otro, que pesa doblemente sobre los hombros, porque ha desaparecido hasta el consuelo de la mano que estrecha la mano ... Ambiente de noche otoñal. En el mundo ya no hay nada fuera de ese frío que hace tiritar el alma, fuera de la mudez de las grandes piedras dispersas en la playa. Los dos miran el mar. El espectador no ve sus rostros. Pero la silueta de impulso ascensional nos revela la decepción de la mujer. La postura del hombre expresa un rechazo instintivo; el lado izquierdo de su cuerpo -es donde ella se encuentra-, es como un talud liso y escarpado; una recta, como una cortada con navaja afilada, que aclara la situación y aún denuncia aquello que ninguno se confiesa a sí mismo. El contorno del hombre hace patente la fuerza que le empuja hacia el lado opuesto, más allá del límite de su cuerpo, como si este aspirara a penetrar en el espacio libre. Y ante ellos en el vacío de la vasta superficie blanca, el abismo de la nada hacia el cual conduce el vía crucis de esa doble soledad. Nos hallamos traspuestos al quinto acto de una tragedia. El conflicto se proyecta de la obra a nosotros; es como si dentro de nosotros se resolviera. En la estampa no sucede nada. Este arte es tan contenido, tan taciturno, que ni siquiera se insinúa lo que ha ocurrido y lo que va a ocurrir; si lo que lastimó el alma de esos dos seres fue un vehemente odio o un dolor lento, si fue rencor o cansancio lo que los destrozó. (Nada de aquello de Strindberg describe en varios actos con tan penosa minuciosidad) Puede ser que en esa hora gris brote de los labios la última palabra, la palabra que separe a los que interiormente ya estaban separados y haga que cada uno eche por su propio camino; puede ser que incapaces de tomar una resolución, sigan arrastrándose juntos, como ayer, como anteayer, sin queja, ni alegría ... Con la fuerte expresividad de su idioma formal, el artista nos impone una situación psíquica bien definida y deja a nosotros resolverla hasta donde nos lo permita nuestra capacidad imaginativa y emocional.

El propósito de Munch era “pintar la vida”. En el fondo esto es lo que todos desean. Cada uno plasma su propia interpretación. Lo que Munch ve en la vida es en primer lugar la fatalidad del acaecer humano. Cuando a la edad de setenta años contempla a su vida pasada, dice: “Mi camino siempre ha seguido al borde de un abismo”

En 1892 -tiene treinta años- concibe la idea de pintar un Friso de la vida. Durante muchos decenios la más profunda meta de su crear es mostrar al yo en su soledad pavorosa frente al mundo del cual forma parte y cuya comprensión y hostilidad lo hacen sufrir. Hodin - en su biografía de Munch- llama a esta serie “la epopeya del hombre moderno”. Pinta obra tras obra, un gran número de cuadros, sin llegar jamás a un término. Mucha de estas obras las modifica una y otra vez; de otras pinta nuevas versiones, muchísimas las desecha o destruye. Dar una interpretación auténtica de la vida; esta es una obsesión. En el sentido estricto de la palabra el Friso de la vida no es de ninguna manera un friso, si por “friso” se entiende una serie que forma un todo unitario. Son distintos los tamaños de los cuadros, la organización formal, y hasta la escritura artística que va cambiando al correr de los años. Común a todos es sólo la idea fundamental: la soledad del hombre en la vida; causada por la vida.

## Pos-impresionismo y otras tendencias subjetivas

---

Cuando en 1912 se ve ante la tarea de pintar en la Universidad de Oslo un ciclo de murales, se da cuenta de que la monumentalidad que pide el mural no es una mera cuestión de dimensiones o de disposición de los planos; sólo la puede cobrar si logra elevarse a lo universalmente humano, por encima de los aconteceres actuales de hoy; o históricos de ayer. En ese ciclo de murales se combinan dos temas: las fuerzas de la naturaleza, que hacen posible la existencia de la humanidad y -tema apropiado para la decoración de un aula universitaria- es otra fuerza espiritual, gracias, a la cual el hombre puede superar la primitividad de una existencia puramente vengativa; la educación. En la pared principal aparece el símbolo cósmico de las energías vitales, la ardiente esfera solar, que enmarcada de rocas surge de la superficie reverberante del mar. El hombre, fenómeno efímero ante la naturaleza todopoderosa, figura sólo en los paños laterales, como usufructuario de las diferentes fuerzas naturales. En las paredes longitudinales Munch pinta otra fuente primordial de la vida: a la madre (al mismo tiempo símbolo de la Universidad, el alma mater) con el niño en el pecho y, frente a ella, a un anciano, el padre (la Historia), que sostiene un libro y le explica el pasado y la tradición.

## Caminos individuales Hacia la construcción y la expresión.

---

### Introducción: las cartas de Cézanne

Los puntos de vista de Cézanne sobre el arte han llegado hasta nosotros sólo gracias a un número relativamente escaso de cartas dirigidas a amigos suyos. Era un prodigioso epistológrafo, y se ha conservado mucha de su correspondencia, pero por lo general habla más de asuntos familiares, de amigos y de cuestiones generales que de arte. Incluso en la voluminosa serie de cartas a su compañero de la adolescencia, Émile Zola –tan activo en los círculos intelectuales y artísticos de París-, se ocupa sobre todo de temas personales, de las novelas de Zola y de casi todo menos de su propia pintura. Al escribir a su amigo íntimo y mentor Camille Pizarro, se ocupa por extenso de numerosos problemas familiares de este e incluso de los suyos propios, pero raramente de cuestiones teóricas acerca del arte.

Sus pocos escritos de tipo artístico aparecen bajo circunstancias especiales y por razones bastante claras. La mayor parte corresponden a los tres últimos años de su vida, cuando ya tenían cerca de setenta, y están dirigidos a tres hombres jóvenes que habían realizado ímprobos esfuerzos para visitar al solitario pintor. Los tres llegaron a ser, si bien en momentos diferentes amigos íntimos de Cézanne, logrando un cercano conocimiento de sus opiniones, de sus muchas dudas y temores, de su resentimiento hacia los críticos y hacia el mundo oficial de los ámbitos artísticos de París. Joachim Gasquet (1873-1921), poeta, tenía veintitrés años cuando se aproximó a Cézanne lleno de admiración por sus cuadros que había visto en el *Père Tanguy* de París. Si bien el joven era hijo de uno de los amigos de Cézanne adolescente, tan inesperado encuentro causó gran confusión en el viejo pintor, lo que le llevó a rechazarle pensando que se burlaba de él. Por último, sin embargo, la delicada amistad. Charles Camián era un estudiante de arte, con veintidós años en 1901, cuando, mientras hacía servicio militar en Aix, buscó a Cézanne como amigo y compañero. Se desarrolló así también otra amistad continuada más tarde por medio de una correspondencia que contiene algunas observaciones de Cézanne sobre el arte. Émile Bernard (1868-1941) era conocido de Cézanne ya en 1890, cuando el joven, entonces de veintidós años, publicó un encomiástico artículo sobre la obra del pintor, la cual había visto en París, en la serie *Les hommes d'aujourd'hui*. Sin embargo, no se encontraron hasta 1904, cuando Bernard fue a visitar a Cézanne en Aix. De nuevo, el joven se ganó la confianza del viejo, y probablemente llegó a ser lo que podemos llamar un discípulo suyo más que ningún otro artista. Bernard era un hombre muy activo, extremadamente curioso desde el punto de vista intelectual, y con una mente dispuesta para lo teórico. Se apartó de Gauguin y de los Nabis para buscar un arte de mayor vigor formal, que él esperaba había de tener implicaciones religiosas. Sus sinceras e inquisitivas preguntas animaron sin duda a Cézanne a formular sus propias ideas acerca del arte, muchas de las cuales estaban destinadas a corregir el intelectualismo que Bernard manifestaba en sus cuestiones. El mes que ambos permanecieron juntos, conversando y haciendo excursiones pictóricas, produjo más tarde una serie de cartas en que Cézanne expresó sus ideas de la manera más clara. El encuentro y la posterior correspondencia fueron la base de varios artículos de Bernard en que incluye dichas opiniones.

---

En “Une conversation avec Cézanne”, publicada el año 1921 en el *Mercure de France*, Bernard escribe:

En 1904, durante uno de nuestros paseos por los alrededores de Aix, le dije a Cezanne:

- ¿Qué piensa Ud. De los maestros?
- Son buenos. Cuando estaba en París, iba cada mañana al Louvre, pero acabé interesándome más por la naturaleza que por ellos. Es necesario tener una visión propia. ¿Qué quiere Ud. decir con eso?
- Hay que hacerse una óptica, hay que ver la naturaleza como nadie la ha visto antes...
- ¿Ello no tendrá como resultado una visión demasiado personal, incomprendible para los demás? Después de todo, pintar ¿no es como hablar? Cuando hablo, utilizo la misma lengua que Ud.: ¿me entendería si usase una nueva, desconocida? Es con la lengua común con la que hay que expresarse ideas nuevas. Acaso es el único medio para hacerlas válidas y aceptables.
- Por óptica quiero decir una visión lógica, esto es, que no tenga nada de absurdo.
- Pero ¿en qué basa su óptica, maestro?
- En la naturaleza.
- ¿Qué quiere Ud. decir con esa palabra? ¿Se trata de nuestra naturaleza o de la naturaleza misma?
- Se trata de ambas.
- Por lo tanto, ¿concibe Ud. el arte como una unión del universo y de lo individual?
- Lo concibo como una concepción personal. Sitúo esta concepción en la sensación, y busco que la inteligencia la organice en una obra.
- Pero ¿de qué sensación habla Ud.? ¿De la de sus sentimientos o de la de su retina?
- Creo que no hay separación entre ellas; además, al ser un pintor, me refiero antes que nada a la sensación visual.

Si bien Cézanne había estado siempre violentamente en contra de la enseñanza del arte y de otros aspectos de su institucionalización, las razones por las cuales se interesó de modo tan personal en aconsejar a su joven amigo parecen claras. Se acercaron a él como discípulos gentes que, profundamente motivadas por la obra del maestro, querían entenderle con el propósito de perfeccionar su propio trabajo. Cézanne llegó a ser un hombre sabio, solitario y grande, del cual todo –obras y gestos- eran algo precioso. Esta especial posición contrasta con el malestar que sentía e incluso sufría ante las ingeniosas agudezas de los asistentes al *Café Guerbois* (los impresionistas), y con su furioso resentimiento ante las hostiles y críticas observaciones hechas con frecuencia sobre su obra. En su vejez, se lamentaba de que su propia generación estaba contra él, una convicción reforzada por una larga serie de obstáculos que desde su juventud se le habían casi continuamente enfrentado a sus deseos de llegar a ser un artista. Ello había comenzado ya en su hogar, donde había acabado por prevalecer su personal obstinación frente a las objeciones de sus padres, y siguió en París, donde de manera continuada había sido rechazado en los salones y por los marchantes coleccionistas. Mientras tanto, sus amigos



---

impresionista eran reconocidos uno tras otro, hasta el punto de que para 1880, todos, excepto él mismo, habían sido aceptados en las exposiciones oficiales.

La escasez de observaciones teóricas de Cézanne acerca del arte no debe sorprender. Aunque insistía en su máxima favorita –trabajar y evitar la teorización- no era un antiintelectual. Había sido un buen estudiante, conseguido premios, particularmente en latín y en matemáticas, y de joven había escrito poesía para Zola. Estaba familiarizado con los grandes novelistas y dramaturgos, y era capaz de comentar de modo inteligente las novelas que le enviaban sus amigos.

Pero no podía participar ni tolerar las alegres e ingeniosas conversaciones de sus colegas impresionistas y de los escritores que habían comenzado a reunirse en el *Café Guerbois* hacia 1866. Cézanne permanecía por lo general displicente y silencioso; cuando hablaba, solía terminar haciéndolo en tono polémico y vehemente, y acaba por marcharse furioso. Era como si únicamente fuera capaz de tratar de temas serios con una sola persona, y sólo cuando en verdad se encontraba a gusto en su presencia. La amistad artística que más le influyó fue la del educado y culto Camilla Pizarro, que iniciada probablemente en 1861 llegó a ser más íntima en 1872, cuando Pizarro se instaló en Auvers. Pizarro le aconsejó, por ejemplo, profundizar en el estudio de los objetos de la naturaleza y desarrollar ideas y teorías, si ello era necesario, sólo después de tal estudio..

La escritura de Cézanne es demasiado críptica y a menudo agramatical, y en más de una ocasión se expresa con gran esfuerzo. En este aspecto, sus escritos son semejantes a sus primeros cuadros.

La amabilidad de Cézanne y su predisposición a conversar de materias artísticas con los jóvenes pintores con quien había trabado amistad –una cualidad que contradice el tradicional mito de que el maestro era un misántropo, imposible de tratar- puede ser resumida con facilidad. Le gustaba la sincera admiración que esos jóvenes sentían por su obra. El cuadro de Maurice Denis titulado *Homenaje a Cézanne* (1900), que atrajo mucha atención durante su exhibición en *Le Libre Esthetique* (Bruselas, 1901), incluye una serie de jóvenes e importantes artistas (Redon, Vuillard, Denis Sérusier, Ranson, Roussel, Bonnard) reunidos en la *Galería Vollard* en respetuosa admiración ante una naturaleza muerta de Cézanne. No fue hasta 1895, a sus cincuenta y seis años, cuando su obra fue expuesta en la citada *Galería Vollard* de París, seguida de otras exhibiciones en 1900 y 1905, esta última en el *Salon d'Automne*. Sólo durante el aislamiento de sus últimos años, y gracias a lo que probablemente era su único estímulo intelectual y su contacto más cercano con el mundo artístico del momento, fue capaz Cézanne, finalmente, de hablar con los jóvenes sobre sus actitudes artísticas.

### **PAUL CÉZANNE: Selección de sus cartas**

## **Pintando del natural**

*A Émile Zola, Aix, s.f. (c.19 de octubre de 1866) (# 21, pp. 74-75)*

Pero tú sabes que ninguno de los cuadros que se pintan en el interior, en el estudio, serán nunca tan buenos como las cosas que se hacen en el exterior. Cuando se representan escenas al aire libre, los contrastes entre las figuras y su ambiente son sorprendentes, y el paisaje es magnífico. Yo veo cosas soberbias, y he de dedicarme sólo al aire libre.

Ya te he hablado acerca de un cuadro que quiero hacer; se tratará de Marion y Valabregue en búsqueda de un motivo (el motivo del paisaje, desde luego). El esbozo, que Guillaumet considera bueno y que he tomado del natural, hace que todo lo demás parezca malo. Estoy seguro de que todos los cuadros de los viejos maestros que representan cosas del exterior han sido hechos con dudas, pues no me parece que tengan la verdad, y sobre todo el aspecto original de lo natural.

## **Trabajar antes que teorizar**

*A Octave Maus, París, 27 de noviembre de 1889 (#115, p.190)*

Con respecto a este asunto debo decirle que los muchos estudios que he hecho sólo han dado resultados negativos, y que los temibles críticos han tenido toda la razón; he decidido trabajar en silencio hasta el día que pueda sentirme capaz de defender teóricamente los resultados de mis intentos.

## **El papel del artista**

*A Joachin Gasquet, Aix, 30 de abril de 1896 (# 124, pp. 198-199)*

Si Ud. pudiera ver mi interior, el hombre que soy por dentro, no se sentiría así (irritado). (¿) No ve Ud. a qué triste estado estoy reducido?. No soy dueño de mí mismo, un hombre que no existe, y Ud., que se llama filósofo, ¿quiere provocar mi definitiva caída? Pero maldigo los X... y a esos bellacos que por cincuenta francos son capaces de escribir un artículo para atraer sobre mí la atención del público. Siempre me he esforzado para poder ganarme la vida, pero pensando que uno podía hacer buenos cuadros sin llamar la atención sobre su vida privada. Sin duda, un artista desea elevarse intelectualmente lo más posible, pero el hombre debe permanecer en la oscuridad. El placer de residir en el estudio. Si me hubiera sido posible, me habría quedado en mi rincón, con mis pocos compañeros de trabajo, con los cuales solía ir a tomar un trago. Todavía tengo un buen amigo de aquellos días. Bien, no ha tenido éxito, lo que no le impide ser un verdadero pintor frente a todos esos pintamonas con sus medallas y condecoraciones que me ponen enfermo, y ¿quiere Ud. que a mi edad crea todavía en algo? Además, estoy como muerto.

## **“Trabajemos...”**

*A Joachin Gasquet y a un joven amigo, s.f. (# 129 bis, p. 203)*

Por mi parte, me hago viejo. No tendré tiempo para expresarme... Trabajemos...

---

... El estudio del modelo y su realización es, en ocasiones, muy lento en materializarse.

## **Hablando sobre pintura**

*A Charles Camión, Aix, 28 de enero de 1902 (#148, p. 218)*

Tengo poco que decirle; sin duda uno dice más y quizá mejores cosas sobre la pintura al enfrentarse con el cuadro que al discutir teorías puramente especulativas, en las cuales tantas veces se pierde.

## **Contacto con la naturaleza**

*Charles Camión, Aix, 22 de febrero de 1903 (#160 p. 228)*

Pero debo trabajar. Todas las cosas, en particular en el arte, se desarrollan teóricamente y funcionan en contacto con la naturaleza.

*A Charles Camoin, Aix, 13 de septiembre de 1903 (#163, p. 230)*

Couture solía decir a sus discípulos: “Mantenéos en buena compañía, esto es id al Louvre. Pero después de haber visto a los grandes maestros que allí reposan, debemos precipitarnos fuera, y en contacto con la naturaleza revivir en nosotros los instintos y sensaciones artísticas que albergamos en nuestro interior”

## **Sobre la concepción y la técnica**

*A Louis Aurenche, Aix, 25 de enero de 1904 (#165, p.232)*

En su carta habla Vd. De mis realizaciones artísticas. Pienso que cada día avanzo algo más, si bien con cierta dificultad. Pues si la profunda experiencia con la naturaleza—y sin duda yo la tengo—es la base necesaria en toda concepción artística, en la cual reside la grandeza y la belleza de la obra futura, el conocimiento de los medios para expresar nuestra emoción no es menos esencial, y sólo puede adquirirse por medio de una larga experiencia.

## **“El cilindro, la esfera, el cono...”**

*A Émile Bernard, Aix, 15 de abril de 1904. (#167, p. 234)*

Me permito repetir lo que le dije aquí. Trate a la naturaleza a través del cilindro, de la esfera, del cono, todo en una perspectiva adecuada, de modo que cada lado de un objeto, de un plano, se orienta hacia un punto central. Las líneas paralelas al horizonte dan amplitud, esto es, una parte de la naturaleza o, si lo prefiere, del espectáculo que el *Pinter Omnipotens Acierne Deus* despliega ante nuestros ojos. Las líneas perpendiculares a ese horizonte dan profundidad. Más para nosotros, hombres, la naturaleza aparece más profunda que superficial; de ahí la necesidad de introducir en nuestras vibraciones luminosas, representadas por los rojos y los amarillos, una apropiada cantidad de azules para dar la sensación del aire.

Debo decirles que he echado otra mirada al estudio de Vd, hizo en la planta baja del taller; es bueno. Creo que debe continuar por ese camino. ¡Vd. Comprende lo que debe hacerse, y pronto dará la espalda a los Gauguin y los Van Gogh!

### **El estudio de la naturaleza**

A *Émile Bernard*, Aix, 12 de mayo de 1904. (#168, p. 235-236)

Me ensimismamiento en el trabajo y mi avanzada edad explican mi retraso en contestar a su carta,

Además, en su última carta Vd, discurre sobre temas tan ampliamente diversos, si bien siempre relacionados con el arte, que no puedo seguirle en todos sus aspectos. Avanzo muy despacio, pues la naturaleza se me revela bajo formas muy complejas, y hay muchos progresos que hacer. Es precioso ver el modelo correctamente y sentirlo del modo apropiado, y también expresarse uno mismo con fuerza y de manera que lo distingan de otros.

El mejor juez es el gusto. Es raro. El arte sólo se manifiesta a un número de personas en exceso restringido.

El artista debe despreciar todo juicio que no esté basado en una inteligente observación del asunto. Debe precaverse contra el espíritu literario, que tan a menudo provoca que el pintor se aparte del verdadero camino —el estudio concreto de la naturaleza— para perderse en largas e intangibles especulaciones.

El *Louvre* es un buen libro de consulta, pero debe ser únicamente un intermediario. El auténtico y prodigioso estudio que hay que hacer está en la diversidad de la naturaleza.

A *Émile Bernard*, Aix, 26 de mayo de 1904. (#169, p. 236-237)

Apruebo en conjunto las ideas que Vd. Va a desarrollar en su próximo artículo para *L'Occident*. Pero siempre debo insistir en esto: el pintor ha de consagrarse por completo al estudio de la naturaleza e intentar producir cuadros que sean una enseñanza. Las charlas sobre arte son casi inútiles. EL trabajo que sirve para el progreso propio resarce suficientemente de la incomprensión de los imbéciles.

La literatura se expresa por medio de abstracciones, mientras que la pintura lo hace gracias al dibujo, al tiempo que el color da forma concreta a las sensaciones y percepciones. No somos ni demasiado escrupulosos ni demasiados sinceros ni demasiado sumisos ante la naturaleza, pero sí somos más o menos dueños del propio modelo, y sobre todo, de los medios expresivos. Hay que penetrar en lo que tenemos ante nosotros, y continuar expresándonos tan lógicamente como sea posible.

A *Émile Bernard*, Aix, 25 de julio de 1904. (#171, p. 239)

He recibido la *Révue Occidentale* y no puedo hacer otra cosa sino agradecerle lo que dice acerca de mí. Lamento que no podamos estar juntos ahora, pues no quiero tener razón teóricamente, sino al natural. Ingres, a pesar de su estyle (pronunciado a la manera de Aix; John Rewald) y de sus admiradores, no es sino un pintor insignificante. Vd. Conoce

---

a los grandes pintores, mejor que yo, los venecianos, los españoles. Para progresar sólo cuenta la naturaleza, y el ojo se educa gracias al contacto con ella. Se hace concéntrico mirando y trabajando. Quiero decir que una naranja, en una manzana, una bola, una cabeza, hay un punto culminante, y que este punto siempre es lo que está más cercano a nuestro ojo, a pesar del gran efecto producido por la luz y la sombra y de las sensaciones causadas por el color. Con escaso temperamento, es muy posible ser un pintor. Se pueden hacer buenas cosas sin ser muy armonista ni colorista. Basta tener un sentido artístico, becas, honores, sólo sirven para los cretinos, bribones y sinvergüenzas. No seas un crítico de arte, dedíquese a pintar, ahí está la salvación.

### **Sobre al confianza en si mismo**

A *Charles Camoin*, Aix, 9 de diciembre de 1904. (#174, p. 241-242)

Estudiar el modelo y después plasmarlo es, en ocasiones, un proceso muy lento para el artista.

Quienquiera que sea su maestro preferido, debe únicamente ser como una orientación para Vd.. De otro modo, no sería sino su imitador. Con algunas sensibilidades para con la naturaleza y algunos afortunados dones—y Vd., tiene varios—puedes liberarse; los consejos, los métodos de otro, de deben hacer cambiar su modo de sentir. Si se halla bajo la influencia de alguien más viejo que Vd., créame que tan pronto como empiece a sentir a sí mismo sus propias emociones acabarán por emerger y consustituir un lugar en el sol —*aproveche algo*, la confianza en sí mismo—, lo que debe esforzarse en conseguir como un buen método de *construcción*.

### **Los viejos maestros**

A *Émile Bernard*, Aix, 23 de diciembre de 1904 (#175, p. 242-243)

No voy a entrar aquí en consideraciones estéticas. Sí, apruebo su admiración por el más poderoso de todos los venecianos; honramos a Tintoretto. La necesidad que Vd, siente de encontrar un punto de apoyo moral, intelectual, en esas obras que seguramente nunca serán superada, le hace estar continuamente alerta, en búsqueda del camino (que) poco a poco va descubriendo, (y que) le llevará con seguridad a conocer, ante la naturaleza, lo que son sus medios expresivos; y el día que los haya encontrado, convéznase de que hallará también sin esfuerzo y ante esa misma naturaleza los medios empleados por los cuatro o cinco grandes venecianos.

Esto que afirmo no admite discusión alguna —estoy totalmente seguro—una sensación óptica produce en nuestro órgano visual lo que clasificamos como luz, semitono o cuarto de tono de las superficies representadas por las sensaciones cromáticas. (De modo que la luz existe para el pintor). Mientras nos vemos obligados a proceder del negro al blanco, y siendo la primera de estas sensaciones como un punto de apoyo tanto para el ojo como para la mente, caemos en la confusión, no conseguimos controlar *la posesión de nosotros mismos*. En este período (me repito necesariamente algo) nos orientamos hacia esas admirables obras que han llegado a nosotros a través del tiempo y hallamos en ellas, una ayuda como puede ser una tabla para el bañista.

Todo lo que Vd, me dice en sus cartas es muy cierto.



A *Émile Bernard*, Aix, s.f (1905). (#183, p. 250)

El *Louvre* es el libro en que aprendemos a leer. Sin embargo, no debemos quedarnos satisfechos con retener las bellas fórmulas de nuestros ilustres predecesores. Procedamos al estudio de la hermosa naturaleza, intentemos liberar nuestras mentes de los maestros, esforcémonos por expresarnos de acuerdo con nuestro personal temperamento. Además, el tiempo y la reflexión modifican poco a poco nuestra visión, y finalmente se nos hace presente la comprensión.

## **Abstracción**

A *Émile Bernard*, Aix, 23 de octubre de 1905 (#184, p. 251-252)

Sus cartas son valiosas para mí por dos razones, la primera, puramente egoísta, porque su llegada me saca de la monotonía causada por la incesante y constante búsqueda del solo y único fin, lo que me produce en momentos de fatiga física una especie de agotamiento intelectual; segundo, porque así puedo hablarle de nuevo, por mucho temor que ello me produzca, de la obstinación con que continúo persiguiendo la materialización de esa parte de la naturaleza que, apareciendo en nuestra línea de visión, nos da el cuadro. La tesis que hay que desarrollar ahora –cualesquiera que sean nuestros temperamentos o vigor ante la naturaleza – es que debemos expresar la imagen de los que vemos, olvidándonos de todo lo que ha existido previamente. Lo cual creo permitirá que el artista pueda manifestar su entera personalidad, grande o pequeña.

Ahora, viejo, con casi setenta años, las sensaciones del color, que proporcionan la luz, son la razón de las abstracciones, que me impiden tanto cubrir mi tela como continuar en la delimitación de los objetos cuando los puntos de contacto son tenues y delicados; como resultado, mi imagen o pintura es incompleta. Por otro lado, los planos caen uno encima del otro desde la aparición del neoimpresionismo, que bosqueja los contornos mediante un trozo negro, un defecto contra el que hay que luchar a toda costa. Y es que cuando consultamos a la naturaleza, ésta nos proporciona los medios necesarios para lograr este objetivo.

## **Intensidad de la naturaleza**

A su hijo *Paul*, Aix, 8 de diciembre de 1906 (#193, p. 262)

Finalmente he de decirte que, como pintor, he llegado a ver con mayor agudeza frente a la naturaleza, pero que en mi caso, la materialización de mis sensaciones es siempre muy lenta. No puedo captar la intensidad que se despliega ante mis sentidos. No poseo la magnífica riqueza cromática que anima a la naturaleza. Aquí a orillas del río, los motivos son muy abundantes, y el mismo asunto visto desde diferentes ángulo ofrece un tema de estudio del mayor interés, y tan variado, que creo podría estar ocupado en ello durante meses sin moverme del mismo sitio, simplemente inclinándome un poco más a la derecha o a la izquierda.

## **Sobre cuestiones técnicas**

A *Émile Bernard*, Aix, 21 de septiembre de 1906 (#195, p. 266)

Debe perdonarme por insistir una y otra vez en lo mismo, pero creo en el desarrollo lógico de todo lo que vemos y sentimos gracias al estudio del natural, sin perjuicio de que luego dedique mi atención a las cuestiones técnicas; pues las cuestiones técnicas son para nosotros únicamente los medios necesarios para lograr que el público sienta lo que nosotros mismos sentimos, y para hacer que nos comprendan. Los grandes maestros que admiramos no pueden haber hecho otra cosa.

## **Museos**

A *su hijo Paul*, Aix, 26 de septiembre de 1906 (#197, p. 268)

(Charles Camoin) me mostró la fotografía de una figura hecha por el pobre Émile Bernard; estuvimos de acuerdo en un punto, esto es, que se trata de un intelectual dominado por la influencia de los museos, pero que no observa de modo suficiente la naturaleza, el gran elemento que nos libera de la escuela, y sin duda de todas las escuela. Así, Pissarro no estaba equivocada, si bien fue algo lejos cuando dijo que todas las necrópolis del arte deberían ser quemadas.

## **La naturaleza, base de su arte**

A *Paul*, Aix, 26 de septiembre de 1906 (#200, p. 271)

Debo seguir adelante. Sencillamente, debo producir a partir de la naturaleza. Dibujos, pinturas, si he de hacer algo, han de ser simples construcciones según (la naturaleza), basadas en el método, las sensaciones y evoluciones sugeridas por el modelo; pero siempre digo lo mismo.

## **Introducción: las cartas de Van Gogh**

No son muy abundantes las declaraciones de Van Gogh relacionadas concretamente con sus ideas y teorías del arte, y casi siempre sencillas y directas. Pertenecen casi todas ellas a un período muy corto, los breves, fructíferos e idílicos meses en que, habiendo dejado París a sus treinta y cinco años, se instaló en Arlés para una estancia que duró desde Febrero a mayo de 1889. Varias razones explican el que tales ideas y teorías hayan aparecido en dichas cartas en este preciso momento y por tan breve espacio de tiempo.

Van Gogh disfrutó en Arlés, por primera vez en dos años, de un aislamiento que necesitaba en extremo y que no había podido conseguir en París, donde había vivido con su hermano Théo y se había relacionado con los artistas de los estudios y café de Montmartre. Su alta idea moral de lo que significa ser artista, enraizada como estaba en un profundo espíritu religioso, no le permite aprobar la despreocupación bohemia de la mayor parte de sus colegas. Cuando por fin instaló su estudio en la Casa Amarilla de Arlés, se había ya liberado de las muchas personalidades y elementos artísticos parisinos que tanto le habían atosigado, y podía ya, por fin, considerarse a sí mismo como un artista

independiente. Ahora tenía tiempo y tranquilidad para dedicarse a especular sobre las diferentes ideas y teorías artísticas que habían escuchado y que él mismo había discutido en París. En su propia casa, podía ahora hacer planes para organizar la hermandad de artistas con que había soñado por tanto tiempo.

En París, Van Gogh había llegado a intimar con el joven Émile Bernard, quien ya a los dieciocho años tenía una mente extraordinariamente viva, dedicada a la teorización. Bernard parecía en todo momento estar al tanto de las novedades en el campo de las ideas, de modo especial de las teorías de los artistas de Pont-Aven, que discutía con muchos conocidos. Van Gogh era también amigo y colega de Paul Signac, teórico del neoimpresionismo; mientras vivió en París había tratado con gran vehemencia del que era el más discutido de los movimientos de avant-garde. Puesto que en París estaba en íntimo contacto con su hermano y sus amigos artistas, tenía escasa necesidad de poner por escrito las muchas ideas que pasaban por su cabeza. Así, una vez en Arlés, encontró un escenario natural perfectamente apropiado para meditar en las teorías discutidas en París. Al holandés acostumbrado a los fríos y pálidos tonos del norte, el brillante sol, el cielo azul y los calientes y ricos colores de las estampas japonesas, al tiempo que le ofrecían la oportunidad de poner en práctica algunas de las lecciones que había aprendido de los impresionistas y de los neoimpresionistas.

Por todas estas razones, las cartas escritas por Van Gogh durante sus primeros meses de Arlés, mientras estaba absorbiendo las influencias de los movimientos artísticos de París en su propio estilo, individual y vigoroso, aparecen repletas de pensamientos acerca de sus amigos y de meditaciones sobre el arte. La llegada de Gauguin en el mes de octubre le proporcionó nuevos estímulos, pero la intensidad de sus muchas diferencias y conflictos provocaron bien pronto una crisis emocional en Van Gogh, lo que puso punto final a tal idílica época.

Muchas de sus declaraciones acerca del arte dirigidas, como sus cartas, a su hermano Théo, quien le había sucedido en las relaciones con los marchantes Goupil y Cía de París. La devoción que Théo sentía por su hermano y la comprensión de sus problemas, son cosas bien conocidas de los lectores de las cartas. Cuando Vincent dejó al citada galería en 1875, Théo lo animó de inmediato a ser un artista. Ello ocurrió cinco años antes que van Gogh materializara por completo tal posibilidad. Finalmente, Théo ayudó a su hermano económicamente con los modestos medios de que se disponía durante toda esta conflictiva época, y llegó a ser la inagotable fuente de ánimo que Vincent necesitaba de modo tan desesperado. Una vez que Théo alcanzó, en 1888, un puesto influyente en la galería, fue también para su hermano un importante contacto con el mundo artístico de París. Al decidir bien pronto ser un marchante, Van Gogh no hacía sino dedicarse a una profesión bien arraigada en la familia. De los cinco hermanos de su padre, tres eran marchantes de éxito, y uno había llegado a ser el socio principal de Goupil y Cía. una de las más importantes galerías de Europa. Se trataba de su tío Vincent, quien se interesó mucho en su homónimo sobrino, y en 1869, cuando éste tenía dieciséis años, le empleó en la sucursal que la firma tenía en la La Haya. El joven Vincent trabajó con gran éxito y se hizo querer por todos durante los tres años que permaneció allí. Fue ascendido entonces y trasladado a la sucursal de Londres, donde estuvo otros dos años, y por fin, en 1874, a la central de París. Durante todo este tiempo como marchante, Vincent había llegado a familiarizarse

---

con las obras de los maestros del pasado, que tan importante serían para él más adelante como artista Admiraba de modo particular a quienes como los pintores de Barbizon, Rousseau, Millet, Díaz y Breton, simpatizaban con las sencillas gentes campesinas. En 1874, al poco de llegar a París, se ocupó profundamente y emotivamente en el estudio de la Biblia. Ello le condujo a una progresiva insatisfacción con el mundo de los negocios, y al año siguiente, a dejar su trabajo en Goupil y Cía.

Los siguientes cinco años, de 1875 a 1880, supusieron para Van Gogh una desesperada lucha consigo mismo para llegar a ser pastor religioso; fue una época en que no sólo experimentó las mayores dificultades, sino que además terminó con el fracaso de todos sus intentos de pertenecer a la iglesia. También en este aspecto tenía precedentes familiares, pues tanto su padre como su abuelo (asimismo llamado Vincente) habían sido pastores, y el último conseguido considerables fama a causa de sus conocimientos y nobleza de carácter. Si bien Van Gogh se esforzó duramente para poder ser admitido en el seminario, pronto descubrió que su vocación estaba a mil leguas del mundo académico de los estudios. Terminaron en sendos fracasos dos intentos suyos de realizar su gran necesidad interior de predicar el Evangelio, el primero como laico y el segundo como misionero en una aldea minera del Borinage, en el sur de Bélgica.

Cuando por fin Van Gogh llegó al mundo de la pintura. Tenía veintisiete años, y si bien llevaba un apellido distinguido por la importancia y el éxito, había rechazado la profesión se sus tíos, y fracasado totalmente, pese a sus grandes sacrificios personales, en la de su padre y su abuelo. La decisión de hacerse pintor llegó por último en 1880, tras largo período de penosos autoanálisis en el asilamiento del Borinage. Su intenso deseo de ser un artista, reforzado por ssu previas experiencias como marchante y permeado de sentimientos religioso, fue incluso anterior al mero conocimiento de saber pintar. Como ha notado Mever Shapiro, Van Gogh se lanzó a la pintura con la severidad de un converso religioso. En una extensa carta a Théo --un manifiesto de su nueva dedicación—habla así de sus luchas:

Soy un hombre de pasiones, capaz de hacer las cosas más absurdas y depender de ellas, de lo que me arrepiento, más o menos, después... ¿Debo considerarme a mi mismo como un hombre peligroso, incapaz de hacer nada?... Mi único tormento es saber cómo puedo ser útil en el mundo. ¿No puedo dedicarme a algún proyecto y servir de algo? Y entonces se siente un vacío donde podría haber amistad y afectos fuertes y serios, y se siente un terrible desánimo que mina la energía moral misma, y el destino parece poner una barrera a los instintos afectivos y una marea de náusea sube a la garganta, y entonces se exclama: “¿Hasta cuándo, Dios mío?”

Escribe de su añoranza por los cuadros, por los que había sentido tanta pasión en su época de la galería de arte, y dice:

¡Yo sirvo para algo, mi vida tiene un propósito, después de todo, yo sé que podría ser un hombre totalmente distinto! ¿En qué podría ser útil, para qué podría servir? ¿Hay algo dentro de mí? ¿Qué puede ser? .

Durante todo el invierno he tenido en mis manos los hilos de este tejido y he estado buscando el diseño definitivo, y si bien ha llegado a ser algo rudo y basto, con todo, los

hilos han sido elegidos cuidadosamente y de acuerdo con ciertas reglas. Y bien podrían suceder que fuese un verdadero retrato campesino. Sé que lo es. Pero quien prefiera ver a los campesinos con sus ropas de domingo, que pase de largo. Personalmente estoy convencido de lograr mejores resultados pintándolos en toda su rudeza que dotándoles de un primor convencional.

Pienso que una muchacha campesina es más hermosa que una dama, con su polvorienta y remendada falda azul y su corpiño, y que el tiempo, el viento y el sol le proporcionan los más delicados colores. Pero si se pone un vestido de señora, pierde su peculiar encanto. Un campesino es más verdadero en sus ropas de fustán trabajando en las tierras que cuando va el domingo a misa con una especie de levita.

De igual modo pienso que sería un error el dar a un cuadro de campesinos una cierta delicadeza convencional. Si una pintura de éstas huele a tocino, humo, vaho de patatas, pues muy bien, eso no es malsano; si un establo huele a estiércol de acuerdo, es lo propio de un establo; si el campo huele a trigo maduro, o a patatas, o a abono, o a fiemo, eso es sano, sobre todo para las gentes de la ciudad.

## **Color tropical**

A su hermana Wilhelmma, Arlés, 30 de marzo de 1888

Pero intensificando todos estos colores se logra de nuevo la serenidad y la armonía. Ocurre con la naturaleza algo semejante a lo que sucede con la música de Wagner, la cual, aunque sea ejecutada por una gran orquesta, es pese a ello, algo íntimo. Al elegir se prefieren los efectos soleados y coloridos, y no hay nada que me impida pensar que en el futuro muchos pintores irán a trabajar a los países tropicales. Podrían hacerte una idea de la revolución pictórica al pensar, por ejemplo, en las estampas japonesas de tal brillante colorido que se ven por todas partes, paisajes y figuras. Théo y yo tenemos cientos de ellas.

## **Imaginación**

A Émile Bernard, Arlés, abril de 1888 (B3. p.478)

La imaginación es, sin duda, una facultad que debemos cultivar, la única que puede conducirnos a una creación más sublime y consoladora de lo que la simple mirada a la realidad —la cual percibimos siempre cambiante pasando ante nosotros como un relámpago— nos puede hacer ver.

Un cielo estrellado, por ejemplo, fíjese, es algo que me gustaría intentar hacer, de igual modo que en pleno día pintaría una verde pradera adornada con dientes de león. Esto en cuanto a mí mismo y a sus elogios.

## **Mi pincelada no tiene sistemas**

A Émile Bernard, Arlés, abril de 1888 (B3. p.478)



---

En este momento estoy absorto de los frutales en flor, melocotones rosados, perales blanco-amarillos. Mi pincelada no tiene sistema alguno. Toco la tela con aplicaciones irregulares del pincel, que dejo tal como salen. Manchas espesas por aquí: espacios sin cubrir por allá; partes dejadas por completo sin acabar; repeticiones; brutalidades. En suma, me siento inclinado a pensar que el resultado es tan inquietante e irritante, al tiempo que una bendición, para quienes tienen ideas fijas y preconcebidas sobre la técnica. En este sentido, he aquí un esbozo, la entrada de un huerto provenzal, con su cerca amarilla, su protección (contra el mistral) de negros cipreses, sus características legumbres de verdes variados; lechugas amarillas, cebollas, ajos, puerros de color esmeralda. Trabajando todo el tiempo directamente *in situ*, intento captar lo que es esencial para el dibujo —expresado o no, pero en todo *sentido*—, después relleno los espacios, limitados por contornos, con tonos también simplificados, con lo cual quiero decir que todo lo que será tierra tendrá el mismo tono violeta, que todo el cielo tendrá una tonalidad azul, que la vegetación verde será verde-azul o verde-amarillo, exagerado a propósito, es este caso, los amarillos y los azules.

En suma, mi querido compañero, en ningún caso el trabajo de una mirada engañosa.

### **El negro y el blanco son colores**

A *Émile Bernard, Arlés*, segunda quincena de junio de 1888 (B6. p.490)

Una cuestión técnica. Déme su opinión en su próxima carta. Voy a poner audazmente en mi paleta el negro y el blanco tal como los venden en la tienda, y a usarlos tal como son, Cuando —y observe que estoy hablando de la simplificación del color a la manera japonesa—, cuando en un parque verde con senderos rosados veo a un caballero vestido de negro, que es juez municipal (el judío árabe del Tartarin de Daudet llama este honorable funcionario *zouge de paix*) y que lee *L'Intransigéant*...

Sobre él y sobre el parque, el cielo es de sencillo azul cobalto... Entonces, ¿por qué no pintar al dicho *zouge de paix* con un negro corriente y al *Intransigéant* con un simple y totalmente vulgar blanco? El artista japonés, ignorando los reflejos, pone los mates uno junto a otro, con características líneas que señalan movimientos y formas. En otro orden de ideas, por ejemplo al componer un motivo con colores que representan un cielo amarillo al atardecer: el intenso blanco de un muro contra ese cielo puede ser utilizado si es necesario, y ello en un curioso modo, con el blanco puro, suavizado con un tono neutro, pues el cielo mismo lo colorea con un delicado matiz lila, además, en este tan naïve, una casita totalmente encalada (también el tejado) en un naranjal —ciertamente de color naranja, pues el cielo del sur y el Mediterráneo azul dan un matiz anaranjado que se hacen intenso conforme la escala de los azules adquiere un tono más vigoroso—, entonces la nota negra de la puerta, de las ventas y de la pequeña cruz en el borde del tejado producen un contraste simultáneo entre el negro y el blanco tan agradable a la vista como el del azul y el naranja.

Acudamos a un motivo más divertido: una mujer con un vestido de cuadros negros y blancos en el mismo y primitivos paisajes, con un cielo azul y una tierra naranja; sería una visión muy divertida, yo creo. Precisamente en Arlés llevan a menudo vestidos de cuadros negros y blancos.

Baste decir que el blanco y el negro son también colores, pues en muchos casos pueden ser considerados como tales, y su contraste simultáneo es tan fuerte como el del verde y el rojo, por ejemplo.

Los japoneses lo utilizan así, ciertamente. Expresan de modo maravilloso la complexión mate y pálida de una muchacha y el agudo contraste de su cabello negro gracias al papel blanco y a cuatro rasgos con la pluma. Para no mencionar sus negros matorrales espinosos: zarzas cubiertas de mil flores blancas.

### Colores complementarios

A *Émile Bernard, Arlés*, segunda quincena de junio de 1888 (B6. p.491)

Lo que quiero hallar es el efecto de un azul más intenso en el cielo. Fromentin y Gérôme ven la tierra del sur sin color, al igual que mucha gente. Dios mío, sí, si se toma un poco de tierra en la mano, si se mira de cerca, y también el agua, y también el aire, todo ello aparece sin color, visto así. *No hay azul sin amarillo y sin naranja*, ¿no es así? En fin, me dirá Vd, que sólo le escribo banalidades.

A *Émile Bernard, Arlés*, segunda quincena de junio de 1888 (B7. p.492)

Hay mucha insinuación de amarillo en la tierra, tonos neutros que resultan de mezclar violeta y amarillo, pero a veces he juzgado de algún modo con la verdad de los colores.

### La noche estrellada, 1888

A *Émile Bernard, Arlés*, segunda quincena de junio de 1888 (B7. p.492)

Pero ¿cuándo pintaré mi *cielo estrellado*, ese cuadro que me preocupa continuamente? ¡Es como lo que dice nuestro excelente colega Cyprien en la vela *En ménage*, de J. K. Huysmans: “Los cuadros más hermosos son los que imaginamos cuando uno fuma su pipa en la cama, pero que nunca pintaremos”.

Debemos intentarlos, sin embargo, por muy incompetente que uno pueda sentirse ante la inefable perfección de los gloriosos esplendores de la naturaleza.

### Contraste simultáneo de colores

A *Émile Bernard, Arlés*, segunda quincena de junio de 1888 (B7. p.493)

Esto es lo que yo quería decir sobre el negro y el blanco. Fíjese en *El sembrador*. El cuadro está dividido en dos partes; una, la de arriba, es amarilla, la de abajo, violeta. Bien, los pantalones blancos permite que la vista descanse y se distraiga en el momento en que el excesivo contraste simultáneo del amarillo y del violeta la irritaría.

---

## **Contraste simultaneo de lineas y de formas**

A *Émile Bernard*, *Arlés*, comienzos de agosto de 1888 (B14. p.508)

¿Cuánto va Vd, a mostrarnos estudios de tan vigorosa fuerza otra vez? Le invito con urgencia a hacer, aunque no menosprecio en modo alguno sus investigaciones en torno a las líneas en movimiento opuesto, ya que no soy de ninguna manera indiferente, espero, a los constantes simultáneos de líneas, de formas. El problema está --fíjese, mi querido compañero Bernard—en que Giotto y Cimabue, así como Holbein y Van Dyck, vivían en una sociedad obeliscal —excuse la palabra—sólidamente enmarcada, arquitectónicamente construida, en la cuál individuo era una piedra, y donde las piedras estaban unidas, formando una sistema monumental. Cuando los socialistas lleguen a construir su lógico edificio social —lo cual están todavía muy lejos de conseguir—estoy seguro de que la Humanidad verá una reencarnación de aquel sistema. Pero, sabe Vd, estamos en medio de un evidente *laisser-aller* y de la anarquía. Nosotros los artistas, que amamos el orden y la simetría, nos aislamos y trabajamos para definir una sola cosa.

## **Color expresivo**

A *Théo*, *Arlés*, s.f..lc. agosto de 1888 (520. p.6)

Qué error cometen los parisinos al no tener paladar para las cosas crudas, para los Monticelli, para las vasijas de barro. En fin, sé que no debemos desanimarnos porque la utopía no se realice. Ocurre que lo que aprendí París lo estoy olvidando, y que regreso a lo que adquirí en el campo antes de conocer a los impresionistas. Y no debo sorprenderme de que los impresionistas descubran bien pronto el error de mi trabajo, ya que éste ha sido fertilizado por las ideas de Delacroix antes que por las suyas. En vez de intentar reproducir exactamente lo que tengo delante de mis ojos, me sirvo del color de modo más arbitrario para expresarme con vigor. Bien, que sea así por lo que a la teoría se refiere, pero voy a darte un ejemplo de lo quiero decir.

Quisiera pintar el retrato de un artista amigo mío, un hombre que tiene grandes sueños, que trabaja mientras canta el ruiseñor, porque ello es natural para él. Será un hombre rubio. Quiero poner mi precio, el amor que siento por él, en su retrato. Así, le pintaré como es, tan fielmente como pueda, para empezar.

Pero el cuadro no se termina así, Para acabarlo, debo ser ahora el colorista arbitrario. Exagero el rubio de su cabello, le doy incluso tonos anaranjados, cromados y de limón pálido.

Como fondo de la cabeza, en vez de pintar la habitual pared de una vulgar habitación, pinto el infinito, un fondo sencillo con más rico, intenso azul que puedo crear, y con esta simple combinación de la luminosa cabeza rubia sobre el rico azul consigo un efecto misterioso, como una estrella en el profundo cielo cobalto.

Igualmente en el retrato del campesino, en que he estado trabajando del mismo modo, pero aquí deseando producir el brillo misterioso de un pálida estrella en el infinito. En su lugar, imagino ahora al hombre que quiero pintar, terrible en el color más agobiante momento de la cosecha, en pleno *Midi*. Aquí, los colores anaranjados lucen como un relámpago, tan vivos como el metal al rojo; allá, los tonos luminosos del oro viejo en las

sombras.

## **Naturaleza y arte**

A *Théo, Arlés*, s.f..lc. agosto de 1888 (522. p.10)

De todo lo que existe, la ley y la justicia aparte, una mujer hermosa es una maravilla viviente, mientras que un cuadro de Da Vinci y de Correggiu existe sólo por otras razones. ¿Por qué soy un artista tan pequeño que siempre lamento que la estatua y el cuadro no estén vivos? ¿Por qué comprendo mejor al músico, por qué veo mejor al *raison d'être* de sus abstracciones?

## **Retrato del alma**

A *Théo, Arlés*, s.f..lc. agosto de 1888 (531. p.25)

Oh, mi querido hermano, a veces sé tan bien lo que quiero. Puedo arreglármelas muy bien sin Dios en mi vida y en mi pintura, pero no puedo, enfermo como estoy, hacer nada sin algo que es más grande que yo, lo que constituye mi vida, el poder de crear. Y si, frustrado físicamente, un hombre intenta crear ideas en vez de hijos, siguen con todo, parte de la humanidad.

Y en un cuadro yo quiero decir algo tan consolador como una música. Quiero pintar hombres y mujeres con algo de lo eterno que solía simbolizar el halo, y que queremos expresar por medio del resplandor y de la vibración de nuestros colores. El retrato así entendido no llega a ser un Ary Scheffer porque aparece como fondo un cielo azul, como en el *San Agustín*. Pues *Ary Scheffer* tiene muy poco de colorista. Pero estaría más armonía con lo que Eugéne Delacroix intentó y llevó a cabo en su *Tasso en prisión* y en otros muchos cuadros que representan a un hombre *verdadero* ¡Ah! Un retrato, un retrato con las ideas, el alma del modelo en él, es lo que yo pienso debe venir.

## **El café de noche, 1888**

A *Théo, Arlés*, 8 de septiembre de 1888 (533. p.28-29)

En fin, para gran regocijo del posadero, del cartero que ya he pintado, se los vagabundos visitantes nocturnos y de mí mismo, me he pasado tres noches seguidas pintando, y me he ido a la cama ya de día. Pienso a menudo que la noche es mucho más viva y de más ricos colores que el día.

Ahora, por lo que se refiere a recuperar el dinero por mi pintura, no me preocupo el dinero por mi pintura, no me preocupo, pues el cuadro es uno de los más feos que he hecho. Es equivalente, si bien distinto, a *Los comedores de patatas*.

He intentado expresar las terribles pasiones humanas mediante el rojo y el verde. La sala es rojo sangre y amarillo apagado, con una mesa verde de billar en el centro, hay cuatro lámparas de color amarillo-limón con un resplandor anaranjado y verde, Por todas partes se nota un choque y contraste entre los más dispares rojos y verdes de las figuras

---

de los pequeños pícaros que dormitan; en la vacía y triste sala, el violeta y el azul. El rojo sangre y el verde-amarillo de la mesa de billar, por ejemplo, contrastan con el suave y tierno verde Luis XV del mostrador, sobre el cual hay un ramillete de flores color de rosa. El ropaje blanco del dueño, despierto en un rincón de esta hornaza, se vuelve amarillo-limón, verde pálido y luminoso.

A *Théo, Arlés*, s.f..lc. septiembre de 1888 (534. p.31)

En mi cuadro de *Café de noche* he intentado expresar la ideas de que el café es un lugar donde uno puede perderse, volverse loco, cometer crímenes. En fin, he querido manifestar, por así decirlo, los poderosos de la oscuridad en un local público de baja categoría por medio del suave verde Luis XV y del malaquita en contraste con el verde-amarillo y el áspero verde-azul, en una atmósfera como de horno del demonio, de azufre-pálido. Y todo con un aspecto de jovialidad japonesa, y con la bonhomía del *Tartatín*.

### **El color del sur**

A *Théo, Arlés*, s.f..lc. de septiembre de 1888 (538. p.39)

Más por mi parte, yo preveo que otros artistas desearán ver el color bajo un sol más fuerte y con una limpieza más a la japonesa.

Ahora, si monto un estudio-refugio en las puertas mismas del star, no se trata de algo absurdo. Y ello permite trabajar serenamente. Y si otras gentes dicen que esto se halla muy lejos de París, etc., que lo digan; tanto pero para ellos. ¿Por qué el mayor colorista de todos, Eugéne Delacroix, consideró esencial ir al sur, hasta África? Obviamente, porque no sólo en África, pero de Arlés para abajo, se encuentran hermosos contrastes de rojos y verdes, de azules y naranjas, de azufres y lilas.

Todos los verdaderos coloristas deben llegar a esta conclusión, deben admitir que ahí hay otra clase de color que en el norte. Estoy convencido de que Gauguin quedaría encantado con esta región si viniese aquí. Se no lo hace es porque ya ha conocido países de más brillantes colores y siempre será de los nuestros, estará unidos a nosotros. Y algún otro vendrá en su lugar.

Si lo que uno hace mirar hacia el infinito, y si uno piensa que su propia obra tiene su *raison d'être* y continuidad futura, entonces se trabaja con más serenidad.

A *Théo, Arlés*, s.f..lc. de septiembre de 1888 (539. p.42)

Porque nunca había tenido una oportunidad semejante: la naturaleza es aquí tan *extraordinariamente* hermosa. En todos y por todo, la bóveda del cielo es de un azul maravillo, y el sol luce de azufre pálido, y es tan delicado y tan hermoso como la combinación de los azules celestes y los amarillo de Van der Meer o Delft. No soy capaz de pintarlas tan hermoso como es, pero me absorbe tanto que me dejo llevar, sin pensar en norma alguna.



Ellos incluyen tres cuadros de los jardines que hay frente a mi casa. Después, los dos cafés, y los girasoles. Luego el retrato de Bock y el mío propio. Después el sol rojo sobre la fábrica, y los hombres que descargan arena, y el viejo molino. Para no mencionar los otros estudios; ya vez que tengo tarea hecha. Pero mi color, mi tela y mi bolsa se hallan hoy totalmente exhausto. El último cuadro, hecho con los últimos tubos de pintura en la última tela, un jardín naturalmente verde, lo he hecho con un verde propiamente dicho, nada más que azul de Prusia y amarillo cromo.

### **Color sugestivo**

A *Théo, Arlés*, s.f..lc. de septiembre de 1888 (542. pp.52)

Pienso a menudo en su método (el de Seurat), aunque no lo sigo en absoluto, pero es un colorista original, así como Signac, aunque de otra manera; los puntillistas han encontrado algo nuevo, y en cualquier caso, me gusta mucho. Pero yo personalmente —te lo digo con franqueza—estoy volviendo más bien hacia lo que buscaba antes de ir a París. No sé si alguien ha hablado antes que yo de color sugestivo, mas Delacroix y Monticelli, sin hablar de ello, lo han hecho..

Pero me encuentro todavía como estaba en Neunen, cuando intenté inútilmente aprender música; entonces yo sentía de modo muy intenso la relación que hay entre nuestro color y la música de Wagner.

### **Pintar con modelos**

A *Théo, Arlés*, s.f..lc. de septiembre de 1888 (541. pp.48)

Y para llegar a ese carácter más verdadero y más fundamental, he aquí que ya eh pintado el mismo sitio tres veces.

Se trata del jardín que hay justo enfrente de mi casa. Pero este rincón del jardín es un buen ejemplo de lo que estaba diciendo, que para llegar al carácter de las cosas de aquí que mirarlas y pintarlas durante largo tiempo.

A *Théo, Arlés*, s.f..lc. de septiembre de 1888 (542. pp.52)

Este invierno quiero dibujar mucho. Si pudiera arreglármelas para dibujar figuras de memoria. Pero toma una de las figuras hechas por el más hábil de los artistas que dibujan en el arrebató del momento, Hokusai, Daumier; en mi opinión esa figura nunca llegará al nivel de la pintada con un modelo por los mismos maestros, u otros maestros retratistas. En fin, si finalmente el modelo, y sobre todo el modelo inteligente, nos falta demasiado a menudo, no debemos desesperar por ello ni cejar en la lucha.

## **Los artistas japoneses viven en la naturaleza**

A *Théo, Arlés*, s.f..lc. de septiembre de 1888 (542. pp.55)

Si estudiamos el arte japonés, vemos a un hombre sin duda sabio, filósofo e inteligente, que pasa su tiempo ¿haciendo el que? ¿Estudiando la distancia que hay de la tierra a la luna? No. ¿Estudiando la política de Bismarck? No. Estudia una sola brizna de hierba. Pero esta brizna de hierba la lleva a dibujar todas las plantas, y después las estaciones, los amplios aspectos del paisaje, después los animales, la figura humana. Así pasa la vida, y la vida es muy corta para hacerlo todo.

Veamos, ¿no es casi una auténtica religión lo que estos japoneses tan sencillos nos enseñan, viviendo en la naturaleza como si ellos mismo fueran flores? Y no es posible estudiar el arte japonés, me parece, sin sentir mucho más alegre y feliz, debemos regresar a la naturaleza, pese a nuestra educación y pese a trabar en un mundo lleno de convenciones.

¿No es triste que los Monticelli no hayan sido reproducidos hasta ahora en buenas litografías o aguafuertes vibrantes de vida? Me gustaría saber lo que dirían los artistas si un grabado como el que ha hecho los Velázquez hiciera un buen aguafuerte de ellos. No importa, creo que nuestra tarea consiste en admirar y conocer las cosas por nosotros mismo antes que en enseñarlas a los demás.

Pero ambas pueden ir juntas.

Envidio a los japoneses la extrema limpieza que todo tienen en, su trabajo. Nunca aburre, y nunca parece estar hechos a la ligera. Su obra es algo tan sencillo como el respirar, y hacen una figura con unos pocos y seguros trazos con la misma facilidad que nos abrochamos el chaleco.

## **La casa amarilla, 1888**

A *Théo, Arlés*, s.f..lc. de septiembre de 1888 (543. pp.56)

Igualmente el croquis de un lienzo de 30, cuadrado, que representa la casa y sus alrededores bajo un sol de azufre y un cielo de cobalto puro. El tema es tremendamente difícil, más por eso mismo quiero superara el problema. Es terrible, esas casas amarillas bajo el sol, y la incomparable limpieza del azul. Y todo el terreno es también amarillo. Te enviaré después un dibujo mejor que este imperfecto bosquejo salido de mi cabeza. La casa de la izquierda es rosa, con persianas verdes, quiero decir la que está a la sombra del árbol. Es el restaurante donde voy a comer todos los días. Mi amigo el cartero vive al final dela calle, a la izquierda, entre los dos puentes del ferrocarril. El café de noche que ha pintado no aparece en el cuadro, está a la izquierda del restaurante.

## **No puedo trabajar sin modelo**

A *Émile Bernard, Arlés*, primera quincena de octubre de 1888 (B19. pp. 517-518)

No quiero firmar este estudio, pues nunca trabajo de memoria. Le gustará algo de su color pero de nuevo, he hecho para Vd, un estudio que preferiría no haber realizado. He destruido sin piedad una tela importante ---un *Cristo con el ángel en Getsemaní*--- y otra representando al *Poeta con cielo estrellado*, y ello a pesar del color, que era correcto,

pero la forma no había sido estudiada previamente con un modelo, algo necesario en estos casos.

... Y no puedo trabajar sin modelo. No digo que no vuelva rudamente la espalda a la naturaleza para transformar un estudio en un cuadro, disponiendo los colores, agrandando, simplificando, pero en lo que se refiere a la forma tengo demasiado miedo a apartarme de lo justo y lo verdadero.

Tampoco digo que no haga después de otros diez años de hacer estudios, mas para decir la verdad, siento tanta curiosidad por lo posible y realmente existente que pocas veces tengo el deseo o el coraje de buscar el ideal que pudiera resultar de mis estudios abstractos. Otros pueden tener más lucidez que yo para los estudios abstractos, y es posible que Vd, pueda figurara entre ellos, así como Guaguin... y acaso yo mismo cuando sea viejo. Pero mientras tanto, me alimento siempre de la naturaleza. Exagero, a veces hago cambios en un asunto, pero, en fin, no invento todo el cuadrado; al contrario, lo encuentro ya en la naturaleza; lo único que hay que hacer es tener cierto desembarazo.

### **El dormitorio, 1888**

A *Théo, Arlés*, segunda quincena de octubre de 1888 (544. pp.86)

Esta vez es, simplemente, mi dormitorio, sólo que aquí el color ha de predominar y dar, con simplificación, un mayor estilo a las cosa, y sugerir el *reposo* o el sueño en general. En una palabra, mirando el cuadro debe descansar la mente, o más bien la imaginación. Las paredes son de un violeta pálido. El suelo es de ladrillo rojo. La madera de la cama y de las sillas es de un amarillo como la mantequilla fresca; las sábanas y las almohadas, verde limón muy claro.

La colcha, rojo escarlata, La ventana, verde.

El lavabo, naranja; la jofaina, azul.

Las puertas, lila.

Y eso es todo; nada más en esta habitación con los postigos cerrados. Los anchos contornos de los muebles deben expresar de nuevos el paso inviolable. El marcos —ya que no hay blanco en cuadro— ha de ser blanco.

Esto, a modo de desquite del forzado reposo a que he estado obligado. Trabajaré de nuevo todo el día, pero ya vez sencilla es la idea. Las sombras y sus proyecciones han sido eliminadas; está pintado con tonos elementales y libres, como las estampas japonesas. Será un contraste con, por ejemplo, *La diligencia de Tarascón* y *El café de noche*.

A *Paul Gauguin, Arlés*, s.f..lc. octubre de 1888 (B22. p.527)

He hecho, siempre para mi decoración, una tela de 30 de mi dormitorio, con los muebles blancos que ya conoces.

Bien, me ha divertido enormemente hacer este interior sin nada, de una simplicidad a la Seurat; con tonos elementales, pero con gruesas pinceladas y un impasto espeso; las paredes lila pálido, el suelo rojo y desviado, las sillas y la cama amarillo cromo, las almohadas y la sábana verde-amarillo muy pálido, la cubierta rojo-sangre, la jofaina azul,

la ventana verde. Quería expresar un reposo absoluto con estos colores tan diferentes, sabes, y no hay nada blanco excepto la breve nota dada por el espejo con el marco negro (para conseguir todavía el cuarto par de complementarios).

En fin, verás éste con los demás, y hablaremos, pues a menudo no sé lo que hago, trabajo casi como un sonámbulo.

## **El fuerte color del sur**

A Théo, Arlés, octubre de 1888 (555. p.88)

Escríbeme pronto con detalles sobre la pintura de los nuevos amigos, y sí realmente son pintores que todavía quieren progresar en lo inédito, recomendables vehementemente el sur. Yo creo que una nueva escuela de coloristas ha de arraigar en el mediodía, pues veo que los del norte confían cada vez más en su habilidad con el pincel y con lo llamado “pintoresco” antes que en el deseo de expresar algo con el color mismo. Tus noticias me han complacido mucho, pero al mismo tiempo me sorprende no saber lo que había dentro del marco.

Aquí, bajo el más fuerte sol, he encontrado que lo que decía Pissarro es cierto, y también lo que Gauguin me escribía, la simplicidad, la evanescencia de los colores, lo grave de los grandes efectos del sol.

## **Trabajando de memoria**

A Théo, Arlés, 23 de octubre de 1888 (561. p.103)

Voy a dedicarme a trabajar a menudo de memoria, y las telas de memoria son siempre menos desmañadas, y tiene un aspecto más artístico de los estudios del natural, sobre todo trabajando bajo el mistral.

A Théo, Arlés, 23 diciembre de 1888 (563. p.106)

Gauguin, a pesar suyo y a pesar mío, me ha demostrado hasta cierto punto que ya es hora de que yo cambie algo. Comienzo a pintar de memoria, y para ello todos mis estudios me serán todavía útiles, pues me recomendarán cosas ya vistas.

## **Tratamiento del tema**

A Théo, Saint-Rémy, 9 de junio de 1889 (594. p.179)

Cuando la cosa representada, en cuanto a estilo, es una y está perfectamente de acuerdo con la manera de representarla, ¿no es eso lo que da a una obra de arte su calidad?

## **Temas bíblicos**

A Théo, Saint-Rémy,, noviembre de 1889 (614. p.p. 228-229)

Si continuó, ciertamente estoy de acuerdo contigo en que quizá es mejor hacer las cosas con simplicidad que buscar abstracciones.

Y yo nos soy una admirador del Cristo en el Monte de los Olivos de Gauguin, por ejemplo, del que me ha enviado un esbozo, Y después, el cuadro de Bernard, del que me ha prometido a una fotografía. No sé, pero temo que sus composiciones bíblicas me harán desear otra cosa. Estos días he visto a la mujeres recoger y almacenar la aceituna, pero no habiendo podido conseguir un modelo, no he hecho nada. Sin embargo, no es el momento de exigirme que admire las composiciones del amigo Gauguin y nuestro amigo Bernard probablemente no ha visto jamás un olivo. Ahora evita el hacerse la menos idea de lo posible y de la realidad de las cosas y eso no es manera de sintetizar; no, nunca he tenido nada que ver con sus interpretaciones bíblicas.

A Théo, Saint-Rémy, s.f. 1c noviembre de 1889 (615. p.233)

Lo cierto es que he estado trabajando este mes en los olivares, porque ya estaba fastidiado con sus Cristos en el Monte, donde no hay nada de observación. Bien entendido, no se trata de que yo quiera hacer algo de la Biblia, y ya he escrito a Bernard y a Gauguin para decirles que yo creo que el pensar y el soñar en nuestro deber, que me sentía asombrado ante su trabajo y que se dejaran llevar a eso. Bernard me ha enviado fotos de sus telas. El problema con ellas es que son una suerte de sueños y pesadillas, que son cruditas --se ve que es algo que tiene que ver con lo primitivo--, pero, francamente, los prerrafaelitas ingleses lo hicieron mucho mejor, y después Puvis y Delacroix, que son mucho más sanos que los prerrafaelitas.

No es que ello me deje frío, pero me causa un penosos sentimiento de colapso en ves de progreso. Y bien, para dejar eso aparte, en la mañana y tardes de estos días luminoso y fríos, pero con un hermoso y claro sol, he estado paseando por los huertos, con el resultado de cinco telas de 30, que junto con los tres estudios de los olivares que tú tienes, constituyen al menos un ataque contra las dificultades. El olivo es tan cambiante como nuestros sauces o sauces llorones del norte. Ya sabes, los sauces son muy pintorescos; a pesar de parecer monótono, es el árbol característico del país. Pero lo que el sauce es para nosotros, exactamente la misma importancia tiene aquí el olivo y el ciprés. Lo que yo he hecho es de un realismo algo duro y rudo comparado con sus posibles abstracciones, pero tendrá sin embargo una nota agreste y podrá percibirse el olor de la tierra. Quisiera ver los estudios del natural de Gauguin y de Bernard; éste me habla de retratos, que sin duda me gustaría más.

### **Pintar tu jardín tal como es**

A Émile Bernard, Saint-Rémy, comienzos de diciembre de 1889 (B21. pp. 522-525)

Como ya sabe, un par de veces, mientras Gauguin estaba en Arlés, me dejé llevar de la abstracción, con La mecedora, con la Mujer leyendo, negro en una biblioteca amarilla; en aquel momento, la abstracción me parecía un camino encantador. Pero es en efecto un terreno encantado, mi viejo, y pronto se encuentra uno ante un muro. Yo no digo, después de toda una vida esforzada, llena de búsqueda, de lucha cuerpo a



cuerpo con la naturaleza, que no se deba correr ese peligro; más en lo que a mí se refiere, no me quiero romper la cabeza con esas cosas. Me he pasado todo el año acariciando la naturaleza, pensando más bien poco en el impresionismo, en esto o en lo de más allá. Sin embargo, una vez más he querido alcanzar estrellas demasiado grandes –otro fracaso-; ya tengo bastante.

Así pues, trabajo actualmente entre los olivos, buscando los variados efectos de un cielo gris contra una tierra amarilla, con la nota verdinegra de las hojas, luego, es la tierra y el follaje violácea contra un cielo amarillo; después, la tierra rojo-ocre y el cielo de un color verde-rosado. Sin duda, esto me interesa mucho más que las abstracciones mencionadas más arriba.

Si no le he escrito desde hace tanto tiempo es porque, teniendo que luchar contra mi enfermedad, me sentí escasamente inclinado a discutir y veía un peligro en esas abstracciones. Trabajando con tranquilidad, los temas hermosos vendrán por sí solos; verdaderamente, se trata sobre todo del hundirse en la realidad, sin ningún plan preconcebido, sin un prejuicio parisino...

Hablo de estas dos telas, sobre todo de la primera, con objeto de recordarle que para expresar la angustia no es necesario acudir directamente al Getsemaní histórico, que para hacer algo consolador y delicado no es necesario representar los personajes del Sermón de la Montaña.

¡Ah! Es sin duda sabio, justo, sentirse emocionado por la Biblia, pero la realidad moderna se ha apoderado de nosotros del tal manera que incluso al querer reconstruir mediante abstracciones en nuestra mente los días del ayer, los pequeños acontecimientos de nuestra vida nos arrancan de modo inmediato de tales meditaciones, y nuestras propias aventuras nos lanzan de bruces a las sensaciones personales: alegría, tedio, sufrimiento, ira, una sonrisa...

A veces, equivocándose es cuando se encuentra el buen camino. Vamos, dedíquense a pintar su jardín tal como es, o lo que quiere. En todo caso, es bueno buscar la distinción, la nobleza en las figuras, y los estudios representan un esfuerzo auténtico, algo muy distinto, como consecuencia, de perder el tiempo. Saber dividir una tela en grandes planos relacionados entre sí, encontramos líneas, formas que hacen contraste, eso es la técnica, trucos si quiere, cocina, pero en fin, una señal de que se profundiza en el oficio, y eso está bien.

Por muy odiosa que sea la pintura y fastidiosa en los tiempos que vivimos, quien ha elegido este oficio, si lo ejerce con ello, es un hombre cumplidor, sólido y fiel. La sociedad nos hace en ocasiones la existencia bien penosa, y de ahí también nuestra impotencia y la imperfección de nuestro trabajo. Yo creo que el propio Gauguin sufre también mucho y no pude progresar, aunque tiene la capacidad para hacerlo. Yo mismo sufro por una total carencia de modelos. Pero aquí hay hermosos lugares. Acabo de hacer cinco telas de 30, olivos. Y si sigo aquí es porque mi salud a mejorado mucho. Lo que hago es, duro, seco, pero es que quiero fortalecerme con el trabajo un poco rudo, y creo que las abstracciones me reblandecerían,

### **sobre Monticelli, Gauguin**

a g-albert aurier, saint-rémy, 12 de febrero de 1890 (626a. pp. 526-557)

muchas gracias por su artículo del mercure de france, que me ha sorprendido. me gusta mucho como obra de arte en sí mismo, encuentro que sus palabras producen color; en fin, en su artículo vuelvo a ver mis telas, pero mejores de lo que son en realidad, más ricas, más significativas. sin embargo, me inquieta pensar que lo que vd, dice se debe a otros antes que a mí mismo. por ejemplo, a monticelli en particular. cuando escribe de mí: “que yo sepa, es el único pintor que percibe el cromatismo de las cosas con esta intensidad, con esta calidad metálica, de gema”, vaya, por favor, a ver a casa de mi hermano cierto bouquet de monticelli –un bouquet en blanco, nomeolvides azul, y naranja--; entonces comprenderá lo que quiero decir. pero los mejores y más sorprendentes moticellis están, desde hace mucho tiempo, en escocia y en inglaterra. en un museo del norte –el de lila, creo—debe figurara todavía una maravilla suya, rica de otra manera y sin duda no menos francesas que el embarque para citera de watteau. actualmente, el sr. lauzet se ocupa en hacer reproducciones de una treintena de obras de monticelli.

por lo que yo sé, no existe colorido alguno que proceda tan directa y claramente de delacroix, y sin embargo, creo que, con toda posibilidad, monticellino conocía las teorías del color de delacroix sino de segunda mano; le llegaron, especialmente, a través de díaz y de ziem. me parece que el temperamento artístico personal de monticelli es justo el mismo que el del autor del decamerón –boccaccio---, un melancólico, es un hombre desgraciado un tanto resignado que ve pasar ante sí el cortejo nupcial del mundo, los amantes de su época, y los pinta, los analiza, él, al margen de todas las cosas. ¡oh! no imita a boccaccio más que henri leys imita a los primitivos. y bien, todo esto era para manifestarse que vd. dice cosas acerca de mí que estarían mejor dichas sobre monticelli, al que debo mucho. inmediatamente después, debo mucho también a paul gauguin, con el cual he trabajado en arlés durante algunos meses, y quien ya había conocido en parís. gauguin, ese curioso artista, ese tipo extraño cuyo porte y mirada recuerdan vagamente el retrato de un hombre de rembrandt de la galería lacaze, ese amigo a quien le gusta hacer sentir que un buen cuadro debe ser como una buena acción; no es que él lo diga, pero es difícil tratarle sin sentir una cierta responsabilidad moral. pocos días antes de separarnos, cuando mi enfermedad me obligó a recluirme en un manicomio, intenté pintar “su sillón vacío”.

se trata de un estudio de un sillón con la madera entre marrón y rojo sombra, el asiento de paja verdosa, y en el lugar del ausente un hachón encendido y no velas modernas. si tiene oportunidad le ruego que cuando se acuerde de gauguin tenga la bondad de echar una ojeada a este estudio, hecho por completo en tonos verdes y rojos. comprenderá entonces quizá que su artículo hubiera sido más justo y como consecuencia más vigoroso, yo creo, sí al tratar de la cuestión de la “pintura tropical” y del color hubiera hecho justicia a gauguin y a monticelli antes de hablar de mí. pues la parte de ello que me atañe, o que me corresponda más adelante, será siempre, se lo seguro, algo muy secundario.

## Cultura de masas y utopias: Seurat y el neoimpresionismo

---

### Las antinomias de George Seurat

En 1929, el crítico Británico Roger Fry escribió que el arte de Georges Seurat (1859-1891) se movía entre los polos de la “literalidad fotográfica” y “un grado de abstracción tan alto... como el arte pictórico jamás alcanzado”. Esta antinomia básica creo que describe con exactitud los esfuerzos y logros de Seurat y sus seguidores neoimpresionistas. Nacidos casi una generación después que los impresionistas, estos artistas trataban de devolver el impresionismo a sus raíces colectivas y democráticas sin por ello perder su autonomía personal y expresiva. La meta era prácticamente inalcanzable dados los condicionamientos sociales y culturales de la época, y el resultado fue un arte de la paradoja: el neoimpresionismo se guió a la vez por las lecciones de la ciencia y por un idealismo a menudo abstruso; recibió las influencias tanto de la cultura popular como del arte de elite de la tradición clásica y académica; aspiraba a ser el mismo tiempo políticamente tendencioso y formalmente puro; representaba juntos la alineación de la vida moderna y el sueño utópico de una vida de ocio y placer sin fin; y, en suma, era intelectualmente riguroso y “una buraca para el hombre de negocios cansado”, en palabras de Matisse. Con estas antinomias, por tanto Seurat y sus seguidores sentó los cimientos del movimiento moderno del siglo XX, cuyas antinomias se llaman Picasso y Matisse, Mondrian y Miró, Albers y Rivera.

### Los dibujos de Seurat y su dispersión del significado

El fundador y líder del neoimpresionismo (y su único genio) fue sin duda Georges Seurat. Con excepción de unos cuantos veranos pasados en las cosas de Normandía o Bretaña, toda su breve vida transcurrió en París, bien con su familia en *el apartamento que poseían en el número 136 del bulevar Magenta* (a medio camino entre la estación del Norte y la antigua prisión de Saint-Lazare) o en su propio estudioapartamento. Su madre era hija de un cochero convertido en joyería, su padre un modesto funcionario y especulador en bienes raíces que se retiró joven y consumía su tiempo en una silla suburbana en Le Raincy. El éxito de Antonie Seurat permitió a Georges abrazar *una carrera de artistas sin preocupaciones financieras*, pero al joven le afectaba evidentemente algo más que las afortunadas circunstancias financieras en que se crió: también debió de impresionarle la modernidad del distrito de *París en que vivó*, las novedades culturales de la vida suburbana en Le Raincy y el poder del capital de su padre; todos estos son los dos temas representados en su arte de madurez.

Formado inicialmente en las artes industriales y decorativas, Seurat solicitó y consiguió ser admitido en la Ecole des Beaux-Arts en 1878. Estudió en el taller de Henri Lehmann (1814-1882) durante poco más de un año antes de marcharse aduciendo aburrimiento, notas bajas y ostracismo político (sus compañeros le llamaban un *communrd*). Tras un año de servicio militar obligatorio, Seurat regresó a París, alquiló un estudio con su amigo Edmond-Francois Amanjean (1860-1935) e inmediatamente comenzó a desarrollar y refinar un estilo de dibujo absolutamente sin precedentes. En Aman-Jean (1882-1883) y El eco (1883), entre otras muchas obras, Seurat prescindió en buena medida de la línea, el único elemento indispensable en todos los dibujos anteriores. Al mismo tiempo también prescindió del significado en las obras de arte tal como hasta entonces se

entendía.

Aman-Jean es un enorme (62,2 X 46,4) dibujo retrato realizado con lápiz conté sobre papel Michallet basto. El modelo masculino es representado en perfil de medio cuerpo con la mirada dirigida abajo a la derecha. Su mano derecha está extendida y sostiene un pequeño pincel con el que hace una marca sobre la superficie casi coincidente con el margen derecho. El Eco mide exactamente la mitad que Aman-Jean y es un estudio sumamente acabado para el primer cuadro importante de Seurat, Una "baignade" en Asnières (1883-1884). En el dibujo el muchacho aparece cercano y de perfil. La espalda y los brazos extendidos forman una "L" en el mismo sentido que los márgenes izquierdo e inferior del papel; la forma del gorro es de un triángulo isósceles, y la nariz y el antebrazo derecho crean una diagonal que va del extremo superior izquierdo al inferior derecha. Las manos forman bocinas en torno a la boca para amplificar un grito.

En *estos dos dibujos Seurat frotó el grasiento lápiz negro por toda la superficie del papel a fin de crear un sutil contorno de una de una línea.* (La única excepción a esta exclusión de la línea es el refuerzo del perfil de Aman-Jean.) El relieve lo crean la ausencia de lápiz, como en los hombros desnudos del muchacho en El Eco, y los contrastes de luz y oscuridad como en el cuello de la camisa y las solapas de la chaqueta de Aman-Jean. Sin embargo, *hablar de relieve y volumen en estos dibujos resulta equívoco; aquí, tanto en las zonas de masa como en las sombras, están presentes una evanescencia y una tangibilidad simultánea. Presencia y ausencia física se funden en una única retórica inconfundible. En cierto sentido, por tanto, Aman-Jean y El Econo son representaciones en absoluto.* Como interrogaciones sobre el carácter humano son inútiles, no revelan nada de la naturaleza física de los modelos que representa, niegan toda distinción clara entre figura y carecen de valor como reflejo de la personalidad o psique del artista. Al abjurar de la línea en sus dibujos, Seurat se aproximó, por tanto, más a la abstracción pura que cualquier artista de los que no hemos ocupado hasta aquí. Por ser tan importante para comprender la ruptura de Seurat con tradición clásica, es menester que nos detengamos un poco más en estos dibujos antes de pasar a sus cuadros de la misma época. Desde antes del Renacimiento, *el arte del dibujo se basaba en el control y la manipulación de la línea: se consideraba que el contorno, el movimiento, la dirección, el volumen, la luz y la expresión dependían de ella sin excepción.* Para Federico Zuccaro, a finales del siglo XVI, el dibujo lineal había alcanzado una posición casi divina: en cuanto expresión material de la *Idea platónica, el dibujo era el instrumento esencial para la representación de lo divino en el ámbito humano.* Para él las líneas eran tanto como los medios por los que los cuerpos se manifestaban físicamente en las obras de arte (el disegno esterno) como las huellas materiales de la imaginación y el genio del artista (el disegno interno). De modo que, además del inherente a la representación, el arte del dibujo tenía un valor moral que lo convertía en el fundamento de los cuadros de historia del siglo XVII sobre los grandes hombres y hechos de la historia, la mitología y la religión. A principios del siglo XIX, esta tradición clásica e idealista del dibujo lineal era principalmente sostenida por Ingres, que daba a sus alumnos (incluido Lehmann, el maestro de Seurat) instrucciones del siguiente tenor; "Dibujar no significa simplemente reproducir contornos: el dibujo es también expresión, la forma interna, el modelado de la superficie... Por eso los pintores de la expresión entre los modernos han sido los grandes dibujantes, por ejemplo, Rafael.

Además de Ingres y sus discípulos, los dogmas de la teoría neoclásica del arte, con su exaltación del papel de la línea en el dibujo, recibieron el apoyo de Charles Banc. Crítico influyente, esteticista y pedagogo, en su *Grammaire des arts du dessin* (1867) Banc escribió : “que líneas-rectas, curvas, horizontales y oblicuas- están directamente relacionadas con nuestros sentimientos y pueden ser expresivas y elocuentes por sí mismas” Incluso Delacroix y Manet, no obstante sus deseos de destronar a la línea de su elevada posición, la encontramos indispensable para la creación del movimiento y la plasticidad en los dibujos . Sin embargo, en manos de Seurat, la tradición del dibujo líneal fue sustituida por la abstracción de lo que el historiador del arte Bernard Grove ha llamado un “continuo de luz y oscuridad” La luz emitida desde debajo de una alfombra de lápiz conté ha disuelto los cuerpos sólidos y a la luz de la sustancia material el flujo de la tonalidad. En *Aman-Jean* y *El Eco*, los temas reales de Seurat quizá sean el lienzo no visto sobre el que el artista trabaja y el grito no oído de un muchacho de la clase obrera. En estos dibujos de Seurat, como en los otros, el “significado” por tanto, se dispersa más allá de los bordes irregulares e indefinidos del papel Michallet en un espacio del espectador que es dinámico y no asignado. De modo que los dibujos de Seurat son muy parecidos a sus cuadros: son inusual y radicalmente críticos en su esfuerzo para activar un intercambio entre la obra de arte y las diversas clases y culturas vistas y representadas por el artista. Con su rechazo del significado tal como hasta entonces entendía -dentro del estrecho marco de la obra de arte-, los dibujos y cuadros de Seurat, por tanto, construyeron un intento de restaurar el significado social y político de la obra de arte, Ahora su significado la ha determinado, casi como nunca antes, una amplia y diversa comunidad de espectadores reactivos a los imperativos formales del arte. Aunque las obras rechazan aspectos importantes de la teoría del arte neoclásico constituyen una vuelta a los valores de la neoclásica pintura de historia revolucionaria que David había practicado exactamente cien años antes.

Seurat estudió y comprendió los espacios no asignados y la diversidad cultural de la ciudad más allá del marco de su lienzo y de la puerta de su estudio. En su juventud frecuentó el parque de Buttes\*Chaumont, recientemente construido para la clase obrera a unas cuantas manzanas al este del apartamaneto de su familia. Más el este se hallaba el retiro de su padre en Le Raincy, una zona suburbana hacía muy poco subdividida en muchas “villas” para la clase media. De modo que a Seurat no le eran ya desconocidos los signos de clase social que se veían en los espacios de ocio urbano y suburbano del París haussmannizado cuando el y algunos de sus amigos empezaron a pasar el tiempo en Clichy, Asnières y la isla de la Grande Jatte. Una “Baignarde” en Asnières es una representación a escala heroica (dos metros por tres) de hombre y niño de clase obrera descansando y bañándose en un lugar muy conocido, aunque algo venido a menos, en la orilla izquierda del Sena. El cuadro, compuesto con una paleta y una factura impresionista regularizada y sistematizadas, fue rechazado por los jurados del Salón y, en cambio, mostrado por dos veces en 1884 en las exposiciones de libre admisión de los Artistes Indépendents, un nutrido grupo que incluía a Odilon Redon y Paul Signac (1863-1935). Allí fue aclamada por un puñado de escritores y artistas naturalistas, entre ellos Signac, y que constituiría el núcleo de un grupo al que el escritor, crítico de arte y anarquista Félix Fénéon daría el nombre de “neoimpresionismo”. Sin embargo, el “manifiesto” del nuevo movimiento como lo llamó el crítico Maurice Hermel, apareció dos años más tarde en la



octava y última exposición impresionista con la forma de Una tarde de domingo en la isla la Grande Jatte de Seurat (1884-1886).

### **Un “cuadro manifiesto”:Una tarde de domingo en la isla la Grande Jatte**

La Grande Jatte de Seurat es una representación a tamaño natural de un idilio de domingo en un parque suburbano situado en una pequeña y estrecha isla frente a las orillas de Asmières. Mujeres, hombres y niños se han ataviado con sus mejores galas para ir de merienda, a pasear a pie y en bote, a pescar y a mirarse los unos a los otros en este soleado mediodía de un día de fiesta concreto. En el primer plano, un perro labrador negro husmea, un doguillo brinca y un mono se ha puesto a cuatro patas. Por encima los árboles forman un dosel intermitente mientras un lampazo de algodón flota por el cielo arriba a la izquierda. La isla y sus habitantes constituyen una moderna Citéra, pero con esta diferencia: el placer aparece sumamente víciado. En mayo de 1886, el crítico Henri Fèvre escribió:

Poco a poco, uno comprende la intención del pintor: el brillo y la ceguera se disipan y uno se familiariza, adivina ve y admira la gran mancha amarilla de césped corroído por el sol, las nubes de polvo dorado en las copas de los árboles, los detalles que la retina, deslumbrada por la luz, no puedo distinguir: entonces uno comprende lo artificioso, rígido y distorsionado de los paseos por París; incluso su recreo es afectado...Es un Puvis de Chavannes materialista, un torpe resumen de la naturaleza, coloreado de modo salvaje.

Otro crítico, Alfred Pauler, escribió: “El pintor ha dado a sus figuras los gestos automáticos de soldados de plomo moviéndose por espacios cuadriculados. Doncellas, empleados y soldados, todos se mueven con un parecido paso lento, banal, idéntico”. La Grande Jatte de Seurat es, por tanto, a la vez una imagen ingenuamente impresionista del recreo y el ocio suburbano y un cuadro realista crítico del artificio y la alineación de la moderna sociedad de clases. Sus mentores son a la vez Monet, el autor de La Grenouillère (La charca de las ranas) y Manet, el pintor de El almuerzo.

Sin embargo. Basta con una rápida ojeada al cuadro para darse cuenta de que su estilo difiere notablemente de las obras de estos dos pintores. A diferencia de ellos, pero en común con algunos académicos, Seurat es rígido y sistemático en su método. “El friso de las Panateneas de Fidias (en el Parrenón) era una procesión”, le dijo Seurat a su amigo el poeta y crítico Gustave Kahn en 1888, “yo quiero hacer que los modernos desfiles como las figuras de ese friso, en su forma esencial, colocarlos en composiciones armoniosamente dispuestas en virtud de las direcciones de los colores y las líneas y color dispuestos de mutuo acuerdo”. Como el muralista académico Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), cuya La arboleda sagrada (1884) se expuso en el Salón el mismo año en que La Grande Jatte fue iniciada, Seurat ha sometido su paisaje y especialmente sus figuras a un estricto esquema proporcional y clásico basado en Vitruvio: las cabezas miden un séptimo de la altura de los cuerpos, y los rostros aparecen con precisión totalmente de frente, de tres cuartos a la vista, completamente de perfil, de tres cuartos desde atrás o completamente desde atrás. Seurat se atiene igualmente a regla en su aplicación del color, aunque en este caso la fuente es la teoría del color contemporáneo escrita por Michel-Eugène Chevreul

---

, Charles Henry y especialmente Ogden Rood. Encima de un fino dibujo preparatorio consistente en amplio trazos rectangulares de unos cuantos matices estrechamente relacionados de color local, Seurat colocó cuidadosamente trazos curvos, horizontales, verticales y cruzados de pintura o parcialmente mezcladas. Sobre esto aplicó miles de brochazos o puntos de tamaño casi idéntico de colores complementarios y adyacentes en su mayoría puros que animaban la superficie y hacían que adoptaran el aspecto de un mosaico.

Rechazando la relativa sobriedad total de Puvis, Seurat empleó esta técnica del “cromoluminarismo”-, como él la llamó, para lograr una luminosidad que supera incluso la de los cuadros impresionistas. Fénéon fue informado por Seurat de sus métodos en 1886 y los publicó ese mismo año:

Estos colores, aislados sobre el lienzo, se vuelven a combinar en la retina, pues, uno una mezcla de colores materiales (pigmentos), sino una mezcla de rayos de luz de colores diferentes: ¿Necesitamos recordar que, aun que los colores sean los mismos los pigmentos mezclados y los rayos de la luz mezclados no producen necesariamente los mismos resultados? También se entiende generalmente que la luminosidad de las mezclas ópticas es siempre superior a la de la mezcla material, como demuestran las múltiples ecuaciones elaboradas por monsieur Rood

Al año siguiente Fénéon volvió a comentar la técnica de Seurat y sus colegas Signac, Lucien Pissarro (1863-1944, hijo de Camille), Maximilien Luce (1858-1941), Charles Angrand (1854-1926) y Albert Dubois-Piller (1845-1890), cuyas obras se exhibieron en la tercera exposición anual de la Société des Artistes Indépendants . Llamándoles “neoimpresionistas” por su rechazo de las “apariencias fugitivas” del impresionismo, describió sus intentos, en obras tales como El gasómetro de Clichy (1886) y El comedor, desayuno (1886-1887) de “sintetizar el paisaje en un aspecto definitivo que perpetúa la sensación (que produce)...Si uno se aparta un poco (de estos cuadros) todas estas manchas multicolores se funden en ondulantes masas luminosas: la pincelada se desvanece, por así decir; nada llama y al ojo salvo la esencia del cuadro” El cromo –luminarismo intoxicó incluso al Camille Pissarro maduro, que lo practicó durante aproximadamente cinco años entre 1885 y 1890. Su La isla Lacroix, Roun, niebla (1888) emplea en una sutil paleta de blanco, rosa y verde en las zonas brillantemente iluminada, y de complementarios naranja ya azul en las sombras. Sus pinceladas cuidadosamente dicididas eran un intento de dominar las “leyes” de la luz coloreada y de producir, como el escribió; “un arte robusto, basado en la sensación”.

Sin embargo, en la realidad fénéon, Seurat y sus seguidores entendieron mal las teorías del color del físico americano Orden Rood al creer que éste había afirmado que toda mezcla material era deficiente en luminosidad cuando se la comparaba con el color alcanzado por la mezcla óptica. En La Grande Jatte este malentendido dio como resultado unos colores que Emile Hennequin, ya en 1886 percibió correctamente como “polvorientos o deslustrados” y “casi enteramente carentes de luminosidad” especialmente en aquellas zonas, como los pantalones del hombre recostado en el primer plano a la izquierda o en el vestido de la mujer con caña de pescar, donde los puntos o trazos de pintura se han mezclado. Sin embargo, Seurat no cejó en su busca de una estética científica y pronto se convenció de que realmente había descubierto, como escribió Kahn, “científicamente,

## Pos-impressionismo y otras tendencias subjetivas

---

con la experiencia del arte...la ley del color pictórico”.

En una breve carta de 1890, Seurat describió su método. Bajo la rúbrica “Estética” escribió;

El arte es armonía.

La armonía es la analogía de opuestos, la analogía de semejanzas de tono, de matiz, de línea, tomando en cuenta uno dominante, y bajo la influencia de la iluminación, en combinación que son alegres, tranquilas o tristes.

Más adelante, bajo la palabra “Técnica” escribió:

Dado el fenómeno (...) de la duración de la impresión lumínica en la retina (...)

La síntesis es el resultado lógico.

El medio de expresión es la mezcla óptica de los tonos, de los matices (de color local y de color iluminador: el sol, la lámpara de aceite, el gas, etc), es decir, de las luces y sus reacciones (sombras) que siguen las leyes de contraste, de la gradación de la irradiación.

El marco (...) está en una armonía opuesta a la de los tonos, matices y líneas del (...) cuadro.

La base del método de Seurat, como él escribió, era el “contraste” y la “síntesis” de colores; su lema “el arte es armonía” era, por tanto, una proclamación de que la belleza la produce un proceso continuo de oposición y resolución entre colores, valores y líneas contrastantes. (Por línea debe aquí entenderse primordialmente dirección). Más aún, esta relación dinámica fue llevada por Seurat más allá de los límites del lienzo hasta el marco y luego más allá del marco hasta el mundo del espectador. Según el testimonio del poeta y crítico Emile Varhaeren, Seurat comparó sus marcos pintados, espectacularmente representados por su paisaje El Crotoy corriente arriba (1889), con la escenotecnia del teatro de ópera de Wagner en Bayreuth, donde el contraste entre la escena iluminada y el teatro oscurecido “es continuado y se extiende hasta encontrar el ojo del espectador”. Con su enfoque científico y dialéctico de la pintura, en el que se derriban las barreras entre la obra de arte y el mundo, Seurat trataba de devolver a la pintura la significación cultural que había perdido con el derrumbe del clasicismo y la pintura académica de historia, El único comentario del artista que se conoce sobre La Grande Jatte, transmitido mucho más tarde por Signac, debería tomarse como indicio de su respeto por el paradigma davidiano: “En otras circunstancias habría pintado con las mismas ganas la lucha entre Horacio y los Curiacios”. Con su insistencia en las leyes de la armonía, Seurat trató asimismo de devolver a la pintura el significado social y colectivo que había perdido con la destrucción, como hemos visto, del proyecto realista de Courbet. De hecho, La Grande Jatte recuerda Entierro en Ornans pese a la diferencia de color y tonalidad: ambos son cuadros de escala enorme, incluso heroica, que representan ocasiones de rituales desagradables y ambiguos desde el punto de vista de la clase social a que aluden.

Idealistas y realistas, clásica y moderna, puede por tanto decirse que La Grande Jatte posee, como su autor, en palabras de Meyer Schapiro, “un serio espíritu democrático” afirma el derecho y la oportunidad de un público distinto, como la misma multitud dominguera en el cuadro, de convertirse en espectadores legítimos y crítico de la pintura. Como muchos artistas modernos que vinieron después, Seurat trató de quebrar la

---

distribución entre artista y obrero, bellas artes y artes industriales, El significativo que cuando su amigo el crítico Octave Maus le preguntó por el precio de venta de Las Modelos (1886-1888), una representación de modelos de la clase obrera que posan ante la almidonada burguesía de La Grande Jatte, Seurat calculó su valor como un jornalero habría hecho con sus emolumentos: “un año a siete francos por día”. Cuando Angrand le preguntó por el significado de sus obras, Seurat respondió: “Ellos (los escritores y críticos) ven poesía en lo que hago. No. Yo aplico mi método y eso es todo”. De hecho para Seurat y los neoimpresionistas, como para unos cuantos otros artistas de la época, la división entre la creación física y el conocimiento intelectual de la obra de arte era casi absoluta. Pintada con puntos discretos de color aplicados según un sistema preconcebido, los cuadros neoimpresionistas son una especie de exageración o parodia del mismo tipo de trabajo industrial y alineado que entonces se extendía por Francia, en el que los trabajadores no ven relación entre la parte del trabajo que les corresponde y el producto final. ¿A qué, pues, puede atribuirse la sensación de alineamiento y aislamiento que percibieron los críticos contemporáneos y posteriores de la La Grande Jatte?. Precisamente a esto: a que era un cuadro que trataba de descubrir y emplear una fórmula estética racionalizada para la representación de la holgazanería, la inmovilidad y el placer. A falta de una revolución en la vida y el trabajo cotidianos, estas dos mitades no podían conformar un todo; el resultado fue la parodia.

### **LA CULTURA DE MASA Y LA PARADOJA DEL PLACER: CHAHUT**

La naturaleza paradójica de la búsqueda de la armonía por Seurat se manifiesta inequívocamente en sus cuadros de entretenimientos populares – Barraca de feria (1887-1888), Chahut (1889-1890) y El circo (1890-1891)-, todos expuestos en el Salón des Indépendants. En Chahut Seurat representa a dos hombres y a dos mujeres bailando la popular cuadrilla conocida como el Chahut sobre el escenario de una sala de baile como las que él conoció en Montmartre (casi con certeza se trata del café-concert conocido como Le Divan Japonais, sitio en el número 75 de la rue des Martyrs). En realidad, asistimos al clímax de la actuación, o la llamada a escena, cuando los bailarines rompen el cuadrado, forman una línea y levantan varias veces la pierna todo lo que pueden. Las piernas de la bailarina en primer plano encierran a los miembros de la orquesta como un gran paréntesis erótico; al contrabajista se le ve en el primerísimo plano dándonos la espalda y con su instrumento apuntando hacia arriba a la izquierda; al flautista se le reconoce por las manos y su instrumento en la esquina inferior izquierda; el director aparece de perfil con la cabeza erguida, brazo, batuta y bigote; y sus arcos en alto nos indican la presencia de dos violinistas.

En Chahut el público, sentado en el parterre o foso junto a los músicos, consiste en un caballero abajo a la derecha, descrito por Kahn como “con hocico de cerdo”, pero por lo demás elegantemente ataviado con sombrero, bastón y abrigo de solapa floreada, y otras tres figuras en el lado opuesto de la pasarela: de izquierda a derecha, una mujer tocada con una corona como la de la Estatua de la Libertad, una mujer con sombrero de plumas y un hombre calvo y con barba. Todo lo demás en el cuadro es oscuro: las lámparas de gas en la parte superior y las suspendidas en medio a la izquierda, la barra o poste vertical

## Pos-impresionismo y otras tendencias subjetivas

---

aproximadamente a un cuarto de la distancia del margen izquierdo, la posición de la pared trasera, la precisa disposición de los asientos para el público y la orquesta, y la curiosa forma de viñeta del cuadro mismo dentro de su marco pintado. Igualmente misterioso es el humor del cuadro. En Chahut parecería como si Seurat estuviera paradójicamente representando un sueño de placer desenfrenado y una pesadilla de vulgaridad.

En su época Kahn advirtió y atribuyó significación política a la oposición cuando escribió: “Si se busca un “símbolo” a todo trance, se lo encontrará en el contraste entre la belleza de la bailarina, un hada elegante y modesta, y la fealdad de sus admiradores; en la hierática estructura del lienzo y su tema, una ignominia contemporánea”. Signac tenía una opinión parecida del cuadro, que expresó en 1891, apenas unos meses después de la muerte de Seurat. Escribió que al pintar imágenes de la vida de la clase obrera “o, mejor aún, los placeres de la decadencia como salas de baile, chahuts y circos –como hizo el pintor Seurat, que tuvo una percepción tan vívida de la degeneración de nuestra época de transición-, [los neoimpresionistas] Aportan sus pruebas al gran juicio social que está celebrándose entre los trabajadores y el Capital”. Un modo de entender la oposición entre sueño y pesadilla en Chahut consiste en simplemente decir, siguiendo a Kahn, que en los cabarets de Montmartre los bailarines sienten el utópico placer del movimiento libre y expresivo mientras el público es sometido a la distopía de la comida mala y el alcohol, el sórdido ambiente y el obscuro espectáculo. Siguiendo a Signac, podemos decir que en la danza parisina llamada Chahut las bailarinas no son “hadas”, sino que son reducidas a meros autómatas; sus miembros, nalgas, pechos, entrepiernas y sonrisas están visiblemente alienadas de sus cuerpos y sus mentes en una distopía de fetichismo y cosificación. Al mismo tiempo, los espectadores son invitados a los placeres utópicos de la música, la luz, la danza frenética y la estimulación sexual.

Cada una de estas antinomias es igualmente verosímil e inverosímil: ¿cómo pueden los bailarines haber realmente sentido el placer del movimiento libre y expresivo cuando sabemos que su baile estaba concebido precisamente para subordinar la expresividad al crudo espectáculo sexual? Por otro lado, ¿cómo pueden los bailarines haberse sentido alienados y degradados cuando sus pasos de baile son tan claramente exuberantes y sonríen tan generosamente? Por lo que respecta a los espectadores, ¿cómo pueden haber sufrido la distopía de la degradación y la explotación cuando se les ve tan claramente embelesados y espléndidamente ataviados? Por otro lado, ¿cómo podemos afirmar que el público ha sentido la gozosa utopía de la estimulación sensual y el placer cuando no se les hace partícipes de la d ... diferentemente, se les priva de compañía humana, han ido solos a ver el chahut. (El hombre de barba y la mujer con el sombrero sí podrían, pero los separa el traste del contrabajo y en todo caso forman una pareja improbable.)

Y sin embargo, no importa lo que sepamos de las estéticas y las prácticas de Seurat, la imputación de sátira sigue resultando inevitable cuando se contempla Chahut. La convicción resulta incluso reforzada si comparamos el cuadro con el cartel litografiado de Toulouse-Lautrec (1864-1901) del mismo cabaret, Le Divan Japonais (1892-1893). Toulouse-Lautrec



representa acriticamente el mundo parisino de la moda y la celebridad; la chanteuse popular Yvette Guilbert aparece en escena (con la cabeza audazmente recortada por el borde superior del cartel), por encima de la bailarina Jane Avril ( con uno de sus famosos y extravagantes sombreros) y su acompañante Edouard Dujardin, el acicalado fundador de la vanguardista Reune Wagnérienne. En el cuadro de Seurat no aparece ninguna celebridad semejante ni hay bromas privadas. En cierto sentido, pues, Kahn y Signac deben de tener razón en su percepción de la crítica social y política contenida en Chahut. Como en La Grande Jatte, Seurat ha creado un cuadro que registra la paradoja –la alineación y el placer- del ocio moderno y la cultura de masas.

De hecho, la cultura de masas en la época de Seurat era, como ya hemos empezado a entender (véase el Capítulo 1), nueva y contradictoria. Al entrar en el Divan Japonais de Seurat, en el Cirque Fernando de Degas (En sus Miss Lola en el Cirque Fernando, 1879), en el Folies- Bergere de Manet o en los cientos de otros teatros y lugares de entretenimiento representados por artistas franceses y europeos de finales del siglo XIX, las cosas no eran lo que parecían. Tomemos la cuestión del público teatral, por ejemplo. Ocupando “los asientos centrales en el foso, debajo de la araña de luces o lustre”, escribe Naedeker en 1888, “la claqué o aplaudidores pagados constituyen un elemento enojoso aunque indispensable en la mayoría de los teatros... y se les reconoce fácilmente por el indiscreto y simultáneo vigor de sus esfuerzos. Hay incluso entrepreneurs de succes dramatique, una clase de aventureros mercantiles que provee de claques a los teatros a precio convenido”.

En muchos cafés chantants o clubes nocturnos de París, continúa el guía, “la música y el canto nunca es de nivel muy alto, y en público hay absolutamente todo... La seductora exhibición de las palabras entrée libre a la puerta de los cafés chantants es una argucia para atraer al público, pues a todos los visitantes se les obliga a pedir refrescos [consommation], que por lo general son de calidad inferior.”. Si el inocente visitante prefiere en cambio asistir a uno de los innumerables bailes o salas de baile de París, las cosas no mejoran:

Los bailes, que tiene lugar a lo largo de todo el año en salones públicos, pueden considerarse como una de las especialidades de París. Sin embargo, durante los últimos años, muchos de estos entretenimientos se han “montado” en gran medida pensando en los forasteros, y muchos de los supuestos visitantes son en realidad contratados como señuelo por el arrendatario del salón... En el Bal Bullier... un famoso establecimiento de este tipo, el baile de los estudiantes y artesanos con sus étudiants y ouvriers suele ser de carácter salvaje y orgiástico. Aquí puede verse el famoso can-can.

En Chahut Seurat parece haber representado una actuación totalmente profesionalizada y no un can-can bailado por falsos aficionados estudiantes y obreros. El público parece lo bastante auténtico (no están aplaudiendo) y no hay pruebas de estímulos particulares. Pero si en su cuadro Seurat omite toda pista obvia sobre la falsa naturaleza del público, la situación y la actuación, es sólo por que entendía que estos entretenimientos eran lo suficientemente efectivos e insidiosos aun sin astucias ostentosas. Su conocimiento y

respeto por el poder de la cultura de masas lo revela, por ejemplo, su admiración e incluso ocasional emulación, como ha demostrado el historiador del arte Robert Herbert, de los carteles de cabaret de Jules Chéret (Le Bal du Moulin Rouge, 1889, por ejemplo). En 1981, Verhaeren describió la simpatía de Seurat por Chéret: “El cartelista Chéret, cuyo genio él admiraba mucho, le había encantado por la alegría y desenfado de sus diseños. Él los había estudiado y quería analizar sus medios de expresión y desentrañar sus secretos estéticos”. Por lo visto Chéret había comprendido el secreto atractivo de la cultura de masas y encontrado una receta para representarlo en sus carteles. Quizá Seurat podía aprender una lección de él y descubrir también lo que subyacía al hipnótico poder de la naciente industria de la cultura.

Hombre sumamente culto y circunspecto (Degas le llamaba “el notario”), Seurat debió de sentir una profunda ambivalencia con respecto al mundo de artificio y placeres artificiales en Chahut y en El circo, su último cuadro. Por un lado, seguramente deploraba su vulgaridad y la reducción del espectador al estado de espectador pasivo, pero por otro probablemente lo veía como un refugio incluso honorable para los trabajadores: adviértanse las apretadas filas de espectadores sonrientes en El circo. Como la fábrica moderna, las barracas de feria, los salones de baile y los circos eran alienantes, pero la alineación era colectiva. Incluso de ese mundo quizá pudiera salvarse un sentido de camaradería, un deseo colectivo de libertad y autonomía; quizá el artista pudiera servir para la provisión de un nuevo vocabulario (armónico) con el que todos podrían sentir y ejercer esa libertad.

En Asnières, la Grande Jatte y los demás lugares de reunión creados por la creciente industria de la cultura, Seurat comprendió que estaba asistiendo a la auténtica utopía con la que soñaba, así como a todo lo contrario. En 1937, el crítico social y filósofo Herbert Marcuse describió sucintamente esta dialéctica en términos que podrían haber sido inspirados por los cuadros de Seurat:

Al padecer la más extrema cosificación, los humanos triunfan sobre la cosificación. El talento artístico del cuerpo bello, su agilidad sin esfuerzo y su relajación, que hoy en día sólo puede contemplarse en el circo, el vodevil y la parodia, anuncian el regocijo que los humanos sentirán al liberarse de lo ideal. Una vez la humanidad, convertida en sujeto auténtico [independiente], consiga dominar la materia... en otras palabras, cuando el alma libere por completo a la sensibilidad, entonces se vislumbrará el primer rayo de una nueva cultura.

En la misma degradación de los actores en estos locales, en la misma cosificación del cuerpo, en la misma concentración de lo erótico a expensas de lo ideal, Seurat debe de haber visto anticipos del mundo de armonía y placer con que soñaba. De hecho, la moderna cultura de masas, de la que los parques, cabarets y circos de París son ejemplos tempranos, se cimenta en esta dialéctica de la alienación y la libertad : los placeres que ofrece son a la vez el resultado del sumamente restringido acto de consumo de mercancías y del utópico goce por anticipado de la “agilidad sin esfuerzo” y el “dominio de la materia”. Lo que Seurat hizo fue explorar esa paradoja mediante un arte él mismo dialéctico. Los dibujos y cuadros de Seurat son a la vez implacablemente cientificistas e insinuantemente

---

populares; son alternativamente abstractos y literales, formalistas y naturalistas. Junto con las obras de Van Gogh, de las que a continuación nos ocuparemos, se contaron entre los últimos de tales esfuerzos de sintetización en el siglo XIX.

## **ABSTRACCION Y POPULISMO**

### **Seurat y Van Gogh comparados**

Contemporáneos estrictos cuyos caminos se cruzaron varias veces, Vincent Van Gogh (1853-1890) y Georges Seurat son sin embargo, vistos a menudo como opuestos. Mientras el artista de origen holandés, se dice, fue esencialmente un hombre de la naturaleza y el campo el francés era arquetípicamente urbano y cosmopolita. Mientras uno era inestable y apasionado en su temperamento y en su arte, el otro era por lo general tranquilo y desapasionado en ambos aspectos. Y mientras la pintura de Van Gogh era romántica y autoexpresiva, la de Seurat era clásica y disciplinada. La lista de tales oposiciones podría fácilmente alargarse hasta incluir esos otros binarios –barroco/clásico, moderno/antiguo, rubéniste/poussiniste- que han dotado de una cómoda estructura al pensamiento de la historia del arte del siglo XIX y subsiguiente. Pero la dicotomía es en su mayor parte falsa, como puede verse inmediatamente comparando el retrato de Van Gogh de madame Augustine Roulin, que él llamó la nana (1889), y el retrato de Seurat de su amante, Madeleine Knoblock, llamado Joven empolvándose (1889-1890).

Ambos cuadros son retratos de mujeres sentadas de tres cuartos. Los cuerpos y las miradas de las dos mujeres se orientan a la izquierda, mientras que las partes más voluminosas de sus cuerpos ocupan la parte inferior derecha. A cada una la acompaña un atributo –unos objetos de maquillaje y una cuerda atada a una cuna no vista- que determina el título de cada cuadro. En ambos las flores constituyen una parte destacada de la decoración, que sirve a un tiempo para dispersar la atención del espectador por la superficie del cuadro y para reforzar una plenitud global; en Seurat, las flores se ven en el papel pintado de la pared al fondo y se reflejan en el espejo con marco de bambú arriba a la izquierda, mientras que en Van Gogh sólo se encuentran –pero espectacularmente- en el papel pintado de la pared al fondo. Más aún, ambos cuadros se estructuran según los principios neoimpresionistas del color dividido. El retrato de Seurat contiene una compleja mezcla de matices azules, rojos, verdes, naranja, amarillos y púrpura, con un predominante emparejamiento de los complementarios azul y naranja. Van Gogh emplea el color dividido en todas partes en el cuadro: en los complementarios rojo y verde del suelo y de la holgada ropa (falda y jersey) que viste madame Roulin, en los complementarios naranja y azul de sus ojos, cuello y mangas, y especialmente en el alucinatorio papel pintado de la pared, compuesto por flores rosa, blancas, rojas, verdes y amarillas que flotan sobre un estampado de cachemira verde y amarilla por encima de un campo de óvalos negros en torno a puntos naranja por encima, a su vez, de un mar de verde oscuro. (El peculiar papel pintado pudo haber derivado del diseño del papel pintado en el Retrato de mademoiselle M.D. de Dubois-Piller, 1886).

El retrato de Van Gogh de su amiga madame Roulin, que lo había socorrido durante un período de convalecencia, fue evidentemente concebido como una composición tranquila

y armónica, orquestada con los instrumentos del cromo-luminarismo o lo que Seurat llamaba la armonía de los opuestos. En enero de 1889, Van Gogh describió La nana en una carta escrita a su amigo el pintor holandés Koning en París:

En esos momentos tengo en la cabeza, o mejor dicho en el caballete, el retrato de una mujer. Lo llamé La nana o, como decimos en holandés... “nuestra canción de cuna o la mujer que mece la cuna”. Es una mujer vestida de verde (el busto verde oliva y la falda verde malaquita). Los cabellos son totalmente naranja y en trenzas. La piel es de color amarillo cromo, elaborado con algunos tonos naturalmente quebrados con el fin del modelado. Las manos que sujetan la cuerda de la cuna, lo mismo. En la pared inferior, el fondo es bermellón (simplemente representa un suelo de baldosas o, si no, de piedra). La pared está cubierta con papel pintado que, por supuesto, he realizado en conformidad con el resto de los colores. El papel pintado es verde azulado con dalias rosa con toques naranja y azul ultramarino... Si de verdad he compuesto una nana en colores es algo que dejo a los críticos (Carta 571<sup>a</sup>).

Unas semanas más tarde, Van Gogh escribió a su hermano Theo sobre su intención de hacer de La nana una obra de arte verdaderamente popular, dotada (como más tarde dirá de La Habitación del artista en Arles) de una “sencillez como la de Seurat”. Un cuadro semejante, escribió, podría calmar los corazones y las almas de incluso los más toscos pescadores.

Acabo de decirle a Gauguin, que tras una de esas charlas íntimas que mantenemos, se me ocurrió la idea de pintar el cuadro de tal modo que los marineros, que son a la vez niños y mártires, al verlo en la cabina de su barco de pesca en Islandia, recuperaran la antigua sensación de ser acunados y recordaran sus propias nanas. Ahora puede decirse que es como una cromolitografía de tienda barata. Una mujer de verde con el pelo naranja contra un fondo verde con flores rosa. Ahora, estas agudas discordancias de rosa crudo, naranja crudo y verde crudo están suavizadas por vemoles de rojo y verde. Me imagino estos mismos lienzos entre esos girasoles, que forman así como antorchas o candelabros a su lado, con el mismo tamaño, de modo que el conjunto se compone de diete o mueve lienzos (Carta 574).

“Quizás haya aquí un intento”, le añadió más tarde a Theo, “de meter toda la música del color en La nana” (Carta 576). En su declarada emulación del efecto musical y en la búsqueda de una dimensión wagneriana. Van Gogh debe de nuevo compararse con Seurat, que pintaba obras de tamaño mural y con sus abigarrados marcos pintados realizaba Gesamtkinstuwerke (obras de arte totales).

La comparación de La nana con Joven empolvándose, en una palabra, revela un acuerdo bastante profundo entre sus autores respecto a lo que constituye una pintura moderna lograda. Ambos artistas aceptaban la validez del género tradicional de la retratística (fueron de los últimos pintores modernos que lo hicieron), pero ampliaban sus parámetros y espectro de afectos mediante la «ciencia» del cromo-luminarismo.

---

Ambos trataban de estimular en sus públicos sentimientos de armonía, por los que entendían, no sólo una sensación de paz, sino una consonancia ideal y musical que a la vez era propicia a la actual avenencia social y predecía una concordia utópica que se había de alcanzar en el futuro. Además, ambos artistas deseaban democratizar el arte mediante la adaptación cultural “alta” de las formas culturales “bajas”, como las baratas cromolitografías y grabados populares. Sin embargo, en este punto hay que anunciar una distinción que se desarrollará en las páginas que siguen. La joven de Seurat es una mujer moderna y a la moda de la clase que ya hemos encontrado en cuadros de Manet, Degas, Morisot y Casta; La nana de Van Gogh es la sensata esposa de un proletario, semejante a los heroicos trabajadores y trabajadoras en el arte realista de Daumier, Courbet y Millet. Mientras que Seurat admiraba tanto como trataba de captar en su arte los prometidos placeres de la nueva cultura de masas de París –los cabarets, los circos y los parques suburbanos-, Van Gogh permaneció fiel al ideal de una cultura popular indígena o autóctona, más o menos tradicional y no contaminada por la moderna industria de la cultura. “Ayer estuve en el café-concert Scala”, escribió Van Gogh a Theo desde Amberes en 1885, “algo así como el Folies Bergeres; lo encontré muy aburrido y, por supuesto, insípido” (Carta 438). Más adelante, en la misma carta, escribió: “También tengo la idea de una especie de letrero que espero llevar a cabo. Me refiero, por ejemplo, para un pescadero, naturaleza muerta de peces, para flores, para verduras, para restaurantes... Una cosa es cierta, que quiero que mis cosas se vean”.

### **Dos mitos sobre Van Gogh**

Dos mitos sobre Van Gogh deben inmediatamente desecharse. En primer lugar, no estaba loco. Su estado mental cada vez más deteriorado (que terminó en suicidio) y el internamiento intermitente al final de su vida fueron con toda certeza consecuencia de una disfunción orgánica, probablemente epilepsia psicomotora o sintomática, o quizá algún otro trastorno en el oído interno o de tipo metabólico exacerbado por el alcohol, las medicinas o la mala alimentación. Su médico en el hospital de Sr.- Rémy, cerca de Arles, escribió a Theo en mayo de 1889: “Me pide mi opinión sobre la causa probable de su enfermedad. Debo decir que por el momento no tengo ningún pronóstico, pero me temo que pueda ser grave, pues me sobran razones para creer que el ataque que ha sufrido es resultado de un estado de epilepsia y, si esto se confirmara, el futuro sería preocupante”. Vincent Van Gogh aparentemente estaba de acuerdo con esta valoración general de su médico, pues en la misma época le escribió a su hermano: “Creo que el doctor Peyron tiene razón al decir que, estrictamente hablando, no estoy loco, pues mi mente esta absolutamente normal en los intervalos... pero durante los ataques es horrible, entonces pierdo la consciencia de todo” (Carta 610). Evidentemente, ni durante sus accesos ni inmediatamente después Van Gogh podía pintar, y su arte estaba maduro (o bien encaminado hacia la madurez) mucho antes de sus primeros ataques. De modo que, aunque su desesperación ante lo que para él era una enfermedad misteriosa y a veces inhabilitadora era sin duda grande, con toda probabilidad su enfermedad tenía poco o nada que ver con su arte.

En segundo lugar y como consecuencia, su arte Van Gogh no lo concebía como una forma de terapia, como un bálsamo para su alma atormentada.



Como ya hemos empezado a ver, se hizo artista por exactamente las mismas clases de razones y persiguiendo muchas de las mismas metas que otros grandes pintores del siglo XIX. De hecho, se ocupaba de su trabajo con tanta o más concienzuda diligencia y dedicación intelectual que cualquier otro artista del siglo. Van Gogh leí vorazmente en cuatro idiomas –holandés, francés, inglés y alemán- conocía los rudimentos del latín y el griego. Se mantenía muy al corriente de las noticias y acontecimientos locales, nacionales e internacionales y estaba totalmente al día en arte y literatura contemporáneos. Lejos de ser puramente instintivo y solitario, Van Gogh era extraordinariamente erudito y comunicativo, y su arte estaba dedicado al diálogo, la expresión, la influencia y la acción en el mundo. Sus más de quinientas cartas a Theo publicadas son mucho más que un diario personal; son informes periódicos a un hermano querido y principal soporte financiero, así como una muy reflexiva glosa de una vasta, ambiciosa y compleja producción artística.

### **Las primeras declaraciones de intenciones de Van Gogh**

En 1882, en los inicios de su carrera como artista (después de una década como marchante de arte, maestro de escuela y evangelizador, entre otros empleos), Van Gogh escribió a Theo sobre su deseo de formar una comunidad de artistas y su simultánea conciencia de que los tiempos probablemente no estaban maduros.

A uno le gustaría hablar [con la autoridad de] la gente del 93 [el año del Reinado del Terror en la Revolución Francesa]; debe hacerse esto y lo otro, primero estos han de morir, luego aquellos, luego los de más allá, es el deber, así que algo indiscutible y nada más se ha de decir.

¿Pero es esta la época de asociarse y hablar claro?

¿O es mejor, cuando tantos se han dormido y no desean ser despertados, tratar de ceñirse a las cosas que uno puede hacer solo, para las que uno solo es fiable y responsable, de modo que los que duermen puedan seguir durmiendo y descansando? (Carta 248).

Seis meses más tarde, Van Gogh volvía a hablar de la necesidad de colectivos artísticos: “Soy privilegiado en comparación con muchos otros, pero no puedo hacer todo lo que podría tener el coraje y la energía de emprender... ¿Porqué más pintores no se ponen a trabajar juntos como soldados en fila?” Dos años más tarde, Van Gogh se reafirmaba en su resolución de actuar como una especie de insurgente cultural. Volvió a escribir a su hermano:

Me gustaría que te imaginarás que tú yo hubiéramos vivido en el año de 1848... [Durante la revolución de 1848] podríamos habernos enfrentado como enemigos directos, tú delante de las barricadas como soldado del gobierno, yo detrás como un revolucionario o un rebelde.... Ni tú ni yo estamos metidos en la política, pero vivimos en el mundo, en la sociedad, e involuntariamente montones de personas se agrupan... En tanto que individuo uno es parte de toda la humanidad. Esa humanidad se divide en partidos. Cuánto es culpa del propio libre albedrío, cuánto de la fatalidad de las circunstancias que uno pertenezca a un partido o a su opuesto. Entonces era el 48, ahora es el 84, «le moulin

---

n'y est plus, mais le vent y est encore» [el molino ya no está, pero el viento sigue.] Pero trata de saber por ti mismo adónde perteneces como yo trato de saberlo por mí mismo (Carta 379).

Explorar los «montones» o clases sociales, mostrar la vida y la cultura de los campesinos y proletarios, construir un arte que sea a la vez expresión del individuo y de su comunidad y representar un hermoso sueño de la utopía: estos son algunos de los temas del arte maduro de Van Gogh, por primera vez anunciados en los años 1882-1884.

### **Primeras obras en la Haya y Neunen: Los comedores de patatas**

En Marzo de 1882. la carrera profesional de Van Gogh se puso en marcha con el encargo por su tío, C. M. Van Gogh, de dos series de dibujos de La Haya, donde el artista había establecido su residencia ese año. Sin duda, se esperaba que las obras se inscribieran en la gran tradición de la pintura de paisajes urbanos holandesa del siglo XVII (especialmente Jan Vermeer y Pieter de Hoch) y del realismo contemporáneo de la Escuela de La Haya tal como lo practicaban George Breitner (1857-1923). Jacob Maris (1837-1899), Isaac Israel (1865-1923) y Antone Mauve (1838-1888) entre otros. Sin embargo, en un dibujo de la segunda serie como Taller de carpintería y lavandería (1882), Van Gogh había rechazado el consolador equilibrio de tierra, religión y carácter industrial de la clase obrera que se encuentra, por Maris. Mientras que éste combina el paisaje panorámico, la iglesia y la colada a fin de abarcar todas las devociones de los burgueses holandeses, la obra de Van Gogh ofrece sin ninguna clase de sentimentalismos una sección transversal del trabajo asalariado y las fábricas de pequeñas dimensiones. El mecenas de Van Gogh quedó evidentemente muy decepcionado con este y los demás dibujos de la serie, pues le pagó mucho menos de lo prometido.

Aunque pintado con la ayuda de la perspectiva que le proporcionaba una ventana, un procedimiento ya practicado por Alberto Durero, Taller de carpintería y lavandería se caracteriza, sin embargo, por unas cuantas violaciones deliberadas de la perspectiva y la proporción. Las líneas diagonales que en la parte superior derecha e izquierda se alejan tan rápidamente hacia el horizonte pertenecen a un orden pictórico diferente de las perezosas inclinaciones y abultamientos en las zonas del primer plano, como si el espacio del trabajo humano hubiera de distinguirse del de la naturaleza y sus leyes. “He tratado de dibujar las cosas con tanta ingenuidad como he podido”, escribió Van Gogh a Theo, “exactamente como las veía ante mí... Como puedes ver, en este dibujo ya hay varios planos y uno puede mirar en torno y a través de él, en todos los sentidos. Todavía le falta vigor... pero ya llegará” (Carta 205). Las deliberadas exageraciones y distorsiones de la luz, la atmósfera y la anatomía (advértanse, por ejemplo, los angulosos contornos de la lavandera ociosa en el primer plano a la derecha), así como la perspectiva, un rasgo tan significativo en los posteriores cuadros al óleo, se anuncian por tanto en este dibujo a lápiz, pluma y pincel.

Estimulado por su adquisición de una colección de xilografías populares de los ilustradores ingleses Luke Fildes, Hubert van Herkomer, Frank Holl y otros, Van Gogh se dispuso en

esta época a explotar la vida y el trabajo de la clase obrera en un grupo de más de cincuenta dibujos individuales de hombres y mujeres de un hospicio local , así como en docenas de composiciones más complejas en las que aparecían mineros, braceros, labradores y tejedores. La percepción del artista de estos trabajadores la revela en una carta de 1880 en la que describió una excursión desde su casa en la Borinage (una región belga dedicada a la minería del carbón) a una pequeña aldea de tejedores:

Los mineros y los tejedores siguen constituyendo una raza aparte de otros jornaleros y artesanos, y siento una gran simpatía por ellos. Me haría feliz poder un día dibujarlos, de modo que estos desconocidos o poco conocidos tipos aparecieran ante los ojos de la gente. El hombre que surge de las profundidades del abismo, de profundis: ese es el minero; el otro, con el aire soñador, con el pensamiento algo ausente, casi un sonámbulo: ese es el tejedor... Y cada vez más siento algo conmovedor y casi triste en estos pobres y oscuros jornaleros –de la clase más baja, por así decir, y los más despreciados- a los que, por lo general, una imaginación quizá vívida, pero muy falsa, los representa como una raza de criminales y ladrones (Carta 136).

Las palabras de simpatía de Van Gogh revelan la postura de paternalismo cristiano que dominaba su arte y su pensamiento en los comienzos de su carrera. En *Las porteadoras* (1881), Van Gogh imita el cuadro de Brueghel titulado *La parábola de los ciegos* (1568) al representar a unas mujeres harapientas dobladas por el peso de unos sacos de carbón que portan penosamente en una procesión ciega y desanimada. Una estrecha banda de cielo por encima aumenta la carga de estas almas perdidas y despreciadas, mientras abajo, en el primer plano, los zuecos llenos de hollín dibujan un arco sinuoso. Dos años después, en *Neunen* Van Gogh prosiguió con su representación de proletarios en varias docenas de dibujos y cuadritos de tejedores atrapados en medio de sus telares movidos a mano. En 1885 representó campesinos en una obra importante, *Los comedores de patatas*.

Realizada con una sombría y restringida paleta de tonos terrosos –grises, marrones y negro-, *Los comedores de patatas* constituye la obra más lograda de Van Gogh antes de su traslado a París en 1886. Fue terminada sólo tres semanas después de comenzada y representa a una familia pobre de Brabante consumiendo una humilde comida de patatas y café dentro de una casa escuetamente amueblada o *bakhuis* (una pequeña chabola separada de la casa principal de la familia de campesinos, reservada exclusivamente para cocinar y comer). Una lámpara de aceite destaca los nudillos, pómulos y narices de hombres y mujeres y los diversos indicios de la fortuna familiar: arriba a la izquierda hay un reloj con péndulo y una escena de crucifixión enmarcada, y arriba a la derecha un anaquel con herramientas y un zueco lleno de cucharas. Muchas visitas de Van Gogh a su familia modelo (los De Groux), docenas de estudios grandes y pequeños en diversos medios (incluida la litografía) y la descripción por escrito del proyecto revelan una perspectiva casi antropológica: por ejemplo, el análisis que a continuación se reproduce expone una autoconciencia crítica reñida con sus primeras alegorías cristianas. He intentado hacer hincapié en que estas personas que comen sus patatas a la luz de

una lámpara han cavado la tierra con esas mismas manos que meten en el plato, y por eso habla del trabajo manual y de cómo se han ganado honestamente su comida. He querido dar la impresión de un modo de vida bastante diferente del de nosotros las personas civilizadas... Pintar campesinos es algo serio y me lo reprocharía a mí mismo si no intentará realizar cuadros que hicieran pensar seriamente a los que piensan seriamente sobre el arte y sobre la vida. Millar, De Groux y tantos otros han dado una muestra de carácter y de no preocuparles las críticas de desagradables, burdos, sucios, hediondos, etc. De manera que sería una vergüenza vacilar. No, uno debe pintar a los campesinos como si fuese uno de ellos, sintiendo y pensando como ellos (Carta 404).

No hay duda de que *Los comedores de patatas* es profundamente diferente de otros cuadros de campesinos que Van Gogh había conocido. Mientras Jules Breton hacia hincapié en la intemporalidad de la devoción campesina por los ritos en obras como *Bendición del trigo en Artois* (1857). Van Gogh ha relegado el cristianismo a la cruda imagen de una crucifixión enmarcada: mientras Jozef Israels (1824-1911) mostró una familia nuclear saludable y bien lavada en *La comida frugal* (1876), Van Gogh representó a los hombres y mujeres toscos y sucios de una familia numerosa y sin padre; mientras William Adolphe Bouguereau representó el ocio y la coquetería femeninos en *Las recolectoras de nueces* (1880). Van Gogh muestra que la comida barata es la magra recompensa al duro trabajo del campesino. Sin embargo, pese a la relativa distancia de Van Gogh con respecto a la pintura burguesa de campesinos, fue incapaz de librar por completo a su arte de la convención. Por un lado, su visión estaba filtrada por innumerables fuentes históricas, desde Rembrandt a Mollet y Breton y los comedores de patatas lo prueba. Más importante, como ha demostrado la historiadora del arte Griselda Pollock, los interlocutores a los que el cuadro se dirige no son campesinos sino burgueses urbanos: “nosotras las personas civilizadas”, como escribió Van Gogh. En los comedores de patatas Van Gogh trató de dirigirse a un público burgués vanguardista en un lenguaje artístico nacido, eso creía él, de la misma vida campesina. No sorprende, pues, que sus esfuerzos fueran recibidos con indiferencia y desdén, y que él intentara ponerse al día inmediatamente. Para ello se trasladó primero a Amberes y luego a París, e inició la persecución de un naciente sueño de utopía.

### **Formación académica y educación vanguardista en Amberes y París**

Van Gogh pasó en Amberes sólo tres meses, durante los cuales asistió a las clases de arte en la Academia de Bellas Artes, estudió los cuadros de Rubens y comenzó a coleccionar xilografías japonesas. Su experiencia en la Academia fue frustrante, como lo fue para tantos otros en la Ecole des Meaux-Arts de París. “Primero haga un contorno”, le instruía a Van Gogh su profesor, “su contorno no es correcto; no lo corregiré si usted modela antes de haber establecido seriamente su contorno... El color y el modelado no son gran cosa, uno puede aprender eso muy rápidamente, lo esencial y lo más difícil es el contorno”. Van Gogh entonces exclamó a Theo: «Y ahora deberías ver los planos, inertes e insípidos que son los resultados de ese sistema... Como David o, aún peor, como [Jan Willem] Pienemann (1779-1853) en pleno apogeo» (Carta 452). Unos años antes, otro artista de temperamento

independiente y romántico, Odilon Redon (veáse capítulo 5), pasó por una experiencia similar en el taller parisino de Gérôme “Mi profesor me torturaba... Sus correcciones eran de tal vehemencia que simplemente con que se acercara a mi caballete mis compañeros se alteraban. Todo fue en vano. Me recomendaba que encerrara en un perfil una forma que yo veía palpitante... El dibujaba con autoridad una piedra, un fuste o una columna, una mesa, una silla, un accesorio inanimado, una roca y toda la naturaleza inorgánica. El alumno sólo veía la expresión sólo la expansión de la triunfante sensación de las formas”. Para ambos artistas el clasicismo académico era a la vez pedagogía moribunda y el indicio de una jerarquía social y de clase elitista y desacreditada; para ambos al clasicismo se oponía lo que ellos consideraban como el arte ingenuo y naturalmente expresivo de Delacroix, Mollet y Corot. Poco después de describir su formación académica en Amberes, Van Gogh volvió a escribir a Theo, pero esta vez sobre arte, política y la depresión económica:

No creo exagerado ser pesimista sobre las diversas huelgas, etc., por doquier. Desde luego no serán inútiles para las generaciones venideras, para entonces constituirán un éxito... El trabajador contra el burgués es tan justificable como lo fue el tercer estado contra los otros dos hace cien años. Y lo mejor que se puede hacer es mantenerse en silencio, pues el destino no es propicio al burgués y viviremos para comprobarlo; todavía estamos lejos del final. Así que, aunque es primavera, cuántos miles andan sin norte, desolados... Corot, que después de todo tenía más serenidad que cualquier otro, que sentía la primavera tan profundamente, ¿no fue tan sencillo como un trabajador toda su vida y tan sensible a todas las miserias de los demás? (Carta 453).

La carta expone a la vez la solidaridad de Van Gogh con el movimiento de la clase obrera y su temor y culpa burgueses, su progresismo político y su conservadurismo paternalista. Su solución al dilema de la lucha de clases era semejante a la utópica propuesta más de dos generaciones antes por Henri de Saint-Simon, que en su *Nouveau Christianisme* (1825) escribió que «todos los hombres deberían tratarse los unos a los otros como hermanos», a lo cual añadió que su nueva religión, “al mejorar el bienestar moral y físico de la clase más pobre... traería la prosperidad a todas las clases de la sociedad y a todas las naciones a la mayor velocidad posible”. Más ampliamente aún, a Van Gogh hay que entenderlo como a uno de los muchos artistas, escritores y filósofos del siglo XIX que compartieron una actitud de anticapitalismo romántico. Esta perspectiva, especialmente señalada en los autores románticos favoritos de Van Gogh –incluidos Carlyle, Dickens y Micheler-, puede reconocerse en su crítica del orden económico y social del siglo XIX desde la perspectiva de los valores culturales precapitalistas. Para el anticapitalista romántico, la visión del futuro anhelado es siempre el reflejo de un pasado imaginado. Los dos años de Van Gogh en París, desde febrero de 1886 hasta febrero de 1888, acelerarían esa ya establecida trayectoria crítica de su arte y de su pensamiento.

En su etapa parisina Van Gogh aprendió las lecciones más importantes del impresionismo. Cada vez más seguro de su tratamiento de la luz solar y el color prismático (lecciones impartidas por Seurat, así como por Renoir y Monet), empleó sus nuevas destrezas en



la representación de la vida moderna, los entretenimientos urbanos y suburbanos y la sociabilidad burguesa y pequeño burguesa. Además emprendió un estudio completo de las xilografías japonesas del período edo y en marzo de 1887 expuso su colección personal de ellas en el Café Tambourin. Esta colección reflejaba la incidencia en Van Gogh del japonismo que se había extendido en las dos décadas transcurridas desde la muestra de artes y oficios japoneses en la Exposición Universal celebrada en París el año 1867. Sin embargo, a diferencia del marchante Samuel Bing o el pintor de origen belga Alfred Stevens (1823-1906; véase por ejemplo, su *El vestido japonés*, ca. 1880), Japón no era simplemente un signo de elegancia y exotismo: era también una imagen soñada de la utopía. Los grabados japoneses aparecen como el telón de fondo de su cuadro más extraordinario del período de París, el *Père Tanguy* (1887-1888). Tanguy era un marchante de arte, comerciante de colores y ardiente socialista que sentía particular simpatía por el artista que tantos despreciaban, al que ofreció amistad, hospitalidad y considerable crédito. Según el pintor amigo de ambos Emile Bernard, compartían la pobreza y una fe firme en la venida de una utópica “era de felicidad... [y] armonía social” Van Gogh representa a Tanguy sentado con los ojos bajos y las manos cruzadas con cierta rigidez, en la postura de un bonzo (monje budista) japonés. Tras él hay al menos cinco grabados japoneses libremente interpretados que representan a geishas y paisajes (de Yoshitara, Toyokumi e Hiroshige), incluso el Fujiyama, que parece elevarse como una corona del sombrero de Tanguy. Por su cromo-luminarismo y su “japonaiserie” (un termino que Van Gogh descubrió en la novela de Edmond de Goncourt *Chérie*, 1884) a la moda, el cuadro es una especie de resumen de la asimilación por el artista de la moda vanguardista parisina. Pero en muchos respectos es también un anuncio, como Fred Orton y Griselda Pollock han escrito, de la vida artística –el sueño de la utopía- que estaba llamando desde Arles, en el sur de Francia.

Sintiendo que su arte y su vida estaban siendo demasiado estrechamente limitados por las instituciones artísticas vigentes y la restrictiva sociabilidad de París, Van Gogh había comenzado a considerar la idea de trasladarse a Arles. Allí, calentando por el brillante sol provenzal y consolado por una comunidad de amigos artistas generosos y afines en pensamiento, cultivaría sus dos ambiciones genéricas del retrato y la pintura paisajista. En resumen, Arles “sería el paraíso del pintor”, escribió Van Gogh en un momento de alegría, “sería absolutamente Japón” (Carta 543). Con la “japonaiserie” del Pere Tanguy Van Gogh expresó su esperanza utópica en la creación en Francia del orientalista mundo ideal de Japón: una tierra de paz y placer llena de sol, todos cuyos artistas eran tan sabios como los monjes budistas.

### **Van Gogh en Arles**

De modo que en febrero de 1888 Van Gogh se traslado a Arles, ansioso por renovar su salud y su imaginación, y por realizar su sueño de fundar una comuna de artistas llamada el Estudio del Sur. Este establecimiento estético en parte phalanstère fourierista (por las colonias socialistas descritas en los escritos de Charles Fourier), sería sostenido por las brisas cálidas y secas y la intemporal cultura popular en la Provenza, así como por el modesto apoyo financiero de Theo, que se había convertido en un importante comerciante

en arte impresionista para Goupil y Compañía de París. Inspirado por el ejemplo de otras subculturas de vanguardia tales como la escuela de Barbizón, los impresionistas y la Hermandad Prerrafaelita, y por las fantasías de un primitivista paraíso oriental en Occidente, Van Gogh se dispuso a preparar la participación de varios de sus amigos artistas, en concreto del joven Emile Bernard (1869-1841), que entonces estaba comprometido, junto con Gauguin, en su propia fantasía utópica en Pront-Aven, Bretaña. Van Gogh escribió animando al intercambio de obras de arte (Bernard envió como respuesta su Autorretrato con retrato de Gauguin [1888], dedicado a Van Gogh) y tratando de convencer a Bernard de que fuera a Arles:

Durante mucho tiempo me ha parecido conmovedor que los artistas japoneses se intercambiaran obras con mucha frecuencia. Desde luego prueba que se estimaban y apoyaban entre si y entre ellos reinaba una cierta armonía; y que vivían en una especie de comunidad fraternal, con toda naturalidad y sin intrigas. Cuanto más nos parezcamos a ellos en este respecto, mejor para nosotros. También parece que los japoneses ganaban muy poco dinero y vivían como sencillos trabajadores (Carta B 18).

Por la misma época escribió a Theo: “A ver, ¿no es casi una verdadera religión lo que nos enseñan estos sencillos japoneses que viven en la naturaleza como si ellos mismos fueran flores? Y no se puede estudiar el arte japonés, me parece a mí, si uno no se hace mucho más alegre y feliz, y debemos regresar a la naturaleza pese a nuestra educación y trabajo en un mundo de convenciones” (Carta 542).

En Septiembre de 1888 Van Gogh se instaló en la “casa amarilla” de Arles, el centro planeado de lo que el historiador del arte Tsukasa Kodera ha llamado la “utopía primitivista” del artista. En esta época estaba pintando con una rapidez y un virtuosismo sin precedentes, quizá anticipando la inminente llegada de Gauguin, el único artista que finalmente se fue a vivir y trabajar con él. El café nocturno (1888) y La habitación del artista en Arles (1888) de Van Gogh son dos de las más de tres docenas de cuadros que realizó durante la última parte del verano y el otoño de 1888. Son simultáneamente crudos en su despreocupación por la perspectiva, el modelado y la anatomía convencionales, y sutiles por su uso de la modulación cromática para establecer los planos espaciales y el tenor emocional. Van Gogh describió La habitación del artista en Arles en una carta a Theo.

Esta vez es sencillamente mi habitación, aquí únicamente el color lo tiene que hacer todo y, al dar por su simplicación un estilo grandioso a las cosas, aquí ha de sugerir el descanso o el sueño en general. En una palabra, mirar el cuadro debería descansar el cerebro o, más bien, la imaginación. Las paredes son de un violeta pálido. El suelo es de baldosas rojas. La madera de la cama y las sillas es del amarillo de la mantequilla fresca, las sábanas y almohadas cidra verdosa muy clara. La colcha escarlata. La ventana verde. La mesa de aseo naranja, la jofaina azul. Las puertas lila. Y eso es todo, nada más hay en esta habitación con los postigos cerrados. Las amplias líneas del mobiliario deben también expresar un descanso inviolable. Retratos en las paredes, y un espejo, y una toalla y algo de ropa. El marco –puesto que en el cuadro no hay blanco- será blanco...

---

Las sombras y las sombras proyectadas se han suprimido; está pintado en francos tonos planos como los grabados japoneses (Carta 554).

De hecho, pese a los colores uniformemente chillones, el cuadro no consigue equilibrio y sosiego. La cama en amarillo de mantequilla resulta plana por el exagerado escorzo, reminiscente de vertiginosas distorsiones en obras de los “primitivos” flamencos (véase, por ejemplo, el panel central del retablo de Mérode, ca. 1425-1428, de Robert Camping). De modo parecido, el suelo de baldosas en rojo cálido es mantenido en equilibrio espacial por el de las líneas recesivas en azul frío, mientras el resto del cuadro se ha construido a base del equilibrio de complementarios: “La colcha escarlata. La ventana verde. La mesa de aseo naranja, la jofaina azul”. Unos cuantos elementos grandes en un lado del cuadro (la puerta y la cama a la derecha) se equilibran con varios pequeños en el otro lado (la ventana, la mesa de aseo, el espejo, las sillas de junco), lo cual anticipa las composiciones abstractas del artista holandés Piet Mondrian (1872-1944), que compartía con Van Gogh la opinión de que la cualidad afectiva del color la determina en parte su proximidad a otros colores y en parte su cantidad. Pero, pese a todas sus sutilezas, La habitación del artista en Arles tiene el aspecto de un objeto humildemente hecho a mano; la ubicación de los muebles y accesorios en la composición y el grueso empastre sugieren la ingenuidad de los muestrarios de costura u otras piezas hechas en casa. El conjunto fue concebido, escribe Van Gogh, “en armonía... de una sencillez como la de Seurat”.

Precisamente esa concienzuda sencillez era lo que también se buscaba, como hemos visto, en el retrato La nana de Van Gogh. Comenzaba en diciembre de 1888, durante su período de colaboración con Gauguin, la obra no estuvo acabada hasta finales de enero tras la recuperación del famoso y horrible acceso que le dejó mutilado y hospitalizado –como puede verse en su Autorretrato con la oreja vendada (1889). (La estancia de Gauguin junto a Van Gogh en Arles- sobre la que se sabe relativamente poco duró desde el 23 de octubre hasta el 26 de diciembre de 1888. Las cartas de Van Gogh a Theo durante este período indican, sin embargo, que los dos artistas no congeniaron; las sospechas mutuas, los celos y los malentendidos echaron a perder su relación). Además de los paisajes, lo que ahora dominaba el arte de Van Gogh eran los retratos y autorretratos: era, escribió a Bernard, «la cosa del futuro», parte de su esfuerzo por registrar para la posteridad la fisonomía de una persona, una clase, una cultura y una época. Como con el retrato grupal de la familia De Groot en Los comedores de patatas, lo retratos individuales de Joseph Roulin (1888) y de Eugene Boch (1888) son casi antropológicos por la atención que prestan a los signos de clase y ocupación. El cartero posa orgulloso y rígido con su uniforme, como el policía de la fotografía realizada por August Sander en 1925. Sin embargo, a diferencia del fotógrafo de la Neue Sachlichkeir (nueva objetividad), Van Gogh empleaba la abstracción así como la objetividad para lograr “lo a la vez grande y sencillo: la pintura de la humanidad... por medio de la retratística” (Carta B 13). Su retrato de Boch lo describió en una carta a Theo:

Qué error cometen los parisinos con su falta de gusto por las cosas crudas, por [los cuadros de] Monticelli, por la loza de barro. Pero así uno no debe perder los ánimos porque la utopía tarda en hacerse realidad. Sólo lo que he aprendido en París se aparta de mí y

## Pos-impressionismo y otras tendencias subjetivas

---

estoy volviendo a las ideas que tenía en el campo antes de conocer a los impresionistas... Porque en lugar de intentar reproducir exactamente lo que tengo ante los ojos, empleo el color más arbitrariamente a fin de a la fuerza expresarme.

Me gustaría pintar el retrato de un amigo artista, un hombre que sueña grandes sueños, que trabaja como el ruiseñor canta, porque está en su naturaleza... Así que, para empezar, lo pinto como es, tan fielmente como puedo.

Pero el cuadro aún no está acabado. Para acabarlo ahora voy a ser colorista arbitrario. Exagero lo rubio del pelo, incluso empleo tonos naranja, cromo y amarillo de cidra pálido.

Detrás de la cabeza, en lugar de pintar la habitual pared de la mediocre habitación, pinto el infinito, un fondo plano del azul más rico e intenso que puedo lograr, y mediante esta sencilla combinación de la brillante cabeza contra el rico fondo azul obtengo un efecto misterioso, como el de una estrella en las profundidades de un cielo de azur (Carta 520).

Habiendo siempre insistido en sus cartas en la necesidad de dibujar y pintar a partir de los modelos, ahora a Van Gogh la mimesis le parecía inadecuada a sus fines expresivos. La disonancia y la abstracción invaden el choque de complementarios y el colapso del primer plano y el fondo en los retratos y paisajes del último año de su vida.

### **La noche estrellada y la modernidad crítica**

La noche estrellada (1889) representa la parte oriental del ciclo nocturno visto desde la ventana enrejada de la celda de Van Gogh en el piso superior del hospital mental de St.-Remy en el monasterio de St.-Paul-de-Mausole, a unos veinticinco o treinta kilómetros al noroeste de Arles. Van Gogh estuvo encerrado allí durante un año entre mayo de 1889 y mayo de 1890, período en el que pintó numerosas vistas de los patios del asilo y los campos de los alrededores. La noche estrellada es en muchos sentidos un compendio de los intereses y preocupaciones del artista. Espesamente pintada en una especie de cadeneta en espiral, la superficie del cuadro tiene el aspecto de cosa hecha a mano, de las "cosas crudas" que tanto admiraba Van Gogh: "la loza de barro", las sillas de junco y los viejos pares de zapatos de los obreros. Los símbolos proceden de un gastado diccionario del anticapitalismo romántico: lúgubres cipreses, campanarios de iglesia, viviendas de campesinos con los hogares encendidos, colimas y estrellas y planetas. De hecho, la obra es en parte un ensueño sobre un futuro utópico basado en la imaginada integridad social de un pasado más sencillo. Pero al mismo tiempo constituye un rechazo moderno de las convenciones pictóricas del realismo y el naturalismo. La dicotomía fue señalada por Van Gogh: "[La noche estrellada] no es una vuelta a las ideas románticas o religiosas, no. Sin embargo, por seguir el camino marcado por Delecroix, por el color y un dibujo más espontáneo que la engañosa precisión, uno podría expresar la naturaleza más pura de un paraje rural por comparación con los suburbios y los cabarets de París" (Carta 595). En su cuadro La noche estrellada y en la breve explicación que de él da a Theo, Van Gogh se revela como un moderno crítico tanto como un anticapitalista romántico.

La “precisión” de la representación es “engañosa” para Van Gogh exactamente porque oscurece tras un velo empírico los conflictos históricamente contingentes de clase, política e ideología que fueron tan agudamente sentidos y comprendidos por el artista a lo largo de toda su vida. Pero la adopción de una postura crítica –como repetidamente hemos visto en las vidas y obras de artistas del siglo XIX desde Goya hasta Turner o Courbet –entrañaba riesgos considerables. Sin las viejas reglas de la representación (que en obras finales como Raíces y troncos de árboles, 1890, han sido casi por entero desatendidas), ¿cómo puede mantenerse la coherencia y la comprensibilidad?

“Durante un tiempo”, escribió Van Gogh a Theo en 1889, “la abstracción me pareció un sendero encantado. Pero, amigo, es un terreno embrujado y uno no tarda en chocar contra un muro”. Para Van Gogh como para tantos de sus colegas vanguardistas, el viejo orden clásico había muerto, pero el nuevo moderno aún no podía nacer; el objetivo de crear un arte a la vez radicalmente democrático y completamente moderno seguiría siendo un sueño durante al menos otras dos generaciones. Van Gogh, sin embargo, no participaría en la continuación de esa búsqueda: por razones que siguen confusas, pero que quizá tuvieran que ver con la desesperación por su enfermedad, Van Gogh se suicidó de un disparo el 27 de julio de 1890 en las afueras de la aldea de Auvers-sur-Oise, donde hacía poco que se había mudado. Murió en su cama dos días después.

Tanto como Seurat, Van Gogh creó un arte de la antinomia. Tradicionalista y revolucionario, ha alcanzado más reconocimiento que cualquier otro artista de su siglo, a pesar de que, al mismo tiempo, se le ha tenido por inescrutable y solitario. Realista y simbolista, Van Gogh consiguió derribar los muros que separaban el arte popular y el arte para la elite, pero se le tomó igualmente como ejemplo del infranqueable abismo existente entre la persona corriente y el genio artístico. Un resumen de la vida y el arte de Van Gogh es, por tanto, también un resumen de las contradicciones de la modernidad, y concretamente del “camino encantado” y “terreno embrujado” que simultáneamente constituye la abstracción.

## Simbolismo y otras tendencias subjetivistas: Forma y evocación del sentimiento

---

### Introducción

Los artistas que participaron en los movimientos subjetivistas de entre 1885-1900 aproximadamente, pueden agruparse juntos sólo por la razón de que todos ellos rechazaron las concepciones realistas del arte prevaecientes durante la generación anterior. Únicamente así es posible estudiarlos en conjunto; desde el punto de vista del estilo son muy diferentes. Siguiendo los pasos de los más avanzados poetas, se apartaron del mundo exterior para profundizar en el de sus propios sentimientos a la hora de buscar temas para sus obras. Si bien a menudo utilizaron motivos tradicionales religiosos o literarios, proclamaron que sus sentimientos procedían mas del color que de los temas elegidos. Por lo tanto, el



nuevo movimiento fue el resultado de libertades también nuevas, hechas posibles gracias a eliminar la obligación de “representar” el mundo tangible, así como a la existencia de nuevos estímulos debido a la exploración del mundo subjetivo. Libertad y estímulos que hicieron también que el abanico de ideas acerca de lo que constituía propiamente el tema de la pintura se ampliase de modo considerable. Ello animó a algunos de los pintores más vigorosos a crear nuevas características formales, o incluso un estilo nuevo, para mejor transmitir las más intangibles cualidades de los temas subjetivos, igualmente nuevos, de la pintura.

El movimiento fue primeramente anunciado por los poetas en el Manifiesto simbolista (1886) de Jean Moréas (1856-1910). Moréas, rechazando el naturalismo de Émile Zola y a los escritores de la generación anterior, proclamó que “frente a ‘la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad, la descripción objetiva’, la poesía simbolista quiere revestir la Idea de una forma perceptible...”. Los poetas simbolistas, agrupados en torno a Stéphane Mallarmé (1842-1898), desarrollaron unas teorías que habrían de formar la base del pensamiento de muchos artistas. Se centraban en un rechazo del mundo de los lugares comunes y de la clase media, descrito de forma meticulosa en las novelas “científicamente” probatorias de Zola.

Pensaban que la mayor realidad reside en el reino de la imaginación y de la fantasía. Estas actitudes del nuevo movimiento subjetivo habían sido expresadas poco antes por Paul Verlaine (1844-1896) en su *Art poétique* (1882), y por J.-K. Huysmans (1848-1907) en *A rebours* (1884). Inspirándose en el Romanticismo y en especial en el poeta Charles Baudelaire, estos escritores encontraron la vida tolerable sólo en el cultivo de sus propios sentimientos y sensaciones. Se volvió al Culte de moi de Baudelaire; su interés por la expresión individualista se transformó en una preocupación obsesiva con el ámbito íntimo y privado del yo, lo que condujo a un rechazo del mundo exterior. Los poetas se inspiraron en la convicción de Baudelaire de que “del todo del universo visible no es sino un almacén de imágenes y de signos a los que la imaginación asigna un lugar y un valor relativos; es una especie del alimento que la imaginación debe digerir y transformar”. La teoría de la “correspondencia” de Baudelaire, manifestada en el poema *Correspondence*, de 1857, tuvo también una gran influencia en poetas y pintores.

Puede suponerse, pues, que Gauguin estaba interesado e implicado en las nuevas ideas fundamentales de los poetas. Pero en ocasiones escribir le resultaba difícil, y en sus conversaciones estaba tan dominado por su apasionado egotismo que por lo general acababa bien pronto disputando con sus compañeros. Encontró el necesario estímulo intelectual en Émile Bernard (1868-1941) y en Paul Sérusier (1863-1927), los dos mucho más jóvenes que él. Ambos poseían un intelecto y una educación superiores. Bernard fue especialmente importante para Gauguin, pues tenía una notable capacidad para descubrir, comprender y transmitir ideas nuevas. Además, conocía a muchos de los más importantes artistas, con los que se carteaba, al tiempo que escribía artículos sobre ellos, incluyendo Van Gogh y Cézanne. Era aproximadamente su misma edad, a quien Bernard animó a publicar artículos sobre Gauguin y el movimiento simbolista. Aurier introdujo a Gauguin en el círculo de Mallarmé, donde calificado como “el pintor simbolista”, expuso

---

a menudo sus ideas con gran vigor. Gauguin era tan respetado por los poetas que éstos le ofrecieron un banquete de despedida como motivo de su primer viaje a Tahití, en 1891. Gauguin había utilizado ya las palabras “simbolismo” y “sintetismo” en algunos retratos hechos por él (uno de ellos de Jean Moréas), e incluido inscripciones simbolistas en sus cerámicas y grabados de madera; y cuando en 1896 y 1897 escribió el ensayo *Diverses choses*, fuertemente influido por Edgar Allan Poe, le dio un subtítulo simbolista:

Notes éparses sans suit comme les Rêves  
Comme la vie tout faite de morceau

Aunque más tarde habría de negar toda influencia en él de los literatos, es evidente que tanto en sus escritos como en los temas de algunos de sus cuadros –como *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adónde vamos?* (1898)- estaba profundamente inmerso en el hábeas de las ideas simbolistas, que había compartido con los poetas.

G.-Albert Aurier (1865-1892) era el más inteligente y simpatizante con el movimiento de los críticos simbolistas; había estudiado pintura y era amigo íntimo de muchos artistas, cuya causa defendió con entusiasmo. Así desde su juventud con Bernard, cuya relación comenzó cuando tenía veintitrés años; ello le condujo a seguir sus sugerencias, y escribió varios artículos muy penetrantes sobre los jóvenes pintores. Uno de los más importantes de esos trabajos es el primer artículo que dedicó a Van Gogh (1890), aparecido en el primer número del *Mercure de France*. Había incluido ya artículos de Bernard y de Gauguin en su propia revista crítica, *Le Moderniste* (1889), así como dado a conocer y comentado la exposición celebrada el año 1889 en el *Café Volpini*, donde Gauguin y sus seguidores exhibieron sus cuadros. En su denso artículo sobre Gauguin (1891) elogió a éste como el primero de los simbolistas, terminó que prefería al de sintetismo, y en otro muy extenso sobre el simbolismo (1892) definió la estética del movimiento, diferenciándole del sintetismo. Puesto que lo consideraba íntimamente relacionado con la literatura simbolista, creó una estética del arte simbolista basada en teorías ya desarrolladas por los escritores. Su temprana muerte, ocurrida cuando contaba veintisiete años, acabó con la que sin duda habría de ser una carrera muy influyente como crítico de arte, especialmente en las páginas de *Mercure de France*. De la sección de arte por él llevada se ocupó, una vez desaparecido Aurier, Camilla Mauclair archienemigo de los simbolistas, de Cézanne, de Lautrec y de otros artistas nuevos, con lo que quedó anulada buena parte del ímpetu creado por Aurier.

Las ideas de Gauguin, expresadas con tanto vigor pero en ocasiones de manera bastante desmañada, fueron elaboradas y ampliamente difundidas por un grupo de jóvenes pintores que le reconocían como a su maestro. Bien pronto aparecieron las condiciones esenciales de la nueva “escuela”: un maestro de poderosa y brillante personalidad; varios discípulos intelectualmente despiertos y fieles; un grupo organizado capaz de formular la teoría; una escuela de arte donde las ideas y el estilo eran propagados por medio de las clases.

Los principales discípulos eran Paul Sérusier y Maurice Denis (1870-1943). El primer grupo se formó el año 1888 con estudiantes de la *Académie Julian*. Sérusier, su indiscutible jefe, había iniciado el movimiento cuando al volver de Pont-Aven en dicha fecha, trajo consigo la venerada declaración que Gauguin había hecho a los jóvenes estudiantes a

manera de clave para el nuevo arte:

¿Cómo ves este árbol?

¡Es ciertamente verde? Usa el verde entonces, el más hermoso verde de tu paleta.

Y esa sombra, ¿mas bien azul?, No temas pintarla tan azul como te sea posible

Varios de estos artistas organizaron en 1891 el grupo llamado Nabis, que incluía asimismo a Paul Ranson, Edouard Vuillard, Pierre Bonnard y K.-X. Roussel. Su escuela era la Académie Ranson, fundan en 1908, donde la mayor parte de ellos impartieron clases.

Sérusier no formuló su propia teoría hasta mucho tiempo después, pero Maurice Denis había comenzado a hacerlo a la edad de diecinueve años con su importante ensayo “Définition du néotraditionisme” (1890), y se ocupaba activamente en elaborar las ideas de Gauguin llegadas a él por medio de Sérusier. Durante algún tiempo, y hasta que se transformó en un ultra conservador como los otros del grupo Nabis y comenzó a aplicar interpretaciones religiosas doctrinarias a los principios idealistas del simbolismo, escribió algunos de los más agudos artículos acerca de la ideología, la historia y las características formales del movimiento subjetivista. La importancia de Denis durante toda su larga vida como el más influyente pintor mural desde Puvis de Chavannes, así como su actividad en torno a las organizaciones de artistas –incluyendo su propio Estudio de Arte Sabrado-, le proporcionaron una autoridad que llegó a conseguir difundir en otra generación las ideas y las teorías de Gauguin y de los poetas.

Otros varios pintores tomaron ideas e imágenes directamente de la obras de poetas y novelistas. Hombres como Gustave Moreau y Rodolphe Bresdin en una generación, y Eduard Munch y Odilon Redon en otra, realizaron cuadros muy imaginativos e irreales, frecuentemente inspirados en fuentes literarias. De acuerdo con los puntos de vista de H.R. Rookmaaker, constituyen la contrapartida, el reino de la pintura, de los poetas simbolistas en el de la literatura, por lo que pueden llamarse pintores simbolistas.

Si bien Redon (1840-1916) en particular enriqueció notablemente su arte mucho más allá de los límites marcados por la necesidad básica de representar el tema, él y otros pintores de su generación utilizaron medios formales en su mayoría convencionales. Redon se sentía inclinado hacia la literatura fantástica y se había dedicado de modo especial a Baudelaire a Poe, al tiempo que había estudiado botánica, todo lo cual fue importante para su obra. Declaró en cierta ocasión que admiraba la belleza humana “con el prestigio de la reflexión”. Fue por algún tiempo crítico de arte en Burdeos, y bien pronto formó parte del grupo parisino de poetas simbolistas, donde llegó a ser amigo de Mallarmé, Gide y Valéry. Sus muchas cartas y su diario son sustanciosos documentos literarios, bien escritos y ricos en ideas e imágenes.

Aunque James Ensor, Edgard Munch y Ferninand Hodler se movieron en ambientes muy diferentes al de París de fin-de-siècle, estaban también íntimamente relacionados con escritores, y cada uno de ellos, en su momento, pasó a formar parte del simbolismo de la capital francesa. Ensor (1860-1949) estaba si mismo familiarizado con los escritores

---

fantásticos, y él mismo fue un prolífico autor de cartas, ensayos, críticas de arte y conferenciante, todo lo cual apareció en gran número en las principales publicaciones literarias de avant-garde. Críticos posteriores han elogiado su brillante y extremadamente expresiva prosa, que tiene las deformaciones y características antisintáctica de la escritura expresionista. Para sus a menudo cáusticos ensayos, Ensor conseguía el material necesario participando en las duras batallas artísticas entabladas en Bélgica entre progresistas y conservadores, batallas que se recrudecían ante las nuevas declaraciones procedentes de los movimientos artísticos más avanzados de París. Sus artículos aparecieron en la revista simbolista *La Pluma*, que en 1899 le había organizado su primera exposición en París y al mismo tiempo lanzado un número especial dedicado a su obra pictórica. Como sus cuadros, los escritos de Ensor aparecen fuertemente marcados por su situación personal y por sus gustos: era un solterón un tanto misántropo que vivía con su madre encima de una tienda de recuerdos y curiosidades, en el pequeño balneario flamenco de Ostende, y estaba muy interesado en el folklore campesino, de modo particular en los carnavales regionales.

Munch (1863-1944) tenía la obsesión de llevar a sus cuadros temas de crisis emocionales, resultado en parte de tragedias ocurridas durante su infancia noruega. Fue testigo muy temprano de la muerte de su madre y de su hermana a causa de la tuberculosis, así como del abatimiento y los graves ataques de nervios de su padre. A los veintitrés años, en 1886, era, junto con el novelista Hans Jaeger, uno de los escritores y artistas bohemios que atacaba las conservadoras y rígidas costumbres sociales de sus compatriotas. Marchó poco después a París para estudiar, mas a pesar de haber visto la más avanzada pintura de la época, escasa influencia de ella puede apreciarse en su propia obra. Se encontró más a gusto en Berlín; su clima intelectual tenía una orientación más psicológica, y en la capital alemana había más artistas y poetas de la Europa central y de los países escandinavos, entre los que destacan Stanislas Przybyzewsky y August Strindberg. La primera exposición berlinesa de Munch, en 1892, fue prohibida violentamente por las autoridades; ello le proporcionó una repentina fama y se le pidió que hiciera una exposición itinerante por todo el país. Una estancia posterior en París, durante la cual Munch entró en contacto con los poetas simbolistas, tuvo como resultado que en 1896 diseñase los decorados para el *Peer Gynt* de Visen en el théâtre de l'Oeuvre, donde habían trabajado otros pintores y dramaturgos. El resto de su existencia lo pasó Munich en la Europa del norte, en parte en Alemania, pero de modo particular en las costas de Noruega. De modo significativo, en sus cartas y escritos se ocupa sobre todo de su propia vida y no de la teoría artística, excepción hecha de unos breves aforismos.

Hodler (1853-1918) sentía una inclinación natural por la teoría artística. Durante su juventud en Suiza llevó a cabo un profundo estudio de los escritos de Durero y de Leonardo. Estudió también teología y ciencias naturales, y mas tarde pronunció conferencias de tonos un tanto místicos e idealistas acerca de "la misión del artista". Su teoría del paralelismo muestra la influencia de aquellos tempranos intereses mezclada con el simbolismo personal basado en una visión metafísica de la unidad de la patrocinada por La Rose Croix, un grupo artístico todavía más idealista y más enemigo de lo natural de los simplistas.

Henry van de Velde (1863-1957) fue la mentalidad más influyente en la formulación de la ideología del Art Nouveau, contrapartida en las artes aplicadas del simbolismo en pintura. Basando su pensamiento en el idealismo de William Morris, sin embargo y en contraste con éste, aceptó totalmente la realidad de la industrialización de la producción mecanizada y sus implicaciones estéticas. Vio el nuevo movimiento (aunque evitándola expresión Art Nouveau) como una revolución necesaria contra los conceptos tradicionales, y las bases del futuro en el deseo todopoderoso de crear un ambiente armonioso que a su vez hiciera también más armoniosa la vida. En su época de estudiante en París se relacionó con los poetas simbolistas franceses; analizó las teorías de Morris y llegó a ser miembro de Les XX el grupo de artistas de avant garde de Bruselas.

Sus actividades abarcaron todos los medios posibles para difundir las ideas; fue un autor prolífico y un conferenciante convincente, y en 1901 organizó un programa y un método de enseñanza para la Dessau Kungstgewerbeschule, origen de la Bauhaus después de que Van de Velde se viera obligado a abandonar Alemania durante la Primera Guerra Mundial. Es igualmente amplio el abanico de sus actividades como diseñador; así, en 1895 diseñó su propio hogar hasta el último detalle, incluyendo los vestidos de su mujer; diseñó museos, casas, interiores, muebles, carteles, decoraciones, al tiempo que continuaba haciendo dibujos y litografías.

## **PAUL GAUGUIN:**

Teorías sintetistas

## **Sentimiento y Pensamiento**

De una carta a Émile Schuffenecker, Copenhague, 14 de enero de 1885

En cuanto a mí, hay momentos en que creo que estoy loco, y sin embargo, cuanto más reflexiono por la noche, más me doy cuenta de que tengo razón. Desde hace mucho tiempo los filósofos explican los fenómenos que nos parecen sobrenaturales, y de los cuales, pese a todo, tenemos sensaciones. Todo está ahí, en esa palabra. Rafael y los demás fueron hombres en quienes la sensación se formulaba mucho antes que el pensamiento, lo que les permitía, al estudiar, no destruir nunca esa sensación y continuar siendo artistas. Para mí, el gran artista es el que llega a la fórmula más inteligente, a captar la más refinadas sensaciones, y, así, a las más invisibles traducciones del cerebro.

Mire la inmensa creación de la naturaleza y vea si no hay leyes para crear —con aspectos muy diferentes, y sin embargo de efectos similares— todos los sentimientos humanos. Una gran araña, el tronco de un árbol en el bosque; ambos, inexplicablemente, producen una sensación de terror. Por qué resulta desagradable tocar una rata y tantas otras cosas: no hay razón para ello. Nuestros cinco sentidos llegan directamente al cerebro, condicionados por una infinidad de elementos que ninguna educación es capaz de destruir. Concluyo que hay líneas nobles, falsas, etc. La línea recta indica el infinito; la curva limita la creación; ello sin tener en cuenta la fatalidad de los números. ¡Han sido suficientemente estudiados



los números 23 y 7? Los colores son todavía más expresivos que las líneas, aunque menos variados a causa de su poder sobre el ojo. Hay tonalidades nobles, vulgares, armonías suaves, tranquilizadoras; otras que excitan por su fuerza. En suma, en la grafología pueden verse los rasgos de los hombres sinceros y de los mentirosos; por qué será que las líneas y colores del amateur no nos señalan también el más o menos grandioso carácter del artista...

Cuanto más avanzo, más me siento dominado por esta idea de que las traducciones del pensamiento son cosa totalmente diferente a la literatura; veremos quién tiene razón. Si estoy equivocado, ¿por qué toda la Academia, que conoce los medios empleados por los viejos maestros no puede producir cuadros de maestro? Porque no crean una naturaleza, una inteligencia y un corazón; porque el joven Rafael tenía intuición, y en sus obras hay relaciones de líneas que no pueden ser explicadas, pues es la parte más íntima del ser humano la que de nuevo está totalmente oculta. Incluso en los accesorios y el paisaje de un Rafael se encuentra el mismo sentimiento que en una cabeza. Es puro en todo. Un paisaje de Carolus Durand es tan vulgar como uno de sus retratos. (No puedo explicarlo, pero tengo esa sensación)

Trabaje libre y apasionadamente, progresará, y tarde o temprano, si tiene algún valor, le será reconocido. Sobre todo no vacile ante una tela; una gran emoción puede traducirse de modo inmediato; sueñe con ella y busque la forma más sencilla.

El equilátero es la más sólida y perfecta forma de triángulo. El isósceles es más elegante. En verdad, los lados no existen; según nuestras sensaciones, las líneas de la derecha avanzan, y las de la izquierda retroceden. La mano derecha golpea, la izquierda defiende. Un cuello alto es airoso, pero las cabezas hundidas en los hombros son más pensativas. Un pato con el ojo hacia arriba, escucha; ya sé que le estoy diciendo una serie de cosas idiotas; su amigo Courtois es más sensato, pero su pintura es tan estúpida. ¿Por qué los sauces de colgantes ramas se llaman "llorones"? ¿Es porque las líneas descendentes son tristes? El sicómoro, ¿es triste porque se planta en los cementerios? No, lo que es triste es su color.

### **Abstracción**

De una carta a Emile Schuffenecker, Pont-Aven, 14 de agosto 1888\*

Un consejo: no pinte imitando demasiado a la naturaleza. El arte es una abstracción; extraiga esta abstracción de la naturaleza. Crear como nuestro Divino Maestro es la única forma de elevarnos hacia Dios.

### **Sombras**

De una carta a Émile Bernard, Arlés, noviembre de 1888\*\*

Discute Ud. Con Laval acerca de las sombras, y me pregunta si me interesan... Sí en tanto que una explicación de la luz. Fíjese en los japoneses, que ciertamente dibujan de modo tan admirable, y verá la vida al aire libre y al sol, sin sombras, utilizando el color sólo como una combinación de tonalidades... que dan la impresión de calor, etc. Además,

## Pos-impresionismo y otras tendencias subjetivas

---

considero el impresionismo como una búsqueda por entero nueva que debe necesariamente apartarse de todo lo mecánico, como la fotografía, etc. Por ello quiero alejarme lo más posible de lo que produce la ilusión de una cosa, y puesto que las sombras son el *trompe l'oeil* del sol, me siento inclinado a eliminarlas.

Si en su composición entra la forma como una forma necesaria, eso es algo totalmente diferente. Si en vez de una figura pone la sombra de sólo una persona, habrá encontrado un original punto de partida, cuya rareza ha calculado. Así ocurre con el cuervo de la cabeza de Pallas, transformado en un loro porque el artista lo ha querido así, una elección calculada. Y por lo tanto, mi querido Bernard, utilice las sombras si lo considera útil, o no las utilice. Da igual si no se considera a sí mismo esclavo de la sombra; es, por así decirlo, como que la sombra está a su servicio. Le manifiesto mi pensamiento muy grosso modo; debe Ud. Leer entre líneas.

### **“Notes synthétiques”**

**Del manuscrito, c. 1888\*\*\***

La pintura es la más hermosa de todas las artes. En ella se condensan todas las sensaciones; contemplándola, toda persona puede, con su imaginación, inventarse una historia, y –con una sola mirada– sentir su espíritu invadido por los más profundos recuerdos; sin ningún esfuerzo de la memoria, todo aparece resumido en un instante. Un arte completo que resume a todos los demás y los complementa. Como la música, actúa en el alma por intermedio de los sonidos. Pero en la pintura se consigue una unidad que no es posible en la música, en la cual los acordes se suceden uno tras otro, de manera que el juicio experimenta una continua fatiga si quiere enlazar el final con el comienzo. El oído es, en realidad, un sentido inferior al de la vista. El oído sólo puede captar un sonido a la vez, mientras que la vista capta todo y simultáneamente lo simplifica a voluntad.

Como la literatura, el arte de la pintura dice lo que quiere, con la ventaja de que el lector conoce de inmediato el prelude, el desarrollo y el final. La literatura y la música exigen un esfuerzo memorístico para la apreciación del conjunto; la música es más incompleta y menos vigorosa de las artes.

Se puede soñar libremente tanto escuchando música como mirando un cuadro. Al leer un libro, quedamos esclavizados por el pensamiento del autor. El escritor se ve obligado a dirigirse a lamento en primer lugar antes de poder impresionar al corazón, y Dios sabe qué escasa fuerza tiene una sensación razonada. Únicamente la vista produce un impulso instantáneo. Pero además, sólo los escritores son críticos de arte, sólo ellos se defienden ante el público. Sus introducciones son siempre una justificación de su obra, como si realmente una buena obra no se defendiera por sí misma.

Estos caballeros se agitan alrededor del mundo como murciélagos que aletean a media luz y cuyos oscuros cuerpos nos rodean por todas partes; criaturas inquietas por su destino, con un peso excesivo que les impide remontar el vuelo. Si se les arroja un pañuelo lleno

de arena, se precipitarían estúpidamente sobre él.

Hay que escucharles juzgando las obras de los demás. Dios ha creado al hombre a su imagen y semejanza, lo cual evidentemente, es lisonjero para el ser humano. “Esto me gusta, y está hecho justamente como yo lo habría imaginado”. Toda la crítica de arte es así; estar de acuerdo con el público, buscar en una obra de arte la propia imagen. Sí, caballeros literatos, ustedes son incapaces de criticar una obra de arte aunque sea un libro. Porque ustedes son jueces corruptos; tienen una idea fabricada de antemano –la del escritor- y una opinión demasiado elevada de sus propias ideas como para poder examinar las de los demás. No os gusta el azul, por lo tanto condenáis todos los cuadros azules. Si eres un poeta melancólico y sensible, quieres que todo tenga un tono menor. A otro le gusta la dulzura, y todo tiene que ser dulce. A otro le gusta la alegría, y no comprende una sonata.

Hace falta inteligencia y conocimientos para juzgar un libro. Para juzgar un cuadro y una composición musical hacen falta unos sentimientos especiales acerca de la naturaleza, además de inteligencia y de conocimientos artísticos; en una palabra, hay que ser un artista nato y pocos son los elegidos entre todos los llamados. Cualquier idea puede ser formulada, pero no los sentimientos cordiales. ¡Qué esfuerzos son necesarios para dominar el miedo o un momento de entusiasmo! ¿No es el amor a menudo algo repentino y casi siempre ciego? ¡Y decir que al pensamiento se le llama espíritu, mientras que los instintos, los nervios y el corazón son parte de la materia! ¡Que ironía!

Lo más vago, lo más indefinible, lo más variado, es, precisamente, materia. El pensamiento es esclavo de las sensaciones. Siempre me he preguntado por qué se habla de los “nobles instintos”...

Por encima del hombre está la naturaleza.

La literatura es el pensamiento humano descrito con palabras. Por mucho talento que se pueda tener para decirme cómo es Otelo, con su corazón devorado por los celos, lo cual le hace matar a Desdémona, mi espíritu nunca se sentirá tan impresionado como cuando haya visto a Otelo con mis propios ojos entrando en su cámara, con el presagio de la tormenta en su frente. Por eso se necesita el escenario como complemento de la obra.

Podrás describir con talento una tempestad, pero nunca lograrás hacer que experimente sus sensaciones.

Tanto la música instrumental como los números se basan en una unidad. Todo el sistema musical procede de este principio, y el oído ha llegado a familiarizarse con todas esas divisiones. La unidad se establece por medio de un instrumento, si bien es posible elegir una base, y tonos, semitonos y cuartos de tono se sucederán uno tras otro. Alejarse del sistema significa disonancia. La vista está menos acostumbrada que el oído a percibir esas disonancias, pero las divisiones cromáticas son más numerosas, y para complicar más las cosas, con varias unidades.

Con un instrumento musical, se comienza con un tono. En pintura se comienza con varios. Se toma el negro, se divide hasta llegar al blanco: la primera unidad, la más sencilla y la más frecuentemente utilizada, por ello la mejor comprendida. Pero si se toman tantas unidades como colores hay en el arco iris y se añaden a ellos los compuestos, se consigue un respetable número de unidades. ¡Qué acumulación de números, verdaderamente un rompecabezas chino! No puede sorprender que la ciencia del colorista haya sido poco investigada por los pintores y sea tan poco comprendida por el público. Y sin embargo, ¡qué riqueza de medios para conseguir una relación íntima con la naturaleza!

Criticamos los colores que ponemos (sin mezclar) uno al lado del otro. En este dominio somos necesariamente los vencedores, pues nos ayuda la naturaleza, que no procede de otro modo. Un verde junto a un rojo no produce un marrón rojizo, como sí hace la mezcla (de los pigmentos), sino dos tonalidades vibrantes. Si se pone amarillo como junta ese rojo, e obtienen tres tonos que se complementan entre sí y que aumentan la intensidad del primero, del verde. Si se sustituye el amarillo por el azul, tendremos tres tonos diferentes, pero también vibrantes. Si en vez del azul aplicamos el violeta, el resultado será un tono único, pero compuesto, perteneciente a la escala de los rojos.

Las combinaciones son ilimitadas. La mezcla de colores produce una tonalidad baja. Un color aislado es algo crudo que no existe en la naturaleza. Los colores sólo existen en un arco iris aparente, pero ¡de qué manera la rica naturaleza se preocupa de que los veamos uno al lado del otro y en un orden establecido e inalterable, como si cada color brotase del otro!

Pero disponemos de menos recursos que la naturaleza, y nos condenamos a nosotros mismos a renunciar a lo que ella pone a nuestro alcance. ¡Dispondremos alguna vez de tanta luz como la naturaleza, de tanto calor como el sol? Y hablas de exageración, ¡cómo es posible exagerar estando por debajo de posniveles de la naturaleza?

¡Ah! Si por exageración quieres decir obra mal equilibrada, entonces, en este sentido, tienes razón. Pero debo llamar tu atención sobre el hecho de que aunque tu obra sea tímida y apagada será considerada como exagerada si en ella hay un error de armonía. ¡Hay entonces una ciencia de armonía? Sí.

A este respecto, el sentido del colorista es exactamente la armonía natural. Al igual que los cantantes, en ocasiones los pintores desentonan, su vista carece de armonía. Habrá después, por medio del estudio, todo un método de armonía, a menos que sea menospreciado, como ocurre en las academias y también casi siempre en los talleres. Sin duda, el estudio de la pintura ha sido dividido en dos categorías. Se aprende primero a dibujar y después a pintar, lo que significa aplicar el color sin un contorno preestablecido, de manera no muy distinta a como se pinta una estatua una vez terminada. Debo admitir que hasta ahora sólo he entendido una cosa acerca de tal práctica, esto es, que el color no es sino un accesorio. “Señor mío, debe Ud. Saber dibujar apropiadamente antes de

pintar”, suele decirse de modo pedante, pero todas las estupideces se dicen así. ¿Debemos ponernos zapatos en vez de guantes? ¿Se me puede convencer realmente de que el dibujo no se deriva del color, y a la inversa? Para probarlo, me comprometo a reducir o ampliar el mismo dibujo de acuerdo con el color utilizado. Dibújese una cabeza de Rembrandt con sus proporciones exactas y póngase después los colores de Rubens: podrá verse qué monstruoso producto resulta de ello, y al propio tiempo, que los colores han convertido en algo inarmónico.

Durante los últimos cien años han sido gastadas grandes sumas de dinero en propagar el dibujo, y aumenta continuamente el número de pintores, pero no se han hecho verdaderos progresos. ¿Quiénes son los pintores que hoy admiramos? Todos aquellos rechazados por las escuelas, todos aquellos que basan sus conocimientos en personales observaciones del natural. Ni uno... [el manuscrito se interrumpe aquí].

### **Decoración**

#### **De una carta a Daniel de Monfried, Tahití, agosto de 1892\***

El verte obligado a decorar sólo puede hacerte bien. Pero cuidado con el diseño. Una sencilla ventana con vidrios de colores, que atrae la vista con sus divisiones cromáticas y de formas, sigue siendo lo mejor. Una suerte de música. Pensar que yo nací para el arte decorativo y que no he podido realizar tal cosa. Ni ventanas, ni muebles, ni cerámica, nada... Ahí están mis verdaderas aptitudes, mucho más que en la pintura, estrictamente hablando.

### **Los impresionistas**

*Tres fragmentos del manuscrito “Diverses choses”, 1896-1897”, Tahití*

Los impresionistas estudian el color exclusivamente como un efecto decorativo, pero sin libertad, manteniendo las cadenas de la verosimilitud. Para ellos no existe el paisaje soñado, creado a base de muchas entidades diferentes. Ven y perciben armoniosamente, pero sin ningún propósito. Su edificio no descansa sobre unos cimientos sólidos, la naturaleza de la sensación captada a través del color.

Solo prestan atención a la vista, y olvidan los misteriosos centros del pensamiento, cayendo así en un razonamiento meramente científico... Son los pintores oficiales de mañana, tan malos como los pintores oficiales de ayer... El arte de ayer ha sondeado las profundidades, ha producido obras maestras y seguirá produciéndolas. Mientras tanto, los pintores oficiales de hoy navegan en un barco inseguro, mal construido e incompleto... Cuando hablan de suerte, ¿a qué se refieren? Es un arte por entero superficial, lleno de afectación y totalmente material... En él no hay pensamiento.

.. Preguntarán: “Pero, ¿Ud. Tiene una técnica?”.

No, no la tengo. O mejor dicho, tengo una, pero es muy huidiza, muy flexible, según el talante con que me levanto por la mañana; una técnica que utilizo a mi manera para



# Pos-impresionismo y otras tendencias subjetivas

---

expresar mi propio pensamiento sin preocupación alguna por la verdad de los aspectos comunes, exteriores de la naturaleza.

## **Memoria**

De "Diverses choses"

La tarea del pintor no es la misma que la del albañil, que, plomada en mano, construye una casa según el plano del arquitecto. Es bueno que los jóvenes tengan un modelo con tal de que lo cubran con una cortina mientras pintan.

Es mejor pintar de memoria. De este modo tu trabajo será de ti mismo; tu sensación, tu inteligencia y tu espíritu sobrevivirán así al examen del amateur. Que se vaya a la cuadra si quiere contar los pelos de su burro y determinar el lugar de cada uno de ellos.

## **Color**

De "diverses choses"

El color, siendo enigmático en las sensaciones que nos produce, sólo puede ser utilizado, lógicamente, de modo enigmático. No se usa el color para dibujar, sino siempre para dar las sensaciones musicales que de él fluyen, de su propia naturaleza, de su misterioso y enigmático vigor interno.

## **Puvis de Chavannes**

De una carta a Charles Morice, Tahití, julio de 1901

Puvis explica su idea, sí, pero no la pinta. Él es un griego, y yo un salvaje, un lobo de los bosques sin collar. Puvis titularía un cuadro "Pureza", y para explicarlo pintaría una joven doncella con un lirio en la mano, un conocido símbolo. Como consecuencia, se entiende. Con el mismo título, Gauguin pintaría un paisaje con aguas límpidas; ni una huella de seres civilizados; acaso una figura.

Sin entrar aquí en detalles, todo un mundo nos separa a Puvis y a mí. Como pintor, Puvis es un letrado, pero no un hombre de letras, mientras que yo no soy un letrado, aunque sí acaso un hombre de letras.

Porqué será que ante una obra el crítico quiere buscar comparaciones con ideas anteriores y con otros autores. Y al no encontrar lo que cree que debe estar ahí, ni comprende nada más ni se siente emocionado. ¡Lo primero la emoción! Después la comprensión.

---

**GAUGUIN:** sobre sus cuadros

**Autorretrato, Los miserables, 1888**

De una carta a Émile Schuffenecker, Quimperlé, 8 de octubre de 1888

Este año lo he sacrificado todo – ejecución, color- al estilo, y no deseo imponerme nada excepto lo que pueda hacer. Se trata, yo creo, de un cambio que todavía no ha dado sus frutos, pero que los dará. He hecho el autorretrato que me pidió Vincent. Creo que es una de mis mejores cosas: totalmente incomprensible (por ejemplo), tan abstracto es. La cabeza de un bandido en primer plano, un Jean Valjean (Les miserables), pero también personifica a un pintor impresionista desacreditado y siempre encadenado a su mundo. El dibujo es algo totalmente especial, una completa abstracción. Los ojos, la boca y la nariz son como flores de un tapiz persa, representando el aspecto simbólico. El color está muy lejos de lo natural; ¡imagínate una vaga reminiscencia de cerámica retorcida bajo un intenso fuego! Todos los rojos, los violetas, bajo el resplandor del fuego, como un horno que irradia su resplandor, los ojos centelleando, centro de las luchas del pensamiento del pintor. Todo sobre un fondo cromado sembrado de ramilletes infantiles. Habitación de una joven pura. El impresionista es puro, todavía no contaminado por el beso impuro de la École des Meaux-Arts.

**Manao Tupapau (“el espíritu vigilante de los muertos”), 1892**

Del manuscrito “Cahier pour Aline”, Tahití, 1893

Una muchacha tahitiana yace boca abajo, dejando ver parte de su rostro asustado. Está en un lecho cubierto con un pareu azul y una sábana de suave amarillo cromo. Un fondo de violeta púrpura, sembrado de flores que brillan como chispas eléctricas; una extraña figura está sentada junto al lecho.

Dominado por una forma, un movimiento, los he pintado sin otra preocupación que hacer una figura desnuda. Tal como es, se trata de un estudio algo indecente de un desnudo, y, sin embargo, quiero hacer una pintura casta e imbuida del espíritu de los indígenas, de su carácter y de sus tradiciones.

El pareu, íntimamente relacionado con la vida de los tahitianos, lo utilizo como una colcha. La sábana de corteza de árbol ha de ser amarilla, porque este color hace que el espectador encuentre algo inesperado, y porque evoca la luz de una lámpara. Ello, sin embargo, me evita el hacer el efecto real de una lámpara. Necesito un fondo terrorífico; el púrpura lo señala con claridad. Y ahora, la parte musical del cuadro está ahí.

¿Qué puede estar haciendo una muchacha indígena totalmente desnuda en su lecho, y en una postura un tanto comprometida? ¿Prepararse para hacer el amor? Es ciertamente algo muy posible, pero indecente, y yo no quiero serlo.

¿Dormir? El acto amoroso habría, entonces, terminado, y eso sigue siendo indecente. Sólo veo el temor. ¿Qué clase de temor? No, sin duda, el de Susana sorprendida por los viejos. Ese tipo de temor no existe en Oceanía.

## Pos-impresionismo y otras tendencias subjetivas

---

El tupapau (espíritu de los muertos) aparece claramente señalado. Para los nativos, es un temor constante. Una lámpara está siempre encendida por la noche. Nadie sale sin una luz si no hay luna, e incluso así lo hacen en grupos.

Una vez encontrado mi tupapau, le dedico por completo toda mi atención, y hago de él el motivo de mi cuadro. El desnudo ocupa un nivel secundario.

Para una tahitiana, ¿qué puede significar un espíritu? Ella no sabe nada ni de teatro ni de novelas, y cuando piensa en una persona muerta se trata, necesariamente, de alguien a quien ha conocido. Mi espíritu sólo puede ser una mujercita común. Tiene la mano abierta, como para asir una presa.

Mi sentido decorativo me lleva a sembrar el fondo con flores. Son las flores fosforescentes del tupapau, señal de que el espíritu está cerca. Creencias tahitianas.

El título de Manao Tupapau tiene dos significados: la muchacha piensa en el espíritu o bien el espíritu piensa en ella.

Resumiendo. La parte musical: líneas horizontales onduladas; armonías de naranja y azul, unidos por los amarillos y los púrpuras (sus derivados), iluminados por chispas verdosas. La parte literaria: el espíritu de una persona viva conectado al espíritu del muerto. Noche y día.

Esta génesis se escribe para aquellos que siempre saben el por qué y el para qué.

Si no es así, se trata sencillamente, del estudio de un desnudo tahitiano.

### **¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adónde vamos?, 1898**

De una carta a Daniel de Monfried, Tahití, febrero de 1898

No te escribí el mes pasado; no tenía nada más que decirte, excepto repetir lo de mi carencia de ánimo. No habiendo recibido nada de Caudet en el último correo y habiendo casi recuperado mi salud de improviso, de modo que ya no había ocasión de morir de manera natural, quise matarme. Fui a perderme en las montañas, donde las hormigas habrían devorado mi cadáver. No tenía revólver, pero sí algo de arsénico, que guardé después de haberme curado de mi eczema.

No sé si la dosis era demasiado fuerte o si los vómitos anularon la acción del veneno expulsándolo. Por último, después de una noche de horribles sufrimientos, volví a casa. Durante todo este mes he estado atormentado por una opresión en las sienes, sensación de mareo y náuseas al tomar mi escasa comida. Este mes he recibido 700 francos de Chaudet y 150 de Maufra; con eso pago a los acreedores más agresivos. Después he vuelto a vivir como antes en la miseria y en la vergüenza. En mayo, el Banco embargará

y venderá a precio ridículo todo lo que poseo, entre otras cosas mis cuadros. Veré entonces de empezar un nuevo camino. He de decirte que mi decisión la había tomado en diciembre. Antes de morir quise pintar un gran cuadro que tenía en la cabeza, y durante ese mes trabajé día y noche enfebrecido de modo increíble. No se trata, por Dios, de algo al estilo de Puvis de Chavannes, con estudios del natural, esbozos, etc. Está hecho con un estilo audaz, directamente con el pincel, sobre una tela de saco llena de nudos y rugosidades, por lo que parece algo muy burdo.

Dirán que esta hecho sin cuidado..., que está sin acabar. Es cierto que no es fácil juzgar la propia obra; creo, sin embargo, que esta tela no sólo aventaja a todas las anteriores, sino que, además nunca haré otra mejor, ni siquiera parecida. Ante de morir, puse en ella toda mi energía, una dolorosa pasión en circunstancias terribles y una visión tan clara, sin correcciones, que lo apresurado desaparece y surge de ella la vida. No huele a modelo, a técnicas profesionales ni a las pretendidas reglas, nada de lo cual he aceptado nunca, si bien en ocasiones con algún temor.

Es una tela de 1,70 (de alto) por 4,50 (de largo). Las dos esquinas superiores son amarillo cromo, con una inscripción a la izquierda y mi nombre a la derecha, como un fresco sobre un muro dorado con los ángulos estropeados.

Abajo, a la derecha, un niño dormido y tres mujeres sentadas. Dos figuras vestidas de púrpura se confían sus pensamientos. Una figura enorme y agachada, que intencionadamente viola la perspectiva, levanta su brazo en el aire y mira, con asombro a esas dos personas que se atreven a pensar en su destino. El centro, otra figura está cogiendo frutas. Dos gatos cerca de un niño. Una cabra blanca. Un ídolo, con sus brazos alzados misteriosa y rítmicamente, parece señalar el Más Allá. Una muchacha en actitud de escuchar al ídolo. Por último una anciana cercana a la muerte parece aceptarla tranquilamente y con resignación. Ella completa la historia. A sus pies, un extraño pájaro blanco sujeta un lagarto con una de sus patas, lo que representa la inutilidad de las palabras.

La escena tiene lugar a orillas de un arroyo, en los bosques. Al fondo del océano, y más lejos de las montañas de una isla cercana. A pesar de los cambios de tonalidad, el paisaje es azul y verde veronés de un extremo al otro. Las figuras desnudas se destacan con un naranja atrevido.

Si los estudiantes de la École de Meaux-Arts que compiten por el Premio Roma (Prix de Rome) se les dijera: “El cuadro que deben pintar ha de representar ¿De donde venimos? ¿Quiénes somos? ¡Adonde vamos?, ¿qué harían? He terminado un texto filosófico sobre este tema confrontado con el Evangelio. Creo que es bueno; (si tengo fuerzas para hacer una copia, te la enviaré)

André Fontainas, reseña de la exposición de Gauguin y de “¿De donde venimos...?”

Todo el mundo es libre para elegir un lugar común o un escenario inusual, como prefiera.

En sí mismo, ello carece de importancia. Lo esencial –pues no puedo ver en estos cuadros una representación exacta de Tahití o de las Islas Marquesas- es que el arte del pintor debe transmitirnos una imagen, verdadera o falsa (lo cual no importa), de un país tropical, lujurioso y primitivo, cubierto por una jungla gigantesca y espesa, una tierra de profundas aguas y violentos contrastes de luz y en el aire, poblado por una raza digna, modesta y sin contaminar. Que el Sr. Gauguin haya abandonado la simplicidad excesivamente artificial de Bretaña por sus espejismos del Pacífico, constituye otra prueba de su total sinceridad. Allá en su isla encantada no le interesa ya la absurda manía del lugar a la restauración de la arcaica fábula de Bretaña, tan tediosa después de todo. Ya no necesita preocuparse por su reputación entre los estetas literarios; vive en medio de mares lejanos, y los cuadros que de cuando en cuando envía a sus amigos nos demuestran que trabaja.

Lo que de modo inmediato impresiona al espectador es el cuidadoso estudio de la distribución de sus telas, en buena medida decorativas. Los paisajes que componen su profunda, suave armonía, se organizan no tanto para causar un efecto toscamente pintoresco como para lograr el propósito, casi siempre alcanzado, de crear cálidos y vivos manantiales de bullentes emociones. Si bien el violento contraste de tonalidades tan plenas y vibrantes, que no se mezclan y que nunca se funden con la utilización de valores intermedios, primero distraen la atención y luego la redoblan, debe también admitirse que aunque son por lo general brillantes, audaces y exultantes, en ocasiones pierden su efecto a causa de una repetición monótona; así la yuxtaposición, irritante en última instancia, de un rojo estremecedor y de un verde vibrante, idénticos en valor e intensidad. Y con todo, es sin duda el paisaje lo que satisface y lo que hay siempre que exaltar en la pintura del Sr. Gauguin. Ha inventado un nuevo y atrevido método de pintar paisajes por medio de la síntesis, y, de acuerdo con sus propias palabras aparecidas en el *Mercur de France* (XIII, febrero de 1895, p.223), “buscando expresar la armonía entre la vida humana y la de los animales y plantas en composiciones en que permito que la profunda voz de la tierra tenga un papel importante”.

En la Galería Vollard, no lejos de un paisaje en extremo delicado pintado hace algunos años, en el cual las figuras que se hallan al borde del agua están mirando el brillo del sol que se refleja en las olas, hay un cuadro puramente decorativo concebido de manera señalada y que considero muy característico de la personalidad de su creador. En medio de oscuros azules y verdes, nobles formas animales y vegetales se mezclan, componiendo un verdadero diseño. Nada más; una armonía perfecta de forma y de color.

Hay también un paisaje de amarillos variados extendidos como una delicada cortina de fina lluvia dorada. Aquí y allá, el verde de alguna rara hoja, el repetido detalle de unas bayas brillantemente rojas. Un hombre con un sarong se alza hacia las ramas inferiores de un árbol. Todo esto –la luz, el delicado esfuerzo del gesto, el conjunto de objetos y colores- forma un sencillito y exquisito cuadro.

¿Si el Sr. Gauguin fuese siempre así! O si pintase siempre como lo hace cuando muestra a quienes danzan ceremoniosamente demorándose perezosamente bajo los árboles, entre



---

la espesa maleza; o unas mujeres desnudas bañándose entre una vegetación esplendorosa, extrañamente iluminada. Pero muy a menudo las gentes de sus sueños, frías, sin color y rígidas, representan de modo vago formas pobremente concebidas por una imaginación sin preparación metafísica, de significado dudoso y expresión arbitraria. Son telas que no producen otra impresión que la de un error lamentable, pues las abstracciones no se transmiten por medio de imágenes concretas, a menos que en la mente del propio artista hayan tomado ya la forma de alguna alegoría natural que les dé vida.

Esta es la lección que nos enseña el noble ejemplo del Puvis de Chavannes con su arte. Para representar una idea filosófica crea armoniosos grupos de figuras cuyas actitudes nos transmiten un sueño semejante al suyo. En el gran cuadro expuesto por el Sr. Gauguin, nada –ni siquiera las dos graciosas y pensativas figuras que aparecen tan tranquila y bellamente, o la magistral evocación de un misterioso ídolo- nos revelaría el significado de la alegoría si el autor no se hubiese tomado la molestia de escribir arriba, en un ángulo de la tela, estas palabras: “De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?”

Sin embargo, a pesar de la rareza de esos semisalvajes, a los que uno no acaba por acostumbrarse, el interés se aparta de la mujer desnuda que aparece sentada en primer plano para quedar prendido totalmente en el encanto del escenario en que se desarrolla la acción.

Pero si señalo la gracia de la mujer medio reclinada en una especie de lecho, magnífica y curiosa al aire libre, prefiero no detenerme en otros cuadros que muestran los persistentes esfuerzos de un renovador obstinado, con toda la tesonería, algo brutal, de su lucha.

El Sr. Gauguin es, en otros aspectos y sin duda, un pintor excepcionalmente dotado al que se le ha negado desde hace mucho la oportunidad de desplegar la vigorosa energía de su temperamento en la realización de alguna importante composición decorativa en los muros de un edificio público. Ahí es donde podríamos ver con exactitud lo que es capaz de hacer, y si se mantiene en guardia contra la tendencia hacia la abstracción estoy convencido de que veremos creaciones poderosas y verdaderamente armoniosas hechas por su mano.

Carta de Gauguin en respuesta al artículo de Fontainas, Tahití, marzo de 1899

Un grand sommeil noir  
Tombe sur ma vie  
Dormez, tour espor  
Dormez toute envie.  
Verlaine

Sr. Fontainas:

En el número de enero de *Mercure de France* aparecen dos interesantes artículos suyos, “Rembrandt” y “Galerie Vollard”. En este último me menciona. A pesar de su aversión, ha querido Ud. Hacer un honesto estudio del arte, o mejor, de la obra de un pintor que

no le produce emoción alguna. Raro fenómeno entre los críticos.

Siempre (he creído) que era deber de un pintor no replicar nunca a las críticas, ni siquiera a las hostiles, y especialmente a éstas; tampoco a las elogiosas, dictadas casi siempre por la amistad.

Esta vez, sin apartarme de mi habitual reserva, siento el irresistible deseo de escribirle, un capricho si Ud. Quiere, y –como toda la gente pasional, no sé contenerme con facilidad. Puesto que se trata de una simple carta personal, no es una verdadera respuesta, sino una sencilla conversación sobre arte, a la que su artículo invita e incita.

Los pintores que estamos condenados a la penuria, aceptamos las dificultades materiales de la vida sin quejarnos, pero las sufrimos como un estorbo para nuestro trabajo. ¡Cuánto tiempo perdemos buscando el pan de cada día! Las tareas más bajas, estudios miserables, otros mil obstáculos. De ahí nace la desesperación, y después la impotencia, la ira, la violencia. Nada de esto le interesa a Ud.[ únicamente lo menciono para que ambos nos convenzamos de que Ud. Tiene razón al señalar numerosos defectos, violencia, monotonía de tonalidades, arbitrariedades en los colores, etc. Sí, todo eso probablemente está ahí, existe. Sin embargo, algunas veces es intencional. Esas repeticiones de tonalidades, esas monótonas armonías de color (en sentido musical), ¿no son acaso semejantes a los cantos orientales que se alzan con voz estridente, acompañados de notas vibrantes identificadas por los contrastes? Beethoven las utiliza con frecuencia (según creo) en la Sonata pathétique, por ejemplo. También Delacroix, con sus repetidos acordes de marrón y violeta, oscuro manto que sugiere la tragedia. Ud. Va a menudo al Lowre; fíjese atentamente en Cimabue teniendo en cuenta todo lo que le he dicho.

Piense también en el aspecto musical que en la pintura moderna tendrá el color. El color, una vibración al igual que la música, es capaz de alcanzar lo que hay de más universal y al propio tiempo de más evasivo en la naturaleza; su fuerza interior.

Aquí cerca de mi cabaña, rodeado de un silencio total y entre los embriagadores perfumes de la naturaleza, sueño con armonías violentas. Un placer nacido de no sé qué sagrado horror que adivino en el infinito. Un aroma de una alegría desvanecida hace mucho y que aspiro en el presente. Figuras animales rígidas como estatuas, con algo indescifrable.

He aquí la noche. Todo descansa. Mis ojos se cierran para ver, sin realmente comprender, el sueño que huye ante mí en el espacio infinito, siento la lánguida sensación producida por la lúgubre procesión de mis esperanzas.

Elogiando ciertos cuadros que yo considero sin importancia, Ud. Exclama “¡Si Gauguin fuese siempre así!”. Pero yo no quiero ser siempre así

“En el gran panel expuesto por Gauguin no hay nada que explique el significado de la alegoría”. Sí lo hay: mi sueño es intangible, no incluye alegoría alguna; como dijo Mallarmé, “es un poema musical, no necesita libreto”.

Como consecuencia, la esencia de una obra, inmaterial e inasequible, consiste, precisamente, en “eso que no está expresado: brota, por deducción, de las líneas sin color o sin palabras; no es una estructura material”.

Frente a uno de mis cuadros de Tahití, Mallarmé dijo también: “Es sorprendente que pueda haber tanto misterio en tanta brillantez”.

Volviendo al panel. El ídolo no es un símbolo literario, sino una estatua, aunque quizá menos estatua que las figuras de animales, menos animal también combinado el sueño ante mi cabaña con toda la naturaleza, dominando nuestro espíritu primitivo, sobrenatural consolación de nuestros sufrimientos, vagos e incomprensibles ante el misterio de nuestro origen y nuestro futuro.

Y todo esto canta tristemente en mi alma y en mi tela mientras pinto y sueño al mismo tiempo, sin ninguna alegoría tangible a mi alcance, debido quizá a una falta de educación literaria.

Mi obra terminada, y ya despierto, me pregunto: “¿De donde venimos? ¡Qué somos? ¿Adónde vamos?”. Un pensamiento que ya no tiene nada que ver con la tela, manifestando en palabras escritas aparte, en el muro que la rodea. No un título, sino una firma.

Sabe Ud., aunque entiendo muy bien el valor de las palabras –abstractas y concretas- del diccionario, no ocurre así cuando estoy pintando. He querido interpretar mi visión en un decorado apropiado sin acudir a recursos literarios, y con toda la sencillez posible: una tarea difícil. Puede Ud. Decir que he fracasado, pero no reprocharme lo que he intentado, ni tampoco debe aconsejarme que cambie de propósito para perder el tiempo con ideas ya aceptadas, consagradas. Puvis de Chavannes es el ejemplo perfecto. Desde luego, Puvis me abruma con su talento y experiencia, que a mí me faltan; le admiro tanto como Ud. Y aún más, pero por razones totalmente diferentes (y –no se ofenda- con mayor comprensión). Cada uno de nosotros pertenece a su propia época. El Estado hace bien en no encargarme la decoración de ningún edificio público, el cual chocaría con los gustos de la mayoría, y para mí sería todavía más reprehensible el aceptar la tarea, pues no tendría otra alternativa que mentir o encañarme a mí mismo.

En mi exposición de la Galería Durand Ruel (1893), un joven que no entendía mis cuadros le pidió a Degas que se los explicase. Éste sonriendo, le recitó una fábula de La Fontaine, y le dijo: “Vea Ud., Gauguin es el lobo famélico sin collar”. (Esto es, prefiere la libertad pasando hambre a la servidumbre en la abundancia. John Rewald).

Después de quince años de lucha comenzamos a sentirnos libres de la influencia de la Academia, de todo ese fárrago de fórmulas lejos de las cuales no había esperanza de salvación, de honores, de dinero: dibujo, composición en color, sinceridad ante la naturaleza, y todo lo demás. Todavía ayer, algún matemático (Charles Henry) quiso convencernos de que deberíamos usar inmutablemente luz y el color.

## Pos-impresionismo y otras tendencias subjetivas

---

Mas el peligro ha pasado ya. Sí, somos libres, y sin embargo veo asomar otro peligro en el horizonte. Quiero discutirlo con Ud. Esta larga y tediosa carta ha sido escrita con sólo este propósito. La crítica actual, cuando es seria, inteligente, llena de buenas intenciones, tiene a imponernos una manera de pensar y de soñar que puede llegar a ser otra forma de esclavitud. Preocupada por lo que en particular le atañe, su propio campo, la literatura perderá de vista lo que a nosotros nos interesa, la pintura. Si esto fuese cierto, le recordaría de modo impertinente la frase de Mallarmé: “Un crítico es alguien que se mete en lo que no le importa”.

En recuerdo suyo me permito ofrecerle este dibujo que he hecho de él, apresuradamente esbozado, vago recuerdo de un hermoso y amado rostro, radiante incluso entre las sombras. No se trata de un regalo, sino de una petición de indulgencia, que necesito por mi locura y mi salvajismo.

## Teorías del Arte desde Morris hasta Gropius.

---

"La ornamentación", dice Ruskin, "es la parte principal de la arquitectura". Es la parte que imprime en un edificio, dice en otro lugar "ciertos caracteres venerables o hermosos pero, por lo demás, innecesarios", Sir George Gilbert Scott amplió esta sorprendente afirmación cuando recomendó a los arquitectos el uso del estilo gótico, porque su "gran principio es decorar la construcción". Cómo se realizó prácticamente esta doctrina básica de la teoría arquitectónica del siglo XIX no podría mostrarse de modo más convincente que relatando la historia de las nuevas oficinas del Gobierno Británico en Whitehall, Londres, tal como fueron levantadas por Scott entre 1868 y 1873, estando sus planos originales concebidos en estilo gótico. Los hechos, según Sir George, son los siguientes: "No era mi propósito", escribe, "hacer estilo gótico italiano; me atraía más el francés, al que había consagrado principalmente mis estudios durante varios años. Quise, sin embargo, recoger de Italia unas pocas sugerencias. . . Es decir, una cierta cuadratura y horizontalidad en el diseño... Combiné esto... con gabletes, techos de gran pendiente y cabriadas. Mis detalles eran excelentes y exactamente adecuados a su fin". A pesar de ello, Scott no ganó el primer premio en el concurso, en parte porque a Lord Palmerston le disgustaban profundamente los estilos medievales. Scott comenta: "No me irritó el contratiempo, pero cuando se supo, pocos meses más tarde, que Lord Palmerston había anulado friamente todos los resultados del concurso y estaba a punto de designar a Pennethorne, un no concursante, me sentí en libertad de acción." Y actuó de tal modo que, finalmente, fué designado arquitecto del nuevo edificio. No obstante, no pudo apartar al gobierno de su predilección por el Renacimiento italiano. Lo que sucedió luego fué descrito por Lord Palmerston como la batalla entre los estilos góticos y el de Palladio. Él no veía ninguna dificultad insuperable. Mandó llamar a Scott y le dijo desenvueltamente "que no podía sentir interés en el estilo gótico y que", continúa Scott, "aunque no quería estorbar mi designación, debía insistir en que hiciera un diseño en estilo italiano que, estaba seguro, yo era capaz de hacer tan bien como el otro". Evidentemente, Lord Palmerston tenía razón, pues, después de largas argumentaciones, Scott prometió "un diseño italiano". Pero aún tenía la esperanza de poder evitar el Renacimiento. Alteró el frente de su edificio, transformándolo en "el Bizantino de los primeros palacios venecianos... modificado en una forma más útil y moderna". En vano, porque el Primer Ministro quería "el italiano corriente" y habría de tenerlo. Dijo de los nuevos planos que no eran "ni lo uno ni lo otro, sino una cosa enteramente híbrida", y amenazó con dejar sin efecto la designación de Scott. Después de eso, en consideración a su familia y a su reputación, Sir George, "en dolorosa perplejidad", decidió "tragar la amarga píldora". Compró "algunos costosos libros sobre arquitectura italiana y se puso a trabajar vigorosamente" para inventar una fachada italiana "de bellos contornos".

La campaña de toda la vida de William Morris se dirigió contra la absoluta falta de sentimiento por la unidad esencial de la arquitectura que había hecho posible esa comedia.



Cuando su naturaleza impresionable comenzó a interesarse por la edificación, las bellas artes y el arte industrial, casi todos los edificios contemporáneos que lo rodeaban en Londres cuando muchacho y como estudiante en Oxford eran débiles o estaban toscamente diseñados; y prácticamente todo el arte industrial, vulgar y sobrecargado de ornamentos. Más adelante daremos los ejemplos. Responsables de ese estado de cosas eran la Revolución Industrial y -hecho menos conocido pero igualmente importante- la teoría estética creada después de 1800. Aquí es suficiente decir que las nuevas máquinas permitieron a los fabricantes lanzar al mercado miles de artículos baratos en el mismo tiempo y al mismo costo que antes se requerían para la producción de un solo objeto bien elaborado. Materiales de imitación y técnicas espurias prevalecían en toda la industria. El dominio del oficio, tan admirable todavía en las obras de Chippendale y Wedgwood, fué reemplazado por la rutina mecánica. La demanda aumentaba año tras año, pero demanda de una población ignorante y envilecida que llevaba una vida de esclavitud entre la suciedad y las penurias.

El artista se apartó con disgusto de tanta mezquindad. No le correspondía a él trabajar para las necesidades de esas clases, condescender con el gusto de la mayoría, inmiscuirse en las "artes no bellas". Durante el Renacimiento los artistas habían aprendido, por primera vez, a considerarse seres superiores, portadores de un mensaje sublime. Leonardo da Vinci exigía del artista que fuera un hombre de ciencia y un humanista, pero de ningún modo un artesano. Cuando le preguntaron a Miguel Angel por qué, en la Capilla de los Médicis, había retratado sin barba a uno de ellos, aun cuando en vida la había usado, contestó: "¿Quién sabrá, dentro de mil años, cuál era su aspecto?" No obstante, esta actitud de vanidad artística siguió siendo excepcional hasta fines del siglo XVIII. Schiller fué el primero en elaborar una filosofía del arte que convertía al artista en el sumo sacerdote de una sociedad secularizada. Schelling recogió esas ideas y a continuación lo hicieron Coleridge, Shelley y Keats. Los poetas, según Shelley, son "los no reconocidos legisladores del mundo". El artista no es ya un artesano, ni tampoco un sirviente; ahora es un sacerdote. Su evangelio puede ser la humanidad o la belleza, una belleza "idéntica a la verdad" (Keats), una belleza que es "la más completa unidad imaginable de vida y forma" (Schiller). Cuando crea, el artista da a conocer "lo esencial, lo universal, el aspecto y la expresión del espíritu que mora en la naturaleza" (Schelling). Schiller le asegura: "La dignidad de la humanidad está puesta en tus manos", y lo compara a un rey, "habitando ambos en las cimas de la humanidad". La consecuencia inevitable de tal adulación se hizo cada vez más, visible al desarrollarse el siglo XIX. El artista comenzó a despreciar ,la utilidad y el público (Keats: "¡Oh dulce fantasía! déjala en libertad; todo se daña con el uso"). Se apartó de la vida real de su época y se retiró a su círculo sagrado, creando el arte por el arte y

por el artista. Al mismo tiempo, el público dejó de comprender su lenguaje personal, aparentemente inútil. Sea que viviese como sacerdote o que llevase una vie de Boheme, fué ridiculizado por la mayoría de sus contemporáneos y exaltado sólo por un reducido conjunto de críticos y adinerados connaisseurs.

Pero hubo una época en la que nada de eso existía. En la Edad Media el artista era un artesano, orgulloso de ejecutar cualquier encargo con el máximo de habilidad. Morris fué el primer artista (no el primer pensador, pues Ruskin le había precedido) que comprendió cuán inciertos y decadentes habían llegado a ser los fundamentos sociales del arte durante los siglos posteriores al Renacimiento, y especialmente durante los años que siguieron a la Revolución Industrial. Había estudiado arquitectura y pintura, primero en el estudio gótico de Street y después en el círculo de los prerrafaelistas. Pero cuando, en 1857, debió amueblar su primer estudio en Londres, le asaltó la idea de que antes de ponerse a pintar cuadros sublimes, un hombre debe comenzar por vivir en un ambiente apropiado y tener una casa decente, con sillas y mesas decentes. Nada que pudiera satisfacerlo en lo más mínimo era asequible. Esa fué la situación que despertó de pronto su propio genio personal: si no podemos comprar un mobiliario sólido y decoroso, fabriquémoslo nosotros mismos. Él y sus amigos se pusieron así a construir sillas "tales que Barbarroja podría haberse sentado en ellas" y una mesa "pesada como una roca" (Rosseui). Se repitió el mismo experimento en la casa edificada para Morris y su esposa, la famosa Casa Roja de Bexley Heath. En 1861, por último, en lugar de formar otra cerrada hermandad de artistas, como había sido la "Hermandad prerrafaelista", y tal como él la había deseado cuando estudiaba en Oxford, Morris se decidió a abrir una firma, la firma de Morris, Marshall & Faulkner, Trabajadores Artísticos en Pintura, Tallas, Muebles y Metales. Este hecho señala el principio de una nueva era en el arte occidental. El sentido fundamental que tenían la firma y la doctrina de Morris está expresado claramente en las treinta y cinco conferencias sobre cuestiones artísticas y sociales que pronunció entre 1877 y 1894. Su punto de partida es la condición social del arte de su época. El arte "no tiene ya ninguna raíz". Los artistas, sin contacto con la vida diaria, "se envuelven en sueños de Grecia e Italia... que sólo muy pocos pretenden comprender siquiera o conmoverse por ellos". Esta situación tiene que parecer excesivamente peligrosa a cualquiera que se interese por el arte. Morris exhorta: "No quiero arte para unos pocos, como no quiero educación para unos pocos o libertad para unos pocos", y plantea ese magno problema que decidirá el destino del arte en nuestro siglo: "¿Por qué habríamos de ocuparnos del arte, a menos que todos puedan participar de él?" Hasta aquí Morris es el verdadero profeta del siglo xx, el padre del Movimiento Moderno. A él le debemos que la vivienda del hombre común haya llegado a ser, una vez más, un objeto digno del pensamiento del arquitecto, y una silla, un empapelado o un vaso, un objeto digno de la imaginación del artista.

No obstante, ésta es sólo una mitad de la doctrina de Morris. La otra mitad quedó sujeta al estilo y a los prejuicios del siglo XIX. El concepto que Morris tenía del arte deriva de su conocimiento de las condiciones medievales de trabajo y se integra plenamente dentro del "historicismo" del siglo XIX. Partiendo del artesanado gótico, definió simplemente al arte como "el medio de que se vale el hombre para expresar su alegría en el trabajo". El verdadero arte debe ser "hecho por el pueblo y para el pueblo, como una dicha para quien lo crea y para quien lo aprovecha" Ese orgullo por el genio artístico y por ciertas formas especiales de inspiración, que veía en todo el arte de su tiempo, le resultaba, por lo tanto, detestable. "Hablar de inspiración es una tontería", decía; "no hay tal cosa: es una mera cuestión de oficio".

Es obvio que tal definición del arte traslada el problema del campo de la estética al campo más amplio de la ciencia social. En opinión de Morris "no es posible disociar el arte de la moral, de la política y de la religión". Aquí, principalmente, se manifiesta como un fiel continuador de Ruskin, que a su vez estaba en deuda -lo que ha sido negado demasiado enfáticamente- con Pugin, ese brillante diseñador y panfletista que durante los años entre 1836 y 1851 había luchado violenta e implacablemente por el catolicismo, por las formas góticas como únicas formas cristianas, y también por la honestidad y veracidad del diseño y la manufactura. Ruskin se plegó a las dos últimas causas y no a las primeras. De sus Siete Lámparas de la Arquitectura, libro escrito en 1849, la primera es la lámpara del sacrificio, de la dedicación del oficio de un hombre a Dios, y la segunda la lámpara de la verdad. La verdad en hacer es para Ruskin el hacer a mano, y hacer a mano es hacer con júbilo. Ruskin también admitió que aquí residían los dos grandes secretos de la Edad Media, predicando su superioridad sobre el Renacimiento. Morris fue su continuador en todo esto, y ambos llegaron por este camino a las formas del socialismo. Si Morris denunció con tanta elocuencia la estructura social de su época fue porque era, evidentemente, fatal para el arte. "El arte... desaparecerá de la civilización, si el sistema perdura. Esto lleva en sí mismo, a mi entender, la condenación de todo el sistema". De este modo, el socialismo de Morris dista de ser correcto de acuerdo con las normas de fines del siglo XIX: tiene más de Thomas More que de Karl Marx. Su principal problema es: ¿cómo podemos recobrar un estado de cosas en el que todo trabajo "valga la pena hacerse" y sea al mismo tiempo "agradable de hacer por sí mismo?" No mira adelante sino atrás, hacia los tiempos de las sagas islandesas, de la construcción de catedrales, de las corporaciones de oficios. Por sus conferencias no es posible obtener una idea clara de lo que imaginaba habría de ser el futuro. "Todo el fundamento de la sociedad está irremediabilmente corrompido", escribió De ahí, que fuera algunas veces su única esperanza "pensar en la barbarie anegando una vez más el mundo... para que con ello pueda volver a ser bello y dramático" Y sin embargo, cuando, en parte como una consecuencia de su propia propaganda

socialista, estallaron tumultos en Londres y la revolución pareció por un momento nada improbable, retrocedió y se apartó gradualmente, de vuelta hacia su mundo de poesía y de belleza.

Este es el antagonismo decisivo de la vida y la doctrina de Morris. Su tarea, la restauración del oficio manual, es constructiva; la esencia de su doctrina es destructiva. Abogar por el oficio manual únicamente, significa abogar por condiciones de primitivismo medieval y, antes que nada, por la destrucción de todos los recursos de la civilización que fueron introducidos durante el Renacimiento. Éste no era su deseo; y ya que, por otro lado, no estaba dispuesto a emplear en sus talleres ninguno de los procedimientos de producción postmedievales, la consecuencia fué el elevado costo de toda su producción. En una época en la que prácticamente todos los objetos de uso diario están manufacturados con la ayuda de máquinas, sólo un estrecho círculo comprará los productos del artista artesano. Si bien Morris quería un arte "por el pueblo y para el pueblo", se vió obligado a admitir que el arte barato es imposible, porque "todo arte cuesta tiempo, molestia y reflexión", Creó así un arte -si bien ahora arte aplicado y no ya el arte del siglo XIX de la pintura de caballete- que seguía siendo accesible a unos pocos connaisseurs solamente o, como él mismo expresó una vez, arte para "el grosero lujo de los ricos". Es indudable que el arte de Morris terminó por obrar benéficamente sobre la producción comercial en muchas industrias, pero eso es precisamente lo que él hubiese odiado porque la difusión de su estilo en una amplia escala implicaba reintroducir la máquina, y excluir con ello una vez más la "alegría del creador". La máquina era el principal enemigo de Morris: "Como condición de vida, la producción mecánica es totalmente perjudicial". Anhelando la barbarie, esperaba sin duda la destrucción de las máquinas, aunque en sus últimos discursos fué bastante cauteloso (e inconsecuente) como para admitir que deberíamos tratar de convertirnos en "los amos de nuestras máquinas" y usadas "como un instrumento para imponemos mejores condiciones de vida".

La actitud de Morris, de odio hacia los métodos modernos de producción, no sufrió alteración en la mayoría de sus sucesores. El Movimiento de las Artes y Oficios \* trajo un renacimiento de la artesanía artística, no del arte industrial. Representantes de él podemos considerar a Walter Crane (1845-1915) y C. R. Ashbee (1863-1942). Walter Crane, el más popular de los discípulos de Morris, ..no dió un paso más allá de la doctrina de su maestro. Para él, como para Morris, "la verdadera raíz y fundamento de todo arte yace en la habilidad manual del artesano". Su fin, por tanto, igual que el de Morris, es "transformar a nuestros artistas en artesanos y a nuestros artesanos en artistas". Además, concuerda con Morris en la convicción de que "el arte genuino y espontáneo... es un agradable ejercicio", y tales premisas lo llevan a un socialismo romántico idéntico al de Morris. El mismo conflicto que señalamos en la doctrina de Morris aparece también en Crane: él también se ve forzado a admitir que "el bajo costo del arte y de los oficios manuales es casi imposible" porque

”por lo general los precios bajos sólo pueden obtenerse a costa del.. abaratamiento de la vida y del trabajo humanos”. La actitud de Crane con respecto a la producción mecánica corresponde también a la de Morris. Su aversión a ”los monstruos de nuestra época recubiertos de hierro y de cristales” -Ruskin había sido el primero en prorrumpir en invectivas contra las estaciones de ferrocarril y el Palacio de Cristal- está sólo mitigada por la consideración de que la máquina puede ser necesaria y útil como ”la servidora auxiliar del hombre” para un ”efectivo ahorro de trabajo, de trabajo pesado y agotador”. Ashbee era, sin duda, un pensador más original y un reformador más enérgico que Crane. Continuator también de Ruskin y de Morris en su creencia de que ”las artes constructivas y decorativas son la auténtica espina dorsal” de toda cultura artística, de que todo objeto debería ser ”producido bajo condiciones gratas”, y de que, por consiguiente, el arte para uso diario no puede ser barato, aventaja a Morris en cuanto relaciona los problemas de la reorganización de talleres y de la pequeña propiedad. Su Corporación y Escuela de Oficios Manuales, fundada en 1888, fué trasladada en 1902 desde la zona este de Londres a Chipping Campden en los Cotswolds. Mientras que esta faz de su obra y su doctrina es todavía más ”medievalista” que la enseñanza de Morris, hay otro aspecto de su doctrina que parece genuinamente progresista. En la época de la Corporación, su actitud hacia la producción mecánica era todavía semejante a la de Morris y Crane. ”No rechazamos la máquina”, escribía; ”le damos la bienvenida. Pero deseamos verla dominada”. En los años subsiguientes, quizás en parte como consecuencia de la lucha sin esperanza de la Corporación contra los modernos métodos fabriles, se desligó de lo que llamó entonces el ”luddismo \* intelectual” de Ruskin y de Morris, y el primer axioma de sus dos últimos libros sobre arte fué que ”la civilización moderna descansa en la máquina, y ningún sistema para favorecer o subvencionar la enseñanza de las artes que no lo reconozca puede ser bueno”. Al proferir este axioma, Ashbee ha abandonado la doctrina de las Artes y Oficios y adoptado una de las premisas básicas del Movimiento Moderno. Pero en él era sólo adopción y no creación. Su principal derecho a la fama sigue siendo el experimento de Campden, un intento de hacer revivir los oficios manuales y de la labranza lejos de los centros de la vida moderna. Los verdaderos pioneros del Movimiento Moderno son aquellos que desde el principio fueron partidarios del arte de la máquina. Como precursores, de carácter todavía algo transitorio, pueden mencionarse dos contemporáneos de Morris: Lewis F. Day (1845-1910) y John Sedding (1837-91). Day, un conocido proyectista industrial de su tiempo, escribía como quien prefiere una vida en el mundo real a sueños de una existencia medieval e idílica. Al discutir la ornamentación del futuro, dijo en 1882: ”Nos guste o no, la máquina y la energía a vapor y la electricidad seguramente, tendrán algo que decir respecto al arte ornamental del futuro”. Y expresó que sería inútil resistirse a este hecho porque el público ya estaba ”prácticamente decidido en favor del trabajo de



la máquina. .. Podemos protestar que ha elegido neciamente, pero no nos prestará mucha atención". Y Sedding, quizás el arquitecto religioso más original de la tardía escuela neogótica, que llegó a ser discípulo de Street apenas dos años después de haberlo dejado Morris, daba el mismo consejo en 1892: "No supongamos que la maquinización pueda ser detenida. La manufactura no puede organizarse sobre ninguna otra base. Es mejor reconocerlo claramente. .. que rebelarnos contra lo real e inevitable". No obstante, hay todavía una inmensa diferencia entre este vacilante reconocimiento de la máquina y la sincera bienvenida que le dieron en sus escritos los principales representantes de la generación siguiente. Ninguno de ellos era inglés: la actividad de Inglaterra en la preparación \* Luddismo: Movimiento obrero que tuvo lugar en Inglaterra entre 1811 y 1816 para obtener la destrucción de las máquinas. A los jefes se los llamaba "capitán Ludd". (N. del E.) del Movimiento Moderno llegó a su fin inmediatamente después de la muerte de Morris. La iniciativa pasó entonces al continente y a los Estados Unidos y, después de un corto período intermedio, Alemania se convirtió en el centro del progreso. Los escritores ingleses no han dejado de reconocer este hecho; pero apenas ha tratado alguno de explicarlo. Una razón puede ser ésta: en tanto que el nuevo estilo fué un asunto que en la práctica concernía solamente a la clase más adinerada, Inglaterra pudo costear los gastos. Pero tan pronto como el problema comenzó a abarcar al pueblo en su conjunto, otras naciones tomaron la delantera, naciones que no vivían ya o no habían vivido nunca en la atmósfera del *ancien régime*, naciones que no aceptaban o no conocían los contrastes educativos y sociales existentes en Inglaterra entre las clases privilegiadas y las de los suburbios y barrios bajos.

Los poetas y escritores fueron los primeros en predicar el nuevo evangelio. Walt Whitman en sus odas y Zola en sus novelas se sienten arrebatados por las abrumadoras maravillas de la civilización y de la industria modernas. Los primeros arquitectos que admiraron la máquina y comprendieron sus características esenciales y sus consecuencias sobre la relación de la arquitectura y el diseño con la ornamentación, fueron dos austríacos, dos americanos y un belga: Otto Wagner (1841- 1918), Adolf Loos (1870-1933), Louis Sullivan (1856-1924), Frank Lloyd Wright (1869-1959) y Henry van de Velde (1863-1957). A estos cinco debería añadirse un inglés, Oscar Wilde (1856-1900), aunque su ocasional elogio de la belleza de la máquina puede ser sólo uno de los trabajosos esfuerzos por *épater le bourgeois*. Dijo en una conferencia en 1882: "Todas las máquinas pueden ser bellas, hasta cuando no están decoradas. No intentéis decorarlas. No podemos menos que pensar que todas las máquinas buenas son también bellas, ya que son una sola cosa la línea de la fuerza y la de la belleza": Inglaterra fué un estímulo decisivo para las ideas de van de Velde, Wagner, Loos y Wright. El manifiesto de Wright fué leído en Hull House, Chicago; Wagner expresó su gran admiración por la adecuación y la pureza del arte industrial inglés; Loos dijo explícitamente: "El centro de la civilización

européa es actualmente Londres”, y sus primeras críticas fueron en gran parte una defensa apasionada de las exposiciones de objetos ingleses modernos preparadas por el *Österreichisches Museum* de Viena. De los escritos de van de Velde puede citarse la siguiente declaración: “Las semillas que fertilizaron nuestro espíritu, despertaron nuestras actividades y originaron la completa renovación de la ornamentación y la forma en las artes decorativas, fueron sin duda la obra y el influjo de John Ruskin y William Morris”. Sólo Louis Sullivan, cuyo *Ornament in Architecture* (El ornamento en la arquitectura) es el más antiguo de estos manifiestos de un nuevo estilo, parece no haber dependido de Inglaterra. En su distante Chicago, donde arquitectura metropolitana significaba en esa época Nueva York y Boston y, más lejos, París, logró elaborar, enteramente solo, la teoría que encontró su forma final en los *Kindergarten Chats* \* de 1901-02. En *Ornament in Architecture* Sullivan manifestaba ya en 1892 que “el ornamento es un lujo intelectual, no un requisito esencial” y que “favorecería mucho en nuestro provecho estético, que nos abstuviéramos enteramente de usar ornamentos por un período de años, a fin de que nuestro pensamiento pudiera concentrarse agudamente en la producción de edificios bien formados y elegantes en su desnudez”.

No se sabe si al formular este pensamiento, Sullivan expresaba directamente el mensaje de sus propios edificios, que he de considerar más adelante en el capítulo V, o si estaba bajo la \* Existe versión castellana: “Charlas con un Arquitecto”, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2ª. ed. 1959. influencia de críticos más precisos que a su vez estaban bajo la influencia de sus edificios. De todas maneras, Montgomery Schuyler (184.3-1914) -escritor, periodista y editor- en el libro llamado *American Architecture* que publicó en el mismo año 1892, dice como Sullivan: “Si uno raspara a fondo la fachada principal de los edificios de estas calles, descubriría haber simplemente quitado toda la arquitectura y haber dejado al edificio tan bien como siempre”. Otro arquitecto-escritor norteamericano con las mismas convicciones, era Russell Sturgis (1836-1909); amigo de Schuyler que en el *Architectural Record* escribía: “Todos los estilos reconocidos han sido víctimas en manos de nuestra propia generación y su precedente... Los viejos estilos no nos son más útiles y tenemos que abandonarlos... Las cosas marcharían mejor si se permitiera a los arquitectos construir durante un tiempo de manera muy simple... Si los arquitectos tuviesen que recurrir a su edificio, su construcción, su uso de materiales, como única fuente de efecto arquitectónico, podría llegar a formarse un nuevo y valioso estilo”.

Esta aprobación de la superficie sin adornos no era nueva en sí misma. Había sido ya dicho por Crane en 1889 que los “materiales y superficies simples son infinitamente preferibles al ornamento inorgánico o inapropiado”, y un año después que Sullivan, Charles F. Annesley Voysey escribía que sería bueno y deseable “desechar la masa de ornamentos inútiles”. Pero así como Voysey ha sido, a pesar de tales sugerencias, uno de los más

importantes representantes de la evolución ornamental en el período que va de Morris al siglo xx, Sullivan fué también tan revolucionario en su arte ornamental como en la utilización de superficies simples y lisas. En su mismo escrito de 1892 afirmó que "el ornamento orgánico" debía ser la etapa que siguiese a la purga de todo ornamento, la cual debía venir en primer término.

Los motivos decorativos de Sullivan pertenecen a la especie conocida como *Art Nouveau*. También los de van de Velde quien, en sus conferencias entre 1894, y 1900, proclamó --independientemente sin duda- la misma fe en un tipo de ornamento que sería capaz de expresar simbólicamente, "mediante la pura estructura..., alegría, languidez, protección, etc.", y en la máquina como un estímulo para el logro de una nueva belleza. Van de Velde hizo ver a su auditorio que gran parte del movimiento inglés de las Artes y Oficios había persistido como pasatiempo de artistas de sensibilidad superior para *connaisseurs* igualmente sensitivos, y que por lo tanto no era mucho más sano que la obra exquisita y decadente de Huysmans. Señaló el contraste entre el arte de Morris, que nunca se liberó de reminiscencias de los siglos góticos, y su propia y nueva doctrina de la belleza inherente a las máquinas. "El juego poderoso de sus brazos de hierro", exclamaba, "creará belleza tan pronto como la belleza los guíe". Esta manifestación data de 1894. Seis años más tarde van de Velde añadió más explícitamente: "¿Por qué habrían de ser más estimados los artistas que construyen palacios de piedra que los artistas que los construyen de metal? "A la entrada del nuevo estilo se alzan los ingenieros". Los ingenieros son "los arquitectos de nuestra época". Lo que necesitamos es "una estructura lógica de los productos, lógica sin compromisos en el uso de los materiales, orgullosa y franca exposición de los procedimientos de trabajo". El hierro, el acero, el aluminio, el linóleo, el celuloide, el cemento, tienen profetizado un gran futuro.

En cuanto al aspecto de los objetos de la casa, van de Velde aboga por "ese perdido sentido de lo vívido y fuerte, colores claros, formas fuertes y vigorosas y construcción racional", y alaba el nuevo mobiliario inglés por su "sistemática eliminación del ornamento". Éste precisamente iba a ser el evangelio de Adolf Loos, Había recibido su educación como arquitecto primero en Dresde y después en los Estados Unidos, Al volver a Viena en 1896, le mostraron un opúsculo recién publicado por el arquitecto más evolucionado de Viena, Otto Wagner, El libro estaba basado en la conferencia inaugural de Wagner en la Academia de Arte, en 1894, y su doctrina era en muchos puntos semejante a la de van de Velde. "La única salida posible para la creación artística es la vida moderna". "Todas las formas modernas deben estar en armonía con... las nuevas exigencias de nuestra época". "Nada que no sea práctico puede ser bello". Así Wagner preveía un "próximo naissance" y, lo que es más asombroso, señalaba como algunas de las características de ese futuro estilo, "líneas horizontales como las que predominaban en la antigüedad, techos planos, gran simplicidad y una activa exposición de la estructura

y de los materiales". Huelga decir que era también un apasionado partidario del hierro. Adolf Loos escribió sus primeros ensayos para diarios y publicaciones periódicas en 1897 y 1898. Atacando el estilo vienés del *Art Nouveau*, conocido como el estilo de la *Sezession*, que estaba justamente entonces en su punto culminante, señalaba: "Cuanto más bajo es el standard de un pueblo, más profusos son sus ornamentos. Encontrar belleza en la forma en lugar de hacerla depender del ornamento es la meta a que aspira la humanidad". Pues la belleza pura en una obra de arte individual es para Loos "el grado en que alcanza utilidad y la armonía de todas las partes en relación con otras". Considera por consiguiente a los ingenieros, "nuestros helenos. De ellos recibimos nuestra cultura". Y es bastante consecuente como para llamar al plomero (término que usa en el sentido que se le da en Norteamérica \*) "el intendente de la cultura, vale decir de la clase de cultura que es hoy decisiva".

Apenas unos años más tarde, el más grande discípulo de Sullivan, Frank Lloyd Wright, expuso puntos de vista similares con convicción igualmente fuerte. Si bien en un estilo más amplio y sin limitaciones: en 1901 leyó un manifiesto sobre *The Art and Craft of the Machine* (El arte y oficio de la máquina) que comienza directamente con un panegírico de "nuestra época de acero y vapor. . . , la Edad de la Máquina, en la que máquinas locomotoras, máquinas industriales, máquinas de luz o máquinas de guerra o barcos de vapor toman el lugar que ocuparon las obras de arte en la historia anterior", Wright admira con entusiasmo el nuevo ritmo "simplificado y etéreo" de los futuros edificios, en el que - asombrosa profecía- "el espacio es más espacioso y su sentido capaz de penetrar en cualquier edificio, grande o pequeño". En una época tal, el pintor o el poeta no representa mucho. "Hoy tenemos a un científico o a un inventor en el puesto de un Shakespeare o de un Dante".

Pero si Wright habla de hoy, piensa en el siglo XX como pudiera y debiera ser, y no como se presentaba en 1901. Las muchas cosas ignominiosas perpetradas por las máquinas no son, según Wright, culpa de la máquina sino de los diseñadores. Pues "la máquina tiene nobles posibilidades, involuntariamente forzadas a este envilecimiento... Por las artes mismas". Por ello, en la batalla entre el artista, en el viejo sentido, y la máquina, no puede haber duda en cuanto a la victoria. La máquina es una "fuerza implacable" destinada a derrotar a los "artesanos y artistas parásitos". Parece un deliberado desafío a aquellas palabras de Morris: "El arte. . . desaparecerá de la civilización, si el sistema perdura. Esto lleva en sí mismo, a mi entender, la condenación de todo el sistema", cuando Frank Lloyd Wright exclama, mirando las luces y la abrumadora silueta nocturna de Chicago: "Si es necesario extirpar toda esta fuerza para que pueda vivir la civilización, entonces la civilización está ya sentenciada", La fe de Wright en la máquina es tan grande que prevé una posible salvación para el artesano en su humilde sometimiento a las enseñanzas de la máquina.

"Correctamente usada", dice, "la misma maldición que la máquina arroja sobre el artesanado debe emancipar a los artistas de la tentación de caer en la mezquina mentira estructural, y poner fin a este tedioso esfuerzo por hacer que las cosas parezcan lo que no son y nunca podrán ser"; \*Plumber: Plomero, en Norteamérica. se emplea para designar al obrero sanitario en general. (N. del E.) De este modo, la posición de Wright en 1901 era casi idéntica a la que sustentan hoy los más avanzados pensadores respecto al futuro del arte y de la arquitectura. Sin embargo, esta teoría continuó aislada en América por un largo tiempo. Y es un hecho indiscutible que, también en la mayor parte de los países europeos, los que abogaban por un nuevo estilo del siglo hallaron muy poco eco antes de la Primera Guerra Mundial. Esto ocurrió, por ejemplo, con Anatole de Baudot quien, ya en 1889, decía: "Hace mucho tiempo declinó la influencia del arquitecto, y el ingeniero, l'homme moderne par excellence, está empezando a sustituirlo"; y fué también el caso de H. P. Berlage (1856-1934) en Holanda, quien en dos artículos de 1895 y 1896, recomendaba al arquitecto no pensar en términos de estilo al proyectar edificios. Sólo así, decía, puede crearse verdadera arquitectura, comparable a la de la Edad Media, arquitectura como un "puro arte de utilidad". A una arquitectura así la consideraba "el arte del siglo xx", y debe advertirse, que el siglo, para él, había de ser un siglo de socialismo. Haber logrado un amplio movimiento que promoviese esas nuevas ideas, tal es el mérito innegable de los arquitectos y escritores alemanes. El movimiento que impulsaron resultó bastante fuerte como para producir un estilo universal de pensamiento y de edificación, y no meramente algunos dichos revolucionarios y hazañas de unos pocos individuos. El hombre que actuó como un eslabón de enlace entre el estilo inglés del noventa y Alemania fué Hermann Muthesius (1861-1927) quien, desde 1896 hasta 1903, estuvo agregado a la embajada alemana en Londres para efectuar trabajos de investigación sobre la vivienda inglesa.

Dado que el Art Nouveau había desviado escasamente a la arquitectura doméstica inglesa del curso firme y lento de su evolución, Muthesius regresó hecho un convencido defensor de la razón y la simplicidad en la edificación y en el arte. Pronto se convirtió en el reconocido jefe de una nueva tendencia hacia la Sachlichkeit que siguió al corto florecimiento del Art Nouveau en Alemania. La intraducible palabra sachlich, que significa al mismo tiempo pertinente, positivo y objetivo, llegó a ser la divisa del naciente Movimiento Moderno. "Sachlichkeit en justa medida" es lo que celebra Muthesius en la arquitectura y la industria inglesas, y "perfecta y pura utilidad" es lo que reclama del artista moderno. Y puesto que hoy sólo los objetos hechos a máquina son "producidos de acuerdo con la naturaleza económica de la época", ellos son los únicos que pueden tomarse en consideración cuando se trata de la creación de un nuevo estilo, un Maschinenstil. Si queremos ver vivas manifestaciones de este nuevo estilo, estamos invitados una vez más a mirar "estaciones



ferroviarias, salones de exposición, puentes, buques a vapor, etc. Aquí nos enfrentamos con una Sachlichkeit severa y casi científica, con abstinencia de toda decoración exterior y con formas totalmente dictadas por los propósitos que se proponen servir". De ahí que el futuro progreso pueda imaginarse sólo en la dirección de una estricta Sachlichkeit y con la exclusión de toda decoración meramente "postiza". Los edificios u objetos de uso que sean creados según tales principios, exhibirán "la pulcra elegancia que nace de la adecuación a la función y... de la concisa sobriedad".

Por expresar tales ideas, todavía poco conocidas en Alemania, Muthesius pronto se convirtió en el centro de un grupo de espíritus afines. Enorme importancia tuvo Alfred Lichtwark (1852-1914), historiador de arte y director de la Galería de Hamburgo, debido al eco que halló entre la burguesía que escuchaba sus conferencias y leía sus opúsculos. Era un maestro por naturaleza, obsesionado con la más pura pasión por la enseñanza. El rápido desarrollo de la educación artística, en el sentido más amplio de la palabra, que se ha verificado en las escuelas elementales y secundarias alemanas desde el principio del nuevo siglo, se debe grandemente a los esfuerzos de Lichtwark. Su campaña en favor de la Sachlichkeit comenzó aún antes que la de Muthesius. En las conferencias que pronunció entre 1896 y 1899, y que están llenas de elogios para Inglaterra, abogó por muebles prácticos, sin adornos, con "formas simples, pulidas y ligeras", cómodas para las amas de casa; por la sachliche Schönheit, por anchas ventanas horizontales y "torrentes de luz", y por flores frescas en los cuartos.

La campaña así comenzada pronto fué llevada adelante por otros y canalizada en distintas direcciones, sin perder su preferencia por la simplicidad y honestidad. El arquitecto Paul Schultze-Naumburg (1869-1949) comenzó a publicar en 1901 sus Kulturarbeiten, una serie de libros comenzada con una dedicada a la construcción de casas. En 1903, Ferdinand Avenarius (1856-1923) fundó el Dürerbund, y en 1904 se creó el Heimatschutz, una asociación semejante a nuestra Society for the Protection of Rural England, es decir, una institución conservadora y tradicionalista, no propagandista y visionaria, por cierto que más próxima a los ideales de Morris que a los de Muthesius. Por otra parte, Muthesius era apoyado individualmente por varios alemanes que uno nunca esperaría encontrar en este campo. Para mencionar sólo tres de sus partidarios, Hermann Obrist, uno de los artistas más originales del Art Nouveau alemán; por Wilhelm Schäfer, famoso escritor y poeta; y por Friedrich Naumann, político de importancia en el desarrollo de las reformas sociales y de la democracia en la Alemania de antes y después de la Primera Guerra Mundial. Obrist escribió en 1903 acerca de los barcos a vapor y de "la belleza que posee la poderosa curva de sus contornos colosales y sin embargo serenos. . . , su utilidad maravillosa, su limpieza, suavidad y brillo". Una mirada a la sala de máquinas lo hace sentirse "casi embriagado". Wilhelm Schäfer recomienda vivamente la sachliche Ausbildung

de todas las formas; ello llevaría necesariamente a un moderno estilo para todos los productos, como lo ha hecho en las máquinas y los puentes de hierro. En cuanto a Friedrich Naumann, su interés se dirigía principalmente a los aspectos sociales de la arquitectura y el arte. Eso lo condujo a una temprana apreciación de la máquina. Exactamente igual que Muthesius, y sin duda inspirado por él, Naumann habla de los "barcos, puentes, gasómetros, estaciones de ferrocarril, mercados, salones de exposición" como de "nuestras nuevas construcciones". Llama a la "construcción en hierro, la más grande experiencia artística de nuestra época", porque "no hay aquí aplicación del arte a la construcción, ni decoración superpuesta, ni añadidos. Aquí hay creación subordinada al uso... aquí hay posibilidades hasta ahora inexpresables. Se han transformado todas nuestras nociones de espacio, de peso y de sostén".

Naumann fué amigo personal de Karl Schmidt (1873-1948), experto ebanista que había abierto una fábrica de muebles en Dresde en 1898-86. En ella empleó desde el principio a arquitectos y artistas modernos como diseñadores. Si bien se había iniciado bajo la influencia del Movimiento inglés de las Artes y Oficios (había viajado por Inglaterra como artesano asalariado), su interés principal llegó a ser pronto la reducción de costos y la producción mecánica. Ya en 1899-1900, los Deutsche Werkstätten, en una exposición de arte industrial en Dresde, expusieron un departamento de dos salas de estar, dormitorio y cocina por sólo 120 dólares. y en 1906, para otra exposición, también en Dresde, presentaron sus primeros muebles hechos a máquina, diseñados por Richard Riemerschmid (1868-1957), cuñado de Schmidt. En su catálogo del mismo año se vanagloriaban de "desarrollar el estilo del mueble a partir del espíritu de la máquina". Esta fué una hazaña bastante más revolucionaria de lo que nos parece hoy. En esa época era muy raro el caso, fuera de Alemania, de artistas o arquitectos prominentes que no trabajasen para el arte decorativo sino para el diseño industrial; con la excepción tal vez de la imprenta en Inglaterra que entonces precisamente pasó del aislamiento de una empresa tan privada como la Doves Press al mercado para el público en general. La fecha importante es 1912, año en que se introdujo, gracias a J. H. Mason, el tipo en relieve en las fundiciones de la Monotype Corporation. Los Deutsche Werkstätten dieron pronto un paso más allá y atacaron el problema de la tipificación de las diversas partes. Su primer mueble "Unit" (Unidad), para llamarlo por el nombre que se ha hecho usual en Inglaterra, fué expuesto en 1910 como Typenmöbel. La idea venía de América, donde por algún tiempo había sido aplicada para estantes de libros.

El paso más importante hacia el establecimiento, más allá de los experimentos individuales, de un estilo universalmente reconocido; fué la fundación del Deutscher Werkbund. En 1907, Muthesius, entonces Superintendente de la Junta Prusiana de Comercio para escuelas de artes y oficios, había pronunciado una conferencia pública en la cual, con mucha franqueza, prevenía a los oficios e industrias alemanes contra la persistencia en

imitar las trilladas formas de los tiempos pasados. El discurso levantó una tempestad de indignación en las asociaciones comerciales. Las discusiones fueron creciendo en exaltación y, antes de terminar el año 1907, un grupo de fabricantes emprendedores junto con algunos arquitectos, artistas y escritores, se resolvieron a fundar una nueva asociación, llamada Werkbund, con la finalidad de "seleccionar los mejores representantes del arte, la industria, los oficios y el comercio, de combinar todos los esfuerzos en pro de una calidad elevada en el trabajo industrial y de formar un centro de unión para todos aquellos que puedan y quieran trabajar por una elevada calidad". Qualität, la idea central del grupo, significaba "no sólo excelente trabajo duradero y empleo de materiales genuinos y sin tacha, sino también el logro de un conjunto orgánico al cual esos medios han hecho sachlich, noble, y, si se quiere, artístico". Esta definición muestra claramente que, desde el principio, el Werkbund no era opuesto, de ningún modo, a la producción mecánica. En el discurso inaugural de la primera asamblea anual, el arquitecto Theodor Fischer dijo: "No hay línea de demarcación precisa entre herramienta y máquina. Puede crearse trabajo de un elevado standard con herramientas o con máquinas, tan pronto como el hombre ha dominado la máquina y hecho de ella una herramienta... No son las máquinas en sí mismas las que hacen inferior el trabajo, sino nuestra ineptitud para usadas con propiedad". Y, del mismo modo, "no es la producción en masa y la división del trabajo lo fatal, sino el hecho de que la industria ha perdido de vista su finalidad de producir trabajo de la más alta calidad y no se siente como un miembro auxiliar de nuestra comunidad, sino como el soberano de la época".

Cuando en 1915, la Asociación de Diseño e Industrias \*, abiertamente inspirada en el ejemplo del Deutscher Werkbund, se fundó en Inglaterra, declaró en una de sus primeras publicaciones que "aceptaba la máquina en su justo valor, como un recurso para ser guiado y controlado, no meramente rechazado". Inglaterra, con la fundación de la D. I. A., no fue la primera en recoger el programa desarrollado por el Werkbund. Otros países continentales habían seguido a Alemania antes de la guerra: el Werkbund austríaco data de 1910, el suizo de 1913; Y la Slöjdsörening sueca fue gradualmente modificada en un Werkbund entre 1910 y 1917.

En Alemania misma, la existencia de este cuerpo emprendedor e incorruptible hizo muchísimo para difundir los ideales del Movimiento Moderno. Pero el Werkbund no era el único centro. De un modo sorprendentemente rápido, las escuelas de arte alemanas habían abandonado la rutina del siglo XIX y adoptado el nuevo rumbo. En todas partes se designaban nuevos directores y nuevos maestros. En Prusia, la renovación se debió a Muthesius: Peter Behrens fue llamado o Düsseldorf Poelzig a Breslau, ambos como directores de las academias de artes existentes. Aún antes, Josef Hoffmann había llegado a ser profesor de arquitectura en la Escuela de Artes y Oficios, y van de Velde director de la

Escuela de Arte de Weimar.

En 1907, \*Design and Industries Association: Conocida por su sigla "D.I.A." (N. del E.) la Escuela de Artes y Oficios de Berlín se procuró también un director progresista en la persona de Bruno Paul. Sin embargo, por progresista que fuera. el espíritu de esas escuelas y del Werkbund, .el problema más esencial no estaba todavía resuelto, precisamente el problema que interesa en especial a este capítulo. Aun cuando el arte mecánico fuese entonces aceptado como un medio de expresión artística, al lado del trabajo artesanal, ¿cuál sería más importante en el futuro? Este problema fué planteado claramente por primera vez y explícitamente en la asamblea anual del Werkbund en Colonia en 1914. Muthesius sostuvo la tipificación (Typisierung), van de Velde el individualismo. Muthesius dijo: "La arquitectura y la total esfera de actividad del Werkbund tienden hacia la tipificación. Sólo por la tipificación pueden recobrar esa importancia universal que poseían en edades de civilización armoniosa. Sólo por la tipificación... como una saludable concentración de fuerzas, puede introducirse un gusto universalmente aceptado y que ofrezca seguridad". Van de Velde respondió: "En tanto que haya artistas en el Werkbund;.. protestarán contra todo canon propuesto y toda tipificación. El artista es esencial e íntimamente un individualista apasionado, un creador espontáneo. Nunca, por su propia y libre voluntad, se someterá a una disciplina que imponga sobre él una norma, un canon".

Los primeros en defender la causa de la máquina y la nueva arquitectura de una edad maquinista, con el mismo fervor con que van de Velde había defendido la del individualismo, fueron los futuristas italianos, especialmente ese joven y brillante arquitecto, Antonio Sant'Elia (1888-1917),. que murió sin haber tenido la oportunidad de construir como pensó, predicaba y dibujó. El Messaggio de Sant'Elia es una visión de la casa nuova, "construida con un amable interés por todos los recursos de la ciencia y de la técnica, y determinada únicamente en sus nuevas formas, nuevas líneas, su nueva raison d' être, por las condiciones especiales de la vida moderna... El cálculo de la resistencia de materiales, el uso del hormigón armado y del hierro, excluyen la arquitectura en el sentido tradicional". Los edificios se vuelven grotescos si tratan de obtener, dentro de las posibilidades de delgadez y finura del hormigón, las pesadas curvas de los arcos y el carácter masivo del mármol. La labor de hoy es construir, no catedrales sino grandes hoteles, estaciones de ferrocarril, caminos arteriales, mercados, torres sobre planos modulados, en reemplazo de los slums. "Debemos construir la ciudad moderna ex novo"...con "calles tumultuosas", construyendo por debajo tanto como por encima dei suelo. La casa debe ser embellecida no en la pequeña escala de molduras y capiteles, sino en el agrupamiento de sus masas y en la disposición de su planta. Debe ser "semejante a una máquina gigantesca", hecha "de hormigón, de vidrio, de hierro, sin pintura escultura". Los ascensores deben ser acusados en el exterior, el cálculo ajustado y

la mayor audacia deberán conciliar las fuerzas, y el resultado no será "una árida combinación de lo práctico y lo útil, sino que perdura como arte, vale decir expresión". Este mensaje apareció en el catálogo de una exposición llamada Nuove Tendenze, celebrada en Milán en Mayo de 1914. Dos meses más tarde Marinetti, el vociferante dirigente de los futuristas, lo hacía materia de un manifiesto de arquitectura moderna, lanzado en Julio de 1914. Agregó algunos pasajes con los que Sant'Elia no estaba de acuerdo, pero es muy probable que el manifiesto futurista original de Marinetti de 1909, con su profesión de fe en los automóviles ("apoyamos nuestras manos sobre sus pechos ardientes") y en "la gran multitud, la metrópoli moderna, arsenales y astilleros nocturnos, ferrocarriles, vapores, aeroplanos", inspirara a Sant'Elia la visión de la Ciudad del Futuro, y por cierto la de esos asombrosos edificios a los que hemos de volver en el capítulo VII. Estas visiones de hacia 1913-14, parecen fantásticas cuando son como paradas con la Sachlichkeit de la obra de esos arquitectos alemanes que seguían a Muthesius y especialmente a Peter Behrens y Walter Gropius. Lo que ellos construyeron en 1909-14 será señalado al final de este libro, cuyo objeto principal es probar que este nuevo estilo, el estilo genuino y legítimo de nuestro siglo, estaba logrado ya alrededor de 1914. Morris había iniciado el movimiento al resucitar la artesanía como un arte digno del esfuerzo de los mejores hombres; los pioneros de alrededor de 1900 habían ido más allá, al descubrir las inmensas posibilidades, todavía vírgenes, del arte de la máquina. La síntesis, en creación y en teoría, es la obra de Walter Gropius (nacido en 1883). En 1909, Gropius compuso un memorándum sobre la tipificación y la producción en masa de casas pequeñas, y sobre los medios aconsejables de financiar tales proyectos. A fines de 1914, comenzó a preparar sus planes para la reorganización de la Escuela de Arte de Weimar, de la que había sido elegido director por el Gran Duque de Sajonia-Weimar. La apertura de la nueva escuela, que combinaba una academia de arte y una escuela de artes y oficios, tuvo lugar en 1919. Su nombre fué Staatliches Bauhaus, y había de ser, por más de una década, un importantísimo centro de energía creadora en Europa. Era al mismo tiempo un laboratorio para el oficio manual y la tipificación; una escuela y un taller. Reunía, en un admirable espíritu de comunidad, a arquitectos, técnicos y pintores abstractos, todos trabajando por un nuevo espíritu en la construcción. Construcción es para Gropius un término de amplio significado. Todo arte, en tanto es bueno y sólido, sirve a la construcción. Por ello, todos los estudiantes del Bauhaus adiestrados como aprendices, recibían, al finalizar, el privilegio de un oficio, y sólo después eran admitidos a la planificación arquitectónica y al estudio de diseño experimental. Gropius se considera un continuador de Ruskin y de Morris, de van de Velde y del Werkbund. Así, nuestro ciclo. está completo. La historia de las teorías artísticas entre 1890 y la Primera Guerra Mundial comprueba la aserción en que se basa el presente trabajo, a saber, que el período que va de Morris a Gropius es una unidad



histórica. Morris echó los cimientos del estilo moderno; con Gropius su carácter quedó determinado. Los historiadores de arte hablan del "período de transición" que precedió a la perfección armoniosa del "gótico temprano". Mientras la arquitectura románica se prolongaba todavía en Francia, el maestro de la cabecera y el deambulatorio de St. Denis creaba sus diseños en un estilo completamente nuevo, como pionero de ese estilo, que iba a difundirse durante los próximos sesenta u ochenta años. Lo que él hizo por Francia durante la primera mitad del siglo XII, fue hecho para el mundo a principios de éste por Morris y sus continuadores -Voysey, van de Velde, Mackintosh, Wright, Loos, Behrens, Gropius y los otros arquitectos y artistas.

## Art Nouveau.

---

Si la curva larga, sensitiva, evocadora del tallo de un lirio, de una antena de insecto, del filamento de un capullo o, en ocasiones, de una llama sutil, la curva ondulante y fluida que, entrelazándose con otras, brota desde los rincones y cubre asimétricamente todas las superficies aprovechables puede considerarse el leit motiv del Art Nouveau, entonces la primera obra Art Nouveau que puede señalarse es la -cubierta del libro de Arthur H. Mackmurdo sobre las iglesias urbanas de Wren, publicado en 1883. Ya mencionamos a Mackmurdo como el fundador de la Corporación del Siglo en 1882, el grupo más temprano de artistas en seguir las enseñanzas de Morris, y volveremos a él más adelante para referirnos a su obra arquitectónica. Fué un auténtico pionero en todo lo que acometió durante esos tempranos años de su larga vida. Había nacido en 1851, muriendo en 1942. Mucho se ha investigado últimamente sobre las fuentes de un diseño tan asombroso como el de esta cubierta de libro y, relacionado a ella, sobre los orígenes del Art Nouveau. No cabe duda que la fuente inmediata de Mackmurdo eran algunos diseños de los prerrafaelistas, ya fueran pinturas completas o cartones, v. gr. por Burne-Jones, o detalles, v. gr. por Rossetti. Igualmente terminante es la dependencia de Rossetti sobre Blake. Aquí están firmemente ligadas las composiciones más originales de principios y fines del siglo XIX. Pero potencialmente había algo de Art Nouveau, que uno estaría tentado de llamar proto-Art Nouveau, dentro del Neogótico de la arquitectura y el diseño inglés, así como las teorías de los goticistas habían estimulado las teorías de los reformadores de mediados y fines del siglo XIX. Un ejemplo que viene al caso es una chimenea de la casa muy medieval que William Burges construyó en 1875-80 para él en Melbury Road, Kensington.

La osadía de Mackmurdo comenzó siendo imitada para libros y revistas, por otros diseñadores como Charles Ricketts y Charles Shannon, cuyo *Dial* apareció por primera

vez en 1889. De entre todos los diseñadores decoradores que también lo siguieron de inmediato, Heywood Sumner es el más interesante. Era fácil dar al Morrístico estilo del Movimiento de las Artes y Oficios un giro *Art Nouveau*. En efecto, mientras las diferentes tendencias deben aquí ser expuestas separadamente, no fueron vistas así en su época, no debiendo olvidarse nunca que la "pasión sentimental por una moda vegetal" de Gilbert y Sullivan, así como su expresión de una "amapola o lirio en su mano medieval", no se refieren a un plenamente madurado *Art Nouveau*, sino que se originan en *Patience*, realizado en 1882, un año antes que el libro de Mackmurdo sobre las iglesias de Wren. El efecto de todo esto comenzó a sentirse en el exterior después de 1890. En general, puede decirse que los diseñadores eran menos escuchados que los tipógrafos e ilustradores de libros, y de todos ellos ninguno fué recibido con mayor fascinación que Aubrey Beardsley, quien sólo tenía ocho años para mostrar su discutible genialidad, antes de morir en 1898 a los veintiséis años de edad. Comenzó como un tardío continuador de los prerrafaelistas, de los que se separa en 1892 mientras estaba trabajando en las ilustraciones de la *Morte d'Arthur*. Un ejemplo muy completo de su caligrafía excesivamente personal y *outré* es el dibujo *Sigfrido*, publicado en 1893 en el primer número de *The Studio*. La disposición de las breves curvas en C, de las florcitas y las líneas de puntos diminutos, es diferente de la modalidad de cualquier otro artista. El modo como Beardsley cubre los troncos de los árboles, los tallos de las flores y el cuerpo del monstruo con ornamentos delicados, muestra cuánta es su indiferencia por el significado de la escena representada. Su única preocupación es la decoración: un gracioso despliegue de virtuosismo gráfico. Todo eso nada tiene que ver con Sigfrido ni con Wagner y sólo muy poco con la seriedad de los prerrafaelistas, Morris y las Artes y Oficios. Beardsley tiene un planteamiento y un estilo gráfico semejantes a los de Toorop en esos mismos años, como será evidente para quien recuerde *La fe vacilante*, citada en el capítulo anterior. *Las tres novias*, una pintura hecha dos años después, es decir en 1893, muestra, quizás aún con mayor claridad, las características del *Art Nouveau* en términos de una composición de figuras. Desatendiendo por ahora el contenido místico de la tela, necesitamos sólo mirar sus largas curvas, la esbeltez de las proporciones, la delicadeza floral de los cuerpos y miembros, y los perfiles extrañamente oblicuos, para reconocer las mismas fuentes inglesas que en Beardsley y el mismo esfuerzo dirigido conscientemente a obtener un diseño complicado, ondulante, sinuoso, entrelazado y cubriendo íntegramente toda la tela.

O miremos de nuevo *El elegido* de Hodler, únicamente desde el punto de vista de las formas que prefiere su autor. Reconoceremos como *Art Nouveau* las líneas alargadas de las vestiduras y el cabello de los ángeles, el fino tallo del arbolito del centro, algunas de las flores sostenidas por manos largas y delicadas y los tortuosos movimientos de esas manos.

O tomemos *El grito* de Munch. Ya hemos subrayado la importancia de las amplias curvas como portadoras de expresión. Esa importancia es todavía mayor en la litografía *Madonna*, ejecutada en 1895 según una pintura de 1894.. El largo pelo ondulante y el movimiento sinuoso de la figura, las líneas oscilantes del fondo y, sobre todo, el extraño marco con el embrión y los flotantes espermatozoides, hacen de esta obra uno de los ejemplos más notables de pintura *Art Nouveau*, de aspecto original y cautivante, independiente de la tradición, pero cuestionable en cuanto a su equilibrio moral y su valor vital. En Munch, pintor fuerte, sanó y poco artificioso, esta fué una fase pasajera. Pronto desechó los manierismos del *Art Nouveau* y de él retuvo sólo las cualidades genuinamente decorativas, beneficiosas para el desarrollo de su estilo monumental. Incidentalmente, lo mismo puede decirse de Hodler, para quien, de un modo similar, el *Art Nouveau* -si podemos llamar *Art Nouveau* a su estilo de la última década del siglo- fué sólo un medio de conseguir la claridad ornamental de sus paisajes y pinturas murales posteriores. Pero el *Art Nouveau* como movimiento no pertenece exclusivamente al arte pictórico ni, a decir verdad, el término se aplica, por regla general, a la pintura. Significa habitualmente una moda decorativa breve pero muy importante, y si las obras de pintores y dibujantes han tenido aquí precedencia sobre las de arquitectos y diseñadores, la razón es que la nueva moda ornamental apareció en cuadros, ilustraciones de libros, etc., antes que en las primeras obras de sus dos creadores.

Estos fueron Louis Sullivan en Chicago y Victor Horta en Bruselas. Es probable que, Sullivan (1856-1924) haya sido esencialmente original, pero Horta (1861-1947) debió estar bien informado de los últimos progresos alcanzados en Inglaterra y en el continente. El arte ornamental de Sullivan permaneció aislado, mientras el de Horta suscitaba un furor que por unos pocos años inflamó a la mayoría de los países del continente. Sigue siendo un misterio cómo Sullivan llegó a desarrollar esas curiosas marañas de zarcillos, berzas, hojas festoneadas y arreciles de coral. ¿Pueden descansar realmente sobre terrenos más promisorios que la Botánica de Gráy? ¿O puede oscuramente reconocerse detrás de ellas las formas vegetales del follaje neogótico? Un nuevo análisis de la chimenea de Burges puede ser conveniente. Por la época en que diseñaba los interiores del edificio del Auditorio en Chicagó, es decir, en 1888, su estilo ornamental había alcanzado ya su madurez. Aparece, de nuevo en la sinagoga de Anshe Ma'ariv de 1890-91 y, en toda su libertad, en la tienda Carson Pirie Scott, de 1903-04, de la cual, por razones muy diversas, añadiremos algo más tarde. El ideal ornamental de Sullivan era una "decoración orgánica, apropiada a una estructura compuesta sobre líneas amplias y macizas", y por eso no podemos comprender su teoría de funcionalismo riguroso, tratada en un capítulo anterior, sin una atenta mirada a su fluyente ornamento, ni comprender su ornamento sin un vívido recuerdo de la austeridad de los bloques y líneas principales de sus edificios.

En eso se diferencia de Horta, el cual es siempre -si no por completo, al menos primordialmente- un decorador. "El *magnum opus* de Horta es su primer edificio, la casa de la calle Turín No. 12, Bruselas. Su fecha es 1893, y la decoración de su interior, especialmente la memorable escalera, depende enteramente de ese *leit motiv* del *Art Nouveau* que hemos analizado a propósito de los diseños de Mackmurdo, Beardsley y Toorop. Son los mismos tallos y zarcillos los que están pintados sobre las paredes, distribuidos en mosaicos sobre el piso, y curvados en hierro para las ménsulas que coronan las columnas portantes y para la baranda de la escalera. Parece ser increíble que Horta hubiese creado esta decoración sin estar informado sobre la Corporación del Siglo, el *Dial* y otras decoraciones inglesas, aunque nunca hubiese admitido la dependencia de Inglaterra. No sucede lo mismo con Henri van de Velde, el aliado más importante de Horta en la lucha por la imposición del nuevo estilo ornamental y que había visto las primeras obras maduras de Toorop con el más vivo deleite, según dijo el mismo van de Velde al autor de este libro. En cuanto a las relaciones de los jóvenes belgas con Inglaterra, van de Velde escribe que A. W. Finch (nacido en 1854) fué quien descubrió el renacimiento de los oficios que se había producido en Inglaterra. Era un pintor de ascendencia semi-inglesa, que más tarde llegó a ser ceramista y que compró unos pocos objetos que impresionaron fuertemente a sus amigos. Pero poco antes (en 1884), Gustave Serrurier-Bovy en Lieja, que había estado en Inglaterra, fabricó muebles que desde ese momento reflejaron la influencia de las Artes y Oficios. Sin embargo, el mismo Serrurier-Bovy dijo con orgullo que hacia 1894 estaba "completamente liberado de cualquier reminiscencia de estilos pasados fueran ingleses o no", Hacia esa época se había adelantado ya mucho. Una tienda llamada *Cornpagnie Japonaise* había expuesto en Bruselas, en 1891, modernos empapelados y trabajos en metal realizados en Inglaterra; en 1892 hace su aparición *Les XX*, sociedad de jóvenes artistas a la que hemos de referimos más adelante y que expuso trabajos de Crane y Selwyn Image, amigo y colaborador de Mackmurdo en la Corporación del Siglo; y van de Velde, según nos cuenta él mismo, comienza a coleccionar obras del arte decorativo inglés. Muy pronto, escribe van de Velde, el estilo extranjero se transformó en algo belga. Al decir esto, alude evidentemente a sí mismo. Pues guarda completo silencio sobre el papel que representó Horta y también sobre Paul Hankar (1861-1901), el primero en recoger el estilo de la calle de Turín. Aunque esta omisión disminuye sin duda el valor histórico de la relación de van de Velde, no por eso es menos cierto el hecho de que la suya fué la inteligencia más amplia y filosófica entre los jóvenes arquitectos y diseñadores de Bélgica.

Ya lo hemos encontrado como teórico. Como artista, empezó pintando en el estilo de Barbizon y luego en el de los neoimpresionistas. Fué probablemente en 1893 -tenía entonces treinta años- cuando William Morris y su doctrina atrajeron su atención y lo

hicieron renunciar a la pintura para consagrarse al arte aplicado. Diseñó empapelados, brocados, decoraciones de libros, muebles. Las sillas que vemos en las láminas 48 y 49 fueron fabricadas para su propia casa en Uccle, cerca de Bruselas, en 1894 o 1895. Son *Art Nouveau* en el libre juego de sus curvas, pero al mismo tiempo esas curvas están llenas de una tensa energía que es muy diferente de la gracia voluptuosa de las líneas de Horta, detrás de las cuales uno siente siempre a la naturaleza, vegetal y animal. El diseño de van de Velde es rígidamente abstracto y -teóricamente al menos- intentaba ilustrar la función del objeto o parte del objeto al que estaba involucrado.

"*Dynamographique*" fué el nombre que le dió más adelante, definiendo su intento como "estructurizante". Van de Velde postula un arte ornamental basado en leyes casi científicas de atracción y repulsión y, por lo tanto, tan poco arbitrario como lo es la creación del ingeniero. Aquí se hace visible la conexión que existe entre su admiración por la máquina y su propio estilo artístico, una conexión que" difícilmente hubieran hecho sospechar la mayoría de sus obras ultradecoradas de alrededor de 1900. Con todo, en la época en que su fantástico interior de la barbería de Haby en Berlín era nuevo (1901), el público estaba terriblemente escandalizado por la franca exposición de las cañerías de agua y de gas y de los conductos para la instalación eléctrica. "Uno no lleva sus tripas como cadena de reloj, de una parte a otra del chaleco", fué el comentario de los berlineses sobre esa extraña mezcla de funcionalismo y *Art Nouveau*.

En las sillas de Uccle, predomina el aspecto funcionalista de las actividades de van de Velde. La unidad de gracia y energía de tales objetos inspiró a E. de Goncourt su excelente y profético término "estilo yate", que acuñó cuando las obras de van de Velde fueron dadas a conocer por primera vez al público de París. El reconocimiento de van de Velde se debió a S. Bing, un comerciante en objetos de arte de Hamburgo que, habiéndose mudado a París en 1871, viaja al Lejano Oriente en 1875, inaugura una tienda de arte oriental en París con una sucursal en Nueva York, viaja por Estados Unidos de Norteamérica en 1893 enviado por el gobierno francés, se refiere a este viaje con respecto a la arquitectura y el diseño con una interesante apreciación sobre Richardson y Sullivan y la capacidad de la máquina para "*vulgariser à l'infini la joie des formes pures*", y abre otra tienda en la rue Provence el 26 de diciembre de 1895, esta vez dedicada a arte moderno, llamando a la tienda *L'Art Nouveau*. Bing y el crítico de arte alemán Meier-Craefe habían descubierto la casa de van de Velde en Uccle, y el primero invitó al artista a diseñar cuatro habitaciones para su galería. El efecto en Francia fué inmediato: entusiasmo por un lado, furiosas críticas por el otro que, dirigidas por Octave Mirbeau en el Figaro, se referían a "*l'Anglais vicieux, la Juive morphinomane ou le Belge roublard, ou une agréable salade de ces trois poisons*". Los más serios adversarios previnieron a todos los diseñadores contra el peligro de sucumbir al encanto, y señalaron la excelente posición comercial que



el arte industrial de Francia había alcanzado permaneciendo fiel a las tradiciones del siglo XVIII. Los simpatizantes convencidos del nuevo estilo pusieron de relieve el hecho de que desde hacía ya algún tiempo varios artistas franceses venían trabajando independientemente siguiendo tendencias parecidas. Emile Gallé (1846-1904), en el arte del vidrio, y Auguste Delaherche (nacido en 1857), en el de la cerámica, son los nombres más importantes. Gallé, en efecto, había comenzado a exponer objetos de cristal de colores fantásticos, y de una delicadeza en modo alguno victoriana, ya en 1884. Sus formas se basaban en la profunda fe de Gallé en la naturaleza como única fuente legítima de inspiración para el artesano - algo de la fe en lo orgánico que hemos encontrado en Sullivan y van de Velde. La influencia de los trabajos de Gallé era sin duda amplia, aún antes de que Bing abriera su comercio en 1895 y los expusiera de modo permanente. Pues Louis Comfort Tiffany (1848-1933) había comenzado a producir su cristal Favrite ya en 1893. Tiffany a su vez, impresionó considerablemente a Bing durante su viaje a Estados Unidos de Norteamérica. Y en Alemania Karl Koepping (1848-1914), en 1895 cuando más tarde, producía unos vasos de vidrio exquisitamente frágiles y elegantes.

Entre 1895 y los primeros años del siglo XX, el *Art Nouveau* estaba tan en boga en Francia como en Bélgica. En 1895 algunos jóvenes arquitectos y artesanos habían fundado un grupo que llamaron *Les Cinq*. Uno de, ellos era el arquitecto Tony Selmersheim (nacido en 1871). En 1896 Charles Plumet (1861-1925) se adhirió al grupo que pasó a llamarse *Les Six*. El grupo realizó exposiciones que llamó *L'art dans tout*. Sus obras no cabe duda de que son *Art Nouveau*, pero no llegan a ser tan originales y genuinas como las de los belgas o las de Eugene Gaillard, diseñador de muebles en París, o las de los diseñadores de Nancy, como Louis Majorelle (1859-1926) y Augustin Daum (1854-1909). En arquitectura, el más interesante de los franceses es Hector Guimard (1867-1942), cuyas obras más conocidas son las estaciones del Métro de París, que diseñó en 1900 en un estilo francamente *Art Nouveau*. Proyectó también el Castel Béranger, grupo de casas de departamentos en la *rue La Fontaine* No. 16 en Passy, París. Esos bloques, edificados en 1894-98, son menos satisfactorios, arquitectónicamente, que la casa de Horta en la *rue de Turín*, pero presentan las mismas desbordantes efusiones ornamentales en las rejas de entrada.

En la arquitectura de exteriores la contribución más notable del *Art Nouveau* va unida a su estimación por el hierro. El uso del hierro en las fachadas no era nada nuevo. (Sus aspectos funcionales se discutirán en el próximo capítulo.) Las ventajas ornamentales del hierro para los frentes tampoco fueron un descubrimiento de los últimos años del siglo XIX. En efecto, puede trazarse una línea que va desde la tracería de hierro fundido del primer puente construido con dicho material, el puente de Coalbrookdale en 1777, y la tracería de hierro fundido para ventanas de las tempranas iglesias neogóticas, hasta la

rica ornamentación de hierro de la Coal Exchange de Bunning en Londres (1846-49) Y el *Oxford Museum* (1857-60), y las láminas y texto del *Entretiens* de *Viollet-le-Duc* que en su segundo tomo publicado en 1872 muestra tensores y planchuelas de hierro al lado de nervaduras de bóveda del mismo material, los primeros por la resistencia a la tracción del hierro y las otras por su naturaleza dúctil. La ornamentación en hierro sugerida por Viollet, debe haber sido la principal fuente de origen de Horta en la *rue* de Turin, hoy Paul-Emile Janson, y la que lo llevó triunfante a los trabajos en hierro *Art Nouveau* de la *Maison du Peuple* en Bruselas de 1896-99, la que a su vez fué seguida en 1899 por la *Old England Store* de Paul Saintenoy, también en Bruselas, y la *Samaritaine Store* de Frantz Jourdain en París, de 1905.

Siendo así que la dependencia de Francia respecto de Bélgica, tanto en lo tocante a este punto como en todos los que conciernen al *Art Nouveau*, parece ahora, en conjunto, establecida, lo interesante acerca de Alemania es que, a pesar de haberse incorporado al movimiento también después que Bélgica, mantuvo una actitud sorprendentemente intransigente en las obras de sus mejores artistas. En 1895, es decir, dos años antes de que una exposición celebrada en Dresde en 1897 hiciera conocer a van de Velde en Alemania, un grupo de jóvenes artistas alemanes había dado comienzo a su carrera con objetivos similares a los suyos. Sólo pueden darse aquí unos pocos nombres. Otto Eckmann y Hermann Obrist son las dos personalidades más interesantes durante los años 1895-98. Después de esa fecha, la *Sezession* vienesa pasó a la vanguardia; Eckmann (1865-1902) había sido pintor hasta 1894. Luego, igual que Morris y van de Velde, se convirtió: quemó todos sus cuadros y se dedicó a diseñar. Cuando, en 1895, Meier-Graefe pudo dar comienzo a la publicación de *Pan*, una revista de arte y literatura modernos en Alemania, Eckmann diseñó la decoración de varias páginas. Su estilo ornamental es completamente diferente del de Horta y van de Velde y, sin embargo, original e imponente, es igualmente representativo del *Art Nouveau*: de nuevo un diseño plano, con largas curvas graciosamente entrelazadas, y en el que se siente una vez más la alegría de trazar muchas líneas armoniosas.

Pero Eckmann estaba del lado de Gallé y contra van de Velde en su fe en la naturaleza. Hace con hojas y tallos lo que van de Velde hacía por medio del arte abstracto. Este contraste entre van de Velde y Eckmann y entre "veldianos" y "eckmanitas" ya había sido advertido en 1903. No está claro dónde encontró Eckmann sus ideas iniciales. Cuando comenzó no conocía a van de Velde aunque probablemente debía conocer el arte del libro inglés a través de Ricketts y Beardsley. Tampoco tenemos noticias de que haya existido alguna conexión con Gallé. Pero puede ser útil recordar que Toorop expuso en Munique en 1893, y que la famosa exposición de Munich en Berlín, que dió origen a tanta controversia, se celebró en 1892.

En ese año, Obrist (1863-1927), cuyo posterior entusiasmo por el arte maquinista ya ha sido mencionado, estaba en Florencia instalando un taller de bordado que fué transferido a Munich en 1894. El ornamento de sus almohadones y colgaduras es también menos abstracto que el de los belgas y franceses. Pero sus formas favoritas tienen sólo vagas reminiscencias de formas determinadas de la naturaleza. Evocan tallos tanto como conchas, lo mismo la piel dentada de los reptiles que el burbujeo y la espuma. Su influencia sobre Endell es evidente y de importancia histórica. Cualquier descripción del *Art Nouveau* sería indudablemente incompleta si no se recordase a Endell. Con todo, su contribución al Movimiento Moderno propiamente dicho, es mucho más esencial que su contribución al *Art Nouveau*. Por esa razón, tanto él como otros dos de los más fascinantes diseñadores del *Art Nouveau*, Olbrich en Viena y Mackintosh en Gran Bretaña, deben dejarse para un capítulo posterior.

En lo que concierne a Gran Bretaña, se habrá observado que todavía no ha aparecido en absoluto en esta revisión del diseño y la decoración del *Art Nouveau*. La razón es que, si bien por algunas de las creaciones de sus Artes y Oficios ayudó a formar el *Art Nouveau*, se mantuvo, no obstante, apartada casi permanentemente de él, una vez que se hubo afirmado. Cuando en 1900 fueron donados al Victoria and Albert Museum algunos objetos *Art Nouveau* procedentes del continente, el diario *The Times* recibió una carta de protesta firmada por tres arquitectos de la escuela de Norman Shaw con simpatía por las Artes y Oficios. En esta carta se dice que los objetos son equivocados en principio e insuficientes en lo "referente a los materiales empleados". Además, Lewis F. Day dijo que el *Art Nouveau* "muestra síntomas... de una pronunciada enfermedad", y Walter Crane habla de "esa extraña enfermedad decorativa conocida como 'L' Art Nouveau'". Ello es por cierto digno de atención (y sin duda debido a razones de carácter nacional), pues las funciones de las Artes y Oficios en Inglaterra y del *Art Nouveau* en el continente fueron en gran parte las mismas. Ambos constituyen el estilo de transición entre el historicismo y el Movimiento Moderno. Como las Artes y Oficios en Inglaterra, también el *Art Nouveau* en el continente tiene el mérito de haber restaurado el trabajo manual y el arte aplicado. De ahí que en el continente nunca se los veía oponiéndose el uno al otro sino que por regla general aparecían siempre juntos. Aquellos que defendían a uno también "abogaban por el otro. Esto puede observarse mejor, examinando qué exposiciones de arte decorativo eran organizadas en el continente, y qué revistas nacían dedicadas a él. El mismo hecho de que aparecieran súbitamente tantas revistas, tuvieran lugar tantas exposiciones y tanta gente concurren a ellas, muestra el vigor de la renovación en el continente. La primera de las nuevas revistas fué, por supuesto, inglesa: *The Studio*, fundada en 1893, justo antes de que comenzase la influencia inglesa en el continente. Entre los artistas allí discutidos en 1893 y 1894 pueden recordarse los siguientes: Beardsley,

Crane, Voysey, Toorop, Khnopff. Otros artículos se referían a los nuevos muebles de *Liberty*, al renacimiento de la cerámica en Francia, a la *Sezession* de Munich, al *New English Art Club*. La primera de las revistas del continente, *Pan*, vió la luz en Alemania en 1895. Uno de sus dos editores era Meier-Graefe quien, como ya hemos visto, era uno de los descubridores de van de Velde y que, iniciando .en París, en 1897, una tienda llamada *La Maison Moderne*, hacía la competencia a Bing. Entre los principales defensores y contribuyentes estaban Lichtwark y Karl Koepping. *Jugend* y *Simplizissimus*, ambas principalmente satíricas, siguieron en 1896. En 1897, *Art et décoration* y *L'Art décoratif* aparecieron en Francia, *Deutsche Kunst. und Dekoration* y *Dekorative Kunst* en Alemania. Por otra parte, la *Revue des arts décoratifs* de París fué reformada en 1897, y en Viena comenzaron a aparecer, un año después, *Kunst und Kunsthandwerk*, y *Ver Sacrum*, la revista de la *Sezession* vienesa. Un año más tarde, Rusia reaparecía en la escena con *Mir Isskustva*. Unos pocos ejemplos de lo que trataban esos periódicos pueden dar alguna idea de los múltiples intereses de ese momento. En sus primeros años *Pan* publicó poesías de Verlaine y Mallarmé, de Dehmel, Liliencron y Schlaf; ilustraciones de Klinger, von Hofmann y Stuck; decoraciones de Eckmaull y Th. Th. Heine; artículos sobre Munthe, Obrist y Tiffany. En *Dekorative Kunst und Dekoration* encontramos artículos sobre lámparas inglesas, porcelana de Copenhague, Voysey, ensayos de Endell y Bing, ilustraciones de obras de van de Velde, Hankar, Lemmen, Serrurier y Plumet, de Brangwyn, Ashbee y Cobden-Sanderson, y de Melchior Lechter, el ilustrador del grupo de Stefan George. En *Art et décoration* se habla de Horta y de van de Velde, y también de *La libre esthétique* de Bruselas, de las Artes y Oficios ingleses, de los primeros cristales de Lalique y de los muebles de Plumet y Selmersheim. Al mismo tiempo, *The Studio* ilustraba la obra de Tiffany, Plumet, Aubert y Selmersheim y la de algunos representantes alemanes del *Art Nouveau*. En su primer año, *Mir Isskustva* publicaba reproducciones o discutía la obra de Beardsley, Brangwyn, Burne-Jones, Delaherehe, Koepping, Vallotton y Whistler. En la historia de las exposiciones, Inglaterra ocupó otra vez el primer puesto. La Sociedad Expositora de Artes y Oficios exhibió obras de artesanía artística en 1888, 1889, 1890, 1893 y 1896. En París, el salón del Campo de Marte de 1891, fué el primero donde se mostraban conjuntamente pinturas y obras de las artes decorativas. En el mismo año el salón de los Independientes exponía tres cerámicas y un bajorrelieve en madera de Gauguin. Sin embargo, en el continente las más audaces exposiciones de arte de esa época fueron organizadas por el grupo *Les XX* de Bruselas, llamado *La libre esthétique* desde 1894. Exponían cuadros de Khnopff, Ensor, Whistler y Liebermann ya en 1884; de Raffaelli, Uhde, Manzini y Kroyer en 1885; de Monet, Renoir, Israels, Monticelli y Redon en 1886. La aparición simultánea de hombres como Renoir y Whistler por una parte y Ensor y Redon por la otra, muestra cuán curiosamente entremezclados estaban el impresionismo y el postimpresionismo en su repercusión sobre los países extranjeros.

En 1887 Les XX habían invitado a sus exposiciones a Sickert y Seurat, en 1888 a Toulouse-Lautrec y Signac, en 1889 a Gauguin, Steer y Klinger, en 1890 a Cézanne, van Gogh, Segantini, Sisley y Minne, y en 1891 a Crane y Larsson. En 1892 -hecho muy revelador- la exposición incluyó por primera vez algunos objetos de vidrio coloreado, bordados, cerámica (Delaherche) y libros ilustrados (Horne, Image). Después de ese valiente principio, la exposición de 1894 presentó, además de obras de .Beardsley y Toorop, empapelados y manufacturas de Morris, platería de Ashbee, libros de la Kelmscott Press, *affiches* de Lautrec y un interior completo de estudio amueblado por Serrurier. En la de 1895, Voysey también estuvo representado y, finalmente, en 1896, van de Velde organizó una "salle de five o'clock," completa. Mientras tanto, *L'Oeuvre artistique* había invitado a la Glasgow School of Art, extraordinariamente dirigida por Francis Newbery, a exponer en Lieja. En la misma exposición había trabajos de Ashbee, Burne-Jones, Crane, Morris, Sumner y Townsend. Dos años más tarde, siguiendo la misma línea, se realizaba la primera exposición en Alemania, en Munich, en la Exposición del Palacio de Cristal de 1897, donde había reservadas dos pequeñas salas para el arte aplicado. Entre los artistas representados allí estaban Eckmann, Endell, Obrist, Th. Fischer, Düller y Riemerschmid. En mayor escala fué organizada la Exposición de Dresde, también en 1897, a la cual los organizadores habían llevado secciones enteras de la galería de Bing. Esta galería, que ya ha sido mencionada más de una vez, señala el comienzo en París. La fecha de su apertura fué 1896 y su nombre, *L'Art Nouveau*, dió su denominación a todo el movimiento, al menos en Inglaterra y Francia. El término alemán *Jugendstil* fué tomado de *Jugend* que, como se ha dicho, apareció en el mismo año 1896; y el término italiano *Stile Liberty* proviene, harto curiosamente, de *Liberty*, la tienda y mueblería que estaba entonces en el Strand de Londres y que durante la última década del siglo favoreció materiales y colores adecuados para los propósitos del *Art Nouveau*. Así, por pura casualidad, libertad, novedad y juventud aparecían juntas en los nombres dados a este movimiento notable, si bien breve y transitorio.

Sin duda alguna debe relacionarse con novedad, y libertad, al menos en el sentido de licencia, también es aplicable. Pero es dudoso si, observado a una distancia mayor de dos generaciones, el *Art Nouveau* tiene una apariencia de juventud. Como revolución, es de una sofisticación y refinamiento sospechosos y, lo que es la duda más singular, carecía completamente de una conciencia social. Más arriba lo llamamos un estilo transicional entre el estilo victoriano y el Movimiento Moderno y, a ese respecto, lo comparamos con las Artes y Oficios en Inglaterra. Pero las Artes y Oficios estaban firmemente apoyadas en las enseñanzas de William Morris y así, lucharon por una posición más justa para el artista y por una actitud más sana hacia el diseño.

El Art Nouveau es outré y dirige su llamado a lo estético, que está listo para aceptar el



peligroso dogma del arte por el arte mismo. En esto, aún es enfáticamente siglo XIX, no obstante colocarse más allá de este siglo de historicismo por el frenesí de su insistencia en formas sin precedentes. Un estilo universalmente aceptable no podía surgir de sus propios esfuerzos. En esos mismos años, tal estilo era más humilde y sólidamente preparado en Inglaterra.

Así es, que no puede ser inesperado que el Art Nouveau alcanzara su realización cumbre en un país marginal a los desarrollos en arte y arquitectura de fines del siglo XIX, y en un país en que las condiciones sociales habían permanecido totalmente incólumes. Antoni Gaudí (1852. 1926). trabajó casi exclusivamente en Barcelona o sus alrededores. Comenzó por elaborar tardíamente un neogótico muy personal. Si bien debió conocer, y no cabe duda, los Entretiens de Viollet-le-Due, el carácter de pesadilla de aquellos palacios goticistas tales como el del obispo de Astorga (1887-95) ya es totalmente propio de Gaudí, y en detalles decorativos como los terriblemente erizantes portones de 1878-1880 en la Casa Vicens en Barcelona, es tan original como Burges en los detalles contemporáneos de su casa en Melbury Road. Luego -exacto paralelo en Europa a nadie más que a Mackmurdo- se volcó hacia curvas atrevidamente intencionadas en la entrada de la casa en Barcelona para su gran patrocinante, Eusebio Güell, un industrial alerta de los últimos desarrollos en Inglaterra.

Gaudí alcanzó una liberación total en 1898, y sus primeras obras maestras ya completamente maduras fueron comenzadas en ese año y en 1900, siendo ambas realizadas para Ggüell. Es en la Colonia Güell y su asombrosa, fascinante, horrible e inimitable iglesia Santa Coloma de Cervelló, donde los muros comienzan a moverse, donde las ventanas se muestran en las aparentemente más arbitrarias posiciones y formas, donde las columnas se tuercen o inclinan fuera de plomo, y donde el obrero-artesano es alentado a terminar bastamente su trabajo. El Parque Güell como concepción, se basaba sobre esas nuevas ideas inglesas del suburbio-jardín y de las ciudades-jardín que distraerán nuestra atención en otro contexto más normal. Gaudí y los detalles de sus pabellones, con sus minaretes y su violentamente exaltado orientalismo por doquier, de los parapetos serpenteantes hacia arriba y abajo, de las galerías cubiertas con un trabajo en piedra tan basto como el de las fingidas ruinas del siglo XVIII, y de las columnas dóricas colocadas fuera de orden como si fueran parantes de madera apuntalando la pared, todo ello, no obstante sobrepasar de muchas maneras el Art Nouveau occidental, sólo puede ser comprendido dentro del período de ese efímero estilo. Aquí está el frenético deseo por lo sin precedentes, aquí la fe en el individuo creador, aquí el gozo en la curva arbitraria, y aquí el agudo interés en las posibilidades de los materiales. A efectos de evitar a toda costa cualquier convención en el uso de materiales, Gaudí recurre a azulejos rotos, tazas y platos viejos para revestir su parapeto, los mismos materiales improbables que más tarde usará para los pináculos de la Sagrada Familia. La iglesia de la Sagrada Familia había sido comenzada

en 1882. Los planos estaban dentro del aceptado Neogótico. Gaudí tomó la obra en 1884, comenzando por seguir desarrollando los diseños convencionales originales. En la fachada oriental del crucero uno puede seguir de piso a piso, cómo su Gótico fué volviéndose más y más original -de una forma comparable a parte del Gótico de las Artes y Oficios inglés durante los mismos años (por ejemplo J. D. Sedding y Caròè)- y cómo después de 1900 abandonó totalmente el Gótico a favor de su propio Art Nouveau. Las cuatro torres con forma de pan de azúcar, más tunecinas que cualquier otra cosa, con su sorprendente trama de vacíos y plenos y sus pináculos crustáceos más sorprendentes aún, son el monumento perdurable a la osadía intrépida de Gaudí.

El hecho de que los fieles de Barcelona, con cuyo dinero se construía la iglesia, estaban dispuestos a apoyar un diseño y un método de construcción tan fantásticos -porque Gaudí estaba todo el tiempo en el lugar resolviendo personalmente con los obreros todos los detalles recuerda cuán diferentes a las condiciones de Londres, París o Bruselas eran las condiciones en que Gaudí pudo desarrollar este intransigente tipo de Art Nouveau. Aún sorprende más el que el mismo estilo inflexible fuera aceptado para casas de departamentos. ¿Quién estaría listo para vivir en habitaciones de esas formas curvas, bajo techos semejantes a los espinazos de dinosaurios, detrás de paredes inclinando y combándose tan precariamente y de balcones cuyo trabajo de herrería podrían llegar a herir en cualquier momento? ¿Quién sino un esteta cabal o un compatriota de Gaudí y Picasso? El arte de Gaudí -una floración del Art Nouveau mucho tiempo después que hubiese sido descartado por arquitectos y diseñadores más cuerdos- es realmente un eslabón entre esa sublevación de la década del noventa y el expresionismo de los collages tempranos, el expresionismo de la cerámica de Picasso, y algunas de las más desaforadas innovaciones de la arquitectura de 1950. Ronchamp tiene más en común con la Sagrada Familia que con el estilo cuyo temprano desarrollo es tema de este libro.

---

## Movimiento moderno antes de 1914.

---

En los quince años que precedieron a la Primera Guerra Mundial, los países más adelantados fueron los Estados Unidos, Francia, Alemania y Austria. Al comienzo, América tomó la vanguardia, pero no alcanzó a desarrollar ningún estilo aceptado. La iniciativa fué confiada a unos pocos arquitectos, y aun se podría decir, a un solo hombre. En Francia, un aspecto del nuevo estilo se fué desarrollando con admirable tenacidad pero, también aquí, sólo por un grupo de arquitectos ingenieros. Solamente Alemania, y aquellos países centroeuropeos que dependían de Alemania (Suiza, Austria y Escandinavia), continuaron con tanta comprensión la obra audaz de los primeros pioneros, que el estilo aceptado

para nuestro siglo surgió de sus experiencias individuales.

La contribución de Francia al Movimiento Moderno antes de la guerra, es debida exclusivamente a la obra de dos arquitectos: Auguste Perret y Tony Garnier. Perret nació en 1874 y Garnier en 1869 (murió en 1948). El rasgo más distintivo en la obra de ambos es que fueron los primeros en usar el hormigón tanto para el interior como para el exterior de sus edificios, sin disfrazar las características particulares del material y sin tratar de adaptarlo al espíritu de los estilos del pasado. En esto fueron más allá que de Baudot quien en St. Jean de Montmartre, si bien no copió literalmente las formas de la arquitectura gótica, tendió a expresar, por medio del hormigón, los sentimientos encerrados en las catedrales medievales. En la obra de Perret no existe esta indecisión. La casa de departamentos N° 25 bis de la calle Franklin, que construyó en 1902-03 y en la cual vivió, es tan intransigente en planta como en fachada. Tiene ocho pisos de altura y está construida con un esqueleto de hormigón. Los dos últimos pisos son recedentes, medida que ahora se ha hecho obligatoria en América para los edificios elevados, y que se populariza cada vez más en Europa también. La terraza abierta y con algunas plantas, del último piso, es una anticipación a las futuras terrazas-jardín. La fachada exhibe la estructura con una sinceridad sin precedentes en la arquitectura doméstica. El ojo es llevado a recorrer vertical y horizontalmente las vigas y columnas por toda la fachada. Esta desnudez, que pareció desvergüenza cuando la casa fué construída, hoy la consideramos como la revelación de la verdad pura, y, por ello, admirable.

Igualmente importante para la futura evolución es la expresividad de los cuerpos proyectados y recedentes, y la riqueza de efectos espaciales. Es casi imposible establecer cuál de los diversos planos verticales puede ser considerado con propiedad la fachada misma. Sobre las dos puertas de entrada se proyecta un cuerpo con ventanas cuadradas y, de este modo, los seis pisos parecen puestos en equilibrio sin ningún soporte. En la parte central, la fachada recede, pero justo en el medio se proyecta ligeramente otra fila de ventanas. De todos los arquitectos europeos solamente Mackintosh tenía una imaginación espacial de brillantez comparable.

Igualmente revolucionario es el estilo de los proyectos de Tony Garnier para una Ciudad Industrial, iniciados en 1901 y expuestos en 1904. Cuando Garnier (1869-1948) emprendió la tarea de proyectar una ciudad moderna tal como debiera ser, era Pensionnaire de l'Académie Française en Roma. En la elección del tema, en su tratamiento, y en las observaciones iniciales que acompañaban a su presentación, fué una demostración contra todo academismo. "Como toda arquitectura basada en falsos principios", tuvo la audacia de escribir Garnier, "la arquitectura antigua es un error. Sólo la verdad es bella. En arquitectura, la verdad es el resultado de cálculos hechos para satisfacer necesidades

conocidas con materiales conocidos". Así, en su elegida especialidad de planeamiento urbano, abogó por un trazado lineal de la ciudad en lugar de concéntrico, por un sensato agrupamiento de la industria, oficinas y viviendas, y por espacios abiertos que fueran suficientes; gustaba de los techos planos, de campos de juego abiertos y techados para las escuelas y se negó a admitir patios interiores estrechos. Además, en la Ciudad Industrial hay algunos edificios, que parecen haber sido enteramente proyectados en nuestros días. Aquí surge por primera vez la posibilidad de "equivocar la fecha". En el edificio para la Administración, el techo plano, la completa ausencia de molduras, el contraste entre el macizo bloque central y los dos cuerpos laterales de la fachada que consisten solamente en vigas de hormigón y vidrios y, sobre todo, la plataforma cubierta de la derecha con sus escasos soportes, parecen casi imposibles para una época tan temprana. También en la estación de ferrocarril, la transparente torre de hormigón, la grilla de la fachada independiente y los grandes voladizos apoyados sobre livianísimas columnas, pertenecen enteramente al siglo xx. En la cubista disposición de bloques y losas en las casas privadas agrupadas e individuales, en el irregular trazado de los senderos entre las casas, y los viejos árboles formando agradables motivos asimétricos, en el techo de vidrio y hormigón del patio de las palmeras de una enorme casa privada, se encuentra una asombrosa similitud con las obras modernas posteriores a la Primera Guerra Mundial. Igualmente, en uno de los blocks de departamentos de un solo ambiente hay dos cajas de escaleras en espiral, vidriadas, destacadas de manera tal que uno queda en duda si ellas nos retrotraen al Francisco I de Blois o si apuntan hacia el futuro de Gropius.

Técnicamente, el rasgo más interesante en los diseños de Garnier para la Ciudad Industrial, es el voladizo para el edificio de la administración. Implica una comprensión de las posibilidades del hormigón armado que aún era raro encontrar hacia 1904. Los historiadores de la ingeniería debieran pronunciarse sobre este punto. Perret, en la *rue Franklin* y hasta el final de sus días, usó hormigón bajo la forma de columna y viga desarrollada por la arquitectura en piedra. El primero, siempre se dice, en apreciar plenamente las ventajas combinadas del hormigón armado tanto bajo la compresión como bajo la tracción, fué el ingeniero suizo Robert Maillart (1872-1940), discípulo de Hennebique. En su puente de Tavenasa de 1905, el arco y el camino son una unidad estructural. Las losas que lo forman, una curva y la otra recta, son activos elementos estructurales. El mismo principio fué aplicado por Maillart para la construcción de edificios mediante columnas hongo fundiéndose con la losa de techo superior. Sus experimentos mostraron sus primeros resultados en 1903, año en que el ingeniero norteamericano C. A. P. Turner publicó un artículo en *Western Architect* sobre la misma técnica por él desarrollada. En 1910 Maillart constituyó su primer depósito con este nuevo método "monolítico". Es aquí, en los puentes de Maillart, y en el misterioso voladizo del diseño de Garnier, donde uno se da cuenta por primera vez de

las nuevas posibilidades estéticas que yacen latentes para el siglo XX. Francia no fué el país donde habían de desarrollarse. En efecto, llegado este momento, Francia puede desaparecer de nuestra escena. Entre 1904. y 1921, año de los diseños Citrohan por Le Corbusier, Francia no contribuyó con nada que tuviera importancia internacional. Le Corbusier (nacido en 1887) es suizo, pero ha transcurrido casi toda su vida activa en París. Si su obra anterior a 1921 no es considerada en este libro, la razón es porque no puede ser considerado en la misma categoría de pionero como los arquitectos a los que está dedicado, no obstante haber tratado en sus escritos de mostrarse como uno de los precursores. Sus diseños para la casa Domino, que debía ser construida íntegramente en hormigón, son por cierto muy progresistas datan de 1915, pero en 1916 la casa privada que construía Le Corbusier no iba más allá de lo ya logrado por Perret o van de Velde antes de la guerra.

Los escritos de Frank Lloyd Wright son tan desconcertantes como los de Le Corbusier, pero en su caso las realizaciones pioneras de sus primeros años son claras y fáciles de documentar. Y Wright no fué sólo, él mismo, uno de nuestros pioneros, sino también discípulo y continuador de un pionero. De Sullivan ya hemos hablado bastante con respecto a su revolucionaria teoría, a su revolucionaria ornamentación a su revolucionario tratamiento del rascacielos en sus comienzos . Sin embargo, el edificio para Schlesinger & Mayer, ahora Carson, Pirie, Scott Store en Chicago, es su más asombrosa realización estética. Fué comenzado en 1899 sobre Madison Street y agrandado luego, en 1903-04, con la construcción de un bloque más alto haciendo esquina con Slate Street. La ornamentación de la fachada sobre planta baja y segundo piso es típica del más brillante e imaginativo estilo de Sullivan, pero los pisos exhiben el ritmo del siglo XX con más firmeza que cualesquiera de los edificios que hemos visto hasta ahora en estas páginas. También en este caso, si hiciéramos observar una fotografía de detalle de varias mas de estas ventanas apaisadas con sus bandas blancas continuas que las separan horizontalmente, sin ninguna duda todas las personas que no estuvieran en antecedentes le atribuirían una fecha de construcción muy posterior. Frank Lloyd Wright, mientras tanto, con un coraje similar al de Sullivan, había comenzado a revolucionar el concepto de la casa privada. Se inspiraba en las casas de Richardson y en las formas y conceptos de arquitectura que había aprendido en el estudio de Sullivan. La Charley House en Astor Street, Chicago, de 1891, parece reflejar el estilo de Sullivan en el Wainwright Building y predecir la posterior evolución del propio Wright. Por lo tanto, se puede presumir, sin temor a equivocaciones, que ella representa un diseño de Wright enteramente personal, ejecutado en los años en que todavía era empleado de Sullivan. Por su fecha y originalidad corresponde a las casas de Voysey en Hans Rond.



La Winslow House en River Forest construida dos años más tarde, tiene el mismo sentido de amplias superficies planas y el mismo énfasis decidido de las horizontales. Todavía mantiene un piso superior decorado a la manera de Sullivan y no hay nada que evidencie la futura maestría de Wright en el manejo del espacio. Comparada con la obra de Voysey en Colwall, en el mismo año 1893, es evidente que Wright se iba alejando de todo precedente mientras Voysey iba hacia una síntesis entre el pasado y el presente.

Alrededor de 1900, el sentido de la composición tridimensional de Wright dió el paso hacia la madurez. El proyecto para Yahara Boat Club Madison, de 1902, muestra sobre las puertas, un alero ampliamente proyectado y en frente de las mismas, grandes terrazas que encierran, próximo a la casa; parte del espacio exterior. No obstante, la forma del edificio es, todavía, estrictamente simétrica. Sus ventanas, no muy altas y colocadas contra el techo, presentan ya el ritmo característico del Movimiento Moderno.

Otros tres años más, y la W. R. Hearth House en Buffalo exhibe una planta extendida libremente con un conglomerado de habitaciones que se comunican confortablemente unas con otras, esbozándose en ella las amplias, libres y confortables características del llamado estilo Prairie, al que Wright fuera tan afecto. No existe más ninguna delimitación violenta entre el espacio interior y exterior. Los bajos y espaciosos interiores tienen algo irresistiblemente acogedor, a pesar de la predilección de Wright por las rigurosas formas decorativas en ángulo, formas similares a las de Bedage en Europa. No nos asombremos de que los holandeses fueran los primeros en acoger favorablemente el peculiar estilo de Wright no bien se diera a conocer en el exterior por medio de dos publicaciones alemanas de 1910 y 1911.

La misma diferencia de iniciación a madurez que existe entre la casa Winslow y la Heath, la encontramos entre el proyecto para un rascacielos, hecho en 1895, y el Larkin Building de Buffalo de 1904. El rascacielos es, otra vez, un parafraseo personal de las ideas de Sullivan; el Larkin Building, con sus masas de ladrillo lisas y netas, no aligeradas por ventanas, nichos ni molduras, y sus cornisas de simple perfil rectangular, es abrumadoramente imponente, en el severo y duro estilo de hoy. El interior, con la unificación espacial de todos los pisos y la "eterealización" de los mismos, a la que Wright es tan afecto, puede haber derivado de las grandes casas comerciales europeas. Pero esta solución, a la manera particular de Wright, se transformó en el prototipo de muchos halls similares en los edificios de oficinas europeos construídos después de la Primera Guerra Mundial.

Resumiendo, la sobresaliente importancia de Frank Lloyd Wright reside en el hecho que, por 1904, ningún otro arquitecto se había acercado tanto al estilo de hoy en día con sus

edificios. La posterior actividad de Wright no incumbe a los propósitos de este libro y, ya que la obra de sus seguidores, antes de 1914, no agregó nada esencial a las enunciaciones de su maestro, no necesitamos decir nada más con respecto a los Estados Unidos. Por lo tanto, podemos dedicar las páginas que siguen exclusivamente a Alemania y a Austria con una excepción suiza, y otra italiana. Mientras en Inglaterra la transición hacia la nueva simplicidad y severidad se veía facilitada por la ausencia del *Art Nouveau* y por el innato buen sentido inglés, en América por los requerimientos técnicos de los grandes edificios de oficinas y en Francia por la espléndida tradición de la ingeniería del siglo XIX, Alemania, en 1900, estaba casi completamente subyugada por el *Art Nouveau* y se complacía en una decoración extravagante, como tantas veces había ocurrido en los siglos pasados. Entre todos aquellos que jugaron un papel importante en el *Jugendstil* sólo unos pocos consiguieron salir de su intrincamiento. Por sobre todos, debemos mencionar a dos artistas que constituyen el paralelo de Mackintosh en Alemania.

La obra más popular de August Endell (1871-1925) fue el Estudio Elvira, en Munich, construido para un fotógrafo en 1897-98. La deliberada falta de equilibrio entre muros y aberturas o entre las ventanas del basamento y las de planta baja, así como las curvas de las barras metálicas que subdividen las ventanas, tienen afinidad con Guimard, en París, con Gaudí, en Barcelona, y con Mackintosh, en Glasgow. Sin embargo, el motivo dominante de la fachada, esa poderosa forma de caracol o de dragón, que cubría el muro del segundo piso, es enteramente original. En esta frenética explosión de furia ornamental reafloreció la exuberancia de los motivos germanos del período de las migraciones. Esta constante característica del arte germano, discernible tanto en el románico y gótico tardío como en la ornamentación del barroco y rococó, señala a Endell su lugar en la arquitectura; si bien parece sumamente probable que los bordados de Obrist hayan sido, para él, una fuente de inspiración más directa. Sea como fuere, el Estudio Elvira sigue siendo un admirable tour de force y hace pensar, con razón, que su creador reserva otras sorpresas.

En el mismo año, mientras aún no se había descubierto la fachada del estudio, Endell publicó un ensayo, igualmente original e inspirado, sobre el valor emocional de ciertas proporciones en la edificación. La forma de las ventanas del segundo piso y el techo plano son también muy difíciles de ubicar cronológicamente.

Una ambivalencia similar se advierte en la obra del mucho más viejo arquitecto vienés, Otto Wagner (1841-1918) y luego de su discípulo Josef Maria Olbrich (1867-1908). Por su edad, Wagner estuvo más próximo a Shaw y McKim, Mead & White que a Wright, Perret y Garnier. En efecto, comenzó con el Neobarroco convencional y giró, así como Shaw y McKim, Mead & White hicieron, a formas más sobrias de Neoclasicismo. Su asombrosamente avanzada clase inaugural citada en el capítulo 1, es de 1894. Después de esa fecha, después de haber pasado los cincuenta años, cambió fundamentalmente

su estilo, tal vez estimulado por su propio discípulo. Esto es al menos lo que parecen indicar las fechas de sus edificios. Junto con el pintor Klimt, Olbrich se contó entre los fundadores de la *Sezession* vienesa, grupo que desarrolló el *Art Nouveau* austríaco y que, más tarde, marcó el camino que va de la decoración lineal al estilo más arquitectónico, aunque igualmente gracioso, de la *Wiener Werkstätte*. El edificio de la *Sezession* fue proyectado y construido por Olbrich en 1898-99. No hay necesidad aquí de extendernos mucho sobre las características *Jugendstil* de esta cúpula metálica con su superabundante decoración floral. Un punto más esencial, para nosotros, es la simplicidad de su contorno semicircular y el ritmo de los tres volúmenes que dominan la vista principal. Estos elementos, en verdad, son tan novedosos como cualquiera de los que encontramos en las obras de Wright del mismo periodo.<sup>a</sup> En 1907-08 Olbrich construyó el *Hochzeitsturm* como centro de la colonia de artistas que el Gran Duque de Hessen había iniciado en 1899. También aquí parece justificado pensar en una comparación con Mackintosh, particularmente con el ala de la biblioteca de la Art School de Glasgow. La prominente terminación de la torre, semejante a cinco tubos de órgano, es característica de las inquietudes de muchos de aquellos artistas que querían desligarse del *Art Nouveau* pero se sentían incapaces de iniciar algo enteramente nuevo. El elemento más notable, desde un punto de vista moderno, son las dos estrechas fajas horizontales de pequeñas ventanas que giran en torno al ángulo de la torre; probablemente es el primer ejemplo de este motivo que, más tarde, se hiciera tan popular entre los arquitectos.

El estudio de la obra del segundo líder de la arquitectura vienesa en los comienzos del siglo xx nos lleva un paso más adelante. La más famosa de las primeras obras de Joseph Hoffmann (1870-1955), es la casa Stoclet, en Bruselas, diseñada en 1905. Sus dimensiones y su grandiosidad poco comunes han eclipsado otros trabajos de Hoffmann que son todavía más importantes en la evolución del estilo moderno. Sin duda, el Palacio Stoclet es una obra de composición muy inspirada; sus aberturas exquisitamente espaciadas y las paredes ligeras son un regalo para los ojos, en tanto que el alto e ininterrumpido aventanamiento de la caja de escaleras se ha tornado un motivo muy popular después de 1920. Pero la actitud artística está lejos de ser *sachlich*: hay una gracia y un encanto expresados en esta fachada que son ajenos a los principales edificios construidos después de 1914 aunque éstas sean características esencialmente austríacas. Aun reconociendo la unidad internacional del nuevo estilo, no se debe olvidar que en la elegancia de Hoffmann, en la claridad de Perret, en la expansiva horizontalidad y confortable solidez de Wright, o en la simplicidad sin compromisos de Gropius, las características nacionales están altamente representadas. El carácter austríaco del arte de Hoffmann permanece inmutable aun en su obra más admirable y más "moderna", la Casa para Convalecientes en Purkersdorf, 1903-04. También en este caso, aun los expertos podrían engañarse y

creer que estos techos planos, las ventanas sin molduras de ninguna especie, el techo cuadrado que cubre la entrada y las altas ventanas verticales de la caja de escaleras, no pudieron haber sido hechos antes de la Primera Guerra Mundial. No obstante el internacionalismo de estos motivos, las peculiaridades locales son claramente visibles en el ritmo de los pequeños paneles de las ventanas y en las delicadas bandas que contornean las ventanas y los bordes del edificio.

Pero el historiador del arte tiene que observar tanto las cualidades nacionales como las personales. Sólo la acción recíproca de éstas con el espíritu de un siglo produce el cuadro acabado del arte de una época, según lo vemos nosotros. Rubens, Bernini, Rembrandt, Vermeer, todos son representativos de su siglo, el siglo del barroco. Sin embargo, Rubens es un flamenco, como Bernini es napolitano y Rembrandt y Vermeer son holandeses. Y aún más, la personalidad de Rembrandt es completamente opuesta a la de Vermeer cuando se los compara dentro de la órbita más restringida de su arte nacional. Por ello, podría ser provechoso confrontar el delicioso edificio de Hoffmann con la obra de Adolf Loos (1870.1933), de carácter completamente opuesto, si bien Loos era también austríaco. Su posición en el desarrollo de la teoría artística hacia 1900 ya ha sido esbozada. Ahora debemos definir su lugar en la historia de la arquitectura misma.

Recordando sus ataques a la ornamentación y sus panegíricos a los plomeros, no nos sorprende encontrar en su primer trabajo, el interior de un negocio en Viena, de 1898, nada que, estrictamente hablando, pueda llamarse ornamentación. El valor de esta obra reside en la dignidad de las proporciones. El efecto decorativo del friso superior se logra mediante la introducción de curvas convexas y un ritmo más veloz de verticales y horizontales que se intersectan. El carácter del ornamento de hormigón que creó Perret sin ningún conocimiento del estilo de Loos, es extraordinariamente similar.

Seis años más tarde Loos alcanzó la misma simplicidad delicadamente proporcionada para el exterior de una casa construída sobre el Lago de Ginebra, y otros seis años después de esto, en la casa Steiner en Viena. conquistó por completo y sin ninguna limitación el estilo de nuestros días. El neto contraste entre el cuerpo central recedente y las alas proyectadas, la línea continua de los techos, las pequeñas aberturas en el ático, las ventanas horizontales con sus largos paneles individuales: ¿no harían pensar, a quien no estuviera informado, que esta casa fué construída hacia 1924-30 o aún más tarde? Loos es uno de los más grandes creadores de la arquitectura moderna. A pesar de ello, durante su vida, nunca fué conocido más que por un pequeño círculo de admiradores. Su influencia fué insignificante durante largo tiempo. Todos los demás pioneros fueron mucho más discutidos e imitados que él.

Parece indudable que Otto Wagner, aunque mayor de sesenta años, fuera estimulado con frescura por estos jóvenes discípulos o continuadores de él, como lo atestigua la Caja de Ahorro Postal en Viena, su edificio más sorprendente. Data de 1905, y su vigoroso hall de operaciones, abovedado con vidrio, es la primera realización plena de su propia predicación diez años más temprano. Históricamente hablando está tan liberado de toda inspiración de época por un lado y de *Art Nouveau* por otro, como cualquier otro edificio contemporáneo de Hoffmann y Loos en Austria, de Wright en Estados Unidos de Norteamérica y de Garnier y Perret en Francia.

Entre los arquitectos alemanes responsables de la difusión del nuevo estilo, Peter Behrens (1868-1940) fué, probablemente, el más importante. Como muchos otros, de los arquitectos alemanes que después de 1900 tomaron la iniciativa artística, Behrens se inició como pintor y, antes de llegar a la arquitectura, arrostró la reforma "moral" de las artes aplicadas. Las artes aplicadas, cuando Behrens comenzó, significaban *Art Nouveau*. Pero pronto se evadió de esta atmósfera enervante. Su primer edificio, su casa propia en Darmstadt (1901), ya muestra su endurecimiento de las delicadas curvas del *Art Nouveau*. Un año más tarde Behrens diseñó una tipografía en la cual el cambio es completo. Las curvas están rectificadas y las iniciales ornamentales están decoradas solamente con cuadrados y círculos. Históricamente es muy instructivo una comparación entre los primeros tipos de Behrens y los de Eckmann (1900). Esta nueva simplicidad también nació bajo la influencia inglesa. La influencia de la Doves Press señala los comienzos de las impresiones alemanas del siglo XX. Un ideal de honestidad, salud y simplicidad reemplazó los sofocantes sueños de los estetas del *Art Nouveau*.

Behrens no fué el único en esta reacción contra el *Art Nouveau*. El primer testigo de esa actitud en Alemania parece ser el departamento diseñado en 1901 por R. A. Schröder (nacido en 1873), poeta, decorador y uno de los fundadores de la Insel Verlag. El departamento estaba en Berlín y pertenecía a Alfred von Heymel (1878. 1914), también poeta y fundador de la Insel Verlag. Por vez primera en esta obra -aunque quizá no sin alguna inspiración proveniente de la hierática rigidez de algunos de los muebles de Mackintosh- las sillas no tienen curvas y las paredes, cielorrasos y chimeneas están de Behrens contruídos de 1904 en adelante, se halla expresado el mismo espíritu nuevo, algo clasicista. Tomemos, por ejemplo, el Edificio para las Artes, de una exposición que tuvo lugar en Oldenburg en 1905 y comparémoslo con el de la *Sezession* de Olbrich. En el edificio de Behrens, la cúpula florida y la cornisa curva han desaparecido. El elemento central y los pabellones de los extremos tienen techos piramidales -motivo derivado del Edificio para Exposiciones de Olbrich en Darmstadt, 1901, el resto del edificio tiene techos planos. Las paredes sin ventanas están decoradas con líneas delicadas formando paneles



oblongos y cuadrados. El porche se ha dejado completamente desnudo, nada más que con dos pilares y un dintel cuadrados.

Esto indica el sentido que siguió la evolución de Behrens durante los años sucesivos. El edificio más importante que diseñó antes de la guerra fué para la A. E. G., una de las grandes compañías alemanas de electricidad, cuyo director, P. Jordan, lo había nombrado arquitecto y consejero. En 1909 construyó la fábrica de turbinas, quizá el edificio industrial más hermoso de todos los construídos hasta esa fecha. El esqueleto de hierro está claramente expuesto, amplios paneles de vidrio perfectamente espaciados reemplazan a los muros laterales, mientras en las esquinas la piedra enfatiza el peso y potencia del colosal volumen. Este diseño no tiene nada en común con las fábricas corrientes en esa época, ni siquiera con las más funcionales de las norteamericanas diseñadas por Albert Kahn, con sus estructuras metálicas a la vista. Las posibilidades imaginativas de la arquitectura industrial son aquí visualizadas por primera vez. El resultado es una perfecta obra de arte, tan finamente equilibrada que sus enormes dimensiones no se captan, a menos que se compare con las personas de la calle. El ala de dos pisos sobre la izquierda, tiene el techo plano y la faja de ventanas que se ven en las obras más avanzadas de esa época.

La fábrica para la producción de pequeños motores eléctricos fué construída en 1911. Las proporciones de la parte del edificio que se ve a la izquierda y sus fajas de estrechas ventanas verticales sin molduras tienen reminiscencias de la fábrica de 1909 y difieren mucho de las proporciones predilectas de Hoffman, Loos o Gropius. La misma fuerza y noble vigor están expresados en la composición del bloque principal con sus pilastras redondeadas y sus ventanas recedentes.

Es todavía más admirable que Behrens, mientras estaba ocupado en obras tan monumentales, dedicara el mismo empeño y seriedad a mejorar el diseño de productos industriales hechos a máquina, que hasta ese entonces nunca habían sido considerados obras de arte. Daremos sólo dos ejemplos: dos lámparas de alumbrado público hechas divididos en simples motivos geométricos rectangulares. En el exterior de los edificios para la A.E.G. Hay en ellas la misma pureza de forma, la misma sobriedad al limitar el diseño a simples formas geométricas, y la misma belleza de proporciones, que nos deleitan en los edificios de Behrens.

La solidaridad del *Deutscher Werkbund* con esta actitud de Behrens, es algo natural. Se ha señalado ya que el *Werkbund* fué fundado en 1907. Durante el mismo año Behrens fué nombrado consejero de la A.E.G. Un año antes, como también ya hemos visto, los *Deutsche Werkstätten* habían mostrado, en una exposición en Dresde, sus primeros

muebles elaborados a máquina. Hacia 1912 el *Werkbund* publicaba su primer Anuario, pudiendo mostrar sin ningún esfuerzo más de cien ilustraciones de trabajos de diseño industrial así como de arquitectura dentro del estilo que ellos aprobaban. Tanto los *Deutsche Werkstätten* como la A.E.G. aparecían en sus páginas, así como Riemerschmid y Josef Hoffmann, y también Gropius. Pero antes de pasar a la obra de Gropius, deben decirse algunas palabras sobre algunos edificios tempranos de otros dos o tres arquitectos alemanes. Ludwig Miës van der Rohe 22 había nacido en 1886, Hans Poelzig 23 en 1869 (murió en 1948), Max Berg en 1870. Max Berg (1870-1947) en su *Jahrhunderthalle* en Breslau de 1910-12, realizó en hormigón armado lo que Behrens había hecho con estructura de acero. Creó una noble monumentalidad sin esconder la audacia de su estructura. El *Jahrhunderthalle* cubría una superficie de aproximadamente 21,000 pies cuadrados (1872 metros cuadrados), con un peso de 4.200 toneladas mientras que, por ejemplo, la cúpula de San Pedro en Roma tiene una superficie de 5.250 pies cuadrados (473 metros cuadrados) necesitando una carga de más o menos 10.000 toneladas para cubrirla. Es más, los apoyos tienen una elegancia y curvatura que anuncian las realizaciones de Pier Luigi Nervi después de la Segunda Guerra Mundial.

Miës van der Rohe y Poelzig representan en términos del estilo del siglo XX, dos maneras opuestas de autoexpresión. El proyecto para la casa Kröller-Müller de Miës van der Rohe, de 1912 deriva, evidentemente, de Behrens, pero también, aunque quizás en forma menos evidente, de Schinkel, el gran arquitecto prusiano neoclásico que justamente por ese entonces había sido redescubierto y nuevamente apreciado.<sup>24</sup> De él proviene la parquedad y extremada precisión de Miës y, tanto de él como de Behrens, su sentido de relaciones cúbicas.

La casa Kröller de Miës tiene estabilidad y una convincente monumentalidad, características éstas que en el edificio para oficinas de Poelzig, construido en Breslau en 1911, producen la impresión de que la masa edificada avanzara pesadamente hacia nosotros. Estas gruesas bandas horizontales que se curvan en la esquina -motivo muy común hoy día en los edificios de oficinas- son de gran fuerza dinámica, a pesar de sus detalles algo elephantinos. Mucho más sensitiva es la fábrica de productos químicos de Luban construida por Poelzig en 1911-12, con su actitud general de *Sachlichkeit*, su libre agrupamiento de volúmenes y sus ventanas de forma desigual y singularmente agrupadas.

La inventiva y la vena de fantasía en estos edificios, hizo de Poelzig el dirigente del Expresionismo arquitectónico alemán durante los primeros años posteriores a la Primera Guerra Mundial, cuando este estilo desenfundado culminara en pintura, escultura y también arquitectura. Su *Grosses Schauspielhaus* es de 1919. Fué durante los mismos años que

Erich Mendelsohn (1887-1953) tomó el motivo de la fachada curva y de las fajas de ventanas corridas quebrando ángulos, transformándolo en efectivo instrumento del Expresionismo. El motivo domina su Torre de Einstein de 1921 y, con un tratamiento más racional, sus diseños algo más tardíos para tiendas. Se transformó en uno de los motivos más populares de los años entre la Primera y Segunda Guerra Mundial, y puede considerársele responsable de mucho de ese funcionalmente injustificado, pero emocionalmente justificado aerodinamismo espurio que se continuó en heladeras, coches para niños y muchos otros objetos producidos industrialmente.

El Movimiento Moderno en arquitectura, para lograr ser plenamente expresivo del siglo XX, debe poseer ambas cualidades, la fe en la ciencia y tecnología, en la ciencia social y en el planeamiento racional y la romántica fe en la velocidad y el rugido de las máquinas. Vimos en el capítulo I cómo un grupo de valores fué apreciado por Muthesius, el *Werkbund*, y finalmente por el Bauhaus de Gropius, y el otro por los futuristas italianos y por Sant'Elia, su precursor arquitectónico antes que representante. Lo mismo sucede con la arquitectura. Los diseños de Sant'Elia y los primeros edificios de Gropius expresan las dos interpretaciones de la nueva civilización metropolitana y tecnológica del siglo XX. No bien terminó la Primera Guerra Mundial, debió tomarse una decisión entre ambas que hoy debe ser tomada aún o de nuevo.

Las estructuras expresadas por los diseños de Sant'Elia, que no es posible fechar con precisión pero que deben corresponder a los años 1912-14 ó 1913-14, son inmensamente impresionantes. Significan fábricas, usinas, estaciones de ferrocarril, rascacielos a lo largo de carreteras de dos o más niveles. El trazado de la pluma del arquitecto, el recorrido de las escarpadas verticales o de los agrupados frentes curvos de torres, todo esto es esencialmente original, esencialmente inventivo y temerario con la pasión por la gran ciudad y su tráfico motorizado. La fuente de las formas, no cabe duda que es la Viena de la Sezession; en realidad los únicos paralelos son el edificio de oficinas de Poelzig de 1911 y los dibujos de Mendelsohn de los mismos años. Al menos, parece probable una conexión entre Sant'Elia y Mendelsohn. Cómo Sant'Elia, que murió cuando sólo tenía veintinueve años de edad, se las hubiese visto con edificios reales, no lo sabemos. Ni tampoco nos dan una clave esos edificios levantados años más tarde por Mario Chiattone (murió en 1957), su único arquitecto colega italiano y colega futurista de ideales semejantes. Los diseños de Chiattone de hacia 1914, son tan asombrosamente proféticos de la década de 1920 como los de Sant'Elia y quizás algo menos utópicos. En sus croquis, Sant'Elia no demuestra ningún interés en la planta y la función precisa de un edificio. Son mero Expresionismo. Su pasión por la Gran Ciudad fué no más realista que la de Gautier por la arquitectura metálica o la de Turner por el vapor y la velocidad. Desde Sant'Elia el

camino de la arquitectura del siglo XX conduce una vez más al Expresionismo, incluyendo la primera ciudad soñada por Le Corbusier para tres millones de habitantes (1922).

La auténtica y sólida realización tuvo su origen, no en Sant'Elia, Poelzig y Mendelsohn, sino en Behrens y su gran discípulo Walter Gropius (nacido en 1883) a quien, muy pronto después de haber trabajado en el estudio de Behrens, en 1911, le fue encargada la construcción de una fábrica en Alfeld sobre el Leine. Sus proyectos superan notablemente los hechos por Behrens para la A.E.G. Sólo pequeños detalles, como las ventanas muestran la influencia de Behrens. En cuanto al cuerpo principal, todo es nuevo y lleno de ideas estimulantes. Por primera vez una fachada entera es concebida en vidrio. La estructura portante está reducida a estrechas fajas de acero. En los ángulos no aparece ningún soporte, tratamiento que desde entonces ha sido imitado una y otra vez. La expresión del techo plano también ha cambiado. Sólo en el edificio de Loos, construido un año antes que la fábrica Fagus, hemos encontrado el mismo sentimiento por el cubo puro.

Otra cualidad importantísima del edificio de Gropius es que, gracias al nuevo tratamiento del vidrio y acero, la acostumbrada y neta separación entre exterior e interior desaparece. La luz y el aire pueden pasar libremente a través de las paredes; el espacio encerrado ya no se diferencia, en esencia, del gran universo espacial que lo circunda. Esta "eterealización" de la arquitectura, como lo había denominado Frank Lloyd Wright en 1901, es uno de los elementos más característicos del nuevo estilo.

Es la misma aspiración a la ligereza y flexibilidad que hemos encontrado en las plantas de los edificios para oficinas del siglo XIX, en las cuales las columnas de acero permiten variar con facilidad las paredes divisorias. La hemos encontrado otra vez en las plantas de las casas privadas de Wright, en la disposición de las habitaciones en la casa de Perret de 1903, en las perspectivas de acceso de Mackintosh; y la podemos reconocer también en los planteos de descentralización para la sistematización futura de provincias enteras, hechos en Alemania inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial (Landesplanung, Ruhr District, 1920). Aquí también, lo que fascina al arquitecto es la conquista del espacio, el control de las grandes distancias y la coordinación racional de funciones heterogéneas. Es evidente, la profunda afinidad de este entusiasmo por el planeamiento con las características del estilo del siglo XX en arquitectura y con la eterna inquietud de la arquitectura occidental por la conquista del espacio. El nuevo estilo, bajo la forma que le diera Gropius, ocupa su lugar en la procesión que conduce desde el Romántico y el Gótico, hasta el Renacimiento de Brunelleschi y Alberti y el Barroco de Borromini y Neumann. La sensibilidad cálida y comunicativa de los grandes hombres del pasado quizá haya desaparecido, pero en ese caso, el artista que representa a nuestro siglo necesita ser frío ya que debe ser el frío

intérprete de la producción mecanizada, frío para el diseño satisfactorio a anónimos clientes.

Sin embargo, toda gran mente creativa encontrará su propio camino aun en épocas de subyugante energía colectiva, aun expresándose a través de este nuevo estilo del siglo XX que, por ser un estilo genuino y por lo tanto opuesto a una moda pasajera, es universal. Para la Werkbund de 1914, Gropius construyó una pequeña fábrica modelo. El costado norte es su versión de la fábrica de turbinas de su maestro Behrens, construída cinco años antes. Son patentes la reducción de motivos a un mínimo absoluto y la completa simplificación de masas. Se debe notar especialmente el reemplazo de los pesados muros esquineros de Behrens por delgadas líneas metálicas. Aun más audaz es el frente con el magnífico contraste entre el macizo central de ladrillos y los ángulos completamente vidriados. En el cuerpo central aparecen solamente hendiduras muy estrechas para las ventanas y una wrightiana puerta de acceso de poca altura; en los ángulos, donde de acuerdo a todos los standards del pasado debiera mostrarse una masa portante aparentemente suficiente, no hay sino dos cajas de vidrio que encierran dos escaleras en espiral. Este motivo, desde entonces, ha sido imitado tan a menudo como los ángulos sin soportes de la fábrica Fagus; y muestra que la expresión personal de Gropius de ningún modo es carente de gracia. Hay algo sublime en este fácil dominio del peso y del material. Nunca, desde la Sainte Chapelle y el coro de Beauvais, el arte humano de la construcción había triunfado, así, sobre la materia. No obstante, el carácter de los nuevos edificios es enteramente agótico y antigótico. Mientras en el siglo XIII cada línea, aunque funcional como era, servía al único propósito artístico de tender hacia el cielo, hacia un fin más allá de este mundo, y las paredes eran transparentes para poder expresar la magia trascendente de las figuras de los santos ejecutadas en vidrios coloreados, las paredes de vidrio ahora son claras y sin misterio, el esqueleto de hierro es fuerte y su expresión libre de toda especulación extramundana. Es la energía creativa de este mundo en que vivimos, trabajamos y al que queremos dominar, este mundo de ciencia y técnica, de velocidad y peligro, de ásperas luchas y de inseguridad personal, lo que se glorifica en la arquitectura de Gropius y, mientras este sea el mundo y estas sean sus ambiciones y problemas, será válido el estilo de Gropius y los demás pioneros.

Los cuarenta años desde la detención provocada por la Primera Guerra Mundial, han presenciado su triunfo. El Expresionismo fué un breve intervalo continuador del Gropius temprano y precediendo al Gropius maduro de los edificios del Bauhaus en Dessau, al maduro Le Corbusier de las villas de mediados de la década del veinte, y al maduro Miës van der Rohe del Pabellón Alemán de la Exposición de Barcelona. Ahora estamos en medio de un segundo intervalo semejante, del cual son responsables Le Corbusier (con



recientes obras como la capilla de Ronchamp) y los brasileños. Así como Gaudí entre Sullivan y Behrens, Loos y los demás después de 1900, como el Expresionismo entre la fábrica Fagus y los edificios del Bauhaus, el Le Corbusier tardío y las acrobacias estructurales de los brasileños y de todos aquellos que los imitan o se inspiran en ellos, son intentos pura satisfacer la sed de los arquitectos por una expresión individual, la sed del público por lo sorprendente y fantástico, y por una evasión fuera de la realidad hacia un mundo mágico. Pero los arquitectos tanto como los clientes deben saber que la realidad de hoy, tal como la de 1914, puede encontrar su expresión completa únicamente en el estilo creado por los gigantes de ese por ahora pasado distante. La sociedad no ha cambiado desde entonces, la industrialización se ha expandido, el anonimato del cliente no ha sido superado, el anonimato del diseño arquitectónico ha sido incrementado, Los caprichos de los arquitectos individuales, los golpes de genio de los demás no pueden ser aceptados como una respuesta a las serias preguntas que es responsabilidad del arquitecto contestar.

---

## Modernidad y Revolución.

---

El tema de nuestra sesión de hoy ha sido un foco de debate intelectual y pasión política durante, al menos, las seis o siete últimas décadas.\*\* En otras palabras, tiene ya una larga historia. Sin embargo, en el último año ha aparecido un libro que reabre el debate con una pasión tan renovada y una fuerza tan innegable que ninguna reflexión contemporánea sobre estas dos ideas, “modernidad” y “revolución”, podría dejar de ocuparse de él. El libro al que me refiero es *All that is Solid Melts Into Air* (Todo lo que es sólido se evapora en el *aire*), de Marshall Berman. Mis observaciones hoy tratarán – muy brevemente – de analizar la estructura del argumento de Berman y considerar hasta qué punto nos ofrece una teoría convincente capaz de conjugar las nociones de modernidad y revolución. Empezaré reconstruyendo, de forma resumida, las líneas generales del libro, y luego procederé a hacer algunos comentarios sobre su validez. Una reconstrucción como ésta debe sacrificar el vuelo de la imaginación, la amplitud de la resonancia cultural, la fuerza de la inteligencia textual que dan su esplendor a *All that is Solid Melts Into Air*. Estas cualidades harán sin duda de él, con el tiempo, un clásico en su género. Una correcta valoración de las mismas está hoy fuera de nuestras posibilidades, pero hay que decir desde un principio que un análisis sucinto del argumento general del libro no es en modo alguno de equivalente de una correcta evaluación de la importancia y el atractivo de la obra en su conjunto.

El argumento esencial de Berman empieza así: “Existe un modo de experiencia vital – la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y peligros de la vida – que es compartido hoy *por hombres* y mujeres de todo el mundo. Llamaré a este conjunto de experiencias “modernidad”. Ser moderno es encontrarse en un ambiente que promete aventuras, poder, alegría, desarrollo, transformación de uno mismo y del mundo, y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos,

todo lo que conocemos, todo lo que somos. Los ambientes y experiencias modernas traspasan las fronteras de la geografía y las etnias, de las clases y las nacionalidades, de las religiones y las ideologías: en este sentido se puede decir que la modernidad une a toda la humanidad. Pero se trata de unidad paradójica, una unidad de desunión: nos introduce a todos en un remolino de desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia perpetuas. Ser moderno es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, “todo lo que es sólido se evapora en el aire”.

¿Qué es lo que genera ese remolino? Para Berman, es una multitud de procesos sociales – enumera los descubrimientos científicos, los conflictos laborales, las transformaciones demográficas, la expansión urbana, los estados nacionales, los movimientos de masas -, impulsados todos ellos, en última instancia, por el mercado mundial capitalista “siempre en expansión y sujeto a drásticas fluctuaciones”. A esos procesos se les llama, para abreviar modernización socioeconómica. De la experiencia nacida de la modernización surge a su vez lo que Berman describe como “la asombrosa variedad de visiones e ideas que se proponen hacer los hombres y las mujeres tanto los sujetos como los objetos de modernización, darles la capacidad de cambiar el mundo que los está cambiando salir del remolino y apropiarse de él”: son “unas visiones y unos valores que han pasado a ser agrupados bajo el nombre de “modernismo”. La ambición de su libro es, pues, revelar la “dialéctica de la modernización y del modernismo”.

Entre una y otro se encuentra, como hemos visto, el término medio de la propia modernidad, que no es ni un proceso económico ni una visión cultural sino la experiencia histórica que media entre uno y otra. ¿Qué es lo que constituye el vínculo entre ambos? Este es realmente el concepto central de su libro y la fuente de la mayoría de sus paradojas, algunas de ellas lúcidas y convincentemente explotadas en sus páginas, otras menos. En *All that is Solid Melts Into Air* “desarrollo” significa dos cosas al mismo tiempo. Por una parte, se refiere a las gigantescas transformaciones objetivas de la sociedad desencadenadas por el advenimiento del mercado mundial capitalista; es decir, esencial aunque no exclusivamente, el desarrollo económico. Por otra parte, se refiere a las enormes transformaciones subjetivas de la vida y las personalidades individuales que se producen bajo el impacto: todo lo que encierra la noción de autodesarrollo como reforzamiento de la capacidad humana y ampliación de la experiencia humana. Para Berman la combinación de ambos, bajo la presión del mercado mundial, provoca necesariamente una *tensión dramática* dentro de los individuos que sufren el desarrollo de en ambos sentidos. Por un lado el *capitalismo* – en la inolvidable frase de Marx en el manifiesto, que constituye el leitmotiv del libro de Berman– hace trizas toda limitación ancestral y toda restricción feudal, toda inmovilidad social y toda tradición claustral, en una inmensa operación de limpieza de los escombros culturales y consuetudinarios en todo el mundo. A este proceso corresponde una tremenda emancipación de las posibilidades y la sensibilidad del individuo, ahora cada vez más liberado del estatus social fijo y de la rígida jerarquía de papeles del pasado precapitalista, son su moral estrecha y su imaginación limitada. Por otro lado, como subrayaba Marx, la misma embestida del desarrollo económico capitalista genera también una sociedad brutalmente alienada y atomizada, desgarrada por una insensible explotación económica y una fría indiferencia

social, que destruye todos los valores culturales o políticos que ella misma ha hecho posible. De igual modo, en el plano psicológico, el autodesarrollo en estas condiciones sólo podría significar una profunda desorientación e inseguridad, frustración y desesperación, que son concomitantes – y en realidad inseparables – de la sensación de ensanchamiento y alborozo, de las nuevas capacidades y *sentimientos liberados* al mismo tiempo. “Esta atmósfera – escribe Berman - de agitación y turbulencia, de vértigo y embriaguez psíquica, de expansión de las posibilidades experimentales y de destrucción de las fronteras morales y de los lazos personales, de autoensachamiento y autodescomposición, fantasmas de la calle y del alma, es la atmósfera en la que nace la sensibilidad moderna”.

Esta sensibilidad data, en sus manifestaciones iniciales, del advenimiento del propio mercado mundial hacia el año 1500. Pero en su primera fase, que para Berman dura hasta 1790, carece aún de un vocabulario común. Una segunda fase se extiende a lo largo del siglo XIX, y es aquí donde la experiencia de la modernidad se traduce en las diversas visiones clásicas del modernismo, que Berman define esencialmente por su gran capacidad de captar las dos caras de las contradicciones sin precedentes del mundo material y espiritual sin convertir jamás estas actitudes en antítesis estáticas o inmutables. Goethe es el prototipo de esta nueva visión en su Fausto, que Berman analiza en un magnífico capítulo como una tragedia del individuo que se desarrolla en este doble sentido. Marx en el Manifiesto y Baudelaire en sus poemas en prosa sobre París son presentados como emparentados por el mismo descubrimiento de la modernidad, una modernidad prolongada, en las peculiares condiciones de una modernización impuesta desde arriba a una sociedad atrasada, en la larga tradición literaria de San Petesburgo que va desde Pushkin y Mogol hasta Dostolevski y Mandelstam. Una condición de la sensibilidad así creada, afirma Berman, era la existencia de un público más o menos unificado que conservara todavía el recuerdo de lo que era vivir en un mundo premoderno.

En el siglo XX, sin embargo, este público se amplió al tiempo que se fragmentaba en segmentos inconmensurables. Con ello la tensión dialéctica de la experiencia clásica de la modernidad sufrió una transformación crítica. Aunque el arte modernista cosechó más triunfos que ninguno antes – el siglo XX, dice Berman es una frase imprudente, “puede muy bien ser el más brillante y creativo de la historia del mundo” –, este arte ha dejado de influir en la vida del hombre de la calle o de conectar con ella: como dice Berman, “no sabemos cómo usar nuestro modernismo”. El resultado ha sido una drástica polarización del pensamiento moderno acerca de la propia experiencia de la modernidad que ha hecho desaparecer su carácter esencialmente ambiguo o dialéctico. Por una parte, la modernidad del siglo XX, desde Weber a Ortega, desde Eliot a Tate, desde Leváis a Marcuse, ha sido implacablemente condenada como jaula de hierro de conformismo y mediocridad, como erial espiritual de poblaciones privadas de toda comunidad orgánica o autonomía vital. Por otra parte, frente a estas visiones de desesperación cultural, en otra tradición que va desde Martinelli a Le Corbusier, desde Buckminster Fuller a Marshall McLuhan, por no hablar de los incondicionales de la “teoría de la modernización” capitalista, la modernidad ha sido obsequiosamente descrita como la última palabra en excitación sensorial y satisfacción *universal*, en la que una civilización mecanizada garantiza emociones

estéticas y *felicidades sociales*. Lo que estos dos enfoques tienen en común es una identificación simplista de la modernidad con la propia tecnología, que excluye radicalmente a la gente que produce y es *producida por ella*. Como dice Berman: “Nuestros pensadores del siglo XIX fueron a la vez entusiastas y *enemigos de la vida moderna* y lucharon incansablemente con sus ambigüedades y contradicciones; sus ironías y tensiones internas fueron una fuente esencial de fuerza creadora. Sus sucesores del siglo XIX se han inclinado mucho más por una rígida polarización y una simplista totalización. La modernidad o bien es aceptada con un entusiasmo ciego y acrítico o bien es condenada con un desprecio y un distanciamiento olímpicos; en cualquier caso es concebida como un monolito cerrado, incapaz de ser modelado o cambiado por los hombres modernos. Las visiones abiertas de la vida han sido reemplazadas por visiones cerradas, el “y” ha sido reemplazado por el “o”. El propósito del libro de Berman es contribuir a restablecer nuestro sentido de la modernidad reapropiándose de las visiones clásicas de aquélla. “Puede pues resultar que retroceder sea una forma de avanzar, que recordar los modernismos del siglo XIX pueda darnos visión y el valor necesarios para crear los modernismos del siglo XXI. Este acto de recordar puede ayudarnos a llevar el modernismo de nuevo a sus raíces a fin de que pueda nutrirse y renovarse, enfrente a las aventuras y los peligros que tiene por delante”.

Esta es la tesis general de *All that is Solid Melts Into Air*. El libro contiene, sin embargo, un subtexto muy importante que hay que señalar. Tanto el título de Berman como el tema organizador proceden del Manifiesto comunista, y su capítulo sobre Marx es uno de los más interesantes del libro. Sin embargo, termina sugiriendo que el análisis marxista de la dinámica de la modernidad mina la perspectiva misma del futuro comunista al que Marx pensaba que llevaría. Pues si la esencia de la liberación con respecto a la sociedad burguesa fuera por primera vez un desarrollo verdaderamente limitado del individuo – al ser ahora traspasados los límites del capital, con todas sus deformidades -, ¿qué garantizaría la armonía de los individuos así emancipados o la estabilidad de cualquier sociedad formada por ellos? “Aún cuando los trabajadores construyeran realmente un movimiento comunista triunfante y aún cuando este movimiento generara una revolución triunfante”, se pregunta Berman, “¿cómo, en medio de la marea de la vida moderna, se las arreglarían para construir una sólida sociedad comunista? ¿Qué puede impedir a las fuerzas sociales que han disuelto el capitalismo disolver también el comunismo? Si todas las nuevas relaciones se hacen añejas antes de haber podido osificarse. ¿cómo es posible mantener vivas la solidaridad, la fraternidad y la ayuda mutua? Un gobierno comunista podría tratar de contener la marea imponiendo restricciones radicales no solamente a la actividad y a la iniciativa económica (cosa que han hecho tanto los gobiernos socialistas como todos los estados del bienestar capitalista), sino también a la expresión personal, cultural y política. Pero en la medida en que triunfara tal política, ¿no sería una traición al objetivo marxista del libre desarrollo de todos y cada uno?” No obstante – cito de nuevo – “si un comunismo triunfante afluyera algún día por las compuertas que abre el libre cambio. ¿quién sabe qué horribles impulsos podrían afluir con él, siguiendo su estela o inmersos dentro de él? Es fácil imaginar cómo podría desarrollar una sociedad partidaria del libre desarrollo de todos y cada uno de sus propias variedades distintivas de nihilismo burgués – aunque también más atrevido y original -, porque mientras que el capitalismo encierra las infinitas posibilidades de la vida moderna dentro de unos límites, el comunismo de

Marx podría lanzar al individuo liberado a espacios humanos inmensos y desconocidos sin límite alguno”. Berman concluye: “Así pues, irónicamente, podemos ver cómo la dialéctica de la modernidad de Marx reconstruye el destino de la sociedad que describe, generando energías e ideas que desde luego se esfuman”.

## **Necesidad de una periodización**

El argumento de Berman, como ya he dicho, es original y llamativo. Está presentado con una gran habilidad literaria y rigor. A una generosa postura política une un cálido entusiasmo intelectual por su tema: se podría decir tanto la noción de moderno como la de revolucionario salen moralmente redimidas de sus páginas. De hecho el modernismo es para Berman, por definición, profundamente revolucionario. En el proclama: “Contrariamente a la creencia convencional, la revolución modernista no ha acabado”.

El libro, escrito desde la izquierda, merece la más amplia discusión por parte de la izquierda. Esta discusión debería analizarse por el análisis de los términos clave de Berman, “modernización” y “modernismo”, y luego por el vínculo entre ambos mediante la noción bivalente de “desarrollo”. Si hacemos esto, lo primero que llama la atención es que, si bien Berman ha captado con inigualable fuerza de imaginación una dimensión crítica de la visión de la historia de Marx en el Manifiesto comunista omite o pasa por alto otra dimensión o menos crítica para Marx y complementaría de aquélla. La acumulación de capital es para Marx, junto con la incesante expansión de la forma de mercancía a través del mercado, un disolvente universal del viejo mundo social, y puede ser legítimamente presentada como un proceso en que se da “una revolución continua de la producción, una incesante conmoción de todas las condiciones sociales y una inquietud y un movimiento constante”, en palabras de Marx. Obsérvense los tres adjetivos: continuo, incesante y constante. Denotan un tiempo histórico homogéneo, en el que cada momento es perpetuamente diferente de los demás por el hecho de estar próximo, pero – por la misma razón – es eternamente igual como unidad intercambiable en un proceso que se repite hasta el infinito. Este hincapié, extrapolado de la totalidad de la teoría marxista del desarrollo capitalista, da lugar rápida y fácilmente al paradigma de la modernización propiamente dicho, teoría por supuesto antimarxista desde el punto de vista político. Sin embargo, para nuestros propósitos lo importante es que la idea de modernización implica una concepción de desarrollo fundamentalmente rectilíneo: un proceso de flujo continuo en el que no hay una mera sucesión cronológica de lo viejo y lo nuevo, lo anterior y lo posterior, categorías sujetas a una incesante permutación de posiciones en una dirección, a medida que pasa el tiempo y lo posterior se convierte en lo anterior y lo nuevo en lo viejo. Esta es, por supuesto, una descripción correcta de la temporalidad del mercado y de las mercancías que circulan por él.

Pero la concepción que tenía Marx del tiempo histórico del modo de producción capitalista en su conjunto era muy distinta de ésta: se trataba de una temporalidad compleja y diferencial, en la que los episodios o épocas eran discontinuos entre sí y heterogéneos en sí. La forma más obvia en la que esta temporalidad diferencial entra en la construcción



misma del modelo de capitalismo de Marx es, por supuesto, el nivel del orden clasista generado por ella. En general, se puede decir que las clases como tales apenas figuran en la explicación de Berman. La única excepción significativa es un excelente análisis del grado en que la burguesía no se ha ajustado nunca al absolutismo librecambista postulado por Marx en el Manifiesto: pero eso tiene pocas repercusiones en la arquitectura de su libro, en el que hay poco espacio entre la economía, por un lado, y la psicología, por otro, salvo para la cultura del modernismo que une a ambas. En efecto se echa de menos a la sociedad como tal. Pero si consideramos la descripción que hace de esta sociedad, lo que encontramos es algo muy diferente de un proceso de desarrollo rectilíneo. Más bien la trayectoria del orden burgués es curvilínea. No sigue una recta línea que avance incesantemente, ni un círculo que se expanda infinitamente, sino una acusada parábola. La sociedad burguesa conoce un ascenso, una estabilización y un descenso. En los pasajes de los *Gruñidos* que contienen las afirmaciones más líricas e incondicionales acerca de la unidad del desarrollo económico y desarrollo individual que sirve de eje al argumento de Berman, cuando Marx define la “floración” de la base del modo de producción capitalista como “el punto en el cual es compatible con el más alto desarrollo de las fuerzas productivas, y por tanto, también con el más alto desarrollo de los individuos”, afirma también expresamente: “Pero siempre es, no obstante, esta base, esta planta como floración; de ahí el marchitamiento tras la floración y como consecuencia de la floración”. “Una vez alcanzado este punto”, prosigue Marx. “el desarrollo posterior se presenta como decadencia”. En otras palabras, la historia del capitalismo debe ser periodizada y su trayectoria reconstruida si se quiere tener una idea exacta de lo que significa realmente el “desarrollo” capitalista. El concepto de modernización simple impide que exista siquiera tal posibilidad.

## **Multiplicidad de modernismos**

Volvamos al término complementario de Berman, “modernismo”. Aunque es posterior a la modernización, en el sentido de que marca la llegada de un vocabulario coherente para una experiencia de modernidad anterior a él, una vez instalado el modernismo no conoce tampoco ningún principio interno de variación. Simplemente sigue reproduciéndose. Es muy significativo que Berman tenga que afirmar que el arte del modernismo ha florecido, está floreciendo como nunca en el siglo XX, al tiempo que protesta de las tendencias del pensamiento que nos impiden incorporar debidamente este arte a nuestra vida. Esta postura presenta una serie de dificultades obvias. La primera es que el modernismo, como conjunto específico de formas estéticas, es por lo general fechado precisamente a partir del siglo XX: de hecho es habitualmente concebido por contraste con las formas realistas y clásicas de los siglos XIX, XVIII y anteriores. Prácticamente todos los textos literarios tan bien analizados por Berman – ya sea de Goethe, Baudelaire, Pushkin o Dostolevski – son anteriores al modernismo propiamente dicho, en el sentido usual de la palabra: las únicas excepciones son las ficciones de Bely y Mandelstam, que son precisamente productos del siglo XX. En otras palabras, por criterios más convencionales el modernismo también necesita ser colocado en el marco de una concepción más diferencial del tiempo histórico. Un segundo punto, relacionado con el anterior, es que una vez considerado en esta perspectiva es asombroso comprobar lo desigual que es

su distribución geográfica. Aun dentro del mundo Europeo o del mundo occidental en general hay importantes regiones que apenas han generado impulsos modernistas. Mi propio país, Inglaterra, pionera de la industrialización capitalista y dueña del mercado mundial durante un siglo, es un caso significativo: cabeza de playa para Eliot o Pound, orilla opuesta para Joyce, no produjo prácticamente ningún movimiento nativo de tipo modernista en las primeras décadas de este siglo, a diferencia de Alemania o Italia, Francia o Rusia Holanda o Norteamérica. No es casual que sea la gran ausente del panorama que presenta Berman en *All that is Solid Melts Into Air*. Ese espacio del modernismo es también, pues, diferencial.

Una tercera objeción a la lectura que hace Berman del modernismo es que no establece distinciones entre tendencias estéticas muy contrastadas o dentro del campo de las prácticas estéticas que incluyen a las propias artes. Pero de hecho lo más notable en el amplio grupo de movimientos habitualmente reunidos bajo la rúbrica común del modernismo es la variedad proteica de las relaciones con la modernidad capitalista. El simbolismo, el expresionismo, el futurismo, el reconstructivismo, el surrealismo: hubo quizá cinco o seis corrientes decisivas de “modernismo” en las primeras décadas del siglo, de las cuales prácticamente todo lo que vino después fue una derivación o mutación. La naturaleza antitética de las doctrinas y prácticas peculiares de éstas sería por si misma suficiente, podría pensarse, para impedir la posibilidad de que pudiera haber una *Stimmung* característica que definiría la actitud modernista clásica hacia la modernidad. Buena parte del arte producido dentro de esta gama de posiciones contenía ya las cualidades de esas mismas polaridades criticadas por Berman en teorizaciones contemporáneas o posteriores de la cultura moderna en general. El expresionismo alemán y el futurismo italiano, con sus tonalidades respectivamente contrastadas, constituyen un ejemplo notable.

Una última dificultad de la argumentación de Berman es que es incapaz de proporcionar, a partir de sus propios términos de referencia, una explicación de la divergencia que deplora entre el arte y el pensamiento, entre la práctica y la teoría de la modernidad en el siglo XX. De hecho, el tiempo se divide en su argumentación de forma significativa: se ha producido una especie de declive intelectual que su libro trata de invertir mediante un retorno al espíritu clásico del modernismo en su conjunto que inspire, por igual, al arte y al pensamiento. Pero este declive sigue siendo ininteligible dentro de su esquema, toda vez que la propia modernización es concebida como un proceso lineal de prolongación y expansión que necesariamente lleva consigo una constante renovación de las fuentes de arte modernista.

## Modernidad: Un proyecto Incompleto.

---

En 1980, la Bienal de Venecia incluyó arquitectos en la muestra. La nota dominante en esa primera bienal de Arquitectura fue la desilusión. Díria que los que estaban en venecia fomaban parte parte de una vanguardia que había invertido sus frentes, sacrificando la tradición de la modernidad en nombre de un nuevo historicismo. En esa ocasión, el crítico del Frankfurter Allgemeine Zeitung esbozó una tesis cuya significación superaba el haco mismo de la bienal para convertirse en un diagnóstico de nuestro tiempo: “La posmodernidad se presenta, sin duda, como Antimodernidad”. Esta afirmación se aplica a una corriente emocional de nuestra época que ha penetrado todas las esferas de la vida intelectual. Y ha convertido en puntos prioritarios de reflexión a las teorías sobre el posluminismo, la posmodernidad e, incluso, la poshistoria.

De la historia nos llega una expresión: “Antiguos y modernos”. Comencemos por definir estos conceptos. El término “moderno” ha realizado un largo camino, que Hans Robert Jauss investigo. La palabra, bajo su forma latina modernus, fue usada por primera vez a fines del siglo V, para distinguir el presente, ya oficialmente cristiano, del pasado romano pagano. Con diversos contenidos, el término “moderno” expresó una y otra vez la conciencia de una época que se mira a sí misma en relación con el pasado, considerándose resultado de una transición desde lo viejo hacia lo nuevo.

Algunas restringen el concepto de “modernidad” al Renacimiento; esta perspectiva me parece demasiado estrecha. Hubo quien se consideraba moderno en pleno siglo XII o en la Francia del siglo XVII, cuando la querrela de Antiguos y Modernos. Esto significa que el término aparece en todos aquellos períodos en que se formó la conciencia de una nueva época, modificando su relación con la antigüedad y considerándose un modelo que podía ser recuperado a través de imitaciones.

Este hechizo que los clásicos de la antigüedad mantenían sobre el espíritu de épocas posteriores fue disuelto por los ideales de Iluminismo francés. La idea de ser “moderno” a través de una relación renovada con los clásicos, cambió a partir de la confianza, inspirada en la ciencia, en un progreso infinito del conocimiento y un infinito mejoramiento social y moral. Surgió así una nueva forma de la conciencia moderna. EL modernismo romántico quiso oponerse a los viejos ideales de los clásicos; buscó una nueva era histórica y la encontró en la idealización de la Edad media. Sin embargo, este nuevo período ideal descubierto a principios del siglo XIX, no se convirtió en un punto inmovible. En el curso del siglo XIX, no se convirtió en un punto inmovible. En el curso del siglo XIX, el espíritu romántico, que había radicalizado su conciencia de la modernidad, se liberó de remisiones históricas específicas. Ese nuevo modernismo planteó una oposición abstracta entre la tradición y presente. Todavía somos hoy, de algún modo, los contemporáneos de esa modernidad estética surgida a mediados del siglo XIX. Desde entonces, la marca distintiva de lo moderno es “lo nuevo” que es superado y condenado a la obsolescencia por la novedad del estilo que le sigue. Pero, mientras, que lo que es meramente un “estilo” puede pasar de moda, lo moderno conserva un lazo secreto con lo clásico. Se sabe, por supuesto, que todo lo que sobrevive al tiempo llega a ser considerado clásico. Pero el testimonio verdaderamente moderno no extrae su clasicidad de la autoridad pretérita, sino que se convierte en clásico cuando ha logrado ser completa y auténticamente moderno. Nuestro sentido de la modernidad produce sus pautas autosuficientes, Y la relación entre “moderno” y “clásico” ha perdido así una referencia histórica fija.

## Disciplinas de la modernidad estética.

El espíritu y la disciplina de la modernidad estética se diseñó claramente en la obra de Baudelaire. La modernidad se desplegó luego en varios movimientos de vanguardia y, finalmente, alcanzó su culminación en el Café Voltaire de los dadaístas y en el surrealismo. La modernidad estética se caracteriza por actitudes que tiene su eje común, en una nueva conciencia del tiempo expresada en las metáforas de la vanguardia. La vanguardia se ve a sí misma invadiendo territorios desconocidos, exponiéndose al peligro de encuentros inesperados, conquistando un futuro, trazando huellas en un paisaje que todavía nadie ha pisado.

Pero este volcarse hacia delante, esta anticipación de un futuro indefinible y ese culto de lo nuevo, significan, en realidad, la exaltación del presente. La nueva conciencia del tiempo, que penetra en la filosofía con los escritos de Bergson, expresa algo más que la experiencia de la movilidad en lo social, de la aceleración en la historia, de la discontinuidad en la vida. Este valor atribuido a la transitoriedad, a lo elusivo y efímero, la celebración misma del dinamismo, revela una nostalgia por un presente immaculado y estable. Todo esto explica el lenguaje bastante abstracto con el cual el moderno se refiere al "pasado". La época pierden sus rasgos distintivos. La memoria histórica es reemplazada por la afinidad heroica del presente con los extremos de la historia: un sentido del tiempo en el cual la decadencia se reconoce a sí misma en la barbarie, lo salvaje y lo primitivo. Se detecta la intención anárquica de hacer explotar el continuum de la historia, a partir de la fuerza subversiva de esta nueva conciencia estética. La modernidad se rebela contra la función normalizadora de la tradición; en verdad, lo moderno se alimenta de la experiencia de su rebelión permanente contra toda normatividad. Esta rebelión es una manera de neutralizar las pautas de la moral y del utilitarismo. La conciencia estética pone constantemente en escena un juego dialéctico entre ocultamiento y escándalo público; se fascina con el horror que se acompaña a toda profanación y, al mismo tiempo, siempre termina huyendo de los resultados triviales de la profanación.

Por otro lado, la conciencia del tiempo articulada por el arte de vanguardia no es simplemente ahistórica; se dirige más bien contra lo que podría denominar una falsa normatividad de la historia. El espíritu moderno y de la vanguardia ha tratado de utilizar el pasado de manera diferente; dispone de esos pasados que le son proporcionados por la erudición objetivante del historicismo, oponiéndose al mismo tiempo a la historia neutralizada que permanecen en el encierro del museo historicista.

A partir del espíritu del surrealismo. Walter Benjamín construye la relación de la modernidad con la historia, desde una actitud que yo llamaría poshistoricista. Recuerda la utocomprensión de la Revolución Francesa: "La Revolución citaba a la Roma antigua, del mismo modo que la moda cita un vestido viejo. La moda tiene el olfato de lo actual, incluso moviéndose en la espesura de lo que alguna vez lo fue". Este es el concepto de Benjamín de Jetztzeit, del presente como momento de revelación: un momento en que se mezclan destellos de actualidad melánclica. En este sentido, la Roma antigua era, para Robespierre, un pasado cargado de revelaciones actuales.

Ahora bien, este espíritu de la modernidad estética ha comenzado a envejecer. Citado nuevamente en los años sesenta, debemos reconocer que, después de los setenta, este

mordernismo original respuestas mucho más débiles que hace quince años. Octavio Paz, un compañero de ruta de la modernidad, señalaba que va a mediados de la década del sesenta “la vanguardia de 1967 repite los gestos de 1917. Estamos enfretados a la idea del fin del arte moderno”. La obra de Peter Bürger nos enseña del fin del arte moderno”. La obra de Peter Bürger nos enseña hoy la idea de “posvanguardia”, término elegido para indicarel fracaso de la rebelión surrealista. Pero ¿cuál es el significado de este fracaso? ¿Significa un adiós a la modernidad? ¿La existencia de la posvanguardia marca una transición hacía ese fenómeno más amplio denominado posmodernidad? Esta es, en realidad la interpretación de Daniel Bell, el más brillante de los neoconservadores norteamericanos. En su libro, *The Cultura Contradictions of Capitalism*, Bell afirma que las crisis de la sociedad desarrolladas de Occidente deben remitirse a una escisión entre cultura y sociedad. La cultura moderna ha penetrado los valores de la vida cotidiana; el mundo está infestado de modernismo. A causa del modernismo, son hegemónicos el principio de autorrealización ilimitada, la exigencia de una autoexperiencia auténtica y el subjetivismo de una sensibilidad hiperestimulada. Estas tendencias liberan motivaciones hedonísticas, irreconciliables con la disciplina de la vida profesional en sociedad. Más aún, continúa Bell, la cultura modernista es totalmente incompatible con las bases morales de una conducta dirigida y racional. De este modo, Bell responsabiliza de la disolución de la “ética protestante” (fenómeno que ya habían preocupado a Max Weber) a la “cultura enemiga”. En su forma moderna la cultura alimenta el odio por las convenciones y virtudes de la vida cotidiana, que habían sido racionalizadas bajo las presiones de imperativos económicos y administrativos.

Me gustaría llamar la atención sobre un pliegue particularmente complejo de este punto de vista. Se nos dice que el impulso de la vanguardia está agotado, que cualquiera que se considere de vanguardia puede ir leyendo su condena a muerte. Aunque la vanguardia siga expandiéndose, ya no es más creativa. El modernismo dominaría, pero muerto. Aquí surge la pregunta para el neoconservador: ¿cómo se originarán las normas en una sociedad que limitará los impulsos libertinos y restablecerá la ética de la disciplina y el trabajo? ¿Qué normas frenarán la nivelación por el estado de bienestar, para que vuelvan a ser dominante las virtudes de la competencia individual por el éxito? Bell cree que la única solución está en un resurgimiento religioso. La fé religiosa y la fe en la tradición podrían proporcionar a los hombres una identidad definida y seguridad existencial

## **Modernismo cultural y modernismo societal.**

Evidentemente, no hay magia que pueda conjurar y producir las creencias necesarias a este principio de autoridad. Análisis como los Bell desembocan, entonces, en actitudes difundidas en Alemania y estados Unidos: confrontaciones intelectuales y políticas con los curosos de la modernidad. Cito a Peter Steinfels, observador del nuevo estilo que los neoconservadores impusieron en la escena intelectual durante los años setentas: “La lucha toma la forma de la denuncia de toda manifestación que pueda ser considerada propia de una mentalidad de oposición, diseñando su lógica para vincularla con las diversas formas de extremismo: la conexión entre modernismo y nihilismo, entre regulación estatal y autoritarismo, entre crítica del gasto militar y rendición al comunismo, entre la liberación femenina o los derechos homosexuales y la destrucción de la familia,



entre la izquierda en general y el terrorismo, el antisemitismo y el facismo. El argumento ad hominem y estas ácidas acusaciones intelectuales se difundieron en Alemania. No deberían explicarse en los términos de la psicología de los ensayistas neoconservadores, sino que testimonian más bien la debilidad de la doctrina neoconservadora misma.

El neoconservatismo desplaza sobre el modernismo cultural las incómodas cargas de una más o menos exitosa modernización capitalista de la economía y la sociedad. La doctrina neoconservadora esfuma la relación entre el proceso de modernización societal, que aprueba, y el desarrollo cultural, del que se lamenta. Los neoconservadores no pueden abordar las causas económicas y sociales del cambio de actitud hacia el trabajo, el consumo, el éxito y el ocio. En consecuencia, responsabilizan a la cultura del hedonismo, la ausencia de identificación social y de obediencia, el narcisismo, el abandono de la competencia por el status y el éxito. Pero, en realidad, la cultura interviene en el origen de todos estos problemas de modo sólo indirecto y mediado.

Desde el punto de vista neoconservador los intelectuales que están todavía comprometidos con el proyecto de la modernidad ocupan el lugar de esas causas aún no analizadas. El estado de ánimo neoconservador no se origina, hoy, en el descontento frente a las consecuencias opuestas de un flujo de cultura que irrumpe en la sociedad desde los museos. Su descontento no ha nacido por la obra de los intelectuales modernos. Está arraigado en reacciones muy profundas frente a los procesos de modernización societal. Bajo las presiones de la dinámica económica y de la organización de las tareas y logros del estado, esta modernización social penetra cada vez más profundamente en formas previas de la existencia humana.

Así, por ejemplo, los neopopulistas expresan en sus protestas un difundido temor respecto de las destrucciones del entorno urbano y natural y de las formas de relación entre los hombres. Los neoconservadores se permiten ironías sobre estas protestas. Las tareas de transmisión de una tradición cultural, de integración social y de socialización requieren una determinada adhesión a lo que yo denomino racionalidad comunicativa. Las situaciones de donde surgen la protesta y el descontento se originan precisamente cuando las esferas de la acción comunicativa, centradas sobre la producción y transmisión de valores y normas, son penetradas por una forma de modernización regida por estándares de racionalidad económica y administrativa de la que dependen esas esferas. Justamente, las doctrinas neoconservadoras desvían su atención de esos procesos societales, proyectando las causas que no iluminan, hacia el plano de una cultura subversiva y sus defensores. Sin duda, la modernidad cultural genera también sus propias aporías. Independientemente de las consecuencias de la modernización societal y dentro de una perspectiva de desarrollo cultural, se originan motivos que arrojan dudas sobre el proyecto de la modernidad. Después de haber abordado una crítica débil a la modernidad como la de los neoconservadores, permítaseme pasar a la cuestión de las aporías de la modernidad cultural, cuestión que muchas veces sólo sirve como pretexto para la defensa del posmodernismo, para recomendar una vuelta a alguna forma premoderna o, por último, para rechazar de plano a la modernidad.

## El proyecto del iluminismo.

La idea de modernidad está íntimamente ligada al desarrollo del arte europeo, pero lo que llamo el "proyecto de la modernidad" sólo se pone a foco cuando se prescinde de la habitual focalización sobre el arte. Permitaseme comenzar un análisis diferente, recordando una idea de max Weber. El caracterizó la modernidad cultural como la separación de la razón sustantiva expresada en la religión y la metafísica en tres esferas autónomas: ciencia, moralidad y arte, que se diferenciaron porque las visiones del mundo unificadas de la religión y la metafísica se escindieron. Desde el siglo XVIII, los problemas heredados de estas viejas visiones del mundo pudieron organizarse según aspectos específicos de validez; verdad, derecho normativo, autenticidad y belleza. Pudieron entonces ser tratados como problemas de conocimiento, de justicia y moral o de gusto. A su vez pudieron institucionalizarse el discurso científico, las teorías morales, las jurisprudencias y la producción y crítica de arte. Cada dominio de la cultura correspondía a profesiones culturas, que enfocaban los problemas con perspectivas de especialistas. Este tratamiento profesional de la tradición cultural trae a primer plano las estructuras intrínsecas de cada una de las tres dimensiones de la cultura. Aparecen las estructuras de las racionalidades cognitivo-instrumental, de la moral-práctica y de la estética-expresiva, cada una de ellas sometida al control de especialistas, que parecen ser más proclives a estas lógicas particulares que el resto de los hombres. Como resultado, crece la distancia entre la cultura de los expertos y de un público más amplio. Lo que se incorpora a la cultura a través de la reflexión y la práctica especializada no se convierte necesariamente ni inmediatamente en propiedades de la praxis cotidiana. Con una racionalidad cultural de este tipo, crece la amenaza de que el mundo, cuya sustancias tradicionales ya ha sido desvalorizada, se empobrezca aún más.

El proyecto de modernidad formulado por los filósofos de iluminismo en el siglo XVIII se basaba en el desarrollo de una ciencia objetiva, una moral universal, una ley y un arte autónomos y regulados por lógica propias. Al mismo tiempo, este proyecto intentaba liberar al potencial cognitivo de cada una de estas esferas de toda forma esotérica. Deseaban emplear esta acumulación de cultura especializada en el enriquecimiento de la vida diaria, es decir en la organización racional de la cotidianidad social. Los filósofos del iluminismo como Condorcet por ejemplo, todavía tenían la extravagante esperanza de que las artes y las ciencias iban a promover no sólo el control de las fuerzas naturales sino también la comprensión del mundo y del individuo, el progreso moral, la justicia de las instituciones y la felicidad de los hombres. Nuestro siglo ha conmovido este optimismo. La diferenciación de la ciencia, la moral y el arte ha desembocado en la autonomía de segmentos manipulados por especialistas y escindidos de la hermanéutica de la comunicación diaria. Esta escisión está en la base de los intentos, que se le oponen, para rechazar la cultura de la especialización. Pero el problema no se disuelve: ¿deberíamos tartar de revivir las intenciones del iluminismo o reconocer que todo el proyecto de la modernidad es una causa perdida? Quiero volver ahora al problema de la cultura artística, después de haber señalado las razones por las que, desde un punto de vista histórico, la modernidad estética es sólo una parte de la modernidad cultural.

## Los falsos programas de la negación de la cultura.

Simplificado, diría que en la historia del arte moderno puede detectarse la tendencia hacia una autonomía aún mayor de sus definiciones y prácticas. La categoría de Belleza y la esfera de los objetos bellos se constituyeron en el Renacimiento. En el curso del siglo XVIII, la literatura, las bellas artes y la música fueron institucionalizadas como actividades independientes de lo sagrado y de la corte. Luego, a mediados del siglo XIX, emergió una concepción esteticista del arte, que impulsó a que el artista produjera sus obras de acuerdo con la conciencia diferenciada del arte por el arte. La autonomía de la esfera estética se convertía así en un proyecto consciente y el artista de talento podía entonces trabajar en la búsqueda de la expresión de sus experiencias, experiencias de una subjetividad descentralizada, liberada de las presiones del conocimiento rutinizado o de la acción cotidiana.

Hacia mediados del siglo XIX, comenzó un movimiento en la pintura y literatura, que Octavio Paz piensa puede resumirse en los textos de crítica de arte de Baudelaire. Las líneas, el color, los sonidos, el movimiento dejaron de servir, en primer lugar, a la representación, en la medida en que los medios de expresión y las técnicas de producción se convirtieron, por sí mismos, en objeto estético. Por eso Theodor Adorno pudo comenzar su Teoría estética de este modo: "Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia". Y esto es precisamente lo que el surrealismo rechazó: das Existenzrecht der Kunst als Kunst. Seguramente el surrealismo no hubiera cuestionado el derecho del arte a la existencia, si el arte moderno no hubiera prometido la felicidad de su propia relación "con la totalidad" de la vida. Para Schiller, esa promesa se basaba en la intuición estética, pero no se realizaba por ella, en sus Cartas sobre la educación estética de los hombres se refiere a una utopía colocada más allá del arte. Pero cuando llegamos a la época de Baudelaire, que repitió esta promesa de bonheur por el arte, la utopía de la reconciliación con la sociedad ya tenía un gusto amargo. Una relación de opuestos había surgido a la existencia: el arte se había convertido en un espejo crítico, que mostraba la naturaleza irreconciliable de los mundos estético y social. El costo doloroso de esta transformación moderna aumentaba cuanto más se alienaba el arte de la vida y se refugiaba en una intocable autonomía completa. De estas corrientes, finalmente, nacieron las energías explosivas que se descargaron en el intento del surrealismo de destruir la esfera autárquica del arte y forzar su reconciliación con la vida.

Pero todos estos intentos de poner en un mismo plano el arte y la vida, la ficción y la praxis; los intentos de disolver las diferencias entre artefacto y objeto de uso, entre puesta en escena consciente y excitación espontánea; los intentos por los cuales se declaraba que todo era arte y todos artistas, disolviendo los criterios de juicio y equiparando el juicio estético con la expresión de las experiencias subjetivas: todos estos programas se demostraron como experimentos sin sentido. Experimentos que sólo lograron revivir e iluminar con intensidad a exactamente las mismas estructuras artísticas que pretendían disolver. Otorgaron una nueva legitimidad, como fines en sí mismos, a la forma en la

ficción, a la trascendencia del arte sobre la sociedad, al carácter concentrado y planificado de la producción artística y al especial estatuto cognoscitivo de los juicios de gusto. El proyecto radicalizado de negar el arte terminó, irónicamente, legitimando justamente aquellas categorías mediante las cuales el iluminismo había delimitado la esfera objetiva de lo estético. Los surrealistas protagonizaron las batallas más extremas y encarnizadas, pero su rebelión se vio profundamente afectada por dos errores. En primer lugar, cuando los continentes de una esfera cultural autónoma se destruyen, sus contenidos se dispersan. Nada queda en pie después de la desublimación del sentido o la desestructuración de la forma. El efecto emancipatorio esperando no se produce.

El segundo error tuvo consecuencias más importantes. En la vida diaria, los significados cognoscitivos, las expectativas morales, las expresiones subjetivas y las valoraciones deben relacionarse unas con otras. El proceso de comunicación necesita de una tradición cultural que cubra todas las esferas. La existencia racionalizada no puede salvarse del empobrecimiento cultural sólo a través de la apertura de una de las esferas – en este caso, el arte – y, en consecuencia, abriendo los accesos a sólo uno de los conjuntos de conocimiento especializado. La rebelión surrealista reemplazaba a sólo una abstracción.

Pueden encontrarse otros ejemplos de intentos fallidos de lo que es una falsa negación de la cultura, también en las esferas del conocimiento teórico o de la moral. Pero son menos marcados. Desde la época de los jóvenes hegelianos se ha hablado de la negación de la filosofía. Desde Marx, es central la relación entre teoría y práctica. Sin embargo, los marxistas intentaron confluír en el movimiento social y sólo en sus márgenes se produjeron intentos sectarios de una negación de la filosofía similar a la del programa surrealista de la negación del arte. El paralelo con los errores de los surrealistas se hace visible cuando se observan las consecuencias del dogmatismo y el rigorismo moral.

Una práctica cotidiana reificada sólo puede modificarse por la creación de una interacción libre de presiones de los elementos cognitivos, morales, prácticos y estético-expresivos. La reificación no puede ser superada sólo mediante la apertura de una de estas esferas culturales, altamente estilizadas y especializadas. En determinadas circunstancias, nos fue dado descubrir una relación entre las actividades terroristas y la extensión extrema de cualquiera de las esferas sobre las otras. Abundan los ejemplos de una estatización de la política, o del reemplazo de la política por el rigorismo moral o su sumisión al dogmatismo de una doctrina. Estos fenómenos, si embargo, no deben conducirnos a denunciar la tradición del iluminismo como arraigada en una “razón terrorista”. Quienes juntan el proyecto de la modernidad con la conciencia y la acción espectacular del terrorismo son tan ciegos como quienes proclaman que el persistente y extenso terror burocrático practicado en la oscuridad de las celdas militares y policiales, es la *raison d’être* del Estado moderno, por la sola razón de que el terror administrativo utiliza los medios proporcionados por las burocracias modernas.

## Alternativas

Me parece que, en lugar de abandonar el proyecto de la modernidad como una causa perdida, deberíamos aprender de los errores de aquellos programas extravagantes que trataron de negar la modernidad. Quizá la recepción del arte ofrezca un ejemplo que, por lo menos, señale un camino de salida.

El arte burgués despertaba, al mismo tiempo, dos expectativas en su público. Por un lado, el lego que gozaba con el arte debía educarse hasta convertirse en un especialista. Por el otro, también debía comportarse como un consumidor competente que utiliza el arte y vincula sus experiencias estéticas a los problemas de su propia vida. Esta segunda modalidad, al parecer inocua, ha perdido sus implicaciones radicales porque mantuvo una relación confusa con las actitudes del experto y de profesional.

Sin duda, la producción artística se debilitaría, si no se la realizara según las modalidades de un abordaje especializado de problemas autónomos y si dejara de ser el objeto de especialistas que no prestan demasiada atención a cuestiones externas. Tanto estos críticos como estos artistas aceptan el hecho de que tales problemas están sometidos a la fuerza de lo que antes llamamos “lógica interna” de una esfera cultural. Sin embargo, esta delimitación clara, esta concentración exclusiva sobre un aspecto de validez, con exclusión de los aspectos concernientes a la verdad y la justicia, se deshace tan pronto como la experiencia estética se acerca a la vida individual y su historia y es absorbida por ella. La recepción del arte por parte del lego y del “experto común” tiene una dirección diferente de la del crítico profesional.

Albert Willmer me señaló uno de los modos en que una experiencia estética, que no ha sido enmarcada por juicios críticos especializados, puede ver alterada su significación. En la medida en que esa experiencia es utilizada para iluminar una situación de vida y se relaciona con sus problemas, entra en un juego de lenguaje que ya no es el del crítico. Así la experiencia estética no sólo renueva la interpretación de las necesidades a cuya luz percibimos el mundo, sino que penetra todas nuestras significaciones cognitivas y nuestras esperanzas normativas cambiando el modo en que todos estos momentos se refieren entre sí. Vayamos a un ejemplo:

Esta modalidad de recepción está sugerida en el primer volumen de *Die Asthetik des Widerstands* (La estética de la resistencia) de Peter Weiss. Weiss describe el proceso de reaprobación del arte a través de un grupo políticamente motivado, e integrado por obreros ávidos de conocimiento, en el Berlín de 1937. Gente joven que, a través de la educación secundaria nocturna, adquiere los medios intelectuales para sumergirse en la historia social general del arte europeo. Del resistente edificio del arte, y de las obras que visitaban una y otra vez en los museos de Berlín, comenzaron a extraer bloques de piedra, juntándolos y rearmándolos en su propio medio, lejano tanto al de la educación tradicional como al del régimen político imperante. Estos jóvenes obreros iban y venían entre el edificio del arte europeo y su propio mundo hasta llegar a iluminar a ambos.



En ejemplos como éste, que ilustran la reaprobación de la cultura de los expertos desde el punto de vista de la vida, puede descubrirse un elemento que hace justicia a las intenciones de las rebeliones surrealistas y, quizás más todavía, al interés de Benjamín y Brecha sobre cómo funciona el arte cuando, después de perdida su aura, todavía puede ser percibido de manera iluminadora. En una palabra: el proyecto de la modernidad todavía no se ha realizado. Y la recepción del arte es sólo uno de sus aspectos. El proyecto intenta volver a vincular diferenciadamente a la cultura moderna con la práctica cotidiana que todavía depende de sus herencias vitales pero que se empobrece si se la limita al tradicionalismo. Este nuevo vínculo puede establecerse sólo si la modernización societal se desarrolla en una dirección diferente. El mundo vivido deberá ser capaz de desarrollar instituciones que pongan límites a la dinámica interna y a los imperativos de un sistema económico casi autónomo y a sus instrumentos administrativos.

Si no me equivoco, nuestras posibilidades actuales no son muy buenas. En casi todo el mundo occidental se impone un clima que impulsa los procesos de modernización capitalista y, al mismo tiempo, critica la modernidad cultural. La desilusión frente a los fracasos de los programas que abogaban por la negación del arte y la filosofía se ha convertido en un pretexto para posiciones conservadoras. Quisiera distinguir aquí el antimodernismo de los “jóvenes conservadores”, del premodernismo de los “viejos conservadores” y del posmodernismo de los neoconservadores.

Los “jóvenes conservadores” recuperan la experiencia básica de la modernidad estética. Reclaman como propias las revelaciones de una subjetividad descentrada, emancipada de los imperativos del trabajo y la utilidad, y con esta experiencia dan un paso fuera del mundo moderno. Sobre la base de actitudes modernistas, justifican un irreconciliable antimodernismo. Colocan en la esfera de lo lejano y lo arcaico a las potencias espontáneas de la imaginación, la experiencia de sí y la emoción. De manera maniquea, contraponen a la razón instrumental un principio sólo accesible a través de la evocación, sea éste la voluntad de Poder, el Ser o la fuerza dionisiaca de lo poético. En Francia esta línea va de Georges Batalle, vía Michel Foucault a Derrida.

Los “viejos conservadores” no se permiten la contaminación con el modernismo cultural. Observan con tristeza la declinación de la razón sustantiva, la especialización de la ciencia, la moral y el arte, la racionalidad de medios del mundo moderno. Y recomiendan retirarse hacia posiciones anteriores a la modernidad. De allí el relativo éxito actual del neoaristotelismo. En esta línea, que se origina en Leo Strauss, pueden ubicarse obras interesantes como las de Hans Jonas y Robert Spaemann.

Finalmente, los neoconservadores saludan el desarrollo de la ciencia moderna, en la medida en que posibilite el progreso técnico, el crecimiento capitalista y la administración racional. Sin embargo, recomiendan, al mismo tiempo, una política que diluya el contenido explosivo de la modernidad cultural. Según una de sus tesis, la ciencia carece de significación en la orientación de la vida. Otra tesis es que la política debe estar tan escindida como sea posible de las justificaciones morales. Una tercera tesis afirma la inmanencia pura del arte, no le reconoce un contenido de utopía y subraya su carácter

ilusorio para limitar la experiencia estética a la esfera privada. En esta línea podrían incluirse el primer Wittgenstein, Carl Schmitt en su segunda etapa y Gottfried Benn, en su última manera. Pero con el confinamiento definitivo de la ciencia, la moral y el arte en esferas autónomas.

---

## Qué era la posmodernidad.

---

Nos encontramos en un momento de relajamiento, me refiero a la tendencia de estos tiempos. En todas partes se nos exige que acabemos con la experimentación, en las artes y en otros dominios. He leído a un historiador del arte que celebra y defiende los realismos y milita a favor del surgimiento de una nueva subjetividad. He leído a un crítico de arte que difunde y vende la “Transvanguardia” en los mercados de la pintura. He leído que bajo el nombre de posmodernismo, unos arquitectos se desembarazan de los proyectos de la Bauhaus, arrojando el bebé, que aún está en proceso de experimentación, junto con el agua sucia del baño funcionalista. He leído que un “nuevo filósofo” descubre lo que él llama alegremente el judeo-cristianismo y quiere con ello poner fin a la impiedad que, supuestamente, hemos entronizado. He leído de la pluma de un historiador de fuste que los escritores y los pensadores de vanguardia de los años sesenta y setenta han hecho reinar el terror en el uso del lenguaje y que es preciso restaurar las condiciones de un debate fructífero imponiendo a los intelectuales una manera común de hablar, la de los historiadores. He leído a un joven belga, filósofo del lenguaje, quejarse de que el pensamiento continental, frente al desafío que le lanzan las máquinas hablantes, haya abandonado a éstas el ocuparse de la realidad, que haya sustituido el paradigma referencial por el de la adlingüisticidad (se habla acerca de palabras, se escribe acerca de escritos, la intertextualidad). El joven filósofo piensa que, en la actualidad, hay que restablecer el sólido anclaje del lenguaje en su referente. He leído a un teatrólogo de talento para quien el posmodernismo, con sus juegos y sus fantasías, no sirve de contrapeso al poder, sobre todo cuando la inquieta opinión pública alienta a éste a practicar una política de vigilancia totalitaria ante las amenazas de guerra nuclear.

He leído a un pensador que goza de reputación asumiendo la defensa de la modernidad contra aquellos que él llama neoconservadores. Bajo el estandarte del posmodernismo, lo que quieren –piensa- es desembarazarse del proyecto moderno que ha quedado inconcluso, el proyecto de las Luces. Incluso los últimos partidarios de la Aufklärung, como Popper o Adorno, sólo pudieron, si hemos de creerles, defender el proyecto en ciertas esferas particulares de la vida: la política, para el autor de La sociedad abierta y sus enemigos; el arte, para él el autor de la Teoría Estética. Jürgen Habermas (lo habías reconocido ya) piensa que si la modernidad ha fracasado, ha sido porque ha dejado que la totalidad de la vida se fragmente en especialidades independientes abandonadas a la estrecha competencia de los expertos, mientras que el individuo concreto vive el sentido “desublimado” y la “forma desestructurada” no como una liberación, sino a la manera de ese inmenso tedio sobre el que, hace ya más de un siglo, escribía Baudelaire.

Siguiendo una indicación de Albrecht Wellmer, el filósofo estima que el remedio contra esta parcelación de la cultura y contra su separación respecto de la vida sólo puede venir del “cambio del estatuto de la experiencia estética en la medida en que ella ya no se expresa ante todo en los juicios de gusto”, sino que “es empleada para explorar una situación histórica de la vida”, es decir, cuando “se la pone en relación con los problemas de la existencia”. Puesto que esta experiencia “entra entonces en un juego del lenguaje que ya no es el de la crítica estética”, interviene “en los esquemas cognoscitivos y en las expectativas normativas, cambia, de forma tal que sus diferentes momentos se refieren los unos a los otros”. Lo que Habermas exige a las artes y a la experiencia que éstas procuran es, en suma, que sean capaces de tender un puente por encima del abismo que separa el discurso del conocimiento del discurso de la ética y la política, abriendo así un camino hacia la unidad de la experiencia.

La pregunta que me planteo es la siguiente: ¿a qué tipo de unidad aspira Habermas? ¿El fin que prevé el proyecto moderno es acaso la constitución de una unidad sociocultural en el seno de la cual todos los elementos de la vida cotidiana y del pensamiento encontrarían su lugar como en un todo orgánico? ¿O es que el camino que se debe abrir entre los juegos del lenguaje heterogéneos, el conocimiento, la ética, la política, es de un orden diferente a éstos? Si es así, ¿cómo haría para realizar su síntesis afectiva?

La primera hipótesis, que es de inspiración hegeliana, no pone en entredicho la noción de una experiencia dialécticamente totalizante; la segunda es más próxima al espíritu de la Crítica del Juicio pero, como ella, debe someterse al severo examen que la posmodernidad impone sobre el pensamiento de las Luces, sobre la idea de un fin unitario de la historia, y sobre la idea de un sujeto. Esta crítica, no sólo fue iniciada por Wittgenstein y Adorno sino también por algunos pensadores –franceses o no- que no han tenido el honor de ser leídos por el profesor Habermas, lo que les vale, cuando menos, escapar a esa mala calificación de neoconservadurismo.

## **El realismo**

Los reclamos que he citado al comienzo no son todos equivalentes. Incluso pueden contradecirse. Unos se plantean en nombre del posmodernismo, otros para combatirlo. No es necesariamente lo mismo exigir que se nos suministre un referente ( y una realidad objetiva), que un sentido (y trascendencia creíble), o un destinatario (y público), o un destinador ( y expresión subjetiva), o un consenso comunicativo (y un código general de los intercambios: por ejemplo, el género del discurso histórico). Pero en las multiformes apelaciones a suspender la experimentación artística hay una misma incitación al orden, un deseo de unidad, de identidad, de seguridad, de popularidad (en el sentido de Oeffentlichkeit, “encontrar un público”). Es preciso que los escritores y los artistas vuelvan al seno de la comunidad o, por lo menos, si se opina que la comunidad está enferma, atribuirles la responsabilidad de curarla.

Hay un signo irrefutable de esta disposición común y es que, para todos estos autores, nada hay tan apremiante como la liquidación de la herencia de las vanguardias. Esta es,

en especial, la impaciencia que domina al llamado “transvanguardismo”. Las respuestas que un crítico italiano dio a los críticos franceses no dejan lugar a duda en lo tocante a este tema. Al proceder a la mezcla de las vanguardias, el artista y el crítico piensan que están más seguros de suprimirlas que si las atacaran de frente.

Así, pueden hacer pasar el eclecticismo más cínico por una superación del carácter, en resumidas cuentas parcial, de las precedentes investigaciones. Si quisieran darles abiertamente la espalda se expondrían al ridículo del neoacademismo. Ahora bien, los Salones y las Academias, en la época en que la burguesía se instalaba en la historia, no pudieron oficiar de expurgatorios, como tampoco pudieron otorgar premios de buena conducta plástica y literaria so pretexto de realismo. Pero el capitalismo tiene de por sí tal poder de desrealizar los objetos habituales, los papeles de la vida social y las instituciones, que las representaciones llamadas “realistas” sólo pueden evocar la realidad en forma de nostalgia o burla, como ocasión para el sufrimiento más que para la satisfacción. El clasicismo parece proscrito en un mundo donde la realidad está tan desestabilizada que no ofrece materia para la experiencia, sino para el tanteo y la experimentación.

Este tema resultará familiar para los lectores de Walter Benjamín. Falta precisar aún más exactamente su alcance. La fotografía no ha sido un desafío planteado a la pintura desde el exterior, como no lo ha sido el cine industrial para la literatura narrativa. La primera culminaba ciertos aspectos del programa de ordenación de lo visible elaborado por el Quattrocento, y el segundo permitía perfeccionar el circuito de las diacronías en totalidades orgánicas que habían sido el ideal de las grandes novelas de formación desde el siglo XVIII. Que lo mecánico y lo industrial acabaran sustituyendo a la destreza de la mano y el oficio no era en sí una catástrofe, salvo si creemos que el arte es, en su esencia, la expresión de una individualidad genial que se sirve de una capacidad artesanal de élite.

El desafío consistió principalmente en que los procedimientos de la fotografía y el cine pueden realizar mejor, más rápidamente y con una difusión cien veces más importante que el realismo pictórico y narrativo, la tarea que el academicismo asignaba a este último: salvar a las conciencias de la duda. La fotografía y el cine deben imponerse sobre la pintura y sobre la novela cuando se trata de estabilizar el referente, ordenarlo respecto a un punto de vista que lo dote de sentido reconocible, de repetir la sintaxis y el léxico que permiten al destinatario descifrar rápidamente las imágenes y las secuencias y, por tanto, llegar sin problemas a la conciencia de su propia identidad al mismo tiempo que a la del asentimiento que así recibe por parte de los demás, ya que estas estructuras de imágenes y secuencias forman un código de comunicación entre todos. De este modo se multiplican los efectos de realidad o, si se prefiere, las fantasías del realismo.

Si en verdad no desean convertirse a su vez en unos hinchas de fútbol (supporters), o en mineros en huelga perpetua, resistentes a lo que existe, el pintor y el novelista deben negarse a ejercer estos empleos terapéuticos. Es preciso que se interroguen acerca de las reglas del arte de pintar o de narrar tal como les han sido enseñadas y legadas por sus predecesores. Estas reglas se les aparecen por momentos como medios de engañar,

de seducir y de reasegurar, medios que les impiden ser “verdaderos”. Al amparo de la literatura y la pintura ha tenido lugar una escisión sin precedentes. Aquellos que se niegan a reexaminar las reglas del arte hacen carrera en el conformismo masivo metiendo en la comunicación, por medio de las “buenas reglas”, el deseo endémico de realidad, con objetos y situaciones capaces de satisfacerla. Lo pornográfico es emplear el cine y la fotografía con esta finalidad. La pornografía se convierte en un modelo general para las artes de la imagen y la narración que no han valorado cabalmente el desafío mass-mediático.

En cuanto a los artistas y escritores que aceptan poner en entredicho las reglas de las artes plásticas y narrativas y, eventualmente compartir su sospecha difundiendo sus obras, están condenados a no gozar de credibilidad entre los aficionados, que reclaman realidad de identidad; y por esta razón, no tienen garantizada una audiencia. De esta manera, se puede imputar la dialéctica de las vanguardias al desafío que lanzan los realismos industriales y mass-mediáticos a las artes de pintar y narrar. El ready made duchampiano no hace si no significar activa y paródicamente este constante proceso de disolución del oficio de pintor, e incluso del oficio de artista. Como apunta penetrantemente Thierry de Duve, la pregunta estética moderna no es: ¿qué es lo bello? sino, ¿qué ocurre con el arte (y con la literatura)?

El realismo, cuya única definición es que se propone evitar la cuestión de la realidad implicada en la cuestión del arte, se encuentra siempre en una posición situada entre el academicismo y el Kitsch. Cuando el poder se llama Partido, el realismo, con su complemento neoclásico, triunfa sobre la vanguardia experimental difamándola y prohibiéndola. De todos modos, aún es preciso que las “buenas” imágenes, los “buenos” relatos, las buenas formas que el Partido solicita, selecciona y difunde, encuentren un público que las desee como medicación apropiada para la depresión y la angustia que el público experimenta. El reclamo de realidad, es decir, de unidad, simplicidad, comunicabilidad, etc., no tuvo la misma intensidad ni la misma continuidad en el público alemán de entreguerras y en el público ruso de después de la revolución: he aquí una importante diferencia entre los realismos nazi y estalinista.

Por otra parte, el ataque contra la experimentación artística, cuando es impulsado por la instancia política, es propiamente reaccionario: el juicio estético no debe pronunciarse más que acerca de la conformidad de esta o aquella obra respecto a las reglas establecidas de lo bello. En lugar de hacer que la obra se inquiete por aquello que hace de ella un objeto de arte y por conseguir alguien que se aficione a ella, el academicismo político vulgariza e impone criterios a priori que seleccionan de una vez para siempre cuáles han de ser las obras y cuál el público. El uso de la categoría en el juicio estético será, así, de la misma naturaleza que el juicio de conocimiento. Para decirlo como Kant, uno y otro serán juicios determinantes: la expresión está “bien formada” inicialmente en el entendimiento, más adelante, en la experiencia, sólo se retienen aquellos “casos” que pueden ser subsumidos bajo esta expresión.

Cuando el poder se llama “el capital” y no “el partido”, la solución “transvanguardista” o “posmoderna”, en el sentido que le da Jenks, se revela como mejor ajustada que la



solución antimoderna. El eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea: oímos reggae, vemos un western, comemos una hamburguesa de MacDonalD a mediodía y un plato de cocina local por la noche, nos perfumamos en Tokio a la manera de París, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong, el conocimiento es materia de concursos televisivos. Es fácil encontrar un público para las obras eclécticas. Haciéndose Kitsch, el arte halaga el desorden que reina en el “gusto” del aficionado. El artista, el galerista, el crítico y el público se complacen conjuntamente en el qué-más-da, y lo actual es el relajamiento. Pero este realismo de qué-más-da es el realismo del dinero: a falta de criterios estéticos, sigue siendo posible y útil medir el valor de las obras por la ganancia que se puede sacar de ellas. Este realismo se acomoda a todas las tendencias, como se adapta el capital a todas las “necesidades”, a condición de que las tendencias y las necesidades tengan poder de compra. En cuanto al gusto, no sentimos la necesidad de ser delicados cuando especulamos o cuando nos distraemos. La investigación artística y literaria está doblemente amenazada por la “política cultural” y por el mercado del arte y del libro. Lo que se le aconseja tanto por un canal como por el otro es que suministre obras que en principio estén relacionadas con temas a los ojos del público al que están destinadas y que, a continuación, estén hechas de tal manera (“bien formadas”) que el público reconozca aquello de lo que las obras tratan, comprenda lo que se quiere significar, pueda darle o negarle asentimiento con conocimiento de causa e incluso, si es posible, pueda extraer de aquellas que acepta cierto consuelo.

## **Lo sublime y la vanguardia.**

La interpretación que acabo de dar acerca del contacto de las artes mecánicas e industrias con las bellas artes y la literatura es procedente en cuanto al esquema, pero reconocerás que sigue siendo estrechamente sociologizante e historizante, es decir, unilateral. Sorteando las reticencias de Adorno y Benjamín, hay que recordar que la ciencia y la industria no le llevan ventaja al arte y la literatura en lo que concierne a las sospechas que inspira su relación con la realidad. Creer lo contrario sería hacerse una idea excesivamente humanista sobre el mefistofélico funcionalismo de las ciencias y las tecnologías. Hoy en día no se puede negar la existencia dominante de la tecnociencia, es decir, de la subordinación masiva de los enunciados cognoscitivos al objetivo de la mejor performance posible, que es el criterio técnico. Pero lo mecánico y lo industrial, sobre todo cuando entran en el campo tradicionalmente reservado al artista, son portadores de algo completamente distinto, aunque sean efectos de poder. Los objetos y los pensamientos salidos del conocimiento científico y de la economía capitalista pregonan, propagan con ellos una de las reglas a las que está sometida su propia posibilidad de ser, la regla según la cual no hay realidad si no es atestiguada por un consenso entre socios sobre conocimientos y compromisos.

Esta regla no es de corto alcance. Es la huella dejada sobre la política del experto y sobre la del gerente del capital por una especie de evasión de la realidad fuera de las seguridades metafísicas, religiosas, políticas, que la mente quería guardar a propósito de sí misma. Esta retirada es indispensable para que nazcan la ciencia y el capitalismo. No hay física sin que se plantee a la vez una sospecha acerca de la teoría aristotélica

del movimiento, no hay industria sin la refutación del corporativismo, del mercantilismo y la fisiocracia. La modernidad, cualquiera sea la época de su origen, no se da jamás sin la ruptura de la creencia y sin el descubrimiento de lo poco de realidad que tiene la realidad, descubrimiento asociado a la invención de otras realidades.

¿Qué significa este “poco de realidad” si se pretende librarlo de una interpretación únicamente historizante? La expresión está evidentemente emparentada con lo que Nietzsche llama nihilismo. Pero yo veo una modulación muy anterior al perspectivismo nietzscheano en el tema kantiano de lo sublime. Pienso, en especial, que en la estética de lo sublime encuentra el arte moderno (incluyendo la literatura) su fuente, y la lógica de las vanguardias sus axiomas.

El sentimiento sublime, que es también el sentimiento de lo sublime es, según Kant, una afección fuerte y equívoca: conlleva a la vez placer y pena. Mejor: el placer procede de la pena. En la tradición de la filosofía del sujeto que se remonta a Agustín y Descartes y que Kant no cuestiona radicalmente, esta contradicción, que otros llamarían neurosis o masoquismo, se desarrolla como un conflicto entre las facultades de un sujeto, la facultad de concebir una cosa y la facultad de “presentar” una cosa. Hay conocimiento si, en principio, el enunciado es inteligible y si, seguidamente, se pueden sacar ciertos “casos” de la experiencia que se “correspondan” en éste. Hay belleza si, con motivo del “caso” (la obra de arte) dado en principio por la sensibilidad sin ninguna determinación conceptual, el sentimiento del placer, independientemente de cualquier interés, que suscite esta obra concita hacia ella un consenso universal de principio (que quizá no se conseguirá nunca).

El gusto atestigua así que se puede experimentar en el modo del placer un acuerdo no determinado, no regulado, que da lugar a un juicio que Kant llama reflexivo, entre la capacidad del concebir y la capacidad de presentar un objeto correspondiente al concepto. Lo sublime es un sentimiento diferente. Tiene lugar cuando, al contrario, la imaginación fracasa y no consigue presentar un objeto que, aunque no sea más que en principio, se establezca conforme a un concepto. Tenemos la Idea del mundo (la totalidad de lo que es), pero no tenemos la capacidad de mostrar un ejemplo de ella. Tenemos la Idea de lo simple (lo no descomponible), pero no podemos ilustrar esta idea por medio de un objeto que sería un caso de ella. Podemos concebir lo absolutamente grande, lo absolutamente poderoso, pero cualquier presentación de un objeto destinado a “hacer ver” esta magnitud o esta potencia absoluta nos parece como dolorosamente insuficiente. He aquí las ideas que no tiene representación posible. Por consiguiente, estas ideas no nos dan a conocer nada de la realidad (la experiencia), bloquean el libre acuerdo de las facultades que produce el sentimiento de lo bello, impiden la formación y la estabilización del gusto. Podría decirse de ellas que son impresentables.

Llamaré moderno al arte que consagra su “pequeña técnica”, como decía Diderot, a presentar qué hay de impresentable. Hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver: éste es el ámbito de la pintura moderna. ¿Pero cómo hacer ver que hay algo que no puede ser visto? El propio Kant dicta la dirección a seguir llamándolo lo informe, la ausencia de forma, un índice posible de lo impresentable. Dice

también de la abstracción vacía que experimenta la imaginación en busca de una presentación del infinito (otro impresentable) que esta abstracción es ella misma como una presentación del infinito, su presentación negativa. Cita el “No esculpirás imagen, etc.” (Éxodo, 2, 4) como el pasaje más sublime de La Biblia, en el sentido de que prohíbe cualquier presentación de lo absoluto. No hay que agregar mucho más a estas observaciones para esbozar una estética de la pintura sublime: como pintura, esta estética “presentará” sin duda algo, pero lo hará negativamente, evitará pues la figuración o la representación, será “blanca” como un cuadrado de Malévitch, hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dando pena. Se reconocen en estas instrucciones los axiomas de las vanguardias de la pintura, en la medida en que éstas se consagran a hacer alusión a lo impresentable, por medio de presentaciones visibles. Los sistemas de razones en nombre de los cuales, o con los cuales, ha podido sostenerse o justificarse esta tarea merecen una gran atención por nuestra parte, pero sólo pueden formarse a partir de la vocación por lo sublime, para legitimarla, es decir, para enmascararla. Estas instrucciones resultan inexplicables sin la inconmensurabilidad de la realidad en relación con el concepto, que está implícita en la filosofía kantiana de lo sublime.

No me propongo analizar aquí en detalle la manera en que las diversas vanguardias han humillado y descalificado –por así decirlo- la realidad al escrutar los medios de hacer creer de ellas mismas que son técnicas plásticas. El tono local, el dibujo, la mezcla de colores, la perspectiva lineal, la naturaleza del soporte y la del instrumento, la “factura”, el choque, el museo: las vanguardias no acaban de desalojar los artificios de presentación que permiten esclavizar el pensamiento a la mirada y desviarla de lo impresentable. Si Habermas comprende, como Marcuse, este trabajo de desrealización como un aspecto de la “desublimación” (represiva) que caracteriza a la vanguardia, entonces es que confunde lo sublime kantiano con la sublimación freudiana y la estética, para él, ha seguido siendo la estética de lo bello.

---

## Lenguaje de las formas y los colores.

---

El sonido musical tiene acceso directo al alma. Inmediatamente encuentra en ella una resonancia porque el hombre “lleva la música en sí mismo” (Goethe).

“Todo el mundo sabe que amarillo, naranja y rojo despiertan y representan las ideas de alegría y riqueza” (Delacroix). Estas dos citas muestran el profundo parentesco que existen entre las artes, y especialmente entre la música y la pintura. Sobre este sorprendente parentesco se basa seguramente la idea de Goethe según la cual la pintura tiene que encontrar su “bajo continuo”. Esta profética frase de Goethe es un presentimiento de la situación en la que se encuentra actualmente la pintura. Desde esta situación la pintura, con ayuda de sus medios, evolucionará hacia el arte en el sentido abstracto y alcanzará la composición puramente pictórica.

Para esta composición dispone de dos medios:

1. Color

## 2. Forma.

La forma puede existir independientemente como representación del objeto (real o no-real) o como delimitación puramente abstracta de un espacio o de una superficie.

El color no. El color no puede extenderse ilimitadamente. El rojo infinito sólo puede pensarse o verse intelectualmente. Cuando oímos la palabra “rojo” el “rojo” no tiene límites en nuestra imaginación. Los límites, si son necesarios, hay que imaginarlos casi a la fuerza. El rojo que no se ve materialmente, sino que se imagina de manera abstracta, provoca una cierta idea, precisa e imprecisa a la vez, que posee un tono puramente interior y físico. (Resultado parecido al obtenido en el ejemplo siguiente con “árbol”, pero en el que ocupa un lugar mayor el elemento material de la idea). El rojo que resuena en la palabra, no tiene una matización final del tono rojo. Por eso digo que este ver espiritual es impreciso. Pero, al mismo tiempo, es preciso, ya que el sonido interno está desnudo, sin tendencias causales hacia el calor, el frío, etc., que llevan al detalle. El sonido interno se parece al sonido de una trompeta o de un instrumento imaginado con la palabra “trompeta” etc., en la ausencia de los detalles.

El sonido se imagina, sin las diferencias que en él se producen, cuando suena al aire libre, en un espacio cerrado, solo o con otros instrumentos, cuando lo produce un postillón, un cazador, un soldado o un virtuoso.

Cuando este rojo ha de ser reproducido en forma material (como en la pintura), tiene que 1° poseer un tono determinado, elegido entre la serie infinita de los diversos rojos, es decir ha de ser caracterizado subjetivamente; 2° tiene que ser eliminado en la superficie, separase de otros colores, que se hallan necesariamente en su compañía, que son inevitables y modifican (por delimitación y proximidad) la característica subjetiva (que obtiene una envoltura objetiva); aquí entra en juego la consonancia objetiva.

La relación inevitable entre color y forma nos lleva a observar los efectos que tiene la forma sobre el color. La forma misma, aun cuando es completamente abstracta y se parece a una forma geométrica, posee su sonido interno, es un ente espiritual con propiedades idénticas a esa forma. Un triángulo (sin especificar si es agudo, llano o isósceles) es uno de esos entes con su propio perfume espiritual. En relación con otras formas, este perfume se diferencia, adquiere matices consonantes, pero en el fondo pertenece invariable, como el olor de la rosa que nunca podrá confundirse con el de la violeta.

Lo mismo sucede con el círculo, el cuadrado y todas las demás formas. (Gran importancia tiene también la dirección en la que se mueve, por ejemplo el triángulo, es decir, el movimiento. Este es decisivo en la pintura).

Es decir, se produce lo mismo que en el caso del rojo: sustancias subjetivas en envoltura objetiva.

Aquí se hace patente con toda claridad la relación entre forma y color.

Un triángulo pintado de amarillo, un círculo de azul, un cuadrado de verde, otro triángulo de verde, un círculo de amarillo, un cuadrado de azul, etc., todos son entes totalmente diferentes y que actúan de manera completamente diferente.

Determinados colores son relacionados por determinadas formas y mitigado por otras. En todo caso, los colores agudos tienen mayor resonancia cualitativa en formas

agudas (por ejemplo, el amarillo en un triángulo). En los colores que tienden a la profundidad, se acentúa el efecto por formas redondas (por ejemplo, el azul en un círculo). Está claro que la disonancia entre forma y color no es necesariamente “disarmónica” sino que; por el contrario, es una nueva posibilidad y, por eso, armónica.

El número de colores y formas es infinito, y así también son infinitas las combinaciones y al mismo tiempo los efectos. El material es inagotable.

La forma, en un sentido estricto, no es más que la delimitación de una superficie por otra. Esta es su caracterización externa. Pero como todo lo externo encierra necesariamente un elemento interno (que se manifiesta de manera más o menos clara), toda forma tiene un contenido interno. La forma es pues la expresión del contenido interno. (Cuando una forma resulta indiferente y no “dice nada”, no hay que tomar al pie de la letra. No existe ninguna forma ni nada en este mundo que “no diga nada”. Sus palabras no llegan a menudo a nuestra alma, sobre todo cuando lo dicho es en sí indiferente, o con mayor exactitud, cuando surge en un lugar inadecuado). Esta es una caracterización interna. Recordaremos el ejemplo del piano, que expusimos anteriormente y sustituyamos “forma” por “color”: el artista es la mano que a través de esta o aquella tecla (=forma) hace vibrar adecuadamente el alma humana. La armonía formal debe basarse únicamente en el principio de contacto adecuado con el alma humana. Antes definimos este principio como principio de la necesidad interior.

Los dos agentes citados de la forma constituyen al mismo tiempo sus dos metas. La delimitación externa es por lo tanto, exhaustivamente adecuada cuando descubre el contenido interno de la forma de la manera más expresiva. (El término “expresivo” aquí de ser bien comprendido: la forma es a veces “expresiva” cuando está mitigada. A veces la forma expresa lo necesario de la manera más expresiva cuando no va hasta el límite sino que se queda en esbozo e indica meramente la dirección hacia la expresión externa). El exterior de la forma, es decir la delimitación, que en este caso sirve de medio a la forma, puede ser muy diverso.

Pero a pesar de toda la diversidad que ofrece la forma, nunca superará dos límites, es decir:

1° La forma, como delimitación, tiene por objeto recordar, sobre un plano, por medio de esa delimitación, un objeto material y así dibujar este objeto sobre el plano 0.

2° La forma permanece abstracta, es decir, no define un objeto real sino que es una entidad totalmente abstracta. Estos seres puramente abstractos, que como tales poseen su vida, su influencia y su fuerza, son el cuadro, el círculo, el triángulo, el rombo, el trapecio y otras innumerables formas, que se hacen cada vez más complicadas y no tienen denominación matemática. Todas ellas tienen carta de ciudadanía en el reino abstracto.

Entre estos dos extremos se hallan el número infinito de las formas, en las que existen ambos elementos y en las que predominan unas veces la abstracta, otras la material.

Estas formas son actualmente el tesoro del que el artista toma los elementos para sus creaciones.

Al artista no le bastan hoy las formas puramente abstractas, que resultan demasiado imprecisas. Limitarse a un material exclusivamente impreso significa renunciar a otras



posibilidades, excluir lo puramente humano y empobrecer sus medio de expresión.

Por otro lado, en el arte no existe la forma totalmente material. No es posible reproducir exactamente una forma material: quiera que no, el artista depende de sus ojos, de su mano, que en este caso son más artísticas que su alma, que no persiguen más que unos objetivos fotográficos. El artista consciente, sin embargo, que no se contenta con registrar el objeto material, intenta darle una expresión, lo que antiguamente se llamaba idealizar, más tarde estilizar y mañana se llamará de cualquier otra manera. (La esencia de la "idealización" consistía en embellecer la forma orgánica, idealizar; con facilidad surgía el esquema y se apagaba el sonido interno de lo personal. La "estilización", que brota más bien del fondo impresionista, pretendía no el embellecimiento de la forma orgánica sino su fuerte caracterización por exclusión de los detalles. Por eso el sonido que se producía tenía un carácter totalmente personal pero con un exterior fundamentalmente expresivo. El tratamiento y la transformación futuros de la forma orgánica se proponen desnudar el sonido interno. La forma orgánica no sirve de objeto directo, sino que sólo es un elemento del lenguaje divino que utiliza el medio humano ya que se dirige a los hombres a través de los hombres).

La imposibilidad y la inutilidad (en el arte) de copiar el objeto sin finalidad concreta y el afán de arrancar al objeto la expresión, constituye los puntos de partida desde los que el artista avanza hacia objetivos puramente artísticos (es decir pictóricos), alejándose del matiz "literario" del objeto. Este camino le conduce a la composición.

La composición puramente pictórica se plantea, con respecto a la forma, dos problemas:

1° La composición de todo el cuadro.

2° La creación de las diversas formas, que se interrelacionan en diferentes combinaciones y subordinan a la composición total. (La composición grande puede estar formada por composiciones menores, completas en sí mismas, opuestas incluso exteriormente, pero que sirven (en este caso por oposición) a la composición grande. Las composiciones menores constan de formas diversas de cromatismo interior vario.) De este modo, en un cuadro diversos objetos (reales o abstractos) son subordinados a una forma grande y modificados de tal manera que encajen en ella y la creen. En este caso, cada forma individual conserva poca personalidad, ya que sirve primordialmente a la creación de la gran forma composicional y ha de ser considerada principalmente como elemento de esta forma. La forma individual está construida así y no de otra manera, no porque lo exija su propio sonido interior, independientemente de la composición grande, sino porque está llamada a servir de material de construcción de esa composición.

La solución del primer problema, la composición de todo el cuadro, constituye en este el objetivo principal. (Un buen ejemplo nos lo dan las Mujeres Bañándose de Cézanne: composición triangular. ¡El triángulo mítico!) La construcción en forma geométrica es un viejo principio, abandonándolo últimamente porque degeneraba en fórmulas académicas rígida, sin sentido y sin alma. Al utilizar, Cézanne le dio nueva vida, acentuando el elemento puramente pictórico y composicional. En este caso destacado, el triángulo no es un elemento de apoyo para la armonización del grupo sino el objetivo del artista expreso. La forma geométrica es al mismo tiempo medio para alcanzar la composición pictórica: el acento descansa sobre el objetivo puramente abstracto, actuando también con fuerza el

elemento abstracto. Por eso Cézanne varia con toda razón las proporciones humanas: no sólo figura total tiende el vértice del triángulo, sino que las partes de los cuerpos tienden hacia arriba, como impulsadas por un huracán interior, y se hacen cada vez más ligeras y alargadas.)

Paulatinamente, el elemento abstracto, que aún ayer se escondía tímidamente y era apenas visible tras afanes puramente materialista, pasa en el arte a un primer plano. El desarrollo, y finalmente el predominio del elemento abstracto, es natural. Porque cuanto más se hacen retroceder la forma orgánica, tanto más pasa a primer plano y gana en resonancia la forma abstracta.

Pero como ya dijimos, el elemento orgánico permanente posee un sonido interno propio que puede ser idéntico al sonido interno del segundo elemento (abstracto) dentro de la misma forma (combinación simple de los dos elementos), o puede tener una naturaleza diferente. (combinación compleja y quizá necesariamente disarmonica). En cualquier caso, el elemento orgánico se hace oír dentro de la forma escogida, aunque haya sido relagado por completo al fondo. Por eso, la elección del objeto real es importante. En el doble sonido (acorde espiritual) de los dos elementos constitutivos de la forma, el orgánico puede apoyar al abstracto (por con-o-di-sonancia), o, por el contrario, puede obstaculizarle. El objeto puede formar un sonido meramente casual, que sustituido por el otro no produce un cambio esencial del sonido básico.

Una serie de figuras humanas, por ejemplo, forman una composición romboide. La analizaremos intuitivamente y nos preguntamos: ¿son absolutamente necesarias para la composición las figuras humanas o podrían sustituirse por otras formas orgánicas de modo que el sonido básico interior de la composición no se alterara?

Si la respuesta es afirmativa, nos hallamos ante un caso en el que el sonido del objeto no apoya al sonido del elemento abstracto sino que le perjudica: el sonido indiferente del objeto el sonido del elemento abstracto.

Y, en efecto, ése es el resultado no solo lógico sino también artístico. En este caso habría que encontrar un objeto más acorde con el sonido interior abstracto (acorde como consonancia o disonancia) o simplemente dejar que la forma fuera totalmente abstracta. Recordaremos de nuevo el ejemplo del piano. En lugar de los términos “color” y “forma” pondremos el término “objeto”. Todo objeto sin distinción, ya sea creado por la “naturaleza” o por la mano del hombre, es un ente con vida propia, de la que brotan inevitablemente efectos. El ser humano está constantemente expuesto a estas “irradiaciones psicológicas”, cuyos efectos permanecen en el “subconsciente” o pasan a la conciencia. El hombre puede librarse de ellos cerrándole su alma. La “naturaleza”, es decir, las circunstancias exterior siempre cambiante del hombre, hace vibrar constantemente las cuerdas del piano (alma) por medio de las teclas (objetos). Estos efectos, que a veces nos parecen caóticos, constan de tres elementos: el efecto cromático del objeto, el efecto de su forma y el efecto del objeto mismo y el color. Ahora pongámonos en lugar de la naturaleza al artista, que manda sobre estos tres elementos, y que llegaremos a la conclusión de que también en este caso es determinante el factor de adecuación. La elección del objeto (= elemento con-sonante en la armonía de las formas), por lo tanto, debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana. Entonces la elección del objeto también nace del principio de la necesidad interior.

Cuanto más descubierto esté el elemento abstracto de la forma, más primitivo y puro sonará. Así, en una composición en la que el elemento físico es más o menos prescindible, puede omitirse éste más o menos y sustituirse por formas puramente abstractas o formas físicas totalmente traducidas a lo abstracto. La intuición debe ser el único juez, guía y armonizador de toda traducción o integración de la forma puramente abstracta. Mientras más utiliza el artista las formas casi-abstractas, más se familiariza con ellas y más se adentra en su terreno. Lo mismo le sucede, guiado por el artista, al espectador, quien va reuniendo conocimiento del lenguaje abstracto y acaba por dominarlo.

Surge la pregunta: ¿no sería mejor renunciar por completo a lo figurativo, desparramarlo a todos los vientos y desnudar por completo lo puramente abstracto?.

Esta es la cuestión que se impone naturalmente y que, al exponerse la consonancia de los dos elementos (el figurativo y el abstracto), nos conduce a la respuesta. Así como cada palabra pronunciada (árbol, cielo, hombre) provoca una vibración interior, todo objeto representado en imagen provoca una vibración interior. Renunciar a esta posibilidad de provocar vibraciones significaría reducir el arsenal de los propios medios de expresión. Al menos ésta es hoy la situación. Pero además de esta respuesta actual, la cuestión que hemos planeado más arriba tiene otra: la que el arte siempre da a todas las cuestiones que impliquen un “deber”. El arte, eternamente libre, no conoce la “obligación”. El arte huye ante ella como el día y la noche. Por lo que se refiere al segundo problema, la creación de las diversas formas destinadas a la construcción de la composición total, añadiremos que una forma determinada, bajo condiciones idénticas, suena siempre de la misma manera. Sucede, sin embargo, que las condiciones son siempre diferentes, de lo cual se deducen dos conclusiones:

1. El sonido ideal se modifica por asociaciones con otras formas.
2. El sonido ideal se modifica, incluso manteniéndose las mismas condiciones (en la medida en que esta fijación es posible). Cuando la forma en cuestión sufre un cambio de dirección. (Lo que llamamos movimiento; por ejemplo, un triángulo dirigido simplemente hacia arriba, suena más tranquilo, inmóvil y estable que el mismo triángulo inclinado sobre la superficie.)

De estas conclusiones se deriva otra: no hay nada absoluto. La composición formal, basada en esta relatividad, depende: 1.º de la modificación del orden de las formas; y 2.º de la modificación de cada una de las formas por sí misma. Cada forma es sensible como una nubecilla de humo: el más mínimo e imperceptible cambio en cualquiera de sus partes la modifica esencialmente. Hasta tal punto que quizá sea más fácil lograr el mismo sonido a través de diferentes formas que expresarlo repitiendo la misma forma: la repetición exacta no es posible. Mientras sólo captemos la totalidad de la composición, la cuestión tiene una importancia más bien teórica. Pero cuando la gente adquiere por el uso de las formas casi-abstractas y abstractas (que no contengan un interpretación de lo figurativo), una sensibilidad más fina y más profunda, la cuestión tendrá cada vez más importancia práctica. Por un lado aumentarán las dificultades del arte, pero al mismo tiempo aumentará —cuantitativa y cualitativamente— la riqueza de formas en los medios de expresión. La cuestión de la “reproducción figurativa” desaparecerá por sí misma y será sustituida por otra mucho más artística: ¿hasta qué punto el sonido interno de determinada forma está velado o descubierto? Este cambio de punto de vista conducirá a su vez a un enriquecimiento

mayor de los medios de expresión, ya que lo misterioso constituye un poder enorme en el arte. la combinación de lo velado y lo descubierto será una nueva posibilidad de leit-motiv en una composición de formas.

Sin esta evolución, al composición de formas sería imposible. Todo el que no capta el sonido interno de la forma (de la física y especialmente de la abstracta), considerará siempre arbitrario tal tipo de composición. Precisamente, el movimiento aparentemente arbitrario de las formas sobre la superficie del cuadro, puede parecer un juego gratuito con las formas. También aquí rige el criterio y el principio que todos los terrenos es lo único artístico y lo único esencial: el principio de la necesidad interior.

Por ejemplo, cuando por razones artísticas “deformamos” un rostro o diferentes partes del cuerpo, chocamos no sólo con la cuestión puramente pictórico sino también con la anatómica, que obstaculiza la intención pictórica y le impone consideraciones de segundo orden. En nuestro caso, por el contrarrio, todo lo secundario desaparece automáticamente y queda sólo lo esencial: el objetivo artístico.

Precisamente, esta posibilidad de deformar las formas, en apariencias arbitrarias, pero en realidad rigurosamente determinable, es una fuente de infinitas creaciones puramente artísticas.

La elasticidad de las diversas formas, su transformación interna-orgánica, su dirección del cuadro (movimiento), el predominio del elemento corpóreo o del elemento abstracto en cada forma, por un lado, y por el otro, la ordenación de las formas que constituyen las formas grandes de los diversos grupos formales: la combinación de las formas con los grupos formales, que crean la forma grande de todo el cuadro; después los principios de consonancia o disonancia de todos los elementos enumerados. Es decir el encuentro de formas, la contención de una forma por otra, el empuje, la fuerza de arrastre y de disrupción de cada forma, el tratamiento idéntico de grupos de formas, la combinación de elementos velados con elementos expuestos, a la combinación de lo rítmico y de los arrítmico en el mismo plano, la combinación de las formas abstractas como formas puramente geométricas (sencillas, complejas) y como formas geoméricamente indeterminadas, la combinación de los límites entre las formas (más o menos marcadas), etc: todos estos elementos crean la posibilidad de un “contrapunto” puramente gráfico y conducen a él. Este es el contrapunto del arte blanco-negro, mientras quede excluido el color.

El color mismo es un materialde contrapunto y que encierra infinitas posibilidades, creará, en unión del dibujo, el gran contrapunto pictórico, con el que también la pintura llegará a la composición y, como Arte verdaderamente puro, se pondrá al servicio de lo divino. A esas alturas vertiginosas la condece el mismo guía infalible: el principio de la necesidad interior.

La necesidad interior nace de tres causas místicas y está constituido por tres necesidades místicas:

1.º Todo artista, como creador, ha de expresar lo que le es propio (elemento de la personalidad)

2.º Todo artista, como hijo de su época, ah de expresar lo que le es propio a esa época (elemento del estilo como valor interno, constituido por el lenguaje de la época más el lenguaje de la nación, mientras ésta exista como tal.

3.º Todo artista, como servidor del arte ha de expresar lo que le es propio al arte en general (elemento de lo puro y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifiesta en las obras de arte de cada artista, de cada nación y de cada época y que, como elemento principal del arte, no conoce ni el espacio ni el tiempo).

Basta con penetrar en los dos primeros elementos con los ojos espirituales, para que se nos haga patente el tercer elemento. Entonces comprenderemos que una columna “loscamente” labrada de un templo indio, está animada por el mismo espíritu que cualquier obra viva “moderna”.

Se ha hablado, y se sigue hablando mucho, del factor personalidad en el arte, y de vez en cuando y con mayor frecuencia cada día se habla del estilo futuro. Aunque estas cuestiones son muy importantes, vistas desde la perspectiva de los siglos y de los milenios pierden urgencia e importancia.

Sólo el tercer elemento de lo puro y eternamente artístico tiene vida eterna. No pierde sino gana fuerza con el tiempo. Una escultura egipcia hoy nos conmueve más a nosotros que a sus contemporáneos: las características vivas de la época y de la personalidad, al mismo tiempo que mitigaban su fuerza la unían con lazos muy fuertes a los espectadores de su tiempo. Por otro lado, cuanto más fuerte sea la participación de los dos primeros elementos en una obra de arte “actual”, tanto más fácil será el acceso al alma de sus coetáneos, y cuanto mayor sea la participación del tercer elemento en la obra “actual”, cuanto más se debilitarán los otros dos y será difícil su acceso al alma de los coetáneos, por eso a veces tienen que pasar siglos hasta que el sonido del tercer elemento llega al alma de los hombres.

El predominio del tercer elemento en una obra de arte es pues un signo de su grandeza y de la grandeza del artista.

Las tres necesidades místicas enumeradas son los tres elementos anteriores necesarios de la obra de arte, y están fuertemente trabajados; es decir, que se interpretan, expresando en cualquier época la unidad de la obra. No obstante, los dos primeros elementos encierran los factores de tiempo y espacio, situado fuera del tiempo y el espacio, forman un caparazón impenetrable. El desarrollo artístico consiste en el proceso de diferenciación que destaca lo puro y eternamente artístico del elemento personalidad y del elemento estilo de época. Por lo tanto, estos elementos no sólo son fuerzas concomitantes sino también freno.

El estilo personal y temporal crea en cada época muchas formas concretas que, a pesar de las grandes diferencias aparentes, están emparentadas de una manera tan orgánica que pueden ser consideradas como una sola forma: su sonido no es más que un sonido general.

Los elementos personales y temporal son de naturaleza subjetiva. Toda la época quiere reflejarse, expresar su vida artísticamente. El artista a su vez quiere expresarse y elige sólo las formas que le son espiritualmente afines.

Poco a poco se va formando el estilo de la época, es decir una determinada forma exterior y subjetiva. Lo puro y eternamente artístico, por el contrario, es el elemento objetivo que se hace comprensible con ayuda del elemento subjetivo.

La ineludible voluntad de expresión de lo objetivo es la fuerza que aquí llamamos interior y que hoy pide una forma general y mañana otra. Esta voluntad de expresión es



la incansable y constante palanca, el resorte que impulsa constantemente hacia delante. El espíritu avanza y por eso las leyes internas de la armonía vigentes hoy, mañana serán leyes externas que sólo perduran en virtud de la necesidad que se ha hecho externa. Está claro que la fuerza espiritual interna del arte utiliza la forma actual sólo como peldaño para llegar a otros.

En pocas palabras: el efecto de la necesidad interior y, en consecuencia, la evolución del arte, son una expresión progresiva de lo eterno-objetivo en lo temporal-subjetivo.

Por ejemplo, la forma que se reconoce hoy es una conquista de la necesidad interior de ayer, que se ha estacionado en una cierta etapa de la liberación, de la libertad. Esta libertad de hoy se consiguió a través de la lucha y, como siempre, a muchos les parece “la última palabra”. Uno de los postulados de esta libertad limitada es que el artista puede utilizar cualquier forma para expresarse, siempre que permanezca sobre el terreno de las formas tomadas de la naturaleza. Pero este postulado es, como todos los anteriores, sólo temporal: es la expresión exterior actual, es decir, la necesidad exterior actual. Desde el punto de vista de la necesidad interior, no debe hacerse esta limitación y el artista puede situarse sobre la base interior actual, desprovista de la limitación exterior actual y que podríamos formular así: el artista puede utilizar cualquier forma para expresarse.

Así vemos por fin (y esto tiene una importancia enorme para todas las épocas y especialmente para la nuestra) que lo personal, el estilo (y también accesoriamente lo nacional) no se consiguen intencionalmente, ni tienen tampoco la importancia que hoy se les atribuye. Y se ve que la afinidad general de las obras, que no se debilita son los siglos, sino que se potencia más y más, no radica el exterior, en el externo, sino en la raíz de las raíces, en el contenido místico del arte.

La sumisión a la “escuela” la búsqueda de la “línea general”, la exigencia en una obra de “principios” y de medios expresivos propios de la época, conducen por falsos derroteros y, necesariamente, a la confusión, la oscuridad y el enmudecimiento.

El artista debe ser ciego a las formas “reconocidas” o “no reconocidas”, sordo a las enseñanzas y los deseos de su tiempo.

Sus ojos abiertos deben mirar hacia su vida interior y sus oídos prestar siempre atención a la necesidad interior. Entonces sabrá utilizar con la misma facilidad lo medio permitidos y lo prohibidos.

Este es el único camino para expresar la necesidad mística. Todos los medios son sagrados, si son interiormente necesarios. Todos los medios son sacrílegos si no brotan de la fuente de la necesidad interior.

Por otro lado, aunque hoy se teorice hasta el infinito sobre este tema, la teoría es prematura en el detalle. En el arte la teoría nunca va por delante y arrastra tras sí a la praxis, sino que sucede lo contrario. En el arte todo es cuestión de intuición, especialmente en los comienzos. Lo artísticamente verdadero sólo se alcanza por la intuición especialmente al iniciar un camino. Aun cuando la construcción general puede lograrse por vía de la teoría pura, el elemento que constituye la verdadera esencia de la creación nunca se crea ni se encuentra a través de la teoría; es la intuición quien da vida a la creación. El arte actúa sobre la sensibilidad y, por lo tanto, sólo puede actuar a través de la sensibilidad. El cálculo matemático y la especulación deductiva, aunque se basen en medidas sagradas y pesos exactos, nunca producirán resultados artísticos. No se pueden formular

matemáticamente esas medidas, ni se encuentran esos pesos. (El gran polifacético maestro Leonardo da Vinci inventó un sistema, o escala de cucharitas, con las que medir diferentes colores. Así quería lograr una armonización mecánica. Uno de sus alumnos intentó utilizar este recurso y, desesperado por la falta de éxito, preguntó a un compañero cómo utilizaba el maestro las cucharitas. “El maestro nunca las emplea” fue la respuesta (Mereschkowski: Leonardo da Vinci, traducción al alemán de A. Eliasberg, Ediciones R.Piper & Co. Munich).

Las medidas y las balanzas no están fuera sino dentro del artista y constituyen lo que podrían llamar su sentido del límite, su tacto artístico –cualidades con las que el artista nace y que se potencian hasta la revelación genial gracias al entusiasmo. En este sentido hay que entender también la posibilidad del “bajo continuo” en la pintura, ya presagiado por Goethe. De momento solo intuimos una gramática pictórica de ese tipo; cuando se realice se basará no tanto en las leyes físicas (como se ha intentado y se vuelve a intentar: “Cubismo”) sino en las leyes de la necesidad interior, que podemos calificar de “ánimicas”.

Vemos pues que en el fondo de cada pequeño problema, y en el fondo del mayor problema de la pintura, se halla siempre el factor interior. El camino sobre el que nos movemos actualmente, y que constituyen la mayor felicidad de nuestra época, es el camino sobre el que nos despojaremos de lo externo, (El concepto de lo “externo” no ha de ser confundido con el de “materia”. Utilizó el primero como sustituto de “necesidad exterior”, que no traspasa nunca los límites de la “belleza” reconocido y por lo tanto meramente tradicional. La “necesidad interior” no conoce estos límites y a veces crea cosas que habitualmente se define como “feo” es un concepto de la costumbre, que perdura como resultado externo de una necesidad interior vigente en un tiempo y ya realizada. En ese tiempo pasado se consideró feo todo lo que no tuviera conexión con la necesidad interior. Por el contrario, lo que tuviera conexión con ella fue definido como bello. Y con razón, pues todo lo que la necesidad interior crea es bello, y tarde o temprano será reconocido como tal.) para oponerle su contrario: la necesidad interior. El espíritu, como el cuerpo se fortalece y desarrolla con el ejercicio. El cuerpo abandonado se debilita y acaba impotente, lo mismo le sucede al espíritu. La intuición con la que nace el artista es el talento evangélico que no debe enterrarse. El artista que no utiliza sus dotes es un esclavo perezoso.

Por lo tanto es necesario, y en ningún caso nocivo, que el artista conozca el punto de partida de estos ejercicios.

Este consiste en la ponderación del valor interior del material sobre la balanza objetiva; es decir el análisis –en nuestro caso– del color, que tiene que actuar sobre todas las personas.

No es necesario sumergirse en profundas y matizadas complejidades del color, sino simplemente en dar una definición elemental de los colores simples.

Primeramente tomamos los colores aislados y los dejamos actuar sobre nosotros, utilizando un esquema muy simple y planteamos la cuestión de la forma más sencilla posible.

Las dos grandes secciones que llaman inmediatamente la atención son:

- 1.º Calor y frío del color.
- 2.º Claridad y oscuridad del color.

De este modo cada color posee cuatro tonos claves: 1) Caliente y 1) claro o 2) oscuro;

1) frío y 2) claro o 1) oscuro.

El color o el frío de un color está determinado —en líneas generales— por su tendencia hacia el amarillo o el Azul. Esta distinción se produce sobre un mismo plano manteniendo el color su tono básico, aunque con un mayor o menor acento inmaterial o material. Se trata de un movimiento horizontal, en dirección hacia el espectador cuando el color es caliente ¿en dirección opuesta cuando es frío?

Los colores que provocan el movimiento horizontal de otro color, son determinados a su vez por ese mismo movimiento, la mismo tiempo poseen otros movimientos que los diferencia decisivamente en el efecto interior: de este modo constituye la primera gran antinomia dentro del valor interior. La tendencia de un color al frío o al calor tiene una importancia enorme.

La segunda gran antinomia se basa en la diferencia entre blanco y negro, es decir los colores que producen la otra pareja de tonos claves: la tendencia del color a la claridad o la oscuridad.

También aquí se produce el movimiento de acercamiento o alejamiento respecto del espectador, pero no en forma dinámica sino en forma estática.

El segundo movimiento del amarillo y del azul, que contribuyen a la primera gran antinomia, es excéntrico y concéntrico. (Todas estas afirmaciones son resultado de un sentimiento empírico-animico y no se basan en ninguna ciencia positiva.) Si describimos dos círculos del mismo tamaño y rellenamos uno de amarillo y el otro de azul, notaremos pronto que el amarillo irradia fuerza, adquiere movimiento desde su centro y se aproxima casi perceptible al espectador. El azul, por lo contrario, desarrolla un movimiento concéntrico (como un caracol que se esconde en su concha) que se aleja del espectador. El primer círculo incide sobre el ojo, el segundo lo absorbe.

El efecto descrito se intensifica al añadir la diferencia de claro y oscuro: el efecto del amarillo aumenta al aclararlo (es decir cuando se le añade blanco) y el efecto del azul se potencia al oscurecerlo (mezcla con negro). Esto tiene aún mayor importancia si notamos que el amarillo tiende del tal modo a la claridad (al blanco) que prácticamente no existe un amarillo oscuro. Existe un profundo parentesco físico entre el amarillo y el blanco, como también entre el azul y el negro, ya que el azul puede ser tan profundo que parezca negro. Aparte de este parentesco físico, existe un parentesco moral, que separa profundamente en su valor interno las dos parejas de color (amarillo y blanco por un lado, azul y negro por el otro) y que une estrechamente a los dos miembros de cada pareja (más adelante hablaremos de la relación blanco-negro).

Cuando intentemos “enfriar” el amarillo (color cálido por excelencia), surge el tono verdoso y el color pierde movimiento, tanto horizontal como excéntrico. Al mismo tiempo adquiere un carácter enfermizo y abstraído, como un ser humano lleno de empuje y energía que por circunstancias externas viera frenando su empuje y su energía. El azul, con su movimiento opuesto, frena al amarillo. Si añadimos más azul, ambos movimientos antagónicos se anulan mutuamente y resulta inmovilidad y quietud: surge el verde.

Lo mismo sucede con el blanco cuando se mezcla con el negro. El color pierde su consistencia y aparece el gris, que en su valor moral se asemeja al verde.

En el verde, sin embargo, se esconden el amarillo y el azul como fuerzas paralizadas que pueden volver a la acción. El verde posee una vitalidad que falta por completo en el

gris. Y falta porque el gris se compone de colores que no tienen fuerza activa (dinámica), sino que, por un lado, están constituidos por resistencia inmóvil, y por el otro, por inmovilidad incapaz de oponer resistencia (como un muro infinitamente espeso que se pierde en el infinito, o un pozo sin fondo).

Como los colores que componen el verde son activos y dinámicos, podemos establecer teóricamente, según el carácter del movimiento, su efecto espiral. También por vía experimental, dejando que los colores actúen sobre nuestro sentido, obtendremos el mismo resultado. En efecto, el primer movimiento del amarillo, el impulso hacia el espectador, que puede intensificarse hasta la agresividad, y el segundo movimiento, que salta los límites y expande fuerza en torno suyo, se asemejan a las cualidades de toda fuerza material que se lanza inconscientemente sobre un objeto y se derrama hacia todas partes. El amarillo contemplado directamente (en cualquier forma geométrica) inquieta al espectador, le molesta y le excita y descubre el matiz de violencia expresado en el color, que actúa descaradamente e insistentemente sobre su sensibilidad. (Ese efecto tiene, por ejemplo, el buzón de correos bávaro, que es el amarillo, cuando no ha perdido su color original. Es curioso que el limón (acidez externa), que el canario sea amarillo (cantar agudo). Ambos se caracterizan por una intensidad especial del tono cromático.)

Esta característica del amarillo, que tiende siempre a los tonos más claros, pueden acentuarse hasta un grado de fuerza y estridencia insoportables para el ojo y el alma. Así potenciado, el amarillo suena como una trompeta tocada con toda la fuerza o un tono de clarín. (La correspondencia entre los tonos cromáticos y musicales naturalmente es relativa. Del mismo modo que un violín puede desarrollar tonos muy diversos, correspondientes a diferentes colores, también el color, por ejemplo, el amarillo puede expresar en sus diversos matices por diferentes instrumentos. En los paralelismos citados, pensamos principalmente en el tono puramente cromático, de tipo medio, y en la música el tono medio, sin variación por medio de vibraciones, sordidas, etc.)

El amarillo es un color típicamente terrestre que no tiene gran profundidad. Enfriado con azul adquiere, como dijimos, un tono enfermizo. Comparado con el estado de ánimo de un hombre, podría corresponder a la representación cromática de la locura; no de la melancolía o la hipocondría, sino de la locura furiosa, la rabia ciega, el delirio. El enfermo ataca a los hombres, destruye todo y lanza sus fuerzas físicas por doquier, gastándolas sin metas ni límite hasta agotarse. También se parece al desarroche salvaje de las últimas fuerzas estivales, en la hojarasca otoñal, a la que falta el tranquilizador azul perdido desenfundada, desprovista de toda capacidad profundizadora. Esta se halla por el contrario en el azul, teóricamente en sus movimientos físicos, 1°. alejándose del espectador y 2° concentrándose en sí mismo, y también en su actuación directa sobre el alma (en cualquier forma geométrica). La tendencia del azul hacia la profundidad es tan grande que es precisamente en los tonos profundos adquiere mayor intensidad y fuerza interior. Cuanto más profundo es el azul, más poderosa es su atracción sobre el hombre, la llamada infinita que despierta en él su deseo de pureza e inmaterialidad. El azul es el color del cielo, así como nos lo imaginamos cuando oímos la palabra "cielo".

El azul es el color típicamente celeste que desarrolla profundamente el elemento de quietud. (No como el verde, que como veremos más adelante es tranquilidad terrenal y satisfechas, sino profundidad solemne, supraterránea, y esto en el sentido literal: en el

cambio hacia la supraterritorialidad se halla la “terrenalidad” inevitable. Hay que vivir todos, los sufrimientos, las preguntas y las contradicciones terrenales: ninguno ha podido evitarlas. También aquí hay necesidad interior bajo la capa externa. El conocimiento de esta necesidad es la fuente de la “tranquilidad”. Pero como esta “tranquilidad” nos resulta muy lejana, también en el terreno del color nos resulta difícil acercarnos interiormente al azul predominante.) Al sumergirse en el negro toma un matiz de tristeza inhumana, (Diferente también del violeta, como analizaremos más adelante.) se hunde en la gravedad, que no tiene ni puede tener fin: al pasar a la claridad, poco adecuada para él, el azul se hace indiferente como el cielo alto y claro. Cuanto más claro tanto más insonoro, hasta convertirse en quietud silenciosa, blanca. Representado musicalmente, el azul claro correspondería a una flauta, el oscuro a un violoncello y el más oscuro a los maravillosos tonos del contrabajo; el sonido del azul en una forma profunda y solemne se puede comparar al órgano.

El amarillo se vuelve con facilidad agudo y no puede descender a gran profundidad. El azul se vuelve difícilmente agudo y no puede ascender a gran altura.

El equilibrio ideal, en la mezcla de estos dos colores diametralmente opuestos, está en el verde. Los movimientos horizontales se anulan mutuamente, así como se anulan los movimientos concéntricos y excéntricos. Durge la calma. Esta es la consecuencia lógica que teóricamente es fácil de obtener. El efecto directo sobre los ojos y a través de ellos sobre el alma obtiene el mismo resultado. El hecho es conocido no sólo por los médicos, especialmente los oftalmólogos. El verde absoluto es el color más tranquilo que existe: no se mueve en ninguna dirección, no tiene ningún matiz ya sea de alegría, tristeza o pasión; no pide nada; no llama a nadie. La ausencia constante de movimiento es una cualidad que actúa benéficamente sobre los hombres y las almas cansadas, pero al cabo de un tiempo de descanso puede resultar aburrida, Los cuadros pintados en armonía verde confirman esta afirmación.

Del mismo modo que un cuadro en tonos amarillos irradia calor espiritual y otros en tonos azules parece irradiar frío ( es decir efecto activo, ya que el hombre como elemento del universo está creado para el movimiento constante, quizá eterno), el verde irradia aburrimiento (efecto pasivo). La pasividad es la cualidad más característica del verde absoluto, matizada por una especie de saturación y autocomplacencia. El verde absoluto es en el campo de los colores lo que en el social es la burguesía: un elemento inmóvil, satisfecho y limitado en todos los sentidos. El verde es como una vaca gorda, sana e inmóvil, que contempla al mundo con ojos adormilados y bobos. (Este es el defecto del tan celebrado equilibrio ideal. Qué bien lo expresó Cristo cuando dijo: “No eres ni frío ni caliente...” ) El verde es el color clave del verano, cuando la naturaleza ha dejado atrás su turbulenta adolescencia, la primavera, y se sumerge en una calma satisfecha.

Cuando el verde absoluto pierde su equilibrio, asciende al amarillo, y cobra vida, juventud y alegría. A través de la mezcla de amarillo ha entrado en juego una fuerza activa. Al descender a la profundidad por predominio del azul, el verde adquiere otro matiz: se hace grave y pensativo. También aquí entre un elemento activo pero de carácter completamente diferente. En el paso de la claridad a la oscuridad, el verde conserva su carácter original de indiferencia y calma, resaltando en la claridad el primer rasgo y en la oscuridad el segundo, como es natural ya que la transformación se logra por el blanco y el negro.



Musicalmente describiría yo el verde absoluto por en medio de los tonos tranquilos, alargados y semi-profundos del violín.

El blanco y el negro han sido definidos ya en líneas generales. En una caracterización más matizada, el blanco, que a veces se considera un “no-color” (gracias sobre todos a los impresionistas que “no ven el blanco en la naturaleza”), (Van Gogh pregunta en unas de sus cartas si una pared blanca puede pintarse directamente blanca. La cuestión, que nos ofrece dificultades al naturalista, ya que utiliza el color como sonido interior, le parece al pintor impresionista-naturalista un valiente atentado contra la naturaleza. Para él, la cuestión es tan revolucionaria como lo fue en su tiempo la sustitución de sombras marrones por azules (ejemplo tan usado de “cielo verde y yerba azul”). Así como en el último caso se manifiesta el paso del Academicismo y del realismo al Impresionismo y al Naturalismo”, es decir, de la representación de la naturaleza, no como apariencia externa sino como impresión interna, o brevemente expresión.) es el símbolo de un mundo, donde han desaparecido todos los colores como cualidades y sustancias materiales. Ese mundo está tan por encima de nosotros que no nos alcanza ninguno de sus sonidos. De allí nos viene un gran silencio, que representado materialmente parece un muro frío infranqueable, indestructible e infinito. Por eso el blanco actúa sobre nuestra alma como un gran silencio absoluto. Interiormente suena como un “no-sonido”, que puede equiparse a determinadas pausas musicales que sólo interrumpen temporalmente el curso de una frase o de un contenido sin constituir el cierre definitivo de un proceso. Es un silencio que no está muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades. El blanco suena como un silencio que de pronto puede comprenderse.

Es la nada juvenil o, mejor dicho, la nada interior al comienzo, al nacimiento. Quizá la tierra sonaba así en los tiempos blancos de la era glacial.

El negro suena interiormente como la nada sin posibilidades, como la nada muerta después de apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza. Musicalmente es una pausa completa y definitiva detrás de la que comienza otro mundo, porque lo que esta pausa cierra está terminando y realizado para siempre: el círculo está cerrado. El negro es algo apagado como una hoguera quemada: algo inmóvil como un cadáver, insensible a los acontecimientos e indiferente. Es como el silencio del cuerpo tras la muerte, el final de la vida. Exteriormente es el color más insonoro, sobre el que cualquier color, incluso el de resonancia más débil, suena con fuerza y precisión. No como sucede con el blanco, sobre el que todos los colores pierden sonido y a veces se disuelven, dejando un tono débil, sin fuerza. (El rojo cinabrio, por ejemplo, suena débil y sucio sobre blanco, sobre negro adquiere una fuerza viva y a sombrosa. El amarillo claro sobre blanco pierde fuerza y se disuelve, sobre negro su efecto es tan fuerte que parece despegarse del fondo, flota en el aire y heír los ojos.)

No en vano el blanco es el color de la alegría pura y de la pureza inmaculada, y el negro el color de la más profunda tristeza y símbolo de la muerte. El equilibrio de estos dos colores, creado por la mezcla, da como resultado el gris. Un color de tal composición no posee naturalmente ni sonido externo ni movimiento. El gris es insonoro e inmóvil. Su inmovilidad, sin embargo, es diferente a la calma del verde, que se halla entre dos colores activos y es su resultado. Por eso el gris es la inmovilidad desconsolada. Cuanto más oscuro es el gris tanto más predomina la desesperanza y se acentúa la

asfixia. Al aclarado, el color respira y adquiere un cierto elemento de esperanza recóndita. Un gris semejante resulta al mezclar ópticamente el verde y el rojo: mezcla de pasividad satisfecha y de poderoso fuego activo. (Gris: calma e inmovilidad. Como ya lo intuyó Delacroix cuando intentó lograr calma mezclando verde y rojo.) El rojo, tal como se imagina, como color ilimitado y cálido, tiene el efecto interior de un color vivo, vital e inquieto, pero no posee el carácter ligero del amarillo desbordante, sino una nota fuerte de gran potencia y tenacidad.

Este ardor brioso, esencial centrado en sí mismo y poco extravertido, es un signo de madurez viril.

En la realidad, este rojo ideal admite grandes transformaciones, derivaciones y diferencias. El rojo es muy rico y diverso en su forma material. ¡Imagínese qué gama: rojo saturno, rojo cinabrio, rojo inglés, barniz de granza, en tonos claros y oscuros! Este color es capaz de parecer cálido o frío sin por eso perder su tono fundamentalmente. (Cualquier color puede ser frío y caliente, pero en ningún color se da ese contraste como en el rojo. ¡Qué riqueza de posibilidades interiores!

El rojo cálido y claro (rojo saturno) tiene un cierto parecido con el amarillo medio (en efecto contiene como pigmento bastante amarillo) y de la sensación de fuerza, energía, impulso, decisión, alegría, triunfo, etc. Musicalmente recuerda el sonido de trompetas acompañadas de turbas --sonido insistente, irritante, fuerte. En un tono medio --como el cinabrio--, el sentimiento potente del rojo gana en persistencia; el color es como una pasión incandescente y constante, una fuerza centrada en sí misma que no es fácil de vencer pero que se apaga con el azul, como el hierro incandescente con el agua. Este rojo no tolera el frío, perdiendo con él sonido y su sentido. O mejor dicho: el enfriamiento violento y tágico produce un tono que los pintores, especialmente hoy, evitan por "sucio". Pero es un error. La "suciedad" en formal material, posee, al igual que cualquier otra, su propio sonido interior. Es pues tan anjusto y unilateral pretender evitar la "suciedad" en la pintura actual, como lo fue ayer el miedo al color "puro". No hay que olvidar que todos los medios que nacen de la necesidad interior son puros. En este caso, la suciedad externa es interiormente pura. Generalmente la pureza externa suele ser interior sucia. Comparados con el amarillo el rojo saturno y el rojo cinabrio tienen un carácter parecido aunque su impulso hacia el espectador sea mucho menor: el rojo arde, pero en sí mismo, le falta casi por completo el carácter algo demente del amarillo. Quizá por eso preferido el amarillo. La ornamentación primitiva y popular lo utilizaba mucho; también aparece muy a menudo en los trajes populares, en los que resalta especialmente el aire libre como color complementario del verde. Aislado, este rojo tiene un carácter principalmente material y muy activo, poco propicio, como el amarillo, a profundidades.

Únicamente dentro de un medio superior, el rojo adquiere un sonido más profundo. El oscurecimiento por medio del negro es peligroso porque el negro muerto apaga el fuego y lo reduce a lo mínimo. Así surge el marrón, color chato y duro, capaz de poco movimiento, y en el que resuena el rojo como un bullir apenas perceptible. A pesar de su sonido externamente flojo, el marrón produce un sonido interior poderoso. La utilización necesaria del marrón crea una belleza interior indescriptible: la retardación. El rojo cinabrio suena como la tuba y puede compararse con el redoble del tambor.

Como todo color fundamentalmente frío, el rojo frío (por ejemplo el barniz de granza)

puede ahondarse mucho (especialmente con barniz). Su carácter varía considerablemente: aumenta la sensación de brasa mientras que desaparece paulatinamente el elemento activo. Esto no llega a desaparecer por completo, como por ejemplo en el verde oscuro, sino que está latente, como algo que se ha reiterado, pero está al acecho y capaz de dar un salto salvaje. En esto consiste precisamente la gran diferencia entre el rojo y el azul profundo: el rojo conserva algo corpóreo también en esta variante. Recuerda a los apasionados tonos medios y bajos del violoncelo. El rojo frío claro tiene mayor valor corpóreo, puramente corpóreo, y suena a pura alegría juvenil, como una muchacha joven, fresca y pura. Esta imagen puede expresar musicalmente con los tonos altos, claros y vibrantes del violín. (Los sonidos limpios, alegres y seguidos de pequeñas campanas (también cascabeles) se llaman en ruso “campanilleo de color frambuesa” . El color del zumo de frambuesa es parecido al rojo calor y frío que hemos descrito.) La mujeres jóvenes tienen una predilección por este color, que sólo se intensifica al mezclarlo con el blanco.

El rojo cálido, intensificado por el amarillo afín, produce el naranja. Por esta mezcla, el movimiento de irradiación y se desparrama al entorno. El rojo, que juega un importante papel en el naranja, la conserva un matiz grave. Se parece a una persona convencida de su fuerza y, por eso, despierta una sensación de salud. Su sonido es como el de una campana de iglesia llamando al Ángelus, o como un barítono potente, o una viola, interpretando un lago.

Igual como el naranja aparece cuando el rojo se acerca al espectador, así surge el violeta al alejarse el rojo gracias al azul. El violeta tiende a alejarse del espectador. El rojo subyacente debe ser frío ya que el calor del rojo no se mezcla por ningún procedimiento con el frío del azul; lo mismo sucede en el terreno espiritual.

El violeta es pues un rojo enfriado, tanto en el sentido físico como el psíquico. Por eso tiene algo de enfermizo, apagado (como escoria) y triste. No por casualidad se considera un color adecuado para vestidos de ancianas. Los chinos lo utilizan como color de luto. El violeta se parece al sonido del corno inglés, de la gaita, y cuando es profundo a los tonos bajos de los instrumentos de madera (por ejemplo, al fagot). (Entre artistas se responde a la pregunta por el estado general con las frases “completamente violeta”, lo cual no significa nada bueno.)

Los dos últimos colores descritos que resultan de la combinación de rojo con amarillo o con azul, tienen un equilibrio inestable. Al mezclar los colores observamos su tendencia a perder el equilibrio. Da la impresión de un equilibrista que continuamente tiene que tener cuidado y balancearse hacia los dos lados. ¿Dónde está el límite del violeta, qué le separa exactamente del rojo o del azul? (El violeta tiene la tendencia a transformarse en lila. ¿Y dónde empieza uno y acaba otro?.) El naranja y el violeta constituyen la cuarta y última antinomía en el reino de los colores simples y primitivos; desde un punto de vista físico son colores complementarios como los dos miembros de la tercera antinomía (rojo y verde).

Los seis colores que forman por parejas tres grandes antinomías, forman un gran círculo, como una serpiente que se muerde la cola (símbolo del infinito y de la eternidad). A su izquierda y a su derecha se abren las dos grandes posibilidades de silencio: la muerte y el nacimiento.

Está claro que todas las definiciones que hemos dado de los colores simples son muy aproximados y provisionales. Como también lo son los sentimientos que hemos citado

para expresarlos (alegría, tristeza, etc.). Estos sentimientos no son más que estados materiales del alma. Los tonos de los colores, al igual que los de la música, son de naturaleza más matizada, despiertan vibraciones anímicas mucho más finas que las que podemos expresar con palabras.

Cada tono encontrará con el tiempo su expresión en la palabra material, pero siempre quedará un residuo, no expresado por ella, que no constituye un rasgo accesorio del tono sino precisamente su esencia. Por eso las palabras son y serán siempre meros indicadores, etiquetas externas de los colores. En la imposibilidad de sustituir la esencia del color por la palabra o por otro medio radica la posibilidad del arte monumental. En éste se realiza, entre las múltiples y ricas combinaciones posibles, una que se apoya precisamente en lo que acabamos de constatar: En el arte monumental el mismo sonido interior puede ser expresado por diferentes artes en el mismo instante; cada una, además del sonido general, espesará el suyo propio y dará una fuerza y una riqueza al sonido interior general que nunca se lograría con un solo arte.

No es difícil imaginar cuántas disarmonías —en fuerza y profundidad iguales a la armonía— y cuántas combinaciones serán posibles si predomina un arte determinado o si predomina la contradicción entre varias artes sobre el fondo de otros contrastes, etc.

A menudo oímos que la posibilidad de sustituir un arte por otro (por ejemplo, por la palabra o la literatura) rebatiría la necesidad de las diferencias entre las artes. Pero no sucede así. Como decíamos, no es posible la repetición del mismo sonido por medio de artes diferentes. Y aunque fuera posible, la repetición del mismo sonido tendría, al menos exteriormente, otro color. Suponiendo que tampoco fuera éste el caso, es decir que si la repetición del mismo sonido por medio de diversas artes realmente consiguiera cada vez el mismo sonido (interno y externo) con toda exactitud, la repetición tendría siempre un valor. La repetición de los mismos sonidos, su acumulación densifica la atmósfera espiritual necesaria para el desarrollo de los sentimientos (también los de substancia más sutil), del mismo modo que determinamos frutos exigen para madurar la atmósfera densa del invernadero.

El ser humano constituye un ejemplo aproximado: al repetición de actos, pensamientos y sentimientos acaba por impresionarse profundamente, aunque no sea capaz de absorber intensamente acciones diversas como una tela densa las primeras gotas de lluvia. (Hay períodos de suicidio de sentimientos hostiles, etc. La guerra y la revolución (ésta en dosis más pequeñas que la guerra) son producto de tal atmósfera y contribuyen a envenenarla más. ¡Con la vara con que mides te medirán!.)

Pero la atmósfera espiritual no es sólo lo que se refleja en este ejemplo plástico. Espiritualmente es igual que el aire, que puede también estar limpio o cargado de diversos elementos. No sólo las acciones que todos pueden observar y los pensamientos y sentimientos que se expresan exteriormente, sino también las acciones escondidas que todos ignoran, los pensamientos inarticulados, los sentimientos no expresados (es decir las acciones dentro del ser humano), son elementos de la atmósfera espiritual. Suicidios, asesinatos, pensamientos indignos y bajos, odios, enemistades, egotismo, envidia, “patriotismo” partidismo, son entidades espirituales, seres espirituales que crean la atmósfera. (Hay períodos de suicidio, de hostilidades bélicas, etc. La guerra y la revolución (esta última en menos escala que la guerra) son productos de esta atmósfera que lo empozoña todo.

¡Con la medida con que tú mides serás medido!) Por otro lado, espíritu de sacrificio, ayuda pensamientos puros y exceso, amor, altruismo, generosidad, humanidad, justicia, son también entes espirituales que exterminan a los primeros como el sol destruye a los microbios y crean una atmosfera limpia. (La historia ha conocido también épocas así. ¿Acaso ha habido otra mayor que el Cristianismo, que arrastró a los más débiles a la lucha espiritual? También en la guerra y al revolución hay agentes que limpian el aire pestífero.)

La otra repetición (más compleja) es aquella en la que participan diferentes elementos en forma diferente. En nuestro caso, artes diferentes (el arte monumental, en el que se suman y realizan). Esta forma de repetición es aún más poderosa ya que las diversas naturalezas humanas reaccionan de diferente manera a cada medio: sobre unas actúan la forma musical (que en general y con muy pocas excepciones actúan sobre todas), sobre otras la pictórica, y sobre sobre las demás la literaria, etc. A esto se añade que las fuerzas escondidas en las diversas artes son en el fondo diferentes, de modo que intensifican en la misma persona el resultado por obtener, aunque cada arte trabaje aisladamente, por su cuenta. Sobre esta actividad casi indefinible de cada color aislado, se armonizan diferentes valores. Cuadros (y mobiliarios completos) reciben un tono determinado escogido según imperativos artísticos. La penetración de un tono cromático, la fusión de dos colores vecinos por mezcla de ambos, constituye a menudo la base sobre la que se erige la armonía cromática. De lo que hemos dicho sobre el efecto de los colores y sobre nuestra época llena de preguntas, intuiciones e hipótesis y, en consecuencia de contradicciones (recordemos las secciones del triángulo), se deducen fácilmente que precisamente nuestra época admite con dificultad una armonización sobre la base de los diversos colores. Escucharemos las obras de Mozart con envidia u con simpatía llena de melancolía. En el tumulto de nuestra vida interior sería una pausa agradable, un consuelo y una esperanza, pero las oiremos como sonido de un tiempo diferente, pasado, en el fondo extraño. Nuestra armonía consiste en la lucha de sonidos, equilibrio perdido, principios que caen, redobles de tambor inesperados, grandes preguntas, impulsos aparentes insensatos, empuje desgarrado y nostalgia, cadena y lazos rotos que se entrelazan, contradicciones y contrastes. La composición que se apoya en esta armonía es una yuxtaposición de formas cromáticas y gráficas, independientes como tales, que se sitúan fuera de las necesidad interior y forman en la vida común una totalidad llamada cuadro.

Sólo importan las partes aisladas. Todo lo demás (incluso la conservación del elemento figurativo) es secundario, es sonido accesorio.

Lógicamente, este principio también influye sobre la combinación de colores que durante mucho tiempo fueron considerados disarmónicos. Así por ejemplo, el rojo y azul, colores que no tienen ningún punto de contacto físico pero que precisamente por su profunda oposición espiritual constituyen hoy una de las armonías más eficaces y más ideoneas. Nuestra armonía descansa primordialmente sobre el principio del contraste, que en todas las épocas ha sido el principio más grande del arte. Nuestro contraste, sin embargo, es interior y excluye todo apoyo —considerando estorbo y superfluidad— de otros principios armonizadores.

Es curioso que precisamente la combinación de rojo y azul fuera de las preferidas de los primitivos (primitivos alemanes, italianos, etc) y que se hayan conservado en las



formas artísticas que proceden directamente de aquella época (por ejemplo, el arte sacro popular) (Frank Brangwin fue uno de los primeros en realizar esta combinación en sus primeros cuadros, dando muchas explicaciones coloristas.) Muchas veces vemos en estas obra de arte pictórico y plástico a la Virgen representada con un vestido rojo y manto azul. Como si el artista quisiera simbolizar la gracia divina que envuelva al ser humano y cubre su humanidad con el manto de la divinida. De nuestra definición de la armonía se deduce que, precisamente “hoy”, la necesidad interior necesita un inmenso arsenal de medios de expresión.

Las combinaciones “permitidas” y “prohibidas” el choque de los colores, el predominio de un color sobre muchos, o muchos sobre uno, el realce de un color por otro, la limitación de la mancha cromática, la disolución uniforme y multiforma, la retención de la mancha cromática que se disuelve por medio de límites gráficos, el movimiento de la mancha que cruza esos límites, la fusión, la delimitación estricta, etc., inician una serie infinitas de posibilidades puramente pictóricas (=cromáticas). La renuncia a lo figurativo –uno de los primeros pasos hacia el reino abstracto—correspondió en el sentido gráfico-pictórico a la renuncia a la tercera dimensión: es decir a contentener el “cuadro” como pintura sobre una superficie. Se excluyó el modelaje y se acercó el objeto real al objeto abstracto, lo cual significó un progreso. Pero inmediatamente las posibilidades de lapintura quedaron reducidas ala superficie real del lienzo: la pintura adquirió un matiz evidentemente material. Al mismo tiempo, esa reducción trajo consigo una limitación de las posibilidades mismas.

El esfuerzo por liberarse de ese materialismo y esa limitación, unido a la tendencia hacia la composición. Condujo naturalmente a prescindir de la superficie. Los artistas intentaron situar el cuadro sobre una superficie ideal, que debía crear frente a la superficie material del lienzo. La composición con triángulos palnos condujo pues a la composición con triángulos plásticos, tridimensionales, es decir con pirámides (lo que llama “cubismo”). Pronto, sin embargo, se produjo también el efecto de la inercia, que se concentró precisamente en esta forma y condujo al empobrecimiento de posibilidades, resultado inevitable de la utilización externa de un principio nacido de la necesidad interior. Precisamente en este importante caso no hay que olvidar, que existen otros medios para conservar la superficie material, crear una superficie ideal y fija no sólo como superficie plana sino también utilizarla como espacio tridimensional. El grosor mayor o menor de una línea, la situación de la forma sobre la superficie, la intersección de una forma por otra, son ejemplos suficientes de la extensión gráfica del espacio. El color ofrece posibilidades parecidas: utilizando idóneamente avanza o retrocede y convierte el cuadro en una entidad flotante, lo cual equivale a la extensión pictórica del espacio.

La fusión de ambas extensiones, en armonía o contraste, constituyen uno de los más ricos y poderosos elementos de la composición gráfico-pictórica.

## Teoría.

---

De la definición de nuestra armonía actual se deduce que en nuestra época es más difícil que nunca crear una teoría completa y perfecta (Se han hecho intentos, a los que ha contribuido mucho el paralelismo entre pintura y música: Tendentes Nouvelles, nº 35, Henri Rovel: "Les lois d'harmonie de la peinture et de la musique sont les memes") , construir un "bajo continuo pictórico". Los intentos conducirían en la praxis al mismo resultado que las ya citadas *cucharitas* de Leonardo da Vinci. Sin embargo sería prematuro afirmar que nunca existirán reglas fijas en la pintura, ni principios como el contrapunto, o que éstos no conducirán más que el academicismo. También la música tiene su gramática que, como todo elemento vivo, se transforma en grandes períodos, al mismo tiempo que siempre se utiliza como apoyo, como una especie de diccionario.

Nuestra pintura se halla actualmente en un estadio diferente: su *emancipación* de la naturaleza está en los comienzos. Hasta ahora, la utilización del color y la forma como agentes internos ha sido más bien inconsciente. La subordinación de la composición a una forma geométrica ya aparece en el arte antiguo (por ejemplo, en los persas). La construcción, sobre una base puramente espiritual, requiere un largo trabajo, que se inicia casi a ciegas y a tientas. Es necesario que el pintor cultive no solo sus ojos sino también su alma para que ésta aprenda a sopesar el color con su propia balanza y actúe no solo como receptor de impresiones exteriores (a veces también interiores) sino como fuerza determinante en el manejo de sus obras.

Si destruyéramos hoy los lazos que nos unen a la naturaleza y nos dirigiéramos por la fuerza hacia la libertad, contentándonos exclusivamente con la combinación de color puro, y forma independiente, crearíamos obras que parecerían una ornamentación geométrica, o, dicho de otra manera, parecerían una corbata o una alfombra. *La belleza del color y de la forma no es* (a pesar de lo que afirman los estetas y los naturalistas, que buscan principalmente «belleza») *un objetivo suficiente para el arte*. Debido al desarrollo elemental de nuestra pintura, tenemos poca capacidad para obtener una vivencia interior a través de una composición cromática y formal totalmente emancipada. La vibración nerviosa existe indudablemente (como frente a obras de artesanía), pero se reduce al ámbito nervioso porque no despierta más que débiles vibraciones emocionales, vibraciones del alma. Sin embargo, si consideramos que el nuevo movimiento espiritual ha adquirido un ritmo francamente vertiginosos y que incluso el fundamento más sólido de la vida espiritual humana, la ciencia positiva, ha sido arrastrado hasta las mismas puertas de la disolución de la materia, podemos afirmar que sólo nos separan unas pocas «horas» de la composición pura. Desde luego, el ornamento no es una entidad sin vida. Por el contrario, posee vida interior, pero no comprendemos (ornamentación antigua) o que constituye un tumulto alógico, un mundo donde los adultos y los embriones reciben el mismo trato y juegan socialmente iguales papeles, donde seres con miembros arrancados se sitúan sobre un mismo plano con narices, dedos y ombligos independientes. Esta es la confusión del calidoscopio (Este tumulto constituye naturalmente una vida precisa, pero de una esfera distinta.) determinada por la casualidad material y no por el espíritu. A pesar de esta incompreensión o incapacidad de darse a entender, el ornamento actúa sobre nosotros aunque de manera casual y sin objeto (El mundo descrito posee un sonido interior propio, que en el fondo y en principio es necesario y ofrece posibilidades.):

un ornamento oriental es diferente interiormente de un ornamento sueco, africano o griego.

No sin razón se suele definir el dibujo de una tela estampada como alegre, triste, serio, vivo, etc; los mismos objetivos que suelen utilizar los músicos (*allegro, serioso, grave, vivance, etc*), para determinar la interpretación de una pieza. Puede ser que el ornamento sugiera su tiempo a la propia naturaleza (los modernos artistas de la artesanía buscan sus motivos en los campos y los bosques). Pero aún admitiendo que no ha sido utilizada otra fuente que la naturaleza *en los mejores ornamento, las formas y los colores naturales no han sido utilizados de un modo puramente externo sino como símbolos, que con el tiempo han adquirido un valor casi jeroglífico*. Así se han hecho poco a poco incomprensibles y hoy no sabemos descifrar su valor interno. Un dragón chino, por ejemplo, que conserva en su forma ornamental mucho de su origen corpóreo, nos impresiona tan poco que podemos tolerarlo tranquilamente en comedores y dormitorios, como toleramos un mantel de mesa con bordados con margaritas.

**Quizá se desarrolle al final de los albores de nuestro tiempo una nueva ornamentación, que seguramente no se basará en las formas geométricas. Hoy, sin embargo, en la fase a la que hemos llegado, intentar crear por la fuerza esta ornamentación sería como intentar abrir el capullo aún cerrado de una flor.**

Todavía estamos estrechamente ligados a la naturaleza externa y tomamos de ella nuestras *formas*. Toda la cuestión está en cómo debemos hacerlo. Es decir, hasta dónde puede ir nuestra libertad en la transformación de estas formas y con qué colores pueden combinarse.

La libertad puede ir hasta donde alcance la intuición del artista. Desde este punto de vista se comprende cuán necesario es el cultivo y el cuidado de la intuición.

Algunos ejemplos darán respuesta suficiente al segundo elemento de la cuestión. El color rojo, siempre excitante y cálido, considerado aisladamente, altera esencialmente su valor interior cuando deja de estar aislado en forma de sonido abstracto y se utiliza como elemento de una entidad, combinándolo con una forma natural. La suma del rojo con diferentes formas naturales, provoca también diferentes efectos internos, que parecen familiares gracias al efecto constante y generalmente aislado del rojo. Combinemos este rojo con cielo, flor, vestido, rostro, caballo, árbol. Un cielo rojo nos hace asociar con crepúsculo, fuego, etc. El efecto es "natural" (en este caso solemne, amenazador). Ahora bien, depende mucho de cómo han sido tratados los otros objetos combinados con el cielo rojo. Si se sitúan en un contexto casual, provistos de colores posibles, lo "natural" del cielo se acentuará. Si, por el contrario, los demás objetos se alejan de la naturaleza, diluirán la impresión "natural" del cielo, incluso la destruirán. Lo mismo sucederá al combinar el rojo con un rostro, en el que el rojo pueda actuar como emoción de la figura pintada o como iluminación especial. Estos efectos pueden ser destruidos únicamente por una abstracción muy fuerte en los otros elementos del cuadro.

El rojo de un vestido, es un caso diferente, ya que un vestido puede tener cualquier otro

color. Un rojo de este tipo funcionará con preferencia como “necesidad pictórica” porque podrá ser utilizado aisladamente sin asociación con objetivos materiales. No obstante, hay un intercambio de efecto entre el rojo del vestido y la figura que lo lleva y viceversa. Si, por ejemplo, el cuadro tiene un tono triste, que se concentra en la figura vestida de rojo (por su situación dentro de la composición, por su propio movimiento, por la expresión del rostro, la posición de la cabeza, el color del rostro, etc.), el rojo del vestido acentuará como disonancia emocional la tristeza del cuadro y, especialmente, de la figura central. Un color distinto, de efecto triste, debilitaría el efecto al reducir el elemento dramático (Hemos de subrayar de nuevo que los casos y ejemplos dados tienen un valor esquemático. Todo lo dicho es convencional y puede ser alterado por el efecto grande de la composición o por la simple línea. Las posibilidades son infinitas.). Estamos de nuevo ante el ya citado principio de contraste. El elemento dramático surge aquí al integrarse el rojo en la totalidad de la composición triste, ya que el rojo cuando está aislado por completo (y por lo tanto se refleja en la superficie quieta del alma) no infunde tristeza en circunstancias normales (Hay que subrayar de nuevo que las expresiones como «triste», «alegre», etc., son bastante toscas y sólo sirven como guía para las vibraciones emocionales finas e incorpóreas.). El efecto será diferente si utilizamos el mismo rojo para un árbol. El tono básico del rojo permanece, como en todos los casos ya citados, pero se añadirá el valor anímico del otoño (ya que la palabra «otoño» es en sí misma una unidad como lo es todo concepto real, abstracto, espiritual y corpóreo); el color se funde por completo con el objeto y crea un elemento de efecto aislado sin el subtono dramático, que notamos antes en el empleo del rojo sobre un vestido.

Otro caso bien distinto es el de un caballo rojo. Ya el sonido de estas palabras nos sitúa en una atmósfera diferente. La imposibilidad natural de un caballo rojo exige un entorno igualmente artificial donde situarlo. En caso contrario, el efecto es el de una cosa curiosa (es decir, un efecto superficial y no-artístico) o el de un cuento mal contado (Cuando el cuento no está totalmente “traducido” el resultado es parecido al de las imágenes cinematográficas del cuento.) (es decir de una cosa curiosa con fundamento, pero no artística). Un paisaje normal, naturalista, personajes modelados y dibujados anatómicamente, crearían en combinación con este caballo una disonancia que ningún sentimiento podría seguir y que sería imposible de fundir en una unidad. La definición de la armonía actual muestra cómo es y cómo puede interpretarse esta unidad. Es pues posible dividir un cuadro, sumergirlo en contradicciones, llevarlo a través de todo tipo de planos externos, sin por ello alterar el *plano interior*. Los elementos de construcción del cuadro no radican en lo externo sino en la *necesidad interior*.

El espectador está demasiado acostumbrado a buscar la coherencia externa de las diversas partes del cuadro. El período materialista ha producido en la vida y, por lo tanto también en el arte, un espectador incapaz de enfrentarse simplemente al cuadro (muy especialmente el llamado “experto en arte”), en el que busca todo (imitación de la naturaleza, naturaleza a través del temperamento del artista, es decir, su temperamento, ambiente, “pintura”, anatomía, perspectiva, ambiente externo, etc.), todo menos la vida interior del *cuadro* y su efecto sobre la sensibilidad. Cegado por los medios externos, el ojo espiritual del espectador no busca el contenido que se manifiesta a través de esos

medios.

Cuando tenemos una conversación interesante con una persona, intentamos bucear en su alma, buscamos su rostro interior, sus pensamientos y sentimientos y no pensamos que está utilizando palabras que constan de letras, que éstas no son más que sonidos que exigen la aspiración de aire por los pulmones (parte anatómica), que producen una vibración por la expulsión del aire por ellos y la colocación especial de la lengua y los labios (parte física) y que, finalmente, llegan por el tímpano a nuestra conciencia (parte psicológica) y obtienen un efecto nervioso (parte fisiológica), etc. Sabemos que todas estas partes son completamente secundarias, puramente accesorias en nuestra conversación, que las utilizamos como medios externos necesarios y que lo esencial del diálogo es la comunicación de ideas y sentimientos. La misma actitud habría que adoptar frente a la obra de arte y así conquistar el efecto directo y abstracto de la obra. Con el tiempo será posible hablar a través de medios puramente artísticos, será innecesario tomar prestadas formas del mundo externo para el hablar interno; estas formas nos permiten hoy reducir o acentuar el valor interno del color y la forma que empleamos. La oposición (como el traje rojo en la composición triste) puede ser infinitamente fuerte, pero debe mantenerse sobre un mismo plano moral.

Aún cuando exista este plano, no se resuelve por completo el problema cromático de nuestro ejemplo. Los objetos “no naturales” y los colores que les corresponden pueden tener fácilmente el tono literario que hace de la composición un cuento. Este resultado sitúa al espectador en una atmósfera que, por fantástica, acepta sin objeción y en la que 1.º busca la anécdota y 2.º se insensibiliza frente al efecto puramente cromático. En este caso, el efecto interior directo y puro del color es imposible: lo externo domina sobre lo interno.

Al ser humano en general no le gustan las grandes profundidades y prefiere quedarse en la superficie porque le cuesta menos esfuerzo. Es cierto que no hay «nada más profundo que la superficialidad», pero esta profundidad es la de la ciénega. Por otro lado, ¿existe un arte que se tome tan a la ligera como el arte «plástico»? En todo caso, el espectador, cuando se cree en el país del cuento, se inmuniza contra las vibraciones fuertes del alma. Y así el cuadro pierde su objetivo. Por lo tanto, hay que encontrar una forma que excluya ese efecto de cuento (La lucha contra el ambiente de cuento se parece a la lucha contra la naturaleza. Con qué facilidad se filtra «la naturaleza» en las obras del compositor de colores, a veces en contra de su voluntad. Es más fácil pintar la naturaleza que luchar con ella!) y que no frene en absoluto el efecto puro del color. Para ello la forma, el movimiento, el color, los objetos tomados de la naturaleza (real o irreal) no deben producir un efecto de relato externamente coherente. Cuanto, por ejemplo, menos motivación externa tenga el movimiento, más puro, profundo e interior será su efecto.

Un movimiento sencillo, cuyo objetivo se desconoce, tiene un efecto importante, misterioso y solemne que dura mientras no se conoce su objetivo externo y práctico. Este actúa como un sonido puro. Un trabajo sencillo y colectivo (la preparación para levantar un gran peso) cuyo objetivo desconocemos, nos resulta cargado de sentido, misterioso, dramático y



emocionante; nos paramos automáticamente como ante una visión o una vida de otro mundo hasta que de pronto se rompe el encanto y surge de golpe la explicación práctica que descubre el misterioso trájín y sus razones. En el movimiento sencillo, no motivado exteriormente, yace un tesoro de infinitas posibilidades. Con facilidad se producen estos casos cuando paseamos entregados a pensamientos abstractos que nos sacan de la rutina cotidiana y práctica. Entonces observamos esos movimientos sencillos fuera de la rutina práctica. Pero en el momento en que recordamos que en nuestras calles no puede pasar nada misterioso, desaparece automáticamente el interés que sentíamos por el movimiento: su sentido práctico borra su sentido abstracto. Sobre este principio debería -y de hecho se hace- construirse la “nueva danza”, que es el único medio para expresar  *toda*  la significación y todo el sentido interno del movimiento en el  *espacio*  y el  *tiempo* . Aún hoy perdura este elemento primitivo en las danzas populares. La necesidad posterior de utilizar la danza como medio para el servicio religioso (medio para la inspiración) queda sobre el plano de la utilización práctica del movimiento. Paulatinamente la utilización práctica adquirió un matiz artístico, que fue desarrollándose a través de los siglos y desembocó en el lenguaje del ballet. Este va perdiendo cada vez más su claridad y resulta hoy comprensible para muy pocos. El lenguaje del ballet es además demasiado ingenuo para los tiempos que se avecinan: sabe expresar únicamente sentimientos materiales (amor, miedo, etc.) y tiene que ser sustituido por otro capaz de provocar vibraciones anímicas más sutiles. Por estas razones, los reformadores actuales en busca de ayuda. Así ha surgido el lazo que Isadora Duncan ha establecido entre la danza griega y la danza futura. Las razones son las mismas que han impulsado a los pintores a buscar ayuda en los primitivos.

Naturalmente esta fase, tanto en la danza como en la pintura, es de transición. Nos hallamos ante la necesidad de crear la nueva danza, la danza del futuro. La misma ley de la utilización incondicional del sentido interno del movimiento, como elemento clave de la danza, actuará también aquí y nos conducirá a la meta. También en este caso hay que lanzar por la borda la “belleza” convencional del movimiento y declarar innecesaria y molesta la anécdota “natural” (la narración=elemento literario). Así como no existe el “sonido feo” y la “disonancia” externa en la música y la pintura, y en estas artes cualquier sonido y combinación de sonidos es bello (=idóneo) cuando brota de la necesidad interior, en la danza se valorará pronto el valor interno de  *cada*  movimiento y la belleza interior sustituirá a la exterior. Los movimientos “feos”, que de pronto son bellos, irradian inmediatamente una fuerza inusitada y vital.

En ese momento comienza la danza del futuro.

La danza futura, que situamos a la altura de la música y la pintura contemporáneas, automáticamente será capaz de realizar, como tercer elemento, la  *composición escénica* , que será la primera obra de arte monumental.

La composición escénica constará de tres elementos:

Movimiento musical

Movimiento pictórico

## Danza

Por lo que dije anteriormente sobre la composición puramente pictórica, se deduce fácilmente lo que quiero decir con el efecto triple del movimiento interno (=composición escénica).

Del mismo modo que los dos elementos principales de la pintura (las formas gráfica y pictórica) tienen una vida independiente y hablan a través de medios propios y exclusivos, y del mismo modo que la composición pictórica surge de la combinación de estos elementos y de todas sus cualidades y posibilidades, así surgirá la composición en la escena con la colaboración de los tres movimientos citados.

El intento de Shriabin citado antes (potenciar el efecto del tono musical con el efecto del tono cromático correspondiente) es naturalmente intento elemental que aprovecha sólo *una* posibilidad. Además de la consonancia de dos elementos de la composición escénica y después de los tres mencionados, puede utilizarse la contraposición de los elementos, el efecto alternamente, la independencia (externa) de cada uno, etc. Arnold Schoenberg ha utilizado precisamente el último de estos recursos en sus cuartetos. Aquí vemos claramente la fuerza y la significación que adquiere la consonancia interior cuando se utiliza la exterior en este sentido. Imaginemos un nuevo mundo con los tres poderosos elementos puestos al servicio de un objetivo artístico. Me veo obligado a renunciar al desarrollo ulterior de este tema tan importante. El lector deberá aplicar a éste el principio que hemos dado para la pintura y ante sus ojos espirituales surgirá el sueño feliz de la escena futura. Por los caminos tortuosos del nuevo reino, que conducen a través de negras selvas, encima de abismos inconmensurables, hacia alturas heladas, el pionero será conducido con mano firme por el mimo guía: *el principio de la necesidad interior*.

Los ejemplos analizados anteriormente sobre la utilización de un color, la necesidad y la significación del empleo de formas “naturales” en combinación con el color como sonido, indican 1.º *dónde* está el camino que conduce a la pintura; 2.º *cómo* y según el principio general ha de iniciarse. El camino lleva por dos campos (que hoy son dos peligros): a la derecha está la utilización abstracta y emancipada del color en forma “geométrica” (ornamentación), a la izquierda la utilización más real, casi paralizada por las formas externas, del color en forma “corpórea” (fantasía). Al mismo tiempo (y quizá solo en nuestra época, existe la posibilidad de avanzar hacia el límite derecho o hacia el izquierdo, y traspasarlos. Detrás de ellos (aquí abandono mi camino de la esquematización) y a la derecha: la pura abstracción (es decir la abstracción que supera la de la forma geométrica); y a la izquierda, el puro realismo (es decir la fantasía superior, fantasía en materia dura). Entre ambos extremos: libertad sin límites, profundidad, amplitud, riqueza de posibilidades y, más allá, campos de abstracción pura y realismo. Todo está hoy al servicio del artista por circunstancias especiales. Hoy vivimos una libertad sólo posible en el comienzo de una gran época (Sobre este tema véase mi artículo «Ueber die Formafrage» en *Der blau Reiter* (Verlag R. Piper & Co., 1912). Partiendo de la obra de Henri Rousseau demuestro que en nuestro período el realismo futuro no sólo es equivalente a la abstracción sino

idéntico a ella.) Al mismo tiempo, esta misma libertad es una de las más grandes no-libertades ya que todas estas posibilidades nacen entre, en y detrás de los límites de una sola y la misma raíz: de la llamada categórica de la *necesidad interior*.

Que el arte está por encima de la naturaleza no es un pensamiento nuevo (La literatura ha expresado ya hace tiempo este principio. Goethe, por ejemplo, dijo: “El artista está con espíritu libre por encima de la naturaleza y puede utilizarla de acuerdo con sus fines superiores... es al mismo tiempo su dueño y su esclavo. Es su esclavo porque ha de trabajar con medios terrenos para ser entendido (i), su dueño, porque somete los medios terrenos a sus intenciones superiores y los pone a su servicio. El artista habla al mundo a través de una totalidad: ésta no la halla en la naturaleza; la totalidad es el fruto de su propio espíritu o, si se quiere, la inspiración de un aliento divino” (Kart Heinemann, Goethe, 1899, pag. 684). En nuestro tiempo, O. Wilde escribió: “El arte empieza donde termina la naturaleza” (De Profundis). También en la pintura encontraremos estos pensamientos. Delacroix decía que la naturaleza es para el artista un diccionario y que el “realismo tendría que definirse como el antípoda del arte” (OEIN Tagebuch, pag. 246, Bruno Cassirer Verlag, Berlín, 1903.) Los nuevos principios no caen nunca del cielo y siempre se hallan en un contexto causal con el pasado y el futuro.

Lo que nos importa saber es dónde se halla hoy este principio y a dónde podemos llegar mañana con su ayuda. Hay que subrayar que este principio no debe llevarse a la práctica con violencia. Cuando el artista afine su alma con este diapasón, sus obras tendrán automáticamente ese tono determinado. La “emancipación” creciente de nuestros días florece sobre el terreno de la necesidad interior, que, como ya dijimos, es la fuerza espiritual de lo objetivo en el arte. Lo *objetivo del arte* intenta manifestarse hoy con una tensión especialmente fuerte. Las formas temporales se sueltan para que se manifieste con más claridad lo objetivo. Las formas naturales imponen límites que en muchos casos obstaculizan esa manifestación. Ahora se apartan y se utilizan su hueco para lo *objetivo de la forma* –construcción para la composición. Así se explica la tendencia, muy clara actualmente, hacia el descubrimiento de las formas constructivas de la época. El cubismo, como una de las formas de transición, muestra, cómo a menudo las formas naturales han de ser subordinadas por la fuerza a los fines constructivos y también cómo estas formas crean obstáculos innecesarios.

Hoy, en general, se emplea una construcción desnuda, que aparentemente constituye la única posibilidad de expresar lo objetivo de la forma. Pero si recordamos cómo hemos definido la armonía actual en este libro, reconocemos también el espíritu del tiempo en el campo de la construcción: no una construcción («Geométrica») clara, que salta a la vista y es la más rica en posibilidades, es decir, la más expresiva, sino una construcción latente que brota imperceptiblemente del cuadro y está destinada más al alma que al ojo. Esta *construcción latente* puede consistir en formas casualmente creadas sobre el lienzo, sin coherencia aparente: la ausencia externa de coherencia es, en este caso, su presencia interior. La impresión externa es aquí cohesión interna. Y esto se refiere tanto a la forma gráfica como a la pictórica.

El futuro de la armonía pictórica está precisamente aquí. Las formas ordenadas “arbitrariamente” tienen en el fondo una relación profunda y precisa entre sí que puede expresarse en forma matemática, aunque quizá se opere en este caso más con números irregulares que con números regulares.

En todo arte, la última expresión abstracta es el número. Lógicamente, este elemento objetivo exige la ayuda y la necesaria colaboración de la razón y la conciencia (conocimientos objetivos – “bajo continuo” pictórico). El elemento objetivo permitirá a la obra de hoy decir en el futuro «yo soy», en lugar de “yo fui”.

---

## La obra de arte y el artista.

---

La verdadera obra de arte nace misteriosamente del artista por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia, se convierte en una personalidad, un sujeto independiente que respira individualmente y que tiene una vida material real. No es pues un fenómeno indiferente y casual que permanece indiferente en el mundo espiritual, sino que posee como todo ente fuerzas activas y creativas. La obra de arte vive y actúa, colabora en la creación de la atmósfera espiritual. Desde este punto de vista interior, únicamente puede discutirse si la obra es buena o mala. Cuando su forma es “mala” o débil para producir vibraciones anímicas puras (Las obras llamadas “inmorales” o son totalmente incapaces de despertar cualquier vibración anímica (y entonces son, según nuestra definición, anti-artísticas) o provocan una vibración anímica por poseer una forma que en algún sentido es justa. Entonces son obras “buenas”. Cuando sin embargo, despiertan, aparte de esta vibración anímica, otras vibraciones puramente físicas (“bajas” como se dice hoy), no debería menospreciarse la obra sino a la persona que reacciona con vibraciones “bajas” ante ella.). Por otro lado, un cuadro no es “bueno” porque sea exacto en sus valores (los *valeurs* inevitables de los franceses) o porque esté casi científicamente dividido en frío y calor, *sino porque tiene una vida interior total*. El “buen” dibujo es aquel que no puede alterarse en absoluto sin que se destruya su vida interior, independientemente de que el dibujo contradiga a la anatomía, a la botánica o a cualquier otra ciencia. No se trata de que el artista contravenga una forma externa (por lo tanto casual) sino de que el artista necesite o no esa forma tal como existe interiormente. Del mismo modo han de ser empleados los colores, no porque exista o no con ese matiz en la naturaleza sino porque sean o no necesarios en ese tono para el cuadro. En pocas palabras: el artista no sólo puede sino debe utilizar las formas según sea necesario para sus fines. No son necesarias ni la anatomía u otras ciencias, ni la negación de principio de éstas, sino la libertad sin trabas del artista para escoger sus medios (Esta libertad total ha de basarse en el fondo de la necesidad interior (que se llama “honradez”). Este principio no sólo sirve para el arte sino también para la vida misma, y es la espada más grande contra los mediocres del verdadero superhombre.) Esta necesidad es el derecho a la libertad absoluta, que es criminal en el momento en que no descansa sobre la necesidad. Artísticamente, el derecho a ella es el citado plano interior moral. En toda la vida (por lo tanto también en el arte): un objetivo puro. Someterse sin objeto a los hechos científicos nunca es tan nocivo como negarlos sin sentido. En el primer caso surge la imitación (material) útil para algunos fines específicos. (La imitación de la naturaleza de mano

de un artista con vida anímica, no será nunca una reproducción muerta de la naturaleza. El alma puede expresarse y ser oída también de esta forma. Por ejemplo, los paisajes de Canaletto, opuestos a los retratos tristemente famosos de Denner (Alte Pinakothek, Munich.) En el segundo resulta una mentira artística que, como pecado que es, tiene muchas y malas consecuencias. El primer caso deja vacía la atmósfera moral, la petrifica. El segundo la envenena. La pintura es un arte, y el arte en total no es una creación inútil de objetos que se deshacen en el vacío sino una fuerza útil que sirve al desarrollo y a la sensibilización del alma humana –que apoya el movimiento del triángulo. El arte es el lenguaje que habla al alma de cosas que son para ella el *pan cotidiano*, que sólo puede recibir en esta forma.

Cuando el arte se sustrae a esta obligación queda un hueco vacío, ya que no existe ningún poder que sustituya al arte. (El hueco también puede llenarse fácilmente con veneno y peste.) En todo momento en que el alma humana viva una vida más fuerte, el arte revivirá, ya que el alma y arte están en relación de efecto y perfección recíprocos. En los períodos en los que las ideas materialistas, el ateísmo y los afanes puramente prácticos que se derivan de ellos, atontan al alma abandonada, se opina que el arte “puro” no ha sido dado al hombre para fines especiales, sino que es “gratis”; que el arte existe sólo para el arte (*l'art pour l'art*). (Esta concepción del arte es una de las pocas idealistas en épocas parecidas y constituye una protesta subconsciente contra el materialismo, que persigue siempre una finalidad práctica. Por otro lado, demuestra la fuerza indestructible del arte y del alma viva y eterna, que puede ser narcotizada pero no aniquilada.) El lazo que une el arte y el alma se queda medio anestesiado. Pronto, sin embargo, esta situación se venga: el artista y el espectador (que dialogan en el lenguaje del alma) ya no se entienden, y el último vuelve la espalda al primero o le mira como a un ilusionista cuya habilidad y capacidad de invención admira.

En primer lugar, el artista ha de intentar transformar la situación reconociendo su deber frente al arte y frente a sí mismo, y considerando no como señor de la situación sino como servidor de designios más altos cuyos deberes son precisos, grandes y sagrados. El artista debe “educarse” y ahondar en su propia alma, cuidarla y desarrollarla para que su talento externo tenga algo que vestir y no sea como el guante perdido de una mano desconocida, un simulacro de mano, sin sentido y vacía.

El artista debe tener algo que decir porque su deber no es dominar la forma sino adecuarla a un contenido. (Espero que quede claro que nos referimos a la educación del alma y no a una supuesta necesidad de introducir por la fuerza en cada obra un contenido consciente o de revestir artísticamente este contenido pensado. En tal caso no obtendríamos más que un resultado intelectual sin vida. Ya dijimos más arriba: la verdadera obra de arte nace misteriosamente. Cuando el alma del artista vive, no necesita apoyo de las teorías y de la cabeza. Ella misma sabe expresar cosas que para el artista son aún poco claras en ese momento. La voz interior del alma le dice entonces qué forma necesita y de dónde debe tomarla (de la “naturaleza” interior o exterior). Todo artista que trabaje según su intuición ha experimentado de qué manera una forma escogida de pronto e inesperadamente resulta errónea y cómo surge automáticamente otra idónea que ocupa el lugar de la forma rechazada. Bocklin dijo que la verdadera obra de arte había de ser como una gran improvisación: reflexión, construcción y composición previa tienen que ser fases preparatorias con las que se alcanza el objetivo a veces sorprendente para el mismo artista. Así ha de ser comprendido el futuro contrapunto.) El artista no es un privilegiado de la vida, no tiene derecho a vivir sin deberes, está obligado a un trabajo pesado que a veces se convierte en su cruz.

Ha de saber que cualquiera de sus actos, sentimientos, pensamientos constituyen el



frágil, intocable, pero fuerte material de sus obras, y que, por lo tanto, no es libre en la vida sino sólo en el arte.

El artista, comparado con el que no lo es, tiene tres responsabilidades: 1.º ha de restituir el talento que le ha sido dado; 2.º sus actos, pensamientos y sentimientos, como los de todos los hombres, forman la atmósfera espiritual que aclaran o envenenan; 3.º sus actos, pensamientos y sentimientos son el material de sus creaciones que contribuyen a su vez a la atmósfera espiritual. No es «rey», como le llamó San Peladan, en el sentido de que posee gran poder, sino de que su obligación también es muy grande. Si el artista es sacerdote de la «belleza», ésta debe ser buscada según el principio del *valor interior* que ya vimos. La «belleza» sólo puede medirse por el rasero de la grandeza y de la necesidad interior, que hasta aquí tan buenos servicios nos ha prestado. Bello es lo que brota de la necesidad anímica interior. Bello es lo que es interiormente bello (Bajo este concepto de belleza no comprendemos naturalmente la moral externa o incluso interna admitida en general, sino todo aquello que refina y enriquece el alma, también de forma intangible. Por eso, en la pintura todo color es bello, ya cada color provoca una vibración anímica y toda vibración enriquece el alma. Por eso también todo lo que sea exteriormente «feo» puede ser interiormente «bello», tanto en el arte como en la vida. Nada es «feo» en su resultado interior, es decir en su efecto sobre el alma de los demás.).

Maeterlinck, uno de los paladines, y uno de los primeros compositores anímicos del arte moderno que producirá el arte de mañana, dice: «No hay nada sobre la tierra que tienda con tanta fuerza a la belleza y se embellezca con mayor facilidad que el alma.. Por eso muy pocas almas resisten en la tierra a un alma que se entrega a la belleza». (De la belleza interior (K. Robert Langewiesche Verlag, Duseforf y Leipzig, pag. 187).)

Esta característica del alma es el aceite con el que se hace posible el movimiento ascendente y progresivo del triángulo espiritual: movimiento ascendente y progresivo del triángulo espiritual: movimiento lento, apenas perceptible, a veces aparentemente estancado, pero siempre constante e ininterrumpible.

---

## Acerca del Arte Moderno.

---

Señoras y señores: Al tomar la palabra delante de mis obras, que deberían, en realidad, hablar solas, no puedo defenderme en cierta aprensión. ¿Tengo en verdadera razones suficientes para hacerlo? ¿Me acabaré de manera justas? Soy pintor y me siento dueño de mis medios y capaz de comunicar a otros el movimiento que me arrastra, pero no me siento en condiciones de trazar con igual seguridad, valido de la palabra, los mismos caminos.

Me Tranquilizo, no obstante, ante el pensamiento de que esta exposición se dirige a ustedes, no por ella misma, sino porque acaso añada a ciertas impresiones recibidas de los cuadros el complemento de nitidez que aún pueda faltarles. Me consideraré más que satisfecho si lo consigo así sea apenas, y en tal caso tendré por irrefutable el fundamento de mi discurso.

Al fin de escapar del aprobio goetheano del “crear, artista, y no hables” personalmente desearía centrar mi atención en los aspectos del proceso creador que consultan, más bien, el subconsciente.

Desde mi punto de vista, completamente subjetivo, lo que realmente respaldaría a un artista que quiere explicarse con palabras consiste en desplazar el centro de gravedad de la materia, considerándola bajo un nuevo ángulo, y, con ello, quitarles lastres a los problemas de forma recargados a sabiendas, haciendo hincapié, mejor, en los problemas de contenido. Me sentiré encantado de restablecer de tal modo el equilibrio y consiguientemente no me hallaré lejos de dar con un lenguaje adecuado.

Cierto es que sería demasiado pensar en mí mismo y olvidar que la mayoría de ustedes se sienten precisamente más cómodos al lado del contenido que al lado de la forma. No podré evitar, con todo, hablarles también un poco de los problemas de la forma. Con este propósito voy a introducirlos en el taller del pintor; verán cómo llegaremos a entendernos.

Es necesario que exista un terreno, que sea común al artista y al profano, un punto de encuentro respecto del cual el artista deje fatalmente de aparecer como un caso al margen, para ser visto, en cambio, como un semejante de ustedes, arrojado —sin que se haya consultado— en un mundo multiforme y obligado, como ustedes, a sentirse en él como Dios quisiera.

Y que sólo difiere de los demás por los medios específicos de que dispone para salir de apuros, pero que a veces es más feliz que el no creador, que no alcanza la salvación en la realidad de una obra. Puede consentirle esta relativa ventaja al artista, ya que por lo demás debe encarar tantas dificultades.

Permítanme emplear una parábola. La parábola del árbol.

Nuestro artista se ha hallado en conflicto con el mundo multiforme y, supongamos, casi se ha reconocido en él. Sin el menor ruido. Ya lo tenemos suficientemente bien orientado y hasta en condiciones de ordenar el flujo de las apariencias y experiencias. Yo desearía comparar esta orientación en las cosas de la naturaleza y de la vida, este orden y sus ramales y ramificaciones, con las raíces del árbol.

De esa región fluye hacia el artista la savia que lo inunda y que se le entra por los ojos. El artista se encuentra, pues, en la situación del tronco.

Bajo la impresión de esa corriente que lo asalta, encamina en su obra los datos que le proporciona su Visión.

Y como todo en el mundo puede ver de qué modo se abre en todas las direcciones, simultáneamente, el ramaje de un árbol, lo mismo ocurre con la obra.

A nadie le vedrá la idea de exigirle a un árbol que forme sus ramas por el modelo de sus raíces. Todos estamos de acuerdo en que la copa no puede ser un mero reflejo de la base. Es evidente que a diferentes funciones ejercidas en órdenes diferentes deben corresponder serias desemejanzas.

Pero el artista se le quiere prohibir que se aparte de su modelo, cuando las necesidades plásticas lo están obligando a hacerlo. En su apuro, hasta tratarlo de impotente y falsificador intencional de la verdad, cuando él no hace otra cosa, en el sitio que le ha sido asignado en el tronco, que recoger lo que sube de las profundidades y transmitirlo más lejos.

Ni sumiso servidor, ni amo absoluto: simplemente intermediario.

De manera, pues, que el artista ocupa un lugar muy modesto. No reivindicar la belleza del remaje; ésta sólo ha pasado por él.

Antes de pasar a la elucidación de los campos comparados con el follaje del árbol y con sus raíces debo confesar nuevos escrúpulos.

No es fácil orientarse en un conjunto cuyos órganos atañen a dimensiones diferentes. Y la naturaleza y su imagen recreas —el arte—son conjuntos como ése. Arte o naturaleza, es difícil abarcar con la mirada un conjunto de este tipo y más difícil aún es facilitar a otro su visión.

Estos tienen que ver con los métodos escalonados en el conjunto espacial, a fin de obtener de él una representación mental clara y distinta. Tienen que ver con la invalidez temporal del lenguaje. Falta el instrumento que permita discutir sintéticamente de varias dimensiones.

Pese a este grave defecto, procederemos a un examen pormenorizado de las partes del conjunto. Pero conservando, tanto como nos sea posible, frente a cada parte la conciencia de que se trata de un enfoque parcial, a fin de no alarmarnos cuando una nueva parte revele otras dimensiones, proponga una dirección completamente distinta que lleva a una región apartada y en la que el recuerdo en eclipse de las dimensiones ya recorridas corre el riesgo de extraviarse.

Ante cada dimensión que se borra en el tiempo deberíamos decir; “Estás convirtiéndote en pasado, pero tal vez nos encontremos en un punto crítico y acaso propicio de la nueva dimensión que te devolverá al presente”.

Y si el número incesantemente en aumento de las dimensiones requiere, al parecer, esfuerzos siempre más arduos para representarse de modo simultáneo las diferentes piezas del ordenamiento, entonces tendremos que tener mucha paciencia.

Realizada desde hace algún tiempo en las artes llamadas espaciales, la coexistencia de múltiples dimensiones en un mismo complejo —que la música, arte del tiempo, alcanza en la polifonía con una soberanía asombrosa que ha llevado al drama a sus cumbres—, el fenómeno de simultaneidad, digo, se halla por desgracia ausente del campo de la enseñanza y del discurso. El contacto de las diversas dimensiones sólo puede establecerse aquí desde el exterior, a destiempo.

Sin embargo, quizá logre hacerme comprender en la medida en que el fenómeno del contacto de varias dimensiones pueda captarse mejor y más rápidamente a la vista de las presentes obras.

Séale permitido, pues, a un humilde mediador, a un mediador que no se indentifica con el follaje del árbol, prometer a ustedes con respecto a este punto una radiante claridad.

Y ahora, al grano: las dimensiones del cuadro.

Hace un momento hablé de la relación del follaje con las raíces, de la obra con la naturaleza, y expliqué su diferencia mediante la heterogeneidad de la tierra y el aire y mediante la de las correspondientes funciones de profundidad y altura.

En la obra de arte, que hemos comparando con el follaje, se trata de la deformación impuesta por el paso al orden plástico con sus dimensiones propias.

Pues a esto aspira la resurrección de la naturaleza.

¿Cuáles son, esas dimensiones específicas?

En primer lugar, datos formales de extensión variable, tales como línea, tonalidad

del claroscuro y color.

El más limitado de estos datos es la línea, asunto tan sólo de medida. Sus modalidades dependen de segmentos (largos o cortos), de ángulos (agudos o obtusos), de longitudes de radio, de distancias focales. Todas cosas medibles.

Lo propio de este elemento formal es la medida, y cualquier incertidumbre a este respecto indica, un empleo de la línea que no es absolutamente puro.

De otra índole son las tonalidades o valores del claroscuro, vale decir, el gran número de gradaciones entre blanco y negro. Este segundo elemento atañe a problemas de peso. Tal grado presenta una energía blanca concentrada o difusa, y tal otro se encuentra más o menos sobrecargado de negro. Son grados que pueden pesarse entre sí. Además, los negros se evalúan con relación a una norma blanca (fondo blanco), y los blancos con relación a una norma negra (cuadro negro), o bien unos y otros con relación a una norma intermedia.

Tercer elemento: los colores, que presentan otras características. Pues ni la regla ni la balanza permiten del todo comprenderlos. Cuando no se les puede distinguir por la medida y el peso, como por ejemplo un amarillo y un rojo de igual extensión y de la misma luminosidad, subsiste entre ellos una diferencia fundamental, que designamos, precisamente, con los términos de amarillo y rojo.

Exactamente como podemos comparar la sal y el azúcar al margen de sus propiedades salada y azucarada. Por esta razón me agradecería llamar a los colores cualidades.

Pese a sus diferencias fundamentales, los elementos plásticos atinentes a la extensión, al peso y a la cualidad mantienen si ciertas relaciones. La índole de esta solidaridad aparece ante un breve examen. Veamos,

El color es, primeramente, cualidad. Es, enseguida, densidad, pues posee, además de un valor cromático un valor lumínico. Y es; por último, medida, pues tiene también sus límites, su contorno, su extensión: todo cuanto en él es medible.

El claroscuro es densidad, en primer término, y luego es medida, en su extensión y sus límites.

En cambio, la línea es únicamente medida.

Hemos dirigido nuestra averiguación de acuerdo con tres nociones. Las tres acaecen en el orden del color puro, dos de ellas sólo en el claroscuro, y una sola, por último, incumbe al campo de la línea pura.

Estas tres ideas rectoras representan, en la medida de sus participación, otros tantos dominios que parecen encajados unos en otros. La caja mayor contiene tres ideas, la caja mediana contiene dos, y la más pequeña sólo una. (Tal vez bajo este ángulo puede comprenderse mejor al aserto de Lieberman que afirma que el dibujo es el arte de eliminar).

Comprobamos un engaste muy particular, y es cuando menos lógico preservar su franqueza al manejar los elementos formales. Las posibilidades de combinar éstos abunda suficientemente. Embarullarnos sólo se explica por una excepcional necesidad interior, que en tal caso explicaría asimismo el uso de líneas coloreadas o muy pálidas, o bien de otras cruces, tales como gradaciones del gris delicadamente irisadas desde el amarillo hasta el azulado.

La esencia de la línea pura queda simbolizada por la regla graduada en múltiples secciones. El símbolo del valor puro es la escala de las necesidades con sus

diversos grados desde el blanco hasta el negro.

¿Pero de qué naturaleza es el color negro? ¿Cuál es su símbolo más adecuado? Es el círculo, cuya forma traduce mejor que cualquier otra las relaciones mutuas de los colores. Su centro y su circunferencia puede dividirse en seis largos de radio, y los tres diámetros pasan por los puntos de intersección. Tales son los principales emplazamientos en la escena de las relaciones cromáticas.

Estas relaciones son, en primer lugar, diametrales. Como aquí tenemos tres diámetros, hemos de mencionar principalmente tres relaciones diametrales: rojo/verde, amarillo/violeta y azul/anaranjado, que son las parejas más importantes de colores complementarios.

En la circunferencia se alternan un color principal simple (o primario) y un color principal compuesto (secundario). Tres de los colores secundarios se sitúan entre sus componentes, los colores primarios: el verde, entre el amarillo y el azul; el violeta; entre el rojo y el azul; y el anaranjado, entre el amarillo y el rojo.

Las parejas complementarias quedan abolidas como colores cuando su fusión en el sentido del diámetro remata en el gris. Esto es válido para las tres parejas, como lo indica el punto de intersección y de bisección de los tres diámetros: El centro gris del círculo.

Podemos, entonces proponer un triángulo que pase por los puntos de los tres colores primarios, estos es, el amarillo, el rojo y el azul, y cuyos vértices sean estos mismos colores, en tanto que los lados representen la mezcla en las extremidades de los dos colores simples. De modo, pues, que el triángulo el lado verde enfrenta el punto rojo, el violeta, el azul.

Existen, luego, tres colores-madres y tres colores secundarios, o seis colores principales vecinos, o bien tres veces dos colores amigos (o parejas de complementarios).

Abandonado las tres grandes categorías plásticas, llegamos ahora a las primeras construcciones en que sus elementos se encuentran empleados.

Aquí es donde tiene su centro de gravedad el trabajo consciente. Aquí donde se concentra el saber y profesional. Aquí el nudo crítico.

Gracias al dominio de los datos formales, contamos con la seguridad de poder obtener construcciones capaces de soportar nuevas dimensiones que superen el oficio consciente.

Esta etapa de la creación tiene la misma importancia crítica en el sentido negativo. Pues es también el lugar donde se nos espacan los contenidos más vastos y profundos, a despecho de las mejores disposiciones interiores. Por falta de, precisamente, de una orientación suficiente en el mundo de las formas.

Si me atrevo a deducir por mis propias experiencias, diré que esa es la ocasión que decide cuáles de los diversos elementos plásticos van a abandonar el general orden de alineación, con su lugar establecido, para elevarse conjuntamente a un orden nuevo. Para obrar de consuno en esa cosa que llamamos “forma” u “objeto”.

La elección de los elementos plásticos y la manera de combinarlos presentan, hasta cierto punto, analogías con relación, en música, del motivo con el tema.

A medida que la obra va vistiéndose, suele ocurrir fácilmente que se injerte una asociación de ideas, con lo que los demonios de la interpretación figurativa se aprestan



a intervenir. Pues todo ordenamiento un tanto riguroso presta, con un poco de imaginación,

a una comparación con realidades de la naturaleza ya conocidas.

Y una obra como ésta, una vez interpretada y bautizada, ya no responde cabalmente al deseo del artista (por lo menos, a lo más intenso de este deseo); sus propiedades asociativas son el origen de pasionados malentendidos entre el artista y el público.

En tanto que el artista es aún todo esfuerzo por agrupar sus materiales con tal lógica y tal claridad sin que ninguno atente contra los demás, he aquí que un profano pronuncia a sus espaldas las palabras fatales: “Pero este tipo no se parece mucho”. El pintor, si es dueño de sus nervios, piensa: “Tío, primo o sobrino, tengo que seguir componiendo... Esta nueva piedra –se dice– parece un poco pesada y me tira todo demasiado a la izquierda; tendré que poner un erio contrapeso a la derecha para restablecer el equilibrio”.

Y alternativamente va añadiendo a uno y otro lado, hasta que la balanza se estabilice. Y se considera satisfecho si, habiendo comenzado con algunos elementos bien escogidos, no tiene que romper la primitiva construcción más de lo que exige todo organismo vivo con sus contradicciones, que en este caso son otros tantos contrastes.

Queda en pie el hecho de que tarde o temprano, y hasta sin intervención de profano alguno, puede producirse en el cuadro una asociación de ideas, y ya nada le impedirá al artista aceptarla si se presenta con un nombre verdaderamente apropiado.

Este consentimiento del objeto puede entonces inspirar tal o cual añadido, que un objeto dado, una vez precisada su naturaleza, debe necesariamente concavar. Inspirar atributos figurativos, que, si el artista es feliz, irán precisamente a algún rincón un tanto indigente desde el punto de vista formal, como si siempre le hubiese estado reservado. El debate recae, de ahí, no tanto en la presencia del objeto como tal, sino más bien en su particular modo de existencia, en su presentación.

Quiero esperar que todos los que persiguen en los cuadros sus objetos favoritos vayan desapareciendo de mi medio y que a lo sumo me ocurra volver a encontrarlos como sombras inofensivas. Pues uno sólo reconoce los objetos de sus propias pasiones.

Hay que confesar, por lo demás, que uno se siente encantado de ver, llegado el caso, cómo surge del cuadro, por sí solo, un rostro familiar. ¿Por qué no? He admitido la legitimidad del objeto y he ganado, así, una nueva dimensión.

He determinado los medios plásticos por separado, y luego en su particularísima relación.

He intentado mostrar que se los puede sacar de ese orden suyo.

He intentado mostrarlos en grupos para elaborar, juntos, formaciones, limitadas al principio y luego un poco mejor vestidas.

Formaciones a las que podemos dar la abstracta denominación de construcciones, y que también pueden lucir nombres concretos, como estrellas, vaso, planta, animal u hombre, de acuerdo con las asociaciones que provoquen.

Nuestra empresa ha comprometido, en muy primer término, las dimensiones de los medios plásticos primordiales, como la línea, el claroscuro y el color. Luego el primer estadio de su empleo ha comprometido la dimensión. “Objeto”. A estas dimensiones va a sumarse ahora una nueva dimensión, de la que dependen los problemas del contenido.

Determinadas proporciones de líneas, la asociación de determinados valores del

claroscuro y determinados acordes de colores poseen por igual propiedades de expresión específicas y bien definidas.

Las proporciones lineales, por ejemplo, pueden recaer en los ángulos, y a determinado movimiento anguloso en zigzagues, opuesto al curso más calmo de un horizontal, responde un determinado contraste de expresión.

Igualmente diferente, dentro de la perspectiva del contenido, es el efecto producido por dos formaciones líneales que presenten, respectivamente, una cohesión masiva y un lánguido derramamiento.

De las múltiples oposiciones de contenido en el terreno de las tonalidades resultan posibilidades como éstas:

El amplio uso de la escala íntegra de los valores, afirmación de fuerza y de plena respiración; o bien, el empleo restringido de su mitad superior, profunda y sombría;

O bien, incluso, los diversos matices del gris en la región mediana, índice de debilidad por exceso o por falta de luz;

O, por último, el incierto crepúsculo del centro. ¡Qué grandes contrastes de contenido! Y que variaciones en la expresión permiten las combinaciones de colores.

El color como valor, por ejemplo rojo sobre rojo, o sea, toda la gama del rojo, desde la penuria hasta la saturación, o bien una porción de la gama, tan sólo. Igual recursos con el amarillo (cosa muy distinta) y también con el azul. ¡Qué contraste!

O bien el color en el sentido de los diámetros del círculo, o sea, las progresiones del rojo al verde, del amarillo al violeta, del azul al anaranjado. Cada vez un muestrario del universo de la expresión.

O, incluso, progresiones de colores a lo largo de los segmentos del círculo, que no toquen el gris del centro, sino que se encuentren en un matiz más cálido o más frío de gris. ¡Qué matices tan finos se añaden a los contrastes!

O también progresiones en la circunferencia, del amarillo al rojo por el anaranjado, o del rojo al azul por el violeta, o abarcando, incluso, el círculo total.

¡Que gradaciones! ¡Desde una simple nota hasta el estallido de una sinfonía de colores! ¡Qué perspectivas sobre la dimensión del contenido!

O, por último, progresiones en el orden íntegro de los colores, incluyendo el gris diametral y añadiéndose, para concluir toda la escala del negro al blanco.

Para ir más allá de estas últimas posibilidades se necesita una nueva dimensión. También se podría examinar, igualmente, qué sitio conviene a los tintes adecuados. En efecto cada reunión presenta sus propias posibilidades de combinación.

Y cada elaboración, cada combinación, tiene su particular carácter constructivo; cada forma que resulta de ello, un rostro, una fisonomía.

Los cuadros con figuras nos consideran, joviales o severos, abrigando una tensión más o menos grandes, consoladores o terribles, dolorosos o sonrientes. Van de lo cómico a lo trágico y nos consideran con toda la diversidad de la dimensión psicofisonómica.

Pero todavía estamos muy lejos de nuestro asunto.

Las "formas", tal como frecuentemente hemos llamado a esas creaciones que evocan una figura cualquiera, también tienen una conducta que resulta de la manera de poner en movimiento los grupos de elementos escogidos.

Una conducta calma y estable puede resultar de dos procedimientos constructivos

diferentes: establecimientos de amplias capas horizontales, o bien, en caso contrario, de una construcción en altura, montaje sistemático en vertical aparentes.

Sin sacrificar a ello su calma, semejante conducta puede adquirir un giro más sutil una vez transportada a una región intermedia, como el agua o la atmósfera, en la que ya no predomina vertical alguna (como cuando uno nada o planea).

Región intermedia, digo, mientras que la primera es puramente terrestre.

Al siguiente nivel aparece una nueva conducta, muy animada, que parece querer escapar de sí misma.

Una fuga de ese tipo indica con claridad la dimensión “estilo”. El estilo es la actitud del hombre para con los asuntos de aquí en la tierra o del más allá.

El romanticismo emerge, en este punto, en su fase de más irritante pathos. Se hace un esfuerzo por los impulsos para despegarse de la tierra.

Pero en el siguiente escalón no elevamos realmente sobre ella. Nos elevamos sobre ella bajo el imperio de fuerzas centrífugas que triunfan sobre la pesantez.

Y sin por fin deo que esas fuerzas adversas del mundo terrestre se desplieguen lejos, muy lejos, hasta la esfera del cosmos, entonces supero la impetuosa aspiración del estilo patético por el otro romanticismo, el romanticismo de fusión en el Gran Todo.

Así, las partes estáticas y dinámicas de la mecánica plástica coinciden muy bien con la oposición clasicismo-romanticismo.

Nuestra obra ha recorrido ahora tantas dimensiones de una importancia tal, que resultaría indecente seguir llamándola construcción.

En adelante desearíamos asignarle el musical vocablo de composición.

Pero detengamos ahí el inventario de las dimensiones y atengámonos a estas perspectivas, ya suficientemente rica.

Ahora querrían examinar la dimensión del objeto bajo una nueva luz –el objeto en sí mismo—e intentar mostrar, a este propósito, cómo el artista arriba a menudo a una “deformación” aparentemente de las realidades naturales.

En primer lugar, el artista no concede a las apariencias de la naturaleza la misma y compulsiva importancia que les conceden sus muchos detractores realistas. No se siente tan supeditado a ellas, pues a sus ojos las formas detenidas no representan la esencia del proceso creador en la naturaleza. La naturaleza naturalizante le importa más que la naturaleza naturalizada.

Acaso es filósofo sin saberlo, y sí no hace como los optimistas, que tienen a este mundo como el mejor de los mundos posibles y tampoco quiere afirmar que el que nos rodea es demasiado malo para que se lo pueda tomar por modelo, no obstante se dice: este mundo, en la forma que ha recibido, no es el único mundo posible.

El artista escruta entonces, con una mirada penetrante, las cosas que la naturaleza ha colocado, ya completamente formadas, ante sus ojos.

Cuanto más lejos lleva su mirada, más se amplía su horizonte entre el presente y el pasado. Y más se imprime en él, en lugar de una imagen finita de la naturaleza, la imagen –la única que importa—de la creación como génesis.

Entonces se otorga también la autorización de pensar que la creación no quiere, o poco menos, verse consumada hoy mismo, y deja por cuenta del futuro los límites de la obra de creación del mundo reconociéndoles así a la génesis una duración continuada.

Va aún más lejos.

Al permanecer dentro de los límites de la tierra se dicen: este mundo tuvo alguna vez un aspecto diferente, y el día llegará en que tenga otros más diferentes aún. Pero lleva más allá su aspiración y piensa: en otros planetas muy bien podrían haberse desarrollado formas completas distintas.

Esa facilidad para moverse por los caminos de la creación natural es una buena escuela de creación artística. Sacudido hasta los entresijos por tales excursiones y convertido a su vez en móvil, el artista se asegurará la libertad de avanzar por sus propias vías de creación.

En esas condiciones, ¿cómo reprocharle que considere la porción del mundo de las apariencias que en el presente le atañe como un simple estadio de una evolución fortuitamente suspendida, accidentalmente coagulada en el espacio y el tiempo? ¿Cómo un dato limitado en demasía en comparación con su visión en profundidad y con la movilidad de lo que experimenta?

¿Y no es cierto que ya la mínima aventuras de observar en un microscopio pone ante nuestros ojos imágenes que todos declararíamos fantásticamente sin saber de qué se trata?

Viendo una imagen como esa en alguna revista, cualquier fulano gritaría, furioso: “¿Esto, formas naturales? ¡Mala decoración! ¡Eso!”

¿Debe el artista ocuparse de microscopía, de historia natural, de paleontología?

Sólo para comparar. Sólo en el sentido de la movilidad. Y no para controlar científicamente una conformidad con la naturaleza.

Sólo en el sentido, uno de esa libertad que conduce a determinadas etapas de la evolución, tales como exactamente fueron o serán en la tierra, o tales como podrían ser (tal vez se lo verifique algún día) en otros planetas.

Si no en el sentido de una libertad que únicamente reclama el derecho de ser móvil. Móvil como lo es la propia de Gran naturaleza.

¡Remontarse del Modelo a la matriz!

Impostores, esos artistas que rápidamente se inmovilizan en el camino. Pero elegidos los que van más lejos. Hacia la Ley original, a alguna proximidad de la secreta fuente que alimenta a toda evolución.

Este sitio en el que el órgano central de todo movimiento en el espacio y el tiempo, al que llamamos corazón o cerebro de la creación, animal todas las funciones. ¿Quién no querría establecer en él su morada como artista? ¿En el seno de la naturaleza, en el fondo primordial de la creación donde yace soterradas la clave de todo?

¡Pero que nadie se siente obligado! Que cada cual proceda según los latidos de su corazón.

Por ejemplo, los impresionistas, nuestras antípodas de ayer, tuvieron en su momento plana razón en establecer al nivel del suelo, en los retoños de las raíces de lo cotidianos, en la maleza donde nacen las apariencias.

Pero nuestro latientes corazón nos impulsa más abajo, nos hunde siempre más hacia el fondo original.

Pero lo que induce a esa inmersión en las profundidades —llámeselo como se quiera: sueño, ideas, imaginación—no podría tomarse realmente en serio antes

de haberse ligado estrechamente a los medios apropiados para convertirse en Obra.

Así pues, solamente Curiosidades se convierten en Realidades. Realidades del arte que amplían los límites de la vida tal como ésta se presentan de ordinario.

Porque no producen lo visible con mayor o menor temperamento, sino que hacen visible una visión secreta.

“Con los medios plásticos apropiados”, digno. Pues aquí es donde se decide si son cuadros u otras cosa lo que va a nacer. Y aquí, igualmente, donde se decide qué tipo de cuadros.

Nuestra agitada época, por lo misma que ya podemos pronunciarlos con la necesaria perspectiva, desconvierta por todo lo que resuelve confusamente. Sin embargo, parece que una tendencia se afirma cada vez más entre los artistas, sobre todo lo más jóvenes: el cultivo de los medios plásticos, su cultivo selectivo y su empleo en estado puro.

La fábula del infantilismo de mi dibujo debe de tener origen en producciones lineales en las que seguramente he intentado aliar la idea del objeto, un hombre, por ejemplo, con la pura representación del elemento “línea”. Para mostrar al hombre “tal cual es” me habría sido necesario un barullo de líneas absolutamente desorientador. El resultado no habría sido entonces una presentación pura del elemento, sino un enredo tal, que ya nadie se habría en contrado.

Por lo demás, de ningún modo creo mostrar al hombre tal cual es, sino tal cual podría ser.

En estas condiciones puede lograrse la alianza de una visión filosófica de las cosas con la franqueza del oficio.

Así ocurre en todo el orden de las manipulaciones formales: siempre evitaremos semejante enredo, hasta en los colores. Este es lo que se desea llamar colores mentirosos de la pintura moderna.

Como lo indica mi ejemplo “infantil”, voy por partes: también soy dibujante.

He ensayado los tipos de dibujo puro y de pura pintura de claroscuro. Con el color he ensayado todas las operaciones parciales a que puede invitar el conocimiento en profundidad del círculo cromático. De modo que he practicado a fondo los tipos de pintura en claroscuro realizando por el color, de pintura es colores complementarios y de orquetación multicolor, así como el tipo que incluye la totalidad cromática.

Asociados, cada vez, a la dimensiones que más consultan el subconsciente.

En seguida he ensayado todas las síntesis posibles de dos tipos, combinando y volviendo a combinar todo, pero conservando en la mayor medida posible la puerza de los elementos de la forma.

A veces se me da por soñar con una obra de gran fuste que abarque todo el dominio de los elementos, del objeto, del contenido y del estilo.

Seguramente seguirá siendo un sueño, pero de cuando en cuando es bueno representarse esta posibilidad, hoy todavía vaga.

Nada puede precipitarse. Es necesario que la Gran Obra crezca y se desarrolle naturalmente. Y si un día ocurre que alcanza la madurez, tanto mejor.

A ún estamos en su busca.



Hemos encontrado sus partes, pero no el conjunto.  
Nos queda por hacer esta última fuerza. A falta de un pueblo que nos lleve.  
Buscamos el sostén popular; en el Bauhaus hemos comenzado con una  
comunidad a la que entregamos todo lo que tenemos.  
No podemos hacer más.

---

## Credo del creador.

---

I. El arte no reproduce lo visible; hace visible. Y el campo gráfico impulsa, debido a su naturaleza misma, con todo derecho y cómodamente, a la abstracción. En él, lo maravilloso y el esquematismo propios de lo Imaginario se hallan dados de antemano y al mismo tiempo se expresan con suma precisión. Cuanto más puro es el trabajo gráfico, es decir, cuanto mayor importancia se da a las series formales de una representación gráfica, más se apoca el aparato propio de la representación realista de las apariencias. El arte supone la coincidencia visible del espíritu del contenido con la expresión de los elementos formales y con la del organismo formal. Y en todo organismo la articulación de las partes que conforman el conjunto descansa en relaciones patentes, basadas en simples números.

Por sobre todo, no hay que dejarse inducir en error y considerar orgánica, por ejemplo, la representación de un cuerpo, con el pretexto de que se puede comprobar la justeza de las proporciones de los dedos con relación a la mano, de la mano con relación al brazo y al antebrazo, etc. En este caso se trata del arte de un Ajeno, cuyas obras —simples ejemplos—educan para hacer otro tanto, analógicamente, con las nociones plásticas. Los elementos específicos del arte gráfico son puntos y energías lineales, planas y espaciales. Ejemplos de elemento plano que no se deja descomponer en unidades subordinadas: la energía, uniforme o modulada, surgida de una punta ancha. Ejemplo de elemento espacial indivisible: la marcha vaporosa, generalmente puesta de manera desigual, que deja todo el pincel.

II. Desarrollaremos esto; con ayuda de un plano topográfico, hagamos un pequeño viaje al país de Mejor Conocimiento. Desde el punto muerto, propulsión del primer acto de movilidad (línea). Poco después, detención para retomar aliento (líneas quebrada, o en caso de repetidas detenciones, línea articulada). Mira atrás, sobre el trayecto recorrido (contramovimiento). Evaluación mental de la dictancia cubierta y de la que falta (haz de líneas).

Hay un río que obstuliza; se toma una barca (movimiento ondulante). Río arriba habríamos dado con un puente (serie de arcos). En la otra orilla con un puente (serie de arcos). En la otra orilla, encuentro de un hermano espiritual que también desea ir a donde está Mejor Conocimiento. De alegría, al principio sólo como uno (convergencia), pero poco a poco surgen algunas diferencias (trazos separados de

dos líneas). Cierta agitación por ambos lados (expresión, dinamismo y psiquis de la línea).

Atravesamos un campo cultivado (superficie surcada de líneas) y luego un espeso bosque. Mi compañero se extravía, busca y súbitamente describe el movimiento clásico del perro en carrera. Tampoco yo conservo toda mi sangre; las proximidades de un nuevo río están cubiertas de niebla (elemento espacial). Pronto se disipa. Unos cesteros vuelven en calesa a su casa (rueda). Con ellos un niño dueño de los más divertidos ricitos (movimiento en espiral). En seguida oscurece, mientras la temperatura se pone pesa (elemento espacial). Relámpago en horizonte (línea un zigzag), cierto es que detrás de nosotros aún brillan las estrellitas (semillero de puntos). Al final alcanzamos la primera etapa. Antes de dormiros volverá a surgir el recuerdo de tantas cosas, pues nuestro pequeño viaje abunda en impresiones.

Las líneas más diversas. Manchas. Toques esfumados. Superficies lisas. Esfumadas. Estriadas. Movimientos ondulantes. Movimientos trabado. Articulado. Contramovimiento. Trenzado. Tejido. Mamposterías. Imbricación. Solo. Varias voces. Líneas perdiéntes. Retomando vigor (dinamismo).

Regularidad feliz del primer tramo; en seguida las contrariedades, ¡los nervios! Estremecimiento contenido. Pequeñas caricias consoladoras de la brisa. Antes de la tormeta, asalto de tábanos. Furor. Muerte. La intuición como hilo rector hasta en el crepúsculo y en lo más espeso de bosque. El relámpago amenazadora invocación de un brizna de temperatura. La de un niño enfermo... hace mucho tiempo...

III. Nombré al comienzo los elementos gráficos que conviene dejar aparentes en toda obra. No es cuestión de que la obra presente sólo estos elementos. Los elementos deben producir Formas pero, sin sacrificar a éstas su integridad. Preservar su identidad.

Corriente se necesitan varios de ellos para arrojar, al agruparse, "formas" u "objetos", u otras cosas subsidiarias; por ejemplo, superficies engendradas por líneas que se realcionan entre sí (cuando se considera un curso de agua en movimiento), o formaciones especiales dibujadas por energía que sostienen relaciones de tres dimensiones (hervidero de pescado). Semejante enriquecimiento de la orquesta de las formas de manera ilimitada las posibilidades de variación y, conjuntamente, las posibilidades ideales de expresión.

Al principio está el Acto, pero más allá está la Ideal. Y puesto que el infinito no tienen comienzo ni fin, debemos admitir la primacía de la Idea. En el principio era el Verbo, traduce Lutero.

IV. Todo devenir descansa en el movimiento. En el Laocoonte (a raíz del cual despilfarramos no pocas reflexiones juveniles) Lessing asigna suma importancia a la diferencia entre arte del tiempo y arte del espacio. Pero miándolo bien, eso no es más que una sabia ilusión. Pues también el espacio es una noción temporal. El factor tiempo interviene no bien un punto entra en movimiento y se convierte en línea. Lo mismo cuando una línea engendra, al desplazarse, una superficie. Y lo mismo, también respecto del movimiento que lleva de las superficies a los espacios. ¿Acaso alguna vez nace un cuadro de modo súbito? ¡Nunca! Vamos montándose pieza por pieza, de no distinta manera, por cierto, que una casa.

¿No dice Feuerbach que para comprender un cuadro se necesita un asiento? ¿Y por qué el asiento? Para que el cansancio de las piernas no perturbe la mente. Estar mucho tiempo de pie cansa las piernas. De modo, pues que: escena: el tiempo; personaje: el movimiento. Sólo el punto muerto es intemporal. En el universo el movimiento se da previos a todos. (¿De dónde sacáis tantas fuerzas? Vana pregunta de un bobalicón) La “paz en la tierra” es una accidental detención del movimiento de la materia. Tener esa fijación por una realidad primera es pura ilusión.

El relato bíblico del Génesis ofrece una bonísima parábola del movimiento, con lo que la Creación viene a recibir una dimensión histórica. También la obra de arte es, antes que nada, génesis; jamás se la capta como mero producto.

Ciertos fuego brota, se trasmite a la mano, se descarga sobre la hoja, desparramándose, ardiendo en chispa, y raza el círculo para volver a su lugar de origen —el ojo—y aun más lejos (a un centro del movimiento, del peso, de la Idea).

También en el espectador la actividad principal es temporal. El ojo se construye, pues de manera que provea de trozos sucesivos a la cavidad ocular. Para ajustar a un nuevo fragmento debe abundar el fragmento antiguo. Termina por detenerse y prosigue su camino, como el artista. Si le parece bien, regresa, igual que el artista. En la obra de arte se le procuran caminos al ojo del espectador, a ese ojo que explora como un animal paca en la pradera. (Todos sabemos que en música hay canales que guían el oído, mientras que el teatro reúne las dos posibilidades). La obra de arte nace del movimiento; ella misma es movimiento fijado y se perciben en el movimiento (músculos de los ojos).

(La principal desventaja de quien la contempla o reproduce consiste en que se ve súbitamente puesto delante de un resultado y en que sólo al revés puede recorrer la génesis de la obra. Sería absurdos, por tanto, suscitar en él, en lugar de un goce, dificultades suplementarias. Es de desear, pues, que el artista bosque cierta sencillez de construcción, cierta facilidad de lectura, que no hay que tomar por indigencia y que de ningún modo desmiente la seguridad, la habilidad ni la ciencia que puede tener.

La obra musical tiene la ventaja de ser percibida exactamente dentro del orden de sucesión en que se la concibió; pero también tiene el inconveniente de provocar cansancio debido a la insistencia regular de las mismas impresiones.

La obra plástica presenta para el profano el inconveniente de no saber por dónde comenzar, pero para el aficionado posee la ventaja de poder variar de manera abundante el orden de lectura y tomar conciencia, así, de la multiplicidad de sus significaciones.)

V. En otras tiempo, uno representaba las cosas que podía ver en la tierra, que le gustaban o que le habría gustado ver. Hoy, la relatividad de lo visible se ha convertido en una evidencia, y estamos de acuerdo en no ver ello más que un simple ejemplo particular dentro de la totalidad del universo habitado por innumerables verdaderas latentes. Las cosas ponen al descubierto un sentido amplio y mucho más complejo, que a menudo invalida, aparentemente, al antiguo racionalismo. Lo accidental tiende a pasar a la jerarquía de esencia.

La integración de las nociones de bien y mal hace surgir la esfera ética. El mal es ese enemigo que nos aplasta o no humilla; es una fuerza que colabora en el conjunto. Compañero en la procreación y evolución de las cosas. El estado de equilibrio ético definido como complementariedad simultánea de los principios masculino (malo, factor de crecimiento, plácido) originales.

A esto responde la conjunción simultánea de las formas –movimiento y contramovimiento-, o, de un modo más ingenuo, las oposiciones simultáneas de objeto. (En color, contrastes de matices complementarios de colores puros, como en el caso de Delaunay.) Toda energía suscita su complemento para llevar a cabo un estado de reposo inmóvil por sobre el juego de las fuerzas.

Partiendo de la abstracción de los elementos plásticos y pasan por las combinaciones que hacen de éstos concretos o cosas abstractas, como las cifras o las letras, desembocamos en un cosmo plástico que presenta tales parecidos con la Gran Creación, que basta un soplo para actualizar la esencia de la religión.

VI. Algunos ejemplos.

Un hombre de otros tiempos en un barco, encantado de navegar y paladeando las ingeniosas comodidades de a bordo. De ahí la manera de representar de nuestros padres. Ahora bien, que un hombre de nuestros días, que camina por el puente de un trasatlántico, perciba: 1, su propio movimiento; 2, la derrota del navío, que puede ir en sentido contrario; 3, la dirección y la velocidad de la corriente; 4, la rotación de la tierra; 5, la revolución de ésta; y 6, alrededor, las revoluciones de la luna y los planetas. Resultado: un complejo de movimiento en el universo, que tiene por centro al Yo en el vapor. La floración de un manzano, sus raíces el ascenso de la savia, el tronco, un corte que muestra los anillos de crecimiento, la flor, su estructura, sus funciones sexuales, el fruto, la envoltura que resguarda las simientes. Un complejo de estado de crecimiento. Un hombre dormido, la circulación de su sangre, la mesurada respiración de sus pulmones, el delicado funcionamiento de los riñones, y en la cabeza todo un mundo de sueños relativos a las potencias del destino. Un complejo de funciones unidas por el descanso.

VII. El arte a imagen de la creación Es un símbolo, tanto como el mundo terrestre es un símbolo del cosmo.

Deslindar los elementos formales y alinearse en subdivisiones; la dislocación de este orden y la reconstrucción de una totalidad de todos los aspectos simultáneamente; la polifonía plástica; (El movimiento simple es una trivialidad. Eliminar el elemento temporal. Ayer y hoy como simultaneidad. La polifonía en la música responde en cierta medida a esta necesidad. Un quinteto de Don Giovanni nos resulta más familiar que el movimiento épico del Tristán, Mozart y Bach son más modernos que el siglo diecinueve. Si en la música el elemento temporal pudiera ser superado por un

movimiento retrógrado que penetrase hasta la conciencia, sería posible una nueva floración. La pintura polifónica es superior a la música en el sentido de que el elemento temporal es en ella, más bien, un dato espacial. La noción de simultaneidad (trasparencia) aparece con una riqueza aún mayor. Para hacer comprender el movimiento retrógrado que imagino en música, recordaré las imágenes reflejadas en los vidrios laterales de un tranvía en marcha. De este modo Delaunay, tratando de ahincar en la temporalidad por el modelo de una fuga plástica, buscaba un tamaño de longitud imposible de abarcar de una sola mirada (categoría de Iso dividual), (Diario 1917). la obtención del reposo por el equilibrio del movimiento: otros tantos problemas importantes y desicivos para la ciencia de las formas, pero no arte todavía, en el más estricto sentidos. En sentido muy alto, el misterio último del arte subsiste más allá de nuestros más delatados conocimientos, y a ese nivel las luces del intelecto se desvanece lastimosamente.

Es cierto que aún se puede hablar recionalmente de Iso efectos y beneficios del arte y decir que la imaginación nos presenta, bajo la sollicitación de los instintos, estados ficticios que sostiene y galvanizan algo más que los habituales lugares comunes de la tierra o que los sobrenaturales demasiado notorio; decir que los símbolos reconforma el espíritu al mostrarle que no hay otra cosa que las habituales posibilidades terrestres con su eventual intensificación; decir, en fin, que la seriedad ética va ala par de la risa loca de los ángeles al paraje de los doctores y los pontífices.

Pues a la larga, la realidad establecida, aun intensificada, no es asunto suyo. Ninguna realidad dada, ni aun superior, puede satisfacernos. Dejemos el mundo diario y también las ciencias ocultas, que nada tienen que ver aquí. El arte atraviesa las cosas, va más allá tanto de lo real como de lo imaginario.

El arte juega, sin sospecharlo, con las realidades últimas, y no obstante las alcanza efectivamente. Así como un niño nos limita en su juego, así también nosotros imitamos en el juego del arte a las fuerzas que han creado y siguen creando el mundo. ¡Hombre, de pie! Aprecia este veraneo: cambiar de aire y de horizonte, darse una tregua en un mundo que no exige las fuerzas reservadas al ineluctable regreso a la chatura de la cotidianidad; mejor aún, sacarse Iso crespones deluto y llanto y por un momento creerse Dios, sentir un incesante júbilo ante el pensamiento de las próximas vacaciones, en que el alma podrá sentarse a la mesa, nutrir sus nervios hambriento y llenar de savia fresca sus desfallecimientos vasos.

Déjate llevar hacia ese océano vivificante por grandes ríos, o por arroyos llenos de hechizos, como los aforismos del campo gráfico con sus múltiples ramificaciones.

---

## Filosofía de la creación.

---

I. La fuerza creadora escapa a toda denominación; sigue siendo, en último análisis, un misterio inexplicable. Pero no un misterio inaccesible incapaz de conmovernos hasta los entresijos. Nosotros mismos vamos cargados con esta fuerza hasta el último átomo de médula. No podemos decir qué es, pero podemos acercarnos a su fuente en una medida variable.

Necesitamos de todos modos revelarla, penerla de manifiesto en sus funciones tal cual se patetiza en nosotros.



Probablemente también ella es materia, una forma de materia no perceptible por los mismo sentidos que perciben los otros tipos conocidos de materia. Pero es necesario que permita su reconocimiento en la materia conocida. Incorporada a ella, debe funcionar. Unida a la materia, debe tomar cuerpo, convertirse en forma, en realidad.

II. La génesis como movimiento formal constituye lo esencial de la obra. Al principio, el motivo, inserción de la energía, esperma.

Obras como producción de la forma en sentido material: originalmente femenino.

Obra como determinación espermática de la forma: originalmente masculino (Mi dibujo incumbe al campo masculino.)

Hay, a este respecto, por qué circunscribir el dominio de los medios plásticos en sentido ideal y dar prueba de la mayor economía en su empleo. El orden del espíritu se afirma en ésta mejor que en la abundancia de los medios. Evitar el empleo masivo de los datos materiales (madera, metal, vidrio, etc.) en beneficio de los datos ideales (línea, tono, color, que no son cosas tangibles). Desde luego, los medios ideales no están desprovistos de materia; si no, no podríamos “escribir”. Cuando escribo con tinta la palabra vino, aquélla no desempeña el papel principal, sino que permite la durable fijación de la idea de vino. La tinta contribuye de este modo a asegurarnos permanentemente vino. Escribir y dibujar son, en el fondo, idénticos.

La producción (generación) de la forma se ve enérgicamente atenuada con respecto a la determinación (concepción) de la forma. La última consecuencia de estas dos especies (causa eficiente, causa material) de formación es la forma. De los caminos a la finalidad. De lo que se hace a lo perfecto. De la vida a la institución. La forma en sentido vivo (Gestalt) es una forma con funciones suyas; en alguna medida, es una función de funciones. Al comienzo, la masculina propiedad de la sacudida enérgica. En seguida el crecimiento carnal del óvulo. O bien: el relámpago fulgurante, y luego la pluviosa nube.

¿En dónde está mas seguro el espíritu? Al comienzo.

III. Desde el punto de vista cósmico, el movimiento es, naturalmente, un dato previo y absoluto y no requiere, en su condición de fuerza infinita, ninguna particular sacudida enérgica. La inercia de las cosas en la esfera terrestre no es más que el bloqueo material del dato dinámico fundamental. Tomar esta fijeza por norma es una trampa.

La obra es, en primer lugar, génesis, y su historia puede representar brevemente como una chispa misteriosamente brotada de no sabemos dónde y que inflama el espíritu, acciona la mano y, al trasmitirse como movimiento a la materia, se convierte en obra. Palabras como “excitado” y “provocado” lo dicen todo a este

La noción de provocación designa la prehistoria del Acto Creador, las implicaciones “prehistoricas” del fiat cosmogenerador, la vinculación del Comienzo con lo pretemporal, con lo “atrás”.

La posibilidad que tiene el sentimiento de superar un comienzo está contenida, por su parte, en la noción de infinito, que prolonga a aquél “adelante”. El concepto de infinito no sólo se relaciona con el Comienzo, sino que además vincula a éste con el Fin y nos lleva a las naciones de ciclo y circulación. A la circularidad con el movimiento como norma, que elimina el problema del comienzo.

Y entonces uno, también tomado por el movimiento normal, siente despertar en sí una disposición creadora. Se siente movilizado y moviliza a su vez.

Las principales etapas del total del trayecto creador son este modo: el movimiento previo en nosotros, el movimiento actuante, operante, vuelto hacia la obra, y por último el paso a los demás, a los espectadores, del movimiento consignado en la obra. Pre-creación, creación y re-creación.

IV. Al dejar de esta manera que se desarrolle poco a poco una obra muy simple, primitiva, se nos ha dado el poder de verificar más de cerca dos cosas importantes: ante todo, el fenómeno de la formación; de la formación en su doble relación con el desencadenamiento inicial y con las condiciones de la vida, de la formación como despliegue desde el misterioso impulso hasta la educación a la finalidad considerada.

El fenómeno ya era perceptible en la actividad operante en su más rudimentario comienzo, cuando la forma empezaba a constituirse mínimamente (estructura). La fundamental relación de la formación con la forma conserva, una vez observada en el plano estructural (“celular”, “tisular”), toda su significación en los posteriores estadios, precisamente porque se ha reconocido en ella un principio. Esta significación puede enunciarse así: la marcha hacia la forma, cuyo itinerario debe ser dictado por alguna necesidad interior o exterior, prevalece sobre el fin termina, sobre el final del trayecto. La orientación determina el carácter de la obra consumada. La formación determina la forma y es, en consecuencia, predominante. Nunca, en ninguna parte, la forma como movimiento, como hacer; buena es la forma en acción. Mala es la forma como inercia cerrada, como detención terminal. Mala es la forma de la que uno se siente satisfecho como de un deber cumplido. La forma es fin, muerte. La formación es Vida.

Esto se reveló en ocasión del crecimiento de una obra aún muy primitiva. El posterior desarrollo del organismo iba a permitirnos hacer una segunda comprobación: como el trayecto creador se adentraba por un camino más ancho, nos dimos cuenta del inconveniente de un itinerario demasiado uniforme. ¡Cómo avenirse a un andar tedioso

cuando el camino es lo fundamental de la obra!

Se hace necesario, luego que el camino gane en complejidad, se ramifique de manera excitante, suba y descienda, se extravíe, se precise o se enrede, se ensanche o reduzca, se aligere o se entorpezca.

Trátase con ello de vigilar por que las diversas secciones del itinerario se acomoden entre sí a fin de que formen una cohesión; en otros términos, para que siempre se pueda abarcar con la mirada toda su extensión como un organismo-in-dividual. Pero la cohesión de la obra, con la mediación de la identidad de la labor y del proceso de su elaboración (la obra es su historia) , se constituye durante el camino, en virtud de proporciones elementales que ligan las partes entre sí y al conjunto. Toda labor es relación de lo particular con lo general. (Debido a la manifiesta calculabilidad de la relación de las diferentes partes entre sí, las obras de arquitectura son para el pobre principiante una escuela más rápida que la de los cuadros o que la de la "naturaleza" . Una vez captado el carácter numérica inhetrente a la noción de organismo, el estudio de la naturaleza puede ser proseguido con mayor facilidad y con una conciencia mucho mejor. Por supuesto, su riqueza revela ser muy grande y fructífera en virtud de su infinita complicación. Uno comienza por desorientados ante ella, porque a primera vista sólo ve las últimas ramificaciones, sin llegar a las ramas ni al tronco. Ya sabido esto, uno descubre hasta en la más pequeña hoja una repetición de la ley general. El beneficio que obtiene de ello no tiene nada que ver con ningún formalismo calculador. (Diario, 1903).

V. Aquí, la obra que deviene (bipartita); allá, la obra que es.

Pensar, pues, antes que la forma ("naturaleza-muerta"), en la formación. Proseguir con energía al camino. Relacionarse sin discontinuidad con el primordial surgimiento ideal. Lo productivo, lo esencial, es el camino. El devenir se mantiene por sobre el ser.

La creación vive, en su condición de génesis, bajo la superficie visible, bajo la cobertura de la obra. Eso es lo que ven todas las naturalezas espirituales, retrospectivamente, en el futuro, sólo ven las naturalezas creadoras.

Todas las cosas son, finalmente, perimibles. Y lo que ha quedado del pasado, lo que queda de la vida, es el espíritu. Lo Espiritual en el arte: lo que en el arte es artístico. La exigencia de absoluto es la misma en todas las direcciones en que actuemos.

---

## Bibliografía

Ilustración y Libertad.

( **Honour J. Fleming** *Historia del Arte*,. Ed. Revertè, S.A. Barcelona-Bogotá-Buenos Aires-Caracas-México España 1986. 463 p.p.)

Neoclasicismo o Estilo verdadero.

( **Honour J. Fleming** *Historia del Arte*. Ed. Revertè, S.A. España 1986. 479-481 p.p.)

Neoclasicismo e Imperio.

(**Mario Paz** *Gusto neoclásico*. Ed. Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1982. Tercera Edición. 11-15 p.p)

El Intelectualismo Neoclásico.

La Revuelta Romántica.

Un Arte de la Racionalidad.

(**Argullo, Rafael** *Tres Miradas Sobre el Arte*. Ed. Destino. Barcelona, España, 2000, Primera Edición 103-108 y 221-224 p.p)

Winckelmann.

( **Paz Mario** *Gusto neoclásico*. Ed. Gustavo Gili. S.A, Barcelona, España, 1982. Tercera Edición. 64-82 p.p)

Johann-Joachim Winckelmann, Historia del Arte en la Antigüedad.

Johann Wolfgang von Goethe, Palladio.

(*Ilustración y Romanticismo, Fuentes y documentos para la historia del arte*, Edición a cargo de **Francisco Calvo Serraller, Fernando Checa, Mireira Freixa, Angel González-García, Pilar Vélez**, Edit. GG. 73-85 y 85-90 p.p)

De la Modernidad a la Vanguardia.

( **Calinesco Matei**. *Cinco caras de la modernidad*. Ed. Tecnos. Madrid, España, 1987. Primera Edición. 99-101 p.p)

La Gènesis del Mundo moderno (Del Romanticismo al Realismo).

(**Honour J. Fleming**. *Historia del Arte*. Ed. Revertè, S.A. España 1986. 485-486 p.p)

De lo Moderno a lo Gótico, a lo Romántico, a lo Moderno.

Las Dos Modernidades.

La Vanguardia Romántica : de la política a la política de la cultura.

(**Calinesco Matei**. *Cinco caras de la modernidad*. Ed. Tecnos, Madrid, España, 1987, Primera Edición. 44-50, 50-55, 104-110 p.p)

El Arte Filosófico.

(**Charles Baudelaire**, *El arte romántico*, Ed Shapire, Buenos Aires 1954.82-88 p.p)

---

Georg-Wilhem-Friedrich Hegel, Introducción a la Estética.  
(*Ilustración y Romanticismo, Fuentes y documentos para la historia del arte*, Edición a cargo de **Francisco Calvo Serraller, Fernando Checa, Mireira Freixa, Angel González-García, Pilar Vélez**, Edit, GG. 96-106 p.p)

Reflexiones sobre Algunos de mis Contemporáneos.

1.-Victor Hugo.

( **Charles Baudelaire**. *El arte romántico*. Ed Shapire. Buenos Aires, Argentina, 1954.199-210 p.p)

La Naturaleza del Realismo.

El realismo y la realidad.

El realismo, la historia y el tiempo.

La nueva variedad de temas.

El realismo y la ciencia.

El realismo y la cuestión social.

Hacia una definción histórica.

(**Nochlin Linda**. *El Realismo*. Alianza Editorial, S.A. Madrid, España. 1991.11-48 p.p)

Enanos Modernos a Hombros de Antiguos Gigantes.

La Vanguardia y Algunos Escritores de Mediados del siglo XIX.

Dos vanguardias : Atracciones y Repulsiones

Vanguardia y Extremo Estético.

( **Calinesco Matei** *Cinco caras de la modernidad*. Ed. Tecnos. Madrid,España. 1987. Primera Edición. 23-29 y 36-44 p.p)111-114 p.p)114-119 p.p)119-122 p.p)

Comparando los Modernos con los Antiguos.

El Significado de la Vanguardia.

(**Casullo Nicolas**. *El debate Modernidad-Posmodernidad*. Copilación y prólogo por , Puntosur Editor. Buenos Aires, Argentina, 1998. Segunda edición. 167-171 p.p)

Circunstancias Sociales en que se inicio la actividad de los pintores impresionistas.

Significación del Impresionismo a través de la Calidad humana de sus cultivadores.

(**Marcial Olivar** *Los Impresionistas*. Salvat Editores, S.A., Alianza Editores, S.A. España 1972.13-16 y 21-24 p.p)

El Arte es un Producto Humano.

("Historia del Impresionismo", *Saber Ver. Lo Contemporáneo del Arte* Fundación Cultural Televisa. México, D.F.1995; Enero-febrero 1995. Núm. 20. 70-71 p.p)

Testimonios y documentos.

(**Shaeffner Claude** *El Posimpresionismo*. Aguilar Ediciones, S.A., Madrid, España) 1968. 97-109 p.p)

Edgar Degas (1834-1917)

Claude Monet (1840-1926)

Auguste Renoir (1841-1919)

Paul Cézanne (1839-1906).

Vincent Van Gogh (1853-1890)



---

Edvard Munch (1863-1944)  
Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901)  
Pierre Bonnard (1867-1947)  
(**Westheim Paul.** *Mundo y vida de los grandes artistas II.* Fondo de Cultura Económica, 1984, Primera Edición (en la Biblioteca Joven: 1985) México 1985. 7-12, 13-20, 21-26, 33-39, 47-54, 74-78, 79-86, 93-97 p.p.)

Posimpresionismo: Caminos Individuales hacia la Construcción y la Expression.  
Introducción: las cartas de Cézanne  
Introducción: las cartas de Van Gogh.  
( **Chipp. B. Herschel** *Teorías del arte contemporáneo.* Akasa, S.A., Madrid, España 1999. 27-39 y 40-63 p.p)

Cultura de Masas y Utopía  
Seurat y el Neoimpresionismo.  
Abstracción y Populismo:  
Van Gogh.  
Simbolismo y otras Tendencias Subjetivas Paul Gauguin.  
(**Eisenman F, Stephen.** *Historia Crítica del Arte del Siglo XIX.* Edit. Akal. Madrid, España 2001, Primera Impresión. 64-100, 289-301, 303-318 p.p)

Teorías del Arte desde Morris hasta Gropius.  
Art Nouveau.  
El movimiento Moderno antes de 1914.  
(**Pevsner Nikolaus.** *Pioneros del diseño moderno.* Ediciones Infinito, Buenos Aires 1963. Volumen 1. 64-84, 55-37 y 211-229 p.p)

Modernidad y Revolución.  
Modernidad un Proyecto Incompleto.  
Qué era la Posmodernidad.  
(*El debate Modernidad-Posmodernidad* Copilación y prólogo por **Casullo Nicolas,** Puntosur editors, Buenos Aires, Argentina. Segunda edición. 1998. 131-142, 92-100 y 155-164 p.p)

El Lenguaje de las Formas y los Colores.  
La Teoría.  
La Obra de Arte y el Artista.  
( **Kandinsky Wassily** *De lo espiritual en el arte.* Barral editors, S. A. Barcelona, España, 1972 en coedición con Editores Labor, S.A. Barcelona 1981. 61-97, 99-111 y 113-117 p.p)

Acerca del Arte Moderno.  
Credo del Creador.  
Filosofía de la Creación.  
(**Klee Paul** *Teoría del Arte Moderno.* Ediciones Calden. Buenos Aires, Argentina. 23-46, 47-58 y 49-85 p.p)