


ONCE ENSAYOS SOBRE EL ARTE



Vicente Aguilera Cerni
José Camón Aznar
José de Castro Arines
Antonio Fernández Cid
Miguel Fisac
Luis González Seara
Enrique Lafuente Ferrari
Jacques Lassaigne
Simón Marchán Fiz
Pablo Serrano Aguilar
Federico Sopena Ibáñez



Fundación Juan March
colección ensayos
RIODUERO

Fundación Juan March

OTRAS PUBLICACIONES DE LA
FUNDACION JUAN MARCH

COLECCION COMPENDIOS

La música española en el siglo XX, de Antonio Fernández-Cid.

Interacciones moleculares, por Agulló, Bertrán, Franco, Gallego, García-Blanco, Martín Municio, Modolell, Montero, Sallas y Vázquez.

Derecho Agrario, de Juan J. Sanz Jarque.

COLECCION MONOGRAFIAS

Fermin Arteta (*La anticipación de un tecnócrata*), de Julio Trenas.

La búsqueda de Dios en el Antiguo Testamento, de Olegario García de la Fuente.

Función social de la poesía, de Ricardo Molina.

La certeza del yo dubitante en la Filosofía prekantiana, de José María Arias Azpiazu.

Estudios médicos y biológicos, por los Dres. Rico Irlas, Rodríguez Torres, Abadía Fenoll, García García y Llorente Rodríguez.

El músculo cardíaco, del Dr. Francisco Torrent Guasp.

Especialización funcional y dominación en la España urbana, de Juan Díez Nicolás.

El haiku japonés, de Fernando Rodríguez-Izquierdo Gavala.

Ramón Pérez de Ayala, de Miguel Pérez Ferrero.

De Tono a Perich (*El chiste gráfico en la Prensa española de la posguerra: 1939-1969*), de Iván Tubau.

Estadística matemática y Control de Calidad, de Vicente Martín Valero.

La Revolución islámica en Occidente, de Ignacio Olagüe Videla.

Religiosidad y sexualidad, de Efigenio Amezcua.

P R O L O G O

EN esta colección se recogen los ensayos sobre un tema monográfico aparecidos a lo largo del año anterior en el *Boletín Informativo* de la FUNDACIÓN JUAN MARCH. En otros años se centraron en la ciencia (1972) y en el lenguaje (1973), dando lugar a los dos volúmenes ya publicados.

Como en anteriores ocasiones, se ha elegido ahora un aspecto de indudable trascendencia para el hombre de nuestro tiempo y ha sido considerado desde distintos puntos de vista: el arte como creación individual, como fenómeno sociológico, como objeto de comercio o exposición, etc. En unos trabajos predomina el enfoque teórico, general, mientras que otros se centran en los problemas peculiares de un sector artístico determinado.

Los autores son todos destacadas personalidades en el campo de la creación, la investigación y la crítica; la FUNDACIÓN JUAN MARCH les agradece la colaboración que han prestado a su iniciativa. La diversidad de sus especialidades multiplica —creemos— el interés de este volumen interdisciplinario.

I N D I C E G E N E R A L

	<i>Págs.</i>
Prólogo	11
<i>Arte, sociedad y vida cotidiana</i> , por Luis González Seara	13
<i>Arte, comercio, especulación e inflación</i> , por Enrique Lafuente Ferrari	31
<i>Teoría del arte moderno</i> , por José Camón Aznar	49
<i>¿Carácter anticipatorio del arte?</i> , por Simón Marchán Fiz	59
<i>Para un entendimiento de las artes tecnológicas planificadas</i> , por Vicente Aguilera Cerni	75
<i>¿Cómo hacer de un museo de arte moderno un museo de arte vivo?</i> , por Jacques Lassaigue	89
<i>La ingeniería y el arte de los ingenieros</i> , por José de Castro Arines.	99
<i>Algunas consideraciones sobre el urbanismo y sus implicaciones en el arte de nuestro tiempo</i> , por Miguel Fisac	121
<i>El lenguaje y la comunicación en la escultura</i> , por Pablo Serrano.	133
<i>El crítico musical ante el compositor, el intérprete y el público aficionado</i> , por Antonio Fernández-Cid	147
<i>La singularidad de la música religiosa</i> , por Federico Sopena	161

L'art est fait pour inquiéter

GEORGES BRAQUE

La FUNDACIÓN JUAN MARCH no se solidariza necesariamente con la opinión de los autores cuyas obras publica.

Doscientos ejemplares de esta obra han sido donados por la FUNDACIÓN JUAN MARCH a centros culturales y docentes.

© Publicaciones de la Fundación Juan March. Madrid 1975

Depósito legal M 16121-1975

ISBN 84-7075-022-4

Impreso en España. Printed in Spain

ONCE ENSAYOS SOBRE EL ARTE

POR

Aguilera Cerni ● Camón Aznar ● Castro Arines ● Fernández-Cid ● Fisac ● González Seara ● Lafuente Ferrari ● Lassaigne ● Marchán Fiz ● Serrano ● Sopena

FUNDACION JUAN MARCH

Colección Ensayos

RIODUERO

MADRID 1975

ONCE ENSAYOS SOBRE EL ARTE

ARTE, SOCIEDAD Y VIDA COTIDIANA

Por LUIS GONZÁLEZ SEARA

Catedrático de Sociología de la
Universidad de Madrid.

ARTE, SOCIEDAD Y VIDA COTIDIANA *

Vivimos en una época que multiplica las formas de comunicación artística y que facilita su difusión por mil canales. Los diversos medios de comunicación de masas, los viajes y el turismo, la publicidad y la extensión de la educación, generan mil modos de encuentro con el hecho artístico para el hombre de hoy. Si ello origina un enriquecimiento cultural y un acercamiento del hombre al arte, origina también una trivialización del universo artístico que ha de repercutir, inevitablemente, en sus formas de expresión y en su significado social. Parece, por ello, oportuna una reflexión sobre las relaciones entre arte y sociedad, y sobre la inserción de esta relación en nuestra vida cotidiana para delimitar funciones y significados. Circula todavía entre nosotros una consideración del arte como algo «especial», al margen de la sociedad, donde los artistas creadores llevarían a cabo una función de iluminadores, vigías o agua-fiestas de la sociedad, que se vería así llamada a contemplar, desde su vida cotidiana, la originalidad del mensaje artístico.

Frente a esta concepción, la sociedad moderna es cada vez más consciente de que todos los fenómenos de la vida social están interrelacionados y que, para poder entenderlos, es preciso renunciar a explicaciones basadas en el azar, apoyándose, en cambio, en una cierta causalidad. La vida humana se desarrolla dentro de una cultura, en la acepción que los antropólogos han dado a la palabra, y todas las expresiones de la vida humana surgen condicionadas por esa cultura. Esto ocurre también con el arte, que no puede considerarse, como algunas veces

* Publicado en el «Boletín Informativo de la Fundación» n.33 (diciembre 1974).

dame de Staël se preocupa por mostrar las relaciones entre la literatura y las instituciones sociales de cada siglo y de cada país, si bien el desarrollo posterior de la obra no respondió a los propósitos iniciales, y se dejó llevar demasiado por sus propios sentimientos a la hora de formular la interpretación estética. Augusto Comte, fundador de la sociología positiva, se preocupó también por el tema, y algunas de sus afirmaciones son muy agudas. Así, por ejemplo, cuando relaciona el arte con la religión, afirmando que el monoteísmo de la Edad Media fue más favorable al arte que el politeísmo antiguo, lo cual sitúa a la etapa metafísica en un posición más adecuada para el arte. Sin embargo, Comte, por aferrarse a su teoría evolutiva de los tres estados, no llegó a constituir ninguna teoría aceptable en la interpretación del arte. Igualmente, los intentos de Gabriel Tarde en este sentido no son fructíferos; y tampoco los de Durkheim. El gran sociólogo francés no tiene ninguna idea original acerca de la estética, manteniéndose fiel a la tesis clásica de Schiller y Spencer, que vincula el arte al juego, haciéndola una actividad de lujo del individuo.

Para examinar la constitución de una estética sociológica, o una sociología del arte, según se prefiera, hay que considerar, al menos, tres movimientos de ideas: el romanticismo, el prerafaelismo y el marxismo.

El romanticismo, al exaltar el arte popular, va a descubrir que éste es anónimo, y que, por tanto, en sus orígenes el arte es colectivo y no individual. El arte expresa el genio del pueblo, de la raza, y no el esfuerzo personal. La teoría del *Volksgeist* acaba siendo una doctrina arrolladora que exalta lo colectivo, y de este modo la famosa tesis de Grimm, sobre el origen de la epopeya se amplía a todas las demás artes, y se ve, por ejemplo, a las catedrales góticas como una obra colectiva, sin más. Esta tesis romántica se ha visto desbordada por la crítica posterior, y hoy nadie duda de que las catedrales góticas, pongamos por caso, no hubiesen sido posibles sin un arquitecto de genio. Sin embargo, y esto es muy importante, de la tesis romántica quedó la convicción de que no hay creación individual sin una preparación social y popular previas. Es de esta preparación de donde suele surgir el mito, y a este respec-

to conviene recordar que Fidelino de Figueiredo, al estudiar la épica portuguesa, considera al mito como la condición previa de la epopeya. En definitiva, del romanticismo deriva la idea de que sin representaciones colectivas no son posibles las bellas artes.

El prerrafaelismo inglés contribuyó también a asociar el arte al pueblo. Ruskin, su mayor exponente, partiendo de la pintura de Turner, se remonta más allá del Renacimiento para entender la pintura prerrafaelista y la arquitectura gótica en relación con el medio de su época. Ruskin ve en el arte la expresión del placer que al hombre le produce el trabajo, y se rebela contra el maquinismo, que supone afectará grandemente a la expresión estética. Pero al hacerlo vincula arte y sociedad.

Romanticismo y prerrafaelismo, pues, crean un clima sentimental para favorecer la aparición de la estética sociológica. El marxismo le va a dar una dimensión más científica. Pero antes del marxismo es preciso referirse a otros antecedentes muy importantes de la sociología del arte; me refiero a la obra de Taine y a la de Guyau. Taine, influido por el determinismo de Spinoza y por el empirismo inglés, va a establecer que la obra de arte viene determinada por el estado general de los espíritus y de las costumbres que la rodean. Esa determinación es, además, selectiva. El medio no tolera más obras de arte que las acordes con él y elimina a las restantes, surgiendo así la famosa teoría de la raza, del medio y del momento como determinantes de la obra de arte. Pero esta teoría de Taine acabó en un naturalismo extremo, incapaz de dar una explicación sociológica satisfactoria.

Guyau, aunque parte también del empirismo, va a intentar una aproximación sociológica al arte desde el vitalismo. Roger Bastide, en su ensayo *Arte y sociedad*, considera que la obra de Guyau completa, en cierto modo, la de Taine; Taine mostraba a la sociedad suscitando y condicionando el genio, pero en Guyau el genio crea a su alrededor una nueva sociedad. Esta postura de Guyau acaba exagerando el aspecto psicológico, lo cual dificulta la comprensión sociológica del arte. A pesar de que el libro de Guyau lleva el significativo título de *El arte*

desde el punto de vista sociológico, el predominio del factor psicológico hizo perder a la obra su verdadera orientación, pues una verdadera sociología del arte ha de fundarse en el estudio de las relaciones entre los grupos sociales y los de los tipos de arte.

El marxismo aportó una explicación más científica. Es conocida la tesis de Marx de que no es la conciencia de los hombres quien determina la realidad, sino que, al contrario, es la realidad social quien determina la conciencia. Para Marx, por consiguiente, la estructura social es condicionante del arte, porque la superestructura intelectual y artística se apoya en una infraestructura económica. Sin embargo, a pesar de que en Marx y Engels se encuentra ya una primera formulación de una teoría del arte, la explicación marxista de la estética se encuentra más elaborada en autores posteriores, como Plejanov, Bujarin, Ickowicz y, sobre todo, Lukács. Este último ha elaborado una estética de largo alcance, que supera las visiones simplistas de Plejanov o de Bujarin, el cual trataba de establecer un rígido determinismo del arte por el régimen económico y por el nivel de la técnica social. Más adelante volveré sobre la significación de Lukács para una estética sociológica, pero antes es necesario hacer una referencia a la obra de Lalo *El arte y la vida social*, que señala un hito importante en la constitución de la sociología del arte.

Lalo comenzó por hacer una famosa distinción entre los hechos «anestéticos» y los hechos «estéticos». Por ejemplo, para juzgar el valor de un cuadro se pueden considerar las relaciones de los colores o el equilibrio de sus masas: esos juicios son estéticos. Pero se puede considerar también el tema o el interés del modelo tomado: éstos son juicios «anestéticos». Establecida esta distinción, Lalo va a estudiar las condiciones sociales anestéticas del arte: la influencia de la familia, de la organización política, de la división del trabajo, etc., sobre las manifestaciones artísticas. Partiendo de ahí, Lalo dirá que el arte puede ser la expresión de una sociedad, pero que no siempre lo es, y, a veces, puede ser una reacción contra ella. Ya Zola en su *Novela experimental* se había referido al divorcio

existente entre la república y la novela naturalista. Lalo va a ir más allá, y nos dice que el arte puede ser:

- a) La expresión de la sociedad.
- b) Una técnica para olvidarla.
- c) Muy frecuentemente, una reacción contra ella.
- d) Muchas veces, un juego al margen de ella.

Ahora bien, aparte de esos supuestos, Lalo afirmará que no se puede separar el estudio del arte del estudio del público. Los juicios colectivos sobre lo bello son decisivos para la valoración estética, por mucho que duela a los que propugnan una belleza universalmente válida para todo tiempo y lugar. Si hoy apareciese de pronto la *Venus de Milo* entre nosotros sin ninguna credencial de obra clásica, es posible que nos hiciera muy poca gracia esa mujer, tal vez demasiado fuerte y tosca para nuestra época. Sin embargo, es frecuente hablar de ella como del tipo de belleza femenina. La explicación puede estar en que no se admira a la *Venus* porque es bella, sino que es bella porque se la admira, aunque para muchos individuos la verdadera conciencia artística del fenómeno aparezca invertida.

El arte, pues, aunque posea un cierto carácter autónomo respecto de la sociedad, es, a su vez, una institución social, y por ello las corrientes artísticas suelen estar en estrecha relación con toda la evolución social. De ahí que el arte vaya ligado también al progreso técnico. Ya D'Alembert sostuvo que el arte no es una imitación de la naturaleza, sino de la actividad técnica del hombre. En su opinión, la idea de medida no fue aprendida del canto de los pájaros, sino del sonar de los martillos al golpear rítmicamente con ellos los obreros.

En nuestros días, Lewis Mumford ha estudiado detenidamente las relaciones entre el arte y la técnica, demostrando lo absurdo de querer encontrar un abismo entre ellas. Toda una serie de escritos contra la técnica y la máquina, hechos en nombre de un supuesto humanismo, han llenado de confusión las verdaderas relaciones entre la técnica y el arte, con evidente falta de lucidez acerca del problema. Debido a esos intentos de separar el arte y la técnica, y a toda la literatura en contra

de la máquina, todavía existen muchos que no han llegado a comprender que una orquesta sinfónica es también un triunfo de la ingeniería moderna que sobrevivirá, probablemente, a todos los puentes de acero.

Arte y técnica marchan juntos; a veces influyéndose recíprocamente, a veces limitándose a ejercer un efecto simultáneo sobre el trabajador o sobre el usuario. Karl Bucher, en su tratado sobre *Trabajo y ritmo*, ha indicado cómo el arte ha contribuido a aminorar la monotonía del trabajo, aumentando la eficiencia de éste. Basta recordar los cantos de siega, de los picapedreros o de los arrieros. No han descubierto, pues, ningún Mediterráneo los que propusieron modernamente introducir la música en el trabajo. Tal vez entre las primeras formas de arte figuren los cantos de oficio, de los que queda un gran ejemplo todavía en el canto de los sirgadores o bateleros del Volga. Técnica y arte, pues, se incluyen mutuamente. Pero, además, la técnica va posibilitando nuevas formas de arte. ¿Quién puede decir que la gran música para cuerdas del siglo XVIII hubiese sido escrita si los fabricantes de violines, como Stradivarius, no hubieran puesto en manos del compositor instrumentos tan soberbios como los que ellos crearon? Todo el mundo habla, por otra parte, del secreto de ciertas técnicas o recetas de pinturas, como la del famoso verde del Veronés, clara demostración de cómo un simple saber técnico se convierte en singularidad artística. La prohibición de hacer la disección, existente en Occidente antes del Renacimiento, puede explicar la falsa anatomía de los pintores de la época. No parece, por tanto, muy razonable empeñarse en considerar el arte como una actividad especulativa del espíritu, al margen de otras realidades del mundo. La estética de un Wölfflin, por ejemplo, todavía se halla muy lastrada de esa concepción, y no digamos la de Benedetto Croce, que, al negar la existencia del menor lazo entre lo estético y lo social, vuelve inexplicables la mayoría de los fenómenos estéticos.

En este sentido, me parece mucho más acertado el punto de vista de Lukács al tratar de buscar puntos de imputación a las obras de arte dentro de los cuadros sociales, lo cual supone la convergencia de dos series de hechos: la de la espiritualidad

creadora y la de la vida social. Lukács piensa que de esta forma es posible establecer correlaciones entre la experiencia social entera y la expresión que un individuo da de su época a través de una representación imaginaria. Es así cómo Lukács cree que se puede dar cuenta de una época a través de una obra artística representativa. Para el pensamiento de Lukács, la obra de arte más importante de una época juega el papel de un filtro de la experiencia común, puesto que ella encarna, a través de un sistema y de un estilo, los problemas posibles que sus contemporáneos pueden encontrar, y a veces resolver, en la vida práctica.

Las teorías de Lukács, convertidas en escuela, han ejercido una gran influencia, y, por ejemplo, Goldmann ha desarrollado espléndidamente algunas de sus teorías. Pero, aun admitiendo la necesidad de estudiar el arte en relación con la vida social, hay algunos puntos de la estética de Lukács que me parecen muy discutibles. Ante todo, es muy problemático que un individuo pueda dar testimonio de toda una época. Que el gran artista sea el cristizador de los problemas difusos de su tiempo y que encarne esa cultura, es una imagen romántica que no resiste el análisis de los hechos. Creo recordar que Spencer se refirió al asesinato brutal de una bella teoría por un puñado de hechos groseros. Pero a veces ni siquiera hace falta echar mano de hechos que sean groseros para eliminar las bellas teorías.

Cuando Lukács estudia a Goethe, por ejemplo, hace de él el representante de todo lo que contenía su tiempo, de todas las posibilidades de experiencia de su época. Ahora bien, esto es olvidar, sin ir más lejos, las obras de Lenz, de Kleist o de Hölderlin, que se situaron en perspectivas muy distintas de las goethianas, que no pueden integrarse en el pensamiento de Goethe, pero que tampoco pueden enviarse al olvido por no haber obtenido el éxito social que obtuvo la obra de Goethe. El punto de vista de Lukács olvida, además, que el arte puede no ser la representación de un orden, sino que implica, con frecuencia, la crítica y la duda de ese orden. Por eso resulta un poco decepcionante leer las cosas que Lukács ha escrito sobre Joyce o sobre Beckett. A mi juicio, desde un punto

de vista de interpretación de la obra de arte, es más fecunda la aportación de la escuela de Warburg, con Panofsky a la cabeza, que sitúa las relaciones entre el arte y la vida colectiva en el corazón mismo de la creación. Panofsky, al tomar el espacio como centro de la reflexión, nos indica ya cómo el mismo espacio no es algo dado por la experiencia humana, sino que es el resultado de una elaboración intelectual, clara expresión de la estrecha relación entre toda obra humana y su medio social. Francastel, que continúa las teorías de Panofsky, examina el arte como una especulación sobre los elementos constitutivos de nuestra experiencia vivida y socializada en sus elementos más simples. Esta es la razón que mueve a Duvignaud, en su *Sociología del arte*, a considerar que Francastel otorga a la sociología del arte un método de análisis fundamental.

La genealogía de la creación artística deviene así, según Duvignaud, genealogía de la vida social, la cual, a su vez, encuentra en la especulación individual el principio y el motor de su transformación. Toda obra de arte, como toda obra humana, es la resultante de un largo proceso cultural anterior. Por consiguiente, no puede explicarse una obra de arte si no se tiene en cuenta la cultura anterior y la cultura coetánea, tomando la palabra «cultura» en el amplio sentido que le dan los antropólogos, y que alcanza a todo lo que no es estrictamente biológico en el hombre. Pensar que una obra de arte se puede explicar solamente aludiendo a cosas como el «genio», es negarse a reconocer hallazgos que muchos hombres nos han deparado ya. Aquella visión de la historia como biografía de los grandes hombres, que preconizaba Carlyle, no resiste el menor análisis en el nivel actual de nuestros conocimientos, que nos muestran el condicionamiento social de toda actividad humana, incluyendo la de los genios. Leslie White, en *La ciencia de la cultura*, llega a decir incluso que el gran hombre puede ser mejor comprendido si se lo interpreta como efecto o manifestación de la sociedad que como elemento motor de la misma. La utópica teoría de Francis Galton, que preconizaba que los grandes acontecimientos y los grandes períodos de la historia son debidos a los hombres de genio,

llegó al extremo ridículo de sostener que las razas humanas se pueden comparar contando los hombres de genio que hay por cada millar o millón de habitantes. Lo cual llevó a Galton a decir que los ingleses estaban unos escalones más arriba que los negros africanos en la jerarquía de las razas humanas.

White tiene plena razón al sostener que un invento, por ejemplo, es una síntesis de elementos culturales. Como lo es una sinfonía. Por tanto, ciertos «inventos» o «creaciones» sólo son posibles cuando se ha llegado a determinado grado de la evolución social. Probablemente, entre los hombres neolíticos existieran individuos de un genio inventivo comparable al de James Watt; pero es absurdo pensar que dichos hombres pudieran haber inventado el motor de vapor. El gran hombre de ciencia Gordon Childe dice a este respecto: «Un invento no es una mutación accidental del plasma germinal, sino una nueva síntesis de experiencia acumulada, de la cual el inventor es heredero por tradición.» Esto nos indica dos cosas: 1.^a Ningún invento, descubrimiento o «creación» puede tener lugar antes de que la acumulación de la cultura haya provisto los elementos, tanto materiales como de ideas, necesarios para la síntesis. 2.^a Cuando los materiales requeridos han sido hechos asequibles por el proceso de crecimiento o difusión cultural, y una vez dadas las condiciones normales, el descubrimiento se producirá antes o después.

Este último hecho es muy importante. Si pensamos en el cálculo infinitesimal, estaremos de acuerdo en admitir que fue un invento genial. Sin embargo, fue descubierto al mismo tiempo por Newton y por Leibniz, sin conocer el uno la obra del otro. Si Newton hubiese sido analfabeto, cosa muy frecuente en su tiempo, no hubiera descubierto el cálculo infinitesimal ni la ley de la gravitación; pero, en cambio, uno y otro hubieran sido igualmente descubiertos. El cálculo, porque lo hizo de todos modos Leibniz, y la ley de la gravitación, porque después de Galileo y Kepler estaban puestas las bases que exigían la síntesis de Newton.

Este hecho es muy frecuente en la historia. La simultaneidad de muchos descubrimientos, en todos los órdenes, es algo sorprendente, que da lugar a una serie de interminables

disputas sobre prioridades, acusaciones de plagio y sobre «quién lo dijo antes». En una obra de William Ogburn sobre el cambio social se da una larga lista de inventos o descubrimientos hechos por distintos hombres, trabajando independientemente unos de otros, al mismo tiempo. Los inventos señalados van desde el cálculo infinitesimal a la ley de la conservación de energía. Y algunos de ellos, como la célula, fue descubierta simultáneamente en 1839 por siete investigadores que no estaban en relación entre sí: Schwann, Henle, Turpin, Dumortier, Purkinje, Muller y Valentín.

Pues bien, cuando pasamos al reino del arte hay quien se niega radicalmente a admitir nada semejante, sosteniendo el carácter totalmente autónomo de la creación artística. Pero creo que el cubismo habría existido aunque Picasso, pongamos por caso, muriese al nacer. Y, de hecho, Braque y Juan Gris no nos hubieran dejado totalmente desamparados en nuestra hipótesis. Un artista puede ser todo lo genial que se quiera, pero está claro que la pintura de Tapies no se hubiera podido producir en medio del Renacimiento italiano.

El arte es uno más de los fenómenos sociales, y como tal sufre el condicionamiento general que a éstos les es propio. A veces se quiere huir de este condicionamiento partiendo del supuesto de que el arte es una actividad desinteresada del espíritu, fruto de la espontaneidad individual. Mientras la medicina, pongamos por caso, es una actividad interesada, con fines sociales muy específicos, el arte sería algo desinteresado desde el punto de vista de las finalidades sociales. Pero parte de esa afirmación es muy discutible; aunque lleguemos a una aceptación extrema de la doctrina del arte por el arte, ese arte tiene una explicación social y es reflejo de una situación. Plejanov tiene bastante razón cuando dice, en sus ensayos sobre *El arte y la vida social*, que la tendencia al arte por el arte surge cuando existe un divorcio entre los artistas y el medio social que les rodea. Evidentemente, cuando los románticos franceses se volvieron partidarios del arte por el arte, estaban divorciados de la sociedad burguesa de su época. El chaleco rojo de Teófilo Gautier, escándalo entre «la gente bien» de su época, y las melenas largas de otros románticos eran una

señal de protesta contra la vida burguesa de entonces. El «chaleco rojo» de Gautier estaba en perfecta armonía con sus diatribas contra los defensores del arte utilitario. Cuando Gautier les gritaba: «No, imbéciles; no, cretinos; un libro no sirve para hacer sopa de gelatina; una novela no es un par de botas sin costura...; soy de aquellos para quienes lo superfluo es lo necesario; mi amor por las cosas y las personas es inversamente proporcional a los servicios que me prestan»; cuando les gritaba así, Gautier, en definitiva, expresaba su disconformidad con un estilo de vida del que se apartaba un arte, pero que, debido a ese hecho de apartarse, tendría que sufrir ciertas consecuencias.

Pushkin, por ejemplo, se volvió partidario del arte por el arte cuando subió al trono el zar Nicolás I. Anteriormente había hecho poesía popular. Pero cuando el zar le quiso convertir en cantor de un régimen despótico y chabacano, Pushkin se refugió en el arte por el arte para evitar la persecución o para no producir algo semejante a las obras patrióticas que se editaban entonces, como aquella inefable *La mano del Altísimo ha salvado a la patria*, de Kúkolnik. Baudelaire en un principio consideró pueril la teoría del arte por el arte, proclamando que a éste le correspondían fines sociales. Solamente después del triunfo de la contrarrevolución, con el golpe de Estado de Louis Bonaparte, Baudelaire se alistó en las filas de los defensores del arte por el arte. Y a Flaubert le ocurrió algo parecido.

Por supuesto, yo no estoy aquí atacando ni defendiendo la oportunidad del arte por el arte. Estoy simplemente relatando la situación en que ese arte se produce o se puede producir. Como es lógico, a cualquier tipo de poder político le interesa la concepción utilitaria del arte para ponerlo a su servicio como una ideología más. Y si se trata de un arte peligroso, ya actuarán las censuras y represiones pertinentes. En ese caso, un arte sin compromisos ideológicos no les crea mayores problemas y puede florecer. De ahí que, con frecuencia, algunos artistas se refugien en esa salida para no cantar la intervención de la mano del Altísimo en los destinos de la patria o para no ir a la cárcel. Otras veces, el peligro de la

cárcel no está tan próximo, pero la sociedad en que vive le satisface tan poco al artista, que huye de ella a un supuesto reino del arte independiente. Como dice Duvignaud, los teóricos del arte por el arte, en una gran medida, son hombres que luchan contra la alienación.

Pero ello, en definitiva, no es más que una forma de reaccionar, ante determinadas situaciones sociales, desde el conjunto de respuestas que la propia situación posibilita. Ello no impone rígidamente unas formas artísticas determinadas, pero las condiciona. En su interesante obra *La expresión artística: un estudio sociológico*, Vytantas Kavolis, apoyándose en una serie de estudios, llega, por ejemplo, a la conclusión de que «las economías monetarias, urbanas y capitalistas se asocian todas con el arte imitativo de la realidad. Pero el naturalismo caracterizó únicamente a las economías preindustriales, dominadas por la ciudad. La etapa industrial de desarrollo económico, la era de la máquina, se vincula con un renacimiento de las tendencias geométricas en arte y la desaparición general del naturalismo». Pero el mismo Kavolis nos dice que las decisiones políticas pueden neutralizar grandemente estas tendencias, como se ha podido comprobar en los regímenes totalitarios del siglo xx, que impusieron un determinado tipo de arte oficial, y no sólo en el famoso caso del realismo socialista. De todos modos, a pesar de la coacción oficial, las tendencias artísticas acaban imponiéndose, porque se hallan en un ambiente social histórico que las hace manifestarse.

Ahora bien, establecida esa clara relación entre el arte y las demás circunstancias sociales, en nuestros días se produce un hecho nuevo, señalado por diversos autores, y que ha sido profundizado con finura por parte de Herbert Marcuse. En *El hombre unidimensional*, Marcuse señala cómo la cultura superior, y, por tanto, el arte, ha estado en contradicción con la realidad social a lo largo de toda la historia occidental. El arte, incluso cuando parecía estar más integrado con la sociedad, como puede ser el caso del arte griego o del arte gótico, pertenecía a una dimensión distinta. Por «familiar» que resultara la catedral para quienes vivían en torno suyo, representaba un contraste sublime o inmenso con la vida cotidiana del

campesino, del artesano, del siervo. En cambio, en nuestros días, la oposición entre arte y vida cotidiana se debilita hasta desaparecer. La música de Mozart sirve de telón de fondo al cocinero, las reproducciones de los cuadros de Picasso acompañan un folleto de publicidad, las litografías de Dalí adornan el pasillo de un hotel y las obras de Joyce o de Balzac se encuentran, en el *drugstore*, al lado de los calcetines y la crema de afeitar. La cultura superior deviene parte de la cultura material, pierde su distancia y se instala en la vida cotidiana de los individuos. Lo cual puede ser muy positivo desde el punto de vista que adoptan los defensores de la cultura de masas. Pero entonces, como había indicado ya Clement Greenberg, nos encontramos con la cultura de masas, donde «no hay discontinuidad entre el arte y la vida», donde «no existen retiros ni ritos de ceremonia que opongan la cultura de masas a la vida cotidiana». Se trata, pues, como indicaba Marcuse, de que la sociedad industrial, con su inmensa capacidad de absorción, agota los contenidos antagónicos del arte al asimilarlos. Y por eso, como el arte exige una cierta ruptura con la realidad cotidiana, busca procedimientos de distanciamiento. No se trata sólo de los supuestos teóricos que esbozó Bertolt Brecht en torno a su «distanciamiento» artístico. Se trata de la lucha en que la vanguardia artística se empeña para crear esa distanciamiento que haga la verdad artística comunicable de nuevo, pues la inmersión en la vida cotidiana incapacita al arte para generar problemas y presentar incitaciones a los individuos. Con su cotidianeidad, el arte pasa a ser un componente de la «felicidad» satisfecha del hombre industrial. Proporciona un ambiente agradable, grato a la vista, con melodías de fondo, mientras se consume el aperitivo que la publicidad presenta como necesario para los hombres de éxito, bien ordenados, felices. Sólo queda, pues, la búsqueda de una «distanciamiento» que pueda situar al arte fuera de esa cotidianeidad trivializada para hacerlo susceptible de plantear nuevos problemas a los individuos que se encuentran frente a esa nueva realidad contradictoria. Las vanguardias artísticas se han afanado en buscar esas distanciamientos, pero han sido también asimiladas en corto tiempo por la inmensa capacidad de absorción de la

sociedad industrial burocratizada. De ahí que hayan surgido no ya movimientos artísticos, sino sociales, que cuestionen incluso el planteamiento cultural mismo. La aparición de la contracultura viene a responder a esa necesidad de liberar el arte integrado en la vida cotidiana, pero desde la sociedad misma, ante la impotencia de la sola vanguardia artística para luchar contra la absorción consumista. Nos encontramos, pues, de nuevo con que al final será un proceso social total el que permita emerger un arte en relación dialéctica con la vida cotidiana, única forma en que puede ser útil para la superación de esa vida cotidiana más allá de la trivialización enajenante.

**ARTE, COMERCIO, ESPECULACION
E INFLACION**

Por ENRIQUE LAFUENTE FERRARI
De la Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando.

ARTE, COMERCIO, ESPECULACION E INFLACION *

«El problema del arte en el siglo xx consiste en cómo organizar las cosas de modo que la producción sea controlada por los que producen y por los que la usan, apartando del control a los que se limitan a venderla.»

(ERIC GILL, *Art*, 1934.)

Tenía razón quien dijo que cualquier partícula del universo —grano de polvo, piedra, secreción animal, flor, obra humana (una obra de arte, por ejemplo)—, estudiada en todas sus conexiones posibles, nos daría un esquema de la historia de toda la creación, del universo íntegro. La obra de arte nos puede llevar a la entraña de los problemas creativos, formales, estéticos, de significación, de función social o simbólica; los problemas de valor o estimación económica de la obra de arte nos introducen también de lleno en los aspectos que puede tener de mercancía, y con ello de su implicación en el proceso económico total.

En la obra de arte, economía y sociología no pueden hacernos olvidar lo que economistas y sociólogos de hoy propenden a dejar de lado: que la obra de arte, aparte de todas las implicaciones que su existencia comporta, es, como dijo Ortega, un trozo de la vida de un hombre. Ese hombre que en su vida y en su producción será después coaccionado, manipulado, abrumado a veces por la sociedad y la economía. Cada hombre nace en una situación histórica determinada, con

* Publicado en el «Boletín Informativo de la Fundación» n.32 (noviembre 1974).

todas las condicionantes y limitaciones que ello arrastra y que le ligan a su sociedad: ubicación geográfica, entorno económico, clase social, tradiciones o ideales de futuro...; pero también obran en él su talante psicológico, sus inclinaciones, sus complejos, etc. En la situación hay un *fuera* y un *dentro*, y con esos factores se teje la trama de la vida que la obra de arte, a su modo, refleja. No se trata de negar en esa trama el hilo sociológico; pero no todo es sociología en la obra de arte, como ahora quieren los exagerados sistemáticos.

Por ello, merece consideración, en los tiempos que corremos sobre todo, el peso de las leyes económicas en el producto artístico. En cuanto producto, la obra de arte puede convertirse en mercancía potencial, cuyas posibilidades de mercado constituyen la fundamentación del *status* social del artista como profesional de un oficio. Durante muchos períodos de la historia, la Edad Media por ejemplo, ese *status* era el de un artesano remunerado y, generalmente, anónimo. El artista trató de hacer valer, cuando la situación social se lo permitió, el elemento creativo de su obra, que le debía elevar sobre el artesanado. La salvación del nombre, el reconocimiento del valor *individual* de su obra, la conquista de la fama, laten en la obra de arte, que postula ese reconocimiento social. El espíritu renacentista pone el acento en esta individualidad; se va a la concepción del artista como genio, poseído del soplo divino, del *rapto*, del que Sócrates hablaba en el *Ion* platónico. Pero con genio mayor o menor, el artista tenía que imbricarse en la estructura económica de su sociedad y recibir, como cualquier artesano, la paga de sus obras, remuneradas con dinero. Demanda y producción tenían que guardar un proporcionado equilibrio. El artista no superproducía, como en nuestros tiempos, para un comprador anónimo, sino que trabajaba por encargo de un cliente. El principal y primer cliente era la Iglesia; después, las clases dirigentes, que gustan de ornarse con lo superfluo. Iglesia y príncipes tenían sus *necesidades* artísticas; el artista satisfacía esta necesidad y recibía su remuneración. Las preferencias de los clientes determinaban el mayor o menor favor otorgado a los artistas. Algunos clientes se aficionaban a las obras de alguno de ellos y los adscribían de

modo permanente o temporal a su servicio; Juan van Eyck, Miguel Angel, Velázquez, fueron ilustres ejemplos. Apareció el mecenazgo.

La riqueza, independientemente del rango social—comerciantes, banqueros—, gusta de imitar a los príncipes en el nivel suntuario de vida; surgen el mecenazgo particular y el coleccionismo. Los Medici, los Portinari, los Fúcares, coleccionan y protegen artistas. Después, al extenderse la riqueza dineraria con el aumento de la producción y del tráfico, nuevos estratos sociales acceden al bienestar y al consumo del arte: banqueros menores, comerciantes, magistrados; el coleccionismo se extiende. En el siglo XVII, los burgueses de las ciudades holandesas son clientes de los pintores—retratos colectivos de corporaciones, cuadros de gabinete—; la relación entre obra de arte y dinero va apareciendo más evidente.

La Revolución francesa quiebra las estructuras tradicionales del mecenazgo en las clases superiores y en la Iglesia. Pero la democratización relativa de la riqueza no va acompañada siempre de la tradición del gusto.

La Administración, el *estado llano* y la nueva burguesía son herederos, más bien torpes, de las clases ociosas y refinadas del antiguo régimen; en lo que al arte respecta son advenedizos, *parvenus*. El Estado no sustituye eficazmente a los altos mecenazgos anteriores; obtusos personajes administrativos ponen su pata pesada en materias delicadas que no entienden. Su gestión no suple la función selectiva que la Iglesia, la realeza o la aristocracia operaban naturalmente. Se crean órganos estatales para las bellas artes, para premiar a los artistas de mérito; pero los salones oficiales, o, en España, la Exposición Nacional, no suplen con tino y fortuna su misión selectiva.

El artista queda aislado de su relación natural y personal con el cliente; su libertad es desvalimiento. Surge como una necesidad de mercado el intermediario, el buscador del cliente anónimo, cuyos gustos hay que satisfacer, no que educar. El arte se hace objeto de consumo, de comercio, y las obras de arte valen *lo que alguien está dispuesto a pagar* por ellas. Por otra parte, las guerras, desamortizaciones, crisis, la inestabili-

dad de las fortunas, arrojan al mercado masas enormes de objetos de arte, que buscan, a través del comercio, nuevos propietarios. Al lado del comprador adinerado e ignorante, surge el coleccionista refinado y pobre, que con sacrificios y tenacidad puede reunir un pequeño tesoro selecto; es el *Cousin Pons* de Balzac. Gusto y dinero, en gran parte de los casos, se han divorciado.

Con la aceleración de los cambios del gusto, los poderosos y el Estado se van distanciando de los artistas creadores; surge el tipo del artista maldito, del genio que no vende, porque la sociedad no le reconoce. Es la historia del Salón des Refusés, de la incompreensión de los mejores. El drama del artista, desconocido en las épocas de la modesta artesanía anónima, nace ahora. Porque el artista auténtico quiere hacer su obra, expresarse, y se siente humillado a la vez por los gustos beocios de un público que le rechaza y por la explotación del marchante¹. El artista hambriento o fracasado del siglo XIX nace de esta situación. Los impresionistas—Monet, Renoir, Pissarro—llegaron a carecer de todo, de colores inclusive. Sus cuadros, en el decenio de 1870, llegaron a ser vendidos a cuarenta, cincuenta o cien francos. Lo mismo le ocurrió a la generación de Picasso a comienzos de este siglo. Decenios después, la especulación hacía subir estos precios miles de veces, hasta topes increíbles. Los artistas puros defendían su pureza; Pissarro escribía a sus amigos en 1883: «No es que crea que no hay que vender, pero es perder el tiempo pensar exclusivamente en eso; perdéis de vista el arte y exageráis vuestro valor»². Lo mismo en nuestro siglo: Michel-Georges Michel, en su libro *Les Montparnos*, que es una crónica novelada de la vida artística en el París de principios de este siglo, pone en boca de un pintor estas heroicas palabras: «Manger, je m' en f... Mais faire ce que je veux faire...»³ El trauma está no sólo en las dificultades

¹ «Terrible período para los pintores al óleo el que corresponde al apogeo del segundo Imperio. Todo lo que se aproximaba a la buena pintura, parecía entonces como lo peor.» Así escribe Jacques-Emile Blanche en su libro *Les arts plastiques*, de la colección *La Troisième République* (París 1931) p.53.

² PISSARRO, *Lettres à son fils* (París 1950) p.44.

³ *Les Montparnos* (París 1929) p.21. Este gesto de orgullo se repite en los raros artistas de nuestro tiempo que conservaron alta idea de la

que la vida, la vida diaria, tiene para el pintor que no vende, sino en la interrogante que Hermann Grimm se planteaba: «¿Qué es un artista sin público capaz de comprenderle?» Pero aun ese veneno de la necesidad de comprensión, de admiración, de gloria, es un tóxico moderno que nada tiene que ver con el valor intrínseco de la obra de arte. Los escultores que cincelaron las estatuas de las catedrales góticas, aun las más sublimes, dormían apaciblemente acabado su trabajo, sin la preocupación de leer en los diarios las críticas de algún plumífero que les era bien inferior. Y, en cuanto al dinero, su contrato, previamente establecido y registrado por algún escribano, les aseguraba la congrua remuneración, y en paz. Hoy el dinero lo ha emponzoñado todo en la vida del arte. El mercantilismo y la especulación, mezclados con las obras de arte, dan por resultado escandalosas cotizaciones, en provecho de los intermediarios. Si se fija en 100 el valor de los cuadros impresionistas o postimpresionistas en el mercado internacional hacia 1930, en 1960 sus precios habían subido el 5.000 por 100. El mercado de arte entre 1925 y 1960, nos dicen los expertos, había subido sus cotizaciones un 300 por 100 más que la Bolsa. La consecuencia fue la peor: la mejor inversión para los especuladores era la obra de arte⁴.

dignidad de su trabajo. El expresionista alemán Emil Nolde, en una carta de 1915, manifestaba, coincidiendo con el inglés Eric Gill, su indignación ante el contubernio del comercio con el arte. «Aunque *acaso me quede solo*—decía—, soy feliz de no depender de los comerciantes.» Y en 1917 escribía: «Yo no tengo tienda, sino taller, en el que trabajo. Y mi taller es, al propio tiempo, mi hogar.» Cf. P. F. SCHMIDT, *Emil Nolde* (Leipzig 1920) p.14.

⁴ Tenemos ya manuales clásicos sobre la materia. Lo es el libro de Richard H. Rush *Art as an investment* (New York 1961), del que existe una traducción italiana: *Arte come investimento* (Milán s.a., Aldo Martello, Editore). También el libro de Gerard Reitlinger *The Economic of Taste. The Rise and Fall of Picture Prices (1760-1960)* (London 1961). Por otra parte, la realidad, históricamente conocida, de que los artistas que, por parecer revolucionarios o extravagantes, ofensivos para el gusto establecido y desdeñados por su tiempo, sean luego los más estimados, ha favorecido el falso razonamiento de que todo artista que hoy ofende al gusto de la mayoría es, obligadamente, el mejor. Es éste uno de los sofismas que favorecen las más irracionales especulaciones, y que ya va conviniendo desenmascarar. Es curioso que, en nuestros días, los términos se han invertido: cuanto más deshumanizado y agresivo es un arte, mayor apoyo encuentra en los poderosos.

Nació de aquí esa fiebre de especular con las obras de arte, que al fin, como todos los males, vino a abatirse sobre nuestra España, siempre retrasada. Si los Austrias y Borbones tienen derecho a figurar en la historia como magnos coleccionistas de buen gusto, la aristocracia española no siempre siguió su ejemplo; retratos de familia, cuadros para sus fundaciones religiosas, fueron principalmente sus encargos artísticos. El nuevo coleccionismo se nutrió de otras clases sociales: los grandes banqueros, los grandes hombres de negocios, clases que en un país como España, con tan escaso sentido de lo económico y su desdén hidalgo por las ocupaciones mercantiles, no fueron muy fomentadas por el poder; preferíamos entregarnos a la banca extranjera, que se llevaba sus ganancias del país. Tampoco participamos adecuadamente en el XIX en la expansión de riqueza que la revolución industrial trajo consigo. Las grandes fortunas se hicieron por los proveedores del Estado y del ejército en un siglo de penuria y guerras civiles, mientras nuestros ferrocarriles los construían los franceses, y los ingleses explotaban nuestras minas. La desamortización, ocasión perdida, sólo enriqueció a paletos y a usureros, de los que no había que esperar mecenazgos. La riqueza siguió, en nuestro concepto, identificada con la tierra, pero la propiedad territorial no es expansiva ni generosa. Y menos en nuestro país; los grandes terratenientes eran nobles que se arruinaban poco a poco, y entregaban sus tierras al cuidado de sus administradores, paletos taimados y poco fieles que se enriquecían con el descuido de los señores.

Artísticamente, España se empobrecía en pura pérdida también durante todo el siglo. Las depredaciones de los generales de Napoleón, saqueando iglesias y monasterios—no hay que olvidar tampoco a Wellington—, formaron grandes colecciones, que en Francia o en Inglaterra se quedaron. A ello siguieron después los *razzias* de marchantes y coleccionistas extranjeros en la España posterior a la desamortización; el barón Taylor formó la colección para Luis Felipe de Orleans, que llegó a reunir 402 cuadros españoles. Y con retales de este inmenso saqueo de las casas religiosas constituyeron sus colecciones los pocos coleccionistas notables del siglo pasado: el marqués de

Castro Serna o los banqueros isabelinos: Aguado, Remisa, Salamanca. Sus obras acabaron dispersándose también. Sus inversiones en obras de arte fueron *gangas*, y, en todo caso, se alimentaban de obras que estaban en España, sin adquirir nada en el extranjero.

España se cerraba, una vez más, sobre sí; ni los coleccionistas ni, claro es, el Estado se interesaron por el arte que fuera de España se producía. Concretamente, en el país más próximo, en Francia, capital de la pintura en el XIX; por eso no hay en España, que yo sepa, ningún David, ni Delacroix⁵, ni Corot, ni Courbet, ni impresionistas, ni postimpresionistas, cuando estos cuadros pudieron adquirirse en el mercado contemporáneo a precios harto modestos⁶. Porque ricos, ricos, siempre hubo en España con capacidad económica para haberlo hecho; muy pocos de ellos tuvieron aficiones artísticas, y los que las tuvieron no se aventuraban fuera del pobre mercado nacional, ni de la caza de *gangas* del chamarilero interior. Porque con tan pobre situación no era de esperar que se creara en España un mercado de arte de obras antiguas de alguna entidad y solvencia. Todavía en este siglo, Augusto L. Mayer decía, según le oí a mi amigo Juan Allendesalazar, que en España no había anticuarios; sólo había traperos. Aun los chamarileros que manejaban millones tenían unas tiendas de *bric-à-brac* galdosiano, y, todo lo más, actuaban como agentes o espías de marchantes extranjeros, a los que procuraban, cuando podían atraparlas, las mejores piezas.

El ciclo era éste: familia arruinada o comunidad religiosa menesterosa > chamarilero > venta en comisión a un marchante forastero > aparición de la pieza en un gran museo o coleccionista de Europa o América. Así desaparecieron obras maestras de Murillo, de Zurbarán, del Greco o de Goya, más buen lote de pinturas no españolas que aquí se conservaron durante siglos, especialmente flamencas. Los españoles no compraban cuadros de valor internacional, ni siquiera de aquellos

⁵ Un solo Ingres conozco, y no muy representativo, en la colección ducal de la casa de Alba.

⁶ Estoy seguro de que, en los últimos años, algún cuadro habrá entrado en las colecciones españolas con atribuciones de campanillas, de las que mi experiencia me dice que hay siempre que desconfiar.

pintores españoles que armaban ruido en París; el caso de Fortuny se repitió con Picasso o con Gris...

Los cambios de situación en el mercado de arte español han seguido siempre a las catástrofes históricas (guerra de la Independencia, desamortización, guerras civiles). La contienda de 1936 al 39 fue no sólo una guerra civil, sino, no lo olvidemos, una revolución. En las grandes ciudades españolas—Madrid, Barcelona, Valencia—, un régimen negador de la propiedad se ensayó en esos tres años. Las obras de arte, abandonadas o en peligro muchas de ellas, fueron recogidas e incautadas como paso para una colectivización. Al terminar la guerra, arruinadas muchas familias, desmanteladas iglesias y conventos, la economía destrozada y la inflación creciente determinaron otro cambio de manos en las obras de arte. Todo se vendía en aquellos años, y en la arena estaba una clase agresiva de nuevos ricos y especuladores, la mayor parte sin gusto cultivado ni entrenamiento anterior, que se lanzaron a la adquisición de obras de arte como medio de invertir un dinero que les sobraba y cuyo valor se deterioraba rápidamente. En un país como el nuestro, no preparado para este tráfico, todo se improvisó: nació de la nada un comercio de obras de arte que desbordó el cuadro de los viejos anticuarios o comisionistas. Gentes de clase media y aristócratas *déclassés* se dedicaron al corretaje de obras de arte que enajenaban las viejas familias, que tenían que reducirse y recomenzar su vida. Fue una fiebre. Como la gente que compraba no tenía gusto ni experiencia propia, se improvisó también otra clase apenas existente en España: el *soi-disant experte*. Plumíferos, señoritos arruinados, restauradores de cuadros, críticos de periódico, ex coleccionistas o, simplemente, frescos desaprensivos, con la adición de algún viejo erudito, acudían a poner su vaso al grifo, según la frase de D. Antonio Maura. Se dedicaron a pontificar como expertos y *connaisseurs*, y llenaron el mundo de *certificados*, papelitos firmados por ellos en los que el firmante, con autoridad que él mismo se concedía, afirmaba que el cuadro que le había sido sometido era Greco, Zurbarán, Fortuny o Lucas—o el Bosco, Rubens o Rembrandt, que tanto daba—. Afirmación, naturalmente, remunerada en proporción con el valor

que al cuadro se atribuía. Buen negocio. Papelito en mano, el comprador quedaba ya tranquilo en cuanto a la seguridad de su inversión; el cuadro estaba *expertizado*⁷; y si el experto manejaba una pluma y lo publicaba en un periódico o revista, mejor; entonces estaba *catalogado*, palabra que los marchantes pronuncian con unción beatífica. Los casos eran muy distintos; en casos de osadía o ignorancia, la atribución era ridícula y gratuita; el atrevido firmante daba nombres al buen tuntún, sin la menor idea de lo que decía. Se trataba de lo que en la jerga del oficio se llaman *bautizos*, atribución de nombre ilustre porque sí, para elevar el precio de la mercancía. Había casos en que una buena pintura era adscrita absurdamente a un pintor de otra escuela o de otra época por las buenas. A veces se trataba de un *falso*, hábil o torpemente fabricado, según las circunstancias⁸. Con estos certificados, muchos *expertos* se ayudaban a vivir; alguno se fabricó con ellos un regular bienestar o una modesta fortunita desde los años 40 en adelante. ¡Coleccionistas, cuidado con los expertizajes!

La pintura contemporánea se vendía poco y por bajo precio entonces, pero también fue utilizada en esos años como instrumento de especulación indirecta. En aquella España falta de divisas, de materias primas, de bienes de cualquier clase, muchos productos estaban sometidos a precios *oficiales*. Las fábricas burlaban muchas veces esas regulaciones, saldando la

⁷ Es increíble el número de *certificados* desprovistos de cualquier seriedad y fundamento en la atribución que han desfilado ante mis ojos en mi vida de director de museo o de investigador no sólo en España, sino fuera de ella, firmados por supuestos expertos españoles. Algunos llevaban el nombre de personas respetables, escritores de arte o arqueólogos, y aun de directores de instituciones artísticas, que contribuían así a la confusión. Ni que decir tiene que también se *falsificaban* los certificados en ocasiones.

⁸ La prosperidad y la inflación recrudecen la fabricación de falsos o su puesta en circulación. Se falsifican hasta pintores modernos que ya han muerto; incluso algunos recién desaparecidos. Había en Madrid nidos de falsos que lanzaban personajes extraños, a veces totalmente alejados del mundo artístico; lo mismo ofrecían falsos Grecos, falsos Zuloagas o falsos Solanas... Son, generalmente, gente turbia y peligrosa. Por negarme a reconocer como auténtico un falso Zuloaga—pintor que había estudiado recientemente—y que me mostraba un conocido, me llegaron indirectas amenazas de represalia física contra mí. Las anécdotas serían inagotables.

diferencia de lo que cobraban con lo que debían cobrar con facturas de venta de pinturas contemporáneas que, efectivamente, adquiría el fabricante, pero a las que se atribuía el precio necesario para encubrir el estraperlo.

Como, pese a lo que se diga, España no tiene autonomía económica, el verdadero *boom* vino cuando el mundo, restañadas las heridas de la guerra del 39 al 45, restauró su prosperidad y subió el mercado internacional de las obras de arte. Esto ocurrió a partir del año 48 y, sobre todo, desde el decenio de los 50. España, aún maltrecha tras la guerra, pudo decirse que entró en este *mercado común*, sin dificultades, del alcismo de las obras de arte. El barullo inflacionista del mundo artístico se institucionalizó; los especuladores vulgares de los grandes negocios, del *export-import*, inmobiliarias, o improvisada industria, con millones a manos llenas, habrán oído ya lo que hace días se ha dicho en un simposio internacional celebrado en Madrid: que en época de inflación sólo las casas, los solares y las obras de arte son inversiones seguras. Pero el inversor necesita del intermediario. Entre 1939 y 1960, poca pintura antigua quedaba ya por vender en España. Cuando una pieza excepcional se presentaba como enajenable, entonces ya no eran los chamarileros españoles, sino las grandes firmas internacionales, los grandes coleccionistas de fuera de España, los que acudían a la puja privada. A veces, la legislación española sobre exportación de obras de arte era una barrera difícil de salvar, y entonces había que organizar la evasión clandestina. Se buscaba un testaferro; a veces, un diplomático, y la cosa salía bien, sobre todo si el cuadro no era muy grande. Casos de Grecos y Goyas de ilustres familias, comprobados como exportados ilegalmente, llegaron a los tribunales de justicia.

Pero ese filón se acababa. Entonces la especulación se dirigió al arte contemporáneo. En épocas de inflación, todo puede valer dinero. España seguía apartada del mercado internacional; sólo podía ofrecer el género nacional. Pues bien, todo servía. Los nombres triunfadores de Dalí, Miró, Tapies, etc., servían para justificar el lanzamiento de una *escuela española de vanguardia*. Algunos nombres españoles discretos nada más se habían abierto ya camino en el mercado de Nueva York.

Se conectó con Nueva York, pues el *pool* internacional de las salas de arte es una realidad positiva en ciertos estratos.

Yo me acuerdo de los años 20, cuando sólo dos o tres salas de exposiciones funcionaban en Madrid, con escaso rendimiento, generalmente unidas a librerías o almacenes de productos para pintores. Hoy existen en Madrid—lo leía en un periódico, hace unos días—unas 270 salas de arte, bien instaladas, bien iluminadas, con caros catálogos bien ilustrados para cada exposición. Si pensamos que la exposición de un artista está abierta unos diez días generalmente y que cada exposición albergue 20 obras, tendremos que, en una temporada de diez meses—se llega hasta julio, se puede empezar en septiembre—, cada sala expone 600 obras, generalmente pinturas, lo que da un total, en la temporada, de unos 162.000 cuadros. Barcelona no está por bajo de Madrid en el número de salas ni en la frecuencia de exposiciones, lo que nos lleva a pensar que entre las dos ciudades principales de España se alcanzaría la cifra de 324.000 pinturas presentadas al público anualmente. Con Valencia, rebasaríamos las 350.000, y a ello habría que agregar la cifra, nada fácil de calcular, de las obras que se exhiben en otras provincias, que todas ellas tienen ya su mundo de marchantes—Alicante, Bilbao, San Sebastián, Santander, Málaga y la Costa del Sol en primer término—. ¿Cuántas obras se producen y se exhiben en salas especiales en toda España? ¿A cuánto asciende el volumen de dinero que moviliza este negocio? ¿Qué consecuencias tiene esta inflación sobre la calidad artística de lo que se expone?

Dada la escasa importancia del comercio de arte en España durante los decenios anteriores, es evidente que el 90 por 100, al menos, de los nuevos marchantes habrán de ser inexpertos e improvisados. Sería una curiosa investigación socioeconómica, de las que ahora tanto se prodigan, averiguar quiénes son y de qué extracción proceden tales dueños de salas de exposición. Muy pocos serían los comerciantes atraídos a este campo desde otras esferas mercantiles, aunque los hay, sobre todo mueblistas, librereros, decoradores, joyeros, etc. En muchos casos, el que aporta el capital no aparece como el dueño del negocio, encubriéndose con un apoderado, socio o familiar que

dé su nombre. Hay ingenieros, abogados, arquitectos, pintores, coleccionistas, profesores, damas de sociedad, etc. En todo caso, el marchante ajeno al arte pone al frente de su negocio a una persona que hace de *relaciones públicas*: universitario, escritor, chamarilero... Ya en los años anteriores al *boom*, he visto yo a un periodista mediano, crítico de arte de poca altura, saltar a la presidencia del patronato de un museo y bajar después a encargado de ventas en una sala de arte de escasa categoría. En el mundo internacional, los monstruos sagrados del comercio de arte—el gran comercio de arte, el que vende a los museos y coleccionistas de América—pueden incluso tener a sueldo a ciertos conocidos conservadores de museos, que les informan o los asesoran, en casos señalados, más o menos secretamente. Claro está que la mayor parte de las veces es un secreto a voces, y las gentes del mundo artístico saben a qué atenerse a este respecto. Algunos han hecho compatible la dirección de un gran museo con este expertizaje venal; ilustres ejemplos podrían aducirse desde la mitad del XIX al menos.

No creo que haya un censo de artistas en nuestro país. Pero ¿a qué llamamos artista hoy? Porque en nuestros días no hay criba, ni selección, ni inhibición alguna en los que exponen. Hoy presenta sus cuadros, sin complejo, el joven apenas iniciado en el manejo de los pinceles, la señorita aficionada, la dama que, aburrída y acomodada, quiere sentirse ligada a un mundo *exciting*; al lado de ellos, en minoría, el artista de vocación, el profesional con decenios de práctica del arte⁹. Lo importante es fabricarse pronto un *curriculum* con recortes de prensa y prólogos de personas más o menos conocidas—a veces, totalmente desconocidas—al frente de los catálogos. Todos tienen premios en una bienal provinciana, cuadros en museos o colecciones; a veces, en América o Australia; de todos ha escrito alguien que son geniales o exquisitos, o, al menos, que tienen un mensaje social o psicológico—freudiano muchas veces—que comunicarnos. La exageración, la retórica o la extravagancia, el exhibicionismo, tejen sus redes en torno a estos genios al por mayor, y nos perdemos en su maraña y en tan-

⁹ Ha leído en una revista internacional que se calcula en un millón el número aproximado de pintores que existen en el mundo.

tos elogios, de los que nos sonreímos. Pero la rueda marcha, y alguien, muchos, ponen el vaso a la espita.

Por si esto no fuera bastante, han aparecido hace unos años las subastas, que se han convertido en bolsas supletorias para ayudar a la inflación con espectáculos sociales, en ferias de vanidades que agitan cifras, pujas y resultados en los que muchas veces no creemos. Se lanza un cuadro como globo-sonda para ver lo que puede obtenerse, siempre con un precio más alto que el último de que se haya oído hablar del mismo autor; se hace subir la cifra por los procedimientos acostumbrados; si se fracasa, se camufla la venta pujando el mismo propietario o sus amigos; en caso extremo, se retira y se guarda el cuadro para lanzarlo meses o años después, cuando se haya olvidado el fracaso. Pero el dinero se mueve; artistas por los que nadie hubiera dado una suma de cinco cifras, aparecen obteniendo precios de seis y de siete. ¡Cuántos entusiastas inversores perderán, con el tiempo, sus ilusiones y su dinero! Pero el intermediario cobra sus comisiones y prospera. En las subastas, la comisión suele ser del 30 por 100; en las salas de exposiciones, los artistas pueden ser esquilmados con el 40 o más. Ya se sabe: local, luz, catálogos, propaganda, obsequios; a veces —demasiadas—, un cóctel de inauguración...

Que en nuestro semidesarrollado e inflacionario país se mueve dinero en torno a este negocio, lo prueba el hecho de que, por primera vez en la historia, alguna casa internacional de subastas ha venido a plantar sus tiendas en Madrid para llevarse lo que pueda de este botín ocasional... hasta que deje de rendir. Entramos en el mercado internacional por la gatera: exportando pintores de fama improvisada, y, desde luego, en su mayoría, abstractos, para el consumo de países más poderosos, y así nuestro dinero ingresa en negocios extranjeros que vienen a explotar esta anómala situación. Pero no se enriquece España con cuadros de primera fila ni de ayer ni de hoy, ni nuestros museos o nuestras colecciones verán advenir, en esta oleada, obras que contribuyan a ensanchar nuestras curiosidades o a aumentar el tesoro artístico. Y el Estado, siguiendo el *boom*, organiza exposición tras exposición y gasta

millones en transportes, catálogos, viajes, empleados..., sin que enriquezca a nuestros museos con nuevas e importantes obras. Y ha derrochado millones en un museo contemporáneo que no sabremos con qué llenar¹⁰ y donde jamás se colgará un cuadro extranjero importante, porque se alimentará de la producción local, continuando nuestra *clausura* cultural.

No me interesa tanto lo que haya en todo esto de fenómeno económico, fatal, a veces, en su proceso inflacionario y especulativo, como los efectos, que creo negativos, sobre el arte mismo. Nuestro país era pobre, pero digno, y no había entrado en el camino de la comercialización masiva de las artes, que tan dura y noblemente condenaba el inglés Eric Gill hace cuarenta años. No es progreso haber degradado este mundo puro a costa de haber enriquecido a algunos pintores... y a casi todos los marchantes o intermediarios. Me he formado al lado de un maestro universitario, D. Elías Tormo, que siempre hizo principio de permanecer alejado totalmente del mundo del comercio. Recordaba yo, al morir Sánchez-Cantón, que en un libro publicado en 1912 se felicitaba en el prólogo de que no hubiera arraigado en España «la planta maldita del crítico comerciante»¹¹. Ya no hubiera podido escribir esas palabras, porque la ola espuria de la especulación con las obras de arte ha llevado su degradación a ciertos estratos que antes se consideraban limpios de afán impuro de lucro y porque la sociedad de entonces no hubiera aprobado la tolerancia con que en nuestros tiempos relajados se conllevan las transgresiones de unas normas éticas, no escritas, pero que no perderán nunca su validez para los que todavía llamamos personas honorables.

Dinero, especulación, inflación han venido a perturbar en nuestro país, tradicionalmente pobre, pero honrado, la vida

¹⁰ Llevamos, en cambio, años hablando de la descongestión del Museo del Prado o de la necesidad de un teatro de ópera y de *ballet*, sin que pasemos de las palabras vanas.

¹¹ Me refería al libro *Retratos del Museo del Prado*, publicado por la Junta de Iconografía Nacional (p.XII-XIII). Lo mencioné en la necrología de Cantón (*D. Francisco Javier Sánchez-Cantón. In memoriam...*), publicada en la revista *Academia* (órgano de la de Bellas Artes) (Madrid 1971).

del arte en toda su compleja trama de conexiones. Sin confundir prosperidad con corrupción, no creo que podamos felicitarnos de ello. En la descripción de los fenómenos de nuestro tiempo, no me resigno a desdeñar ciertas consideraciones éticas, aunque no sea mi propósito predicar en desierto...

TEORIA DEL ARTE MODERNO

Por JOSÉ CAMÓN AZNAR

Decano honorario de la Facultad de
Filosofía y Letras de la Universidad
Complutense de Madrid. Director de
la Fundación Lázaro Galdiano.

ACTIVIDADES DE INVESTIGACIÓN

1980-1981

TEORIA DEL ARTE MODERNO *

¿Hay algún principio que de una manera objetiva podamos decir que informa la creación del arte de hoy? Desde el impresionismo, el arte se halla en la órbita de la temporalidad. Las formas se encuentran mediatizadas por el tránsito del tiempo, a veces en sus cambios más indefinidos. Es obvio que esta subordinación de las formas a los cambios temporales se encuentra ejemplificada en esa escuela. De aquí arranca desde la supresión de las sombras hasta la visión inmediata como tema artístico. Ciertamente que todo ello en superficie, pues esta visión rasante y fugaz ha eliminado el sentido estable, concreto y profundo de las formas. Pero se han ganado valores de fluencia y de continuidad que tienen ya un signo espiritual.

Cada forma está sujeta no al momento presente, sino al pasado y al futuro. El instante—pese a que alguna escuela radicada en estas teorías se designe como «instantista»—no queda solidificado ni sujeto a lo inmutable, sino que encierra en sí un proceso evolutivo, en el cual se encarna lo que fue y lo que será. Lo que en estos cuadros se valoriza con más énfasis es el destello. La herida del rayo sobre las superficies que cambian con la luz. Por eso, no es baladí el hecho de que muchos de estos pintores impresionistas vivieran sobre el agua. Los reflejos múltiples y transitorios eran recogidos en unos cuadros primaverales, que se abren, como algunas flores, al ser tocados por el sol.

Esto explica también que sea el paisaje el tema principal desde entonces en el arte. Y es porque con la luz entra el

* Publicado en el «Boletín Informativo de la Fundación» n.31 (octubre 1974).

alma en la elaboración del cuadro. No sabemos si el titilar de un destello lo es del rayo o de la conciencia. Y el paisaje moderno, sea cualquiera el ángulo de visión, es siempre una expresión anímica. Es un paisaje de la tierra y del espíritu. Y hasta podemos decir que la dosificación de estos dos elementos determina la personalidad del artista. Sus temas son jugosos y cotidianos. Pero esta trivialidad tiene unas profundas raíces, que casi me atrevo a decir cósmicas. Porque el arte participa ahora en la gran corriente dinámica del universo. Se sumerge en el curso del proceso que mueve astros y cosechas. Hasta tal punto se inserta el arte en esta corriente, que podemos decir que es, entre las creaciones humanas, la que de una manera más pura nos revela una expresión temporal. Por los cuadros de hoy circula la sutil onda del tiempo al pasar. Las cosas tiemblan al paso de los minutos y se abren en esos poros de los toques sueltos para que el tiempo pueda penetrar y circular en su interior.

Las consecuencias de esta irrupción del tiempo en el arte son muchas. En primer lugar desaparece la temática histórica, porque todo lo que se quiera perennizar como ejemplaridad humana no puede ser objeto de una visión subordinada al rayo que pasa. Otra cualidad que hoy domina nuestro arte es la integración en una totalidad, podemos decir que absoluta, de los ingredientes de un cuadro moderno. Cada forma no puede desprenderse de su enlace con las adjuntas. La materia de la composición es hoy indivisible y sustancialmente homogénea, pues está formada por una pasta modelada por la luz. No hay ningún perfil neto, puesto que todas las cosas están palpitantes en la palma del tiempo. Los ritmos no son de compensación o de alteración, como en el mundo tradicional, sino de tránsito tan corriente, que no hay posibilidad de discriminar las siluetas, pues no hay huecos en el espacio.

Esto determina también una cohesión, en gran parte originada por la supresión de las sombras que, como pequeños abismos, separaban a las cosas en la pintura antigua. Más que cuerpos diferentes, hay en el paisaje moderno cambios de aspecto. Es el paisaje de los impresionistas un momento elástico

en el que se presente el futuro y en el que late también el pasado.

Esta variación incesante se corresponde con el tránsito también continuo de la conciencia. El espíritu se encuentra en una perpetua fluencia. Hay una correspondencia milagrosa entre las transformaciones temporales y las del alma del hombre. La dualidad cartesiana ha desaparecido, pues en este arte no hay una delimitación precisa entre la realidad exterior y la intimidad. En la materia vive el espíritu y en el arte coinciden los dos latidos. Los dos ritmos, el personal y el natural, permiten esa interpretación anímica de la realidad, siendo imposible separar lo que en estos cuadros hay de naturaleza y de subjetividad, pues los dos confluyen en un devenir incesante. La materia por sí misma parece que lleva dentro un arrebató espiritual que la transforma y capacita para ser objeto de arte.

Por esto, el color es un elemento esencial en el arte moderno, pues así como la línea es más impersonal y, en cierta manera, derivada de suposiciones intelectuales, el color permite una visión personal y alejada de la realidad. Las rosas de Matisse, los amarillos de Van Gogh, todo ese mundo floreado del impresionismo, se transforma después, en los fauvistas, en una exasperación cromática sin relación con el mundo vivo. Y, sin embargo, dando más impresión de realidad que los colores normales.

A esta coloración anímica la hemos llamado «endocromía», pues sólo como colores interiores, como cromos íntimos, se pueden interpretar los cuadros de hoy. Esta endocromía inaugura todo el arte del futuro. En ella se funden el sol celeste y el de la conciencia. Y hasta podemos decir que las luces personales son las que iluminan el arte de hoy. Son manchas inestables, con las cuales se refleja un estado de alma y de naturaleza. Esas poéticas vaguedades que se consiguen con el impresionismo—en Monet, en Pissarro—son como unas expresiones espirituales. Se desmaterializan las superficies tradicionales, que quedan ahora como un impulso, unas veces lento y remansado, y otras de eléctricos e incendiados colores. Parece que todo lo que era elemento de relleno ha caído, y ha que-

dado sólo en el cuadro el ramaje nervioso del modelo. Quedan sólo aquellas formas que pueden ser directamente asimiladas por el alma. Y para esto se maneja una técnica de toques sueltos, de vivas pinceladas, trazadas a compás de los latidos, de la luz y del espíritu.

Si se ha desgajado el tiempo como elemento nuclear del cuadro, ¿por qué no hacer lo mismo con el espacio?

Y así ha ocurrido con otro movimiento no demasiado comentado, pero creemos que de la mayor importancia: el «simultaneísmo». Con Delaunay, en el mismo lienzo se conjuntan episodios espacialmente separados: la torre Eiffel, un partido de fútbol, unos ciclistas. Todo ello unido en la misma expresión gráfica. No hay más unidad que la ambiental, pues todos los elementos formales se hallan en el mismo instante cultural. Pero este simultaneísmo todavía estaba tratado con las pinceladas vivas, que llenan de luz natural y de energía vital al cuadro.

Pero con el «surrealismo» el tiempo muere, el transcurrir cesa, y queda un mundo funeral, inerte, pero animado por fantasías oníricas. Es esta elaboración imaginativa, desmontada de la realidad, pero engarzada en el mundo de los sueños, lo que constituye la gran aportación y la gran audacia del surrealismo. Ha matado al tiempo, y con él la fluencia que enlaza las cosas entre sí. Y queda un universo muerto, con las cosas autónomas, con una realidad concreta y calavérica, pero llena del interés alucinante de la fantasía desbordada. En estos cuadros se arranca de la falta de perspectiva aérea y de blanduras atmosféricas. El universo rueda en el vacío del tiempo.

Entramos ahora en los linderos de las abstracciones modernas con el «cubismo». Con él desaparece el espacio y el tiempo. Los planos, casi superpuestos y sin espacialidad entre ellos, se levantan en el vacío, sin leyes perspectivas y sin horizonte. No hay ráfagas entre las cosas, y una sofocante densidad invade al cuadro, paralizado en los primeros términos. No es en la realidad donde este arte se apoya, sino en el recuerdo. Y las flexiones de color son las únicas que permiten una continuidad en un universo segmentado por cortes crueles. Todo

aparece cortado, sincopado; expresadas las cosas más bien desde su internidad que desde su aspecto exterior. El ser plástico de las formas parece que brota de su íntima estructura, desapareciendo de ellas toda la fronda que pueda evocar el mundo cambiante y luminoso. Las imágenes se hallan asentadas más en la memoria que en la realidad. Es la osamenta lo que el pintor cubista reproduce. Y hasta el color está sugerido por alusiones intelectuales y no naturales. Las formas se reducen a planos con un valor más de signo que realista. Y en los buenos cuadros cubistas hay una tensión, acentuada por ese color gris, que se espesa en los bordes de los planos.

He aquí una síntesis de algunos de los procesos generadores de nuestro arte.

Y ahora, ¿cómo plantear una definición del arte de hoy, cuando este arte es en sí mismo contradictorio y sus motivos de impulsión tantas veces antagónicos? En él encontramos, a la vez que el arrasamiento más desolador, los anhelos más encumbrados, que hacen que sea en el alma y sólo desde al alma donde se modelen las nuevas formas, aunque éstas aparezcan serviles a la realidad. Exaltando unas veces su misma calidad de criatura inerte, y otras queriendo superarla; buscando su esencia, su formulación más desmaterializada. Con el vacío espacial o con formas cuya plástica aún las hace más densas que en la realidad.

Y esto mismo podemos decir de la técnica. En este arte se han realizado algunas de las conquistas cromáticas más importantes de la historia. Ello ha exigido refinamientos de sensibilidad y potencia creadora de gran aliento. Y, a su vez, ineptias y pedantescas vulgaridades, acogidas a un subjetivismo sin posible control ni módulo de valoración. Pero así es el arte de nuestros días: alba y ocaso, raíz germinal y voluntad de muerte.

Podemos decir que toda la filosofía es una filosofía de la historia. O para predecir o para cristalizar en ideas su curso. El fabuloso panorama de originalidades—tantas como artistas—de nuestro momento hace muy difícil teorizar con método riguroso y unitario sobre un arte cuya definición ya no es posible. Esto y lo otro, el «arte» y el «no arte». El intento

de encontrar la medula de su inspiración tiene que resultar accidentado y con perpetuos virajes de enfoque.

¿Cómo llamaremos a esta meta-arte de hoy que ha destruido los principios creacionales y, en muchas escuelas, hasta las formas del arte tradicional? Nuestros planteamientos estéticos son tan radicalmente distintos, las fórmulas representativas tan absolutamente distanciadas, que, no cabiendo dentro del mismo concepto, se le ha intentado denominar «el arte-otro». Pero esto no es una definición, sino una expresión del susto ante un abismo. «Otro», es decir, otra entidad, otra creación, otro universo inconectable con el anterior. Ni siquiera este arte se halla integrado con otros modos culturales. Entre Rembrandt y Espinosa, como entre Goya y la Ilustración, hay unos modos mentales homogéneos. ¿Qué relación, ni formal ni conceptual, podemos encontrar, por ejemplo, entre Kandisky y Sartre, el uno con sus abstracciones y el otro con sus visiones concretas de una realidad exacerbada? Hoy el arte es un navío que va creando, a la vez que su ruta, el mar que lo sostiene. Carece de estrella Polar y aun su mismo ser lo está recreando constantemente. ¡Qué heroico avance dentro de un mar incógnito y que además está dentro de sus entrañas! Porque ésta es su gran aventura. A la manera de la araña, tiene que sacar de sí mismo el hilo con el que atrapar las formas. Por esto no es un azar—aunque haya en ella mucho de histrionismo—esa continua apelación a la angustia. No sólo como modo vital, sino como proceso de una creación que sale del alma como una flecha sin meta.

Y cuando una palabra como la de «arte» está sobrecargada con veinticinco mil años de una concreta significación, es muy difícil que el mismo vocablo sirva para designar algo—algo—que nada tiene que ver con el concepto anterior. Contra lo que afirman esas facilonas sociologías, en pocos momentos, y, desde luego, no en el nuestro, ha habido relación entre la sociedad y el arte. Sí, ya sé los argumentos al alcance de cualquier manual, las múltiples razones para encadenar a esas dos entidades. Cuento con ellos. Y, sin embargo, el arte es un universo que muchas veces sigue una ruta marginal a la historia, con sus leyes, con sus ímpetus de creación original, con

sus ondulados ritmos, con su tiempo ajeno al del sol y al de los pueblos, con sus sorpresas y desfallecimientos, desligado del medio ambiental. Desligado—y algo más—también de un pasado que ha muerto en nuestras manos.

Porque la tradición ya no se reanuda. Son legítimas y aun obligadas las lágrimas ante el final de una de las empresas hasta ahora más gloriosas y expresivas de la capacidad de espíritu del hombre como es el arte. Pero ello no vivificará, es decir, no convertirá en presentes y actuantes a las formas del pasado. O, mejor, a su proceso de creación, a sus raíces inspiradoras, que nuestra época ha arrancado de cuajo. Y es también legítimo que ante las nuevas formas—y no sólo en las artes plásticas—, que no han encontrado todavía un intérprete genial, un arranque cimero capaz de coordinar con su obra a todo el mundo auroral de nuestra hora, surjan las lamentaciones, las rabias, los ojos cerrados. Pero ello no detendrá ni un instante el nuevo sentido de las realizaciones artísticas, ni podrá evitar que todas las inspiraciones nazcan ya dentro del nuevo orden mental.

Cierto que estamos aún en la etapa feroz de la negatividad. Cuando la radicalización—contra lo que dice el evolucionismo—es más trascendente y absoluta. Porque siempre los comienzos de un sistema, de un modo cultural cualquiera, son los más totales, enfáticos y desafiantes de la tradición inmediata. No hay excepción. Desde la cueva de Menga a El Escorial. Desde Caravaggio hasta Picasso. No, no hay evolución como un graduado avance theillardiano. Los cambios son abruptos y el arranque lleva en su seno todo su proceso posterior. Pero hasta ahora estos cambios eran caras distintas de un poliedro. El núcleo generador de esas variantes era el mismo. Cambiaba lo que es más voltario y, en cierta manera, adjetivo: el gusto. Y ello condicionaba las novedades, que nunca alcanzaban al núcleo generador. De aquí la legitimidad también de que haya podido hablarse de evolución, pues la medula que desde el paleolítico ha recorrido el arte era la misma. Los pies se han apoyado siempre en tierra firme. Y ello no metafóricamente, pues era en la tierra misma, con sus alabeos y luces, en donde se mojaban los pinceles. La tierra como espectáculo,

la tierra como tema de ensueño en forma de paisaje, la tierra como escenario de los dramas del hombre. La tierra—y el cielo sobre ella—como ámbito de la divinidad.

Ahora ese modelo, que además era módulo, ha desaparecido. ¿Qué opinaría un pintor clásico de un arte del que se ha eliminado la naturaleza y el hombre? Seguramente, si ello fuera posible, se representaría la imagen de la nada. Y algo de una asoladora negatividad hay también en la raíz de nuestro arte. ¿Acaso una nostalgia del no-ser? ¿Acaso una rebeldía contra la misma creación? Una simple actitud protestatoria no podría enterrar todo el pasado, y menos hacer brotar el arte del presente. Ha habido, sí, «una mística del desanudamiento». Del desprenderse de todas las ligaduras que unían el arte con la tierra y con el cielo. El motor de la inspiración ha pasado, con giro copernicano, de la realidad al alma, de la naturaleza a la conciencia. Y, naturalmente, se ha derrumbado todo el aparato imaginativo, basado en la realidad, y ha surgido otro que aflora en el lienzo desde el hondón de la intimidad. Y he aquí ya plantado frente a los tiempos, con todo el futuro sobre sí, un nuevo sistema representativo, con la dramática paradoja de tener que sacar de su misma negatividad el nuevo centro creador con las formas que han de sostenerlo. La abstracción es un concepto opuesto al de forma. Y, sin embargo, los dos se unen en este arte de hoy. Y, en oposición absoluta a esa abstracción lindante con el vacío, el hiperrealismo de hoy, que nos entrega una naturaleza cristalizada, unos volúmenes que llaman a las manos.

Esta oposición en el mismo instante, ¿no será un síntoma de contradicciones aún más graves que hay en el espíritu moderno, donde conviven—y hasta pensamos hacerlas compatibles—las actitudes más antagónicas; donde tienen su culto dentro de la misma conciencia—y esto es lo más grave—Dios y el diablo?

¿CARACTER ANTICIPATORIO DEL ARTE?

Por SIMÓN MARCHÁN FIZ

Profesor de Estética y Arte
Contemporáneo de la Facultad de
Filosofía y Letras de las Universidades
Complutense y Autónoma de Madrid.

¿CARACTER ANTICIPATORIO DEL ARTE? *

Una obra artística o un grupo de obras—lo que acostumbra a llamarse una tendencia—no posee solamente un sentido en sí misma. En cada período histórico, las diferentes obras singulares, sin renunciar a sus peculiaridades y rasgos diferenciales respecto a las demás, pueden converger en lo que recientemente se han denominado *estructuras de orden superior*, envolventes. El recurso a éstas implica una reducción a modelos. El modelo, como procedimiento operativo en su sentido más amplio, reduce las obras a diversos parámetros, analiza los fenómenos de pertinencia—según la actual jerga lingüística—en cuanto hechos que afectan a un determinado punto de vista o a dimensiones en las obras mismas. Aún más: las obras de un período artístico pueden considerarse como piezas parciales, configuradoras de un sistema de transformaciones desde una perspectiva diacrónica, histórica. Algunas de ellas han llegado a ocupar una situación privilegiada. En este sentido, historiadores del arte, como A. Hauser o H. Sedlmayr, se han referido al *sentido direccional* de ciertas obras¹. Así, por ejemplo, la primera acuarela abstracta (1910) de Kandinsky poseería este sentido respecto a la evolución posterior del llamado arte «abstracto», o los *collages* de Braque y Picasso con relación a todo el arte «objetual» de nuestro siglo. Sin desbordar, aparentemente, las dimensiones formales, sintácticas, la obra singular o la tendencia oscilaría entre su momento estático y dinámico,

* Publicado en el «Boletín Informativo de la Fundación» n.27 (mayo de 1974).

¹ Cf. H. SEDLMAYR, *Kunst und Wahrheit* (Hamburg, Rowohlt, 1961), 2.ª ed., p.65; A. HAUSER, *Introducción a la historia del arte* (Madrid, Guadarrama, 1961) p.303.

entre la sincronía y la diacronía, entre su carácter de estructura relativa en sí misma y su integración en otra más amplia. Adoptando una expresión de E. Bloch, es posible afirmar que ciertas obras de arte—y no siempre las consideradas como más valiosas—pueden convertirse en una *figura tendencial*². La obra como figura tendencial posee una prioridad doble: por una parte, es *sintética*, en cuanto momento tranquilizante; por otra, es *anticipatoria*, ya que la concentración sintética, esa especie de excedente del estado de equilibrio, puede generar y alimentar estímulos y propuestas de nuevas obras. En consecuencia, algunas obras instauran una *anticipación estimulante*.

Cada obra artística, tendencia o propuesta puede replegarse sobre su momento estático y perderse, o conocer maduraciones enriquecedoras o superadoras. En la segunda alternativa estriba el *carácter anticipatorio* de la figura tendencial. Pero ello no se debe *solamente*—como parecen insinuar generalmente las historias del arte—al movimiento interno de este campo específico de la actividad humana, del arte. Mucho menos obedece a un despliegue autónomo, hipostasiado, asubjetivo, de las estructuras artísticas. Depende *también* de la evolución histórica dada; es decir, de las posibilidades productivas y de las necesidades concretas de una sociedad determinada. Estas maduraciones—o el término más clásico de «influencias»—, haciendo valer también lo que tienen de específico, pueden fructificar únicamente en la estructura global más amplia, en la «totalidad concreta» (K. KOSIK), en la que la obra de arte entra a formar parte como una «subestructura». La historia del arte, como la de cualquier otro campo, no es simplemente el despliegue de una capacidad, sino un acontecimiento contingente, una dimensión de la acción y de la praxis. No es un desarrollo unidireccional de una etapa necesaria final, sino una manifestación multilínea, una disyuntiva de lo posible. Desde este ángulo, el carácter anticipatorio mantiene estrechos lazos con la conciencia

² E. Bloch, autor en gran parte desconocido por las grandes dificultades de traducción, define las «figuras tendenciales» como «modelos reales objetivo-experimentales de aquel *totum* verdadero que está de moda, con parada en la corriente, con flujo en la parada» (alusión a lo sincrónico y lo diacrónico) (*Tübingen Einleitung in die Philosophie* [Frankfurt M., Suhrkamp, 1962] B.2 p.127).

utópica. Ahora bien, es preciso distinguir entre la utopía abstracta y la concreta. Mientras la primera no se preocupa excesivamente por las mediaciones, la utopía concreta es la que *media* con las fuerzas reales del proceso histórico. El propio Bloch la entiende como una gama de «posibilidades objetivo-reales todavía no realizadas» en el mundo³.

El carácter anticipatorio y la conciencia utópica asoman con frecuencia en recientes experiencias o propuestas artísticas. Creo que vale la pena detenerse. La problemática oscila en torno a las tensiones entre planteamientos *utópicos abstractos* y los *concretos*, entre las *utopías concretas tecnocráticas* y las *pluridimensionales*. Incluso se tropieza con propuestas que no sólo pretenden ofrecerse como modelos artísticos, sino también como modelos sociales más amplios.

1. La anticipación tecnocrática

La ciencia y la técnica, consideradas como primera fuerza productiva y como legitimación de dominio, han sido el acicate de las *utopías artísticas tecnocráticas* durante la década optimista de los años 60. Y aún se dejan sentir sus estribaciones en la de los 70. Estas utopías apuntan básicamente a una prolongación de las posibilidades técnicas del presente hacia el futuro. Abundan en las diversas tendencias del arte tecnológico y en el diseño arquitectónico. En este sector se han destacado los modelos futuros, desde la arquitectura móvil y las ciudades espaciales (Y. Friedmann, G. E. A. M., F. Schulze-Fielitz, etc.), el metabolismo japonés (Plan de Tokio, de K. Taniguchi; las ciudades marinas y *cluster* industriales oceánicos; Unabara, de K. Kikutake; las torres helicoidales, de N. Kurakawa, o los *cluster* en el aire, de A. Isozaki) hasta la torre cibernética de N. Schöffer y los numerosos experimentos de arquitectura programada. Autores como Johansen o B. Zevi encuentran un paralelismo arquitectónico al «medio es el mensaje» (McLuhan) en sus análisis de las consecuencias de la

³ BLOCH, *Freiheit und Ordnung, Abriss der Sozialutopien* (Reinbeck bei Hamburg, Rowohl, 1969) p.180.

civilización electrónica y del computador para la arquitectura ⁴. La «ciudad interconexa» o la «ciudad ambulante» del grupo Archigram es un caso típico de utopía tecnocrática abstracta, que supera incluso las mediaciones tecnológicas. Más recientemente, los proyectos utópicos detectan la negatividad de lo existente, acentuando la crítica subversiva del mismo. Las utopías urbanísticas de los primeros años de nuestra década están perdiendo la fe en las posibilidades tecnológicas y científico-técnicas, a no ser presuponiendo un cambio en las actuales relaciones sociales. La utopía como proyecto crítico de poner en evidencia la negatividad de lo existente está siendo cultivada de un modo especial en Italia, en la tendencia conocida bajo la denominación de *antidiseño* (entre otros, los grupos Archizoom, 9999, Superstudio, etc.).

La conciencia utópica cientifista confía en transformar el espacio urbano a través de soluciones tecnológicas, sin cuestionar a fondo sus condicionamientos reales. Se trata de una *estrategia transformadora*—sobre la que volveremos—de un indisimulado carácter «afirmativo», reflejo, por una parte, de la evolución técnica y económica y de la político-social, por otra. Su unidimensionalidad brota de la tensión entre estos dos factores.

Esta conciencia anticipatoria tecnocrática preside e inspira gran parte de propuestas del *arte tecnológico*, sobre todo las referidas a la electrónica, química y cibernética. Son prácticas estrechamente ligadas a los desarrollos teóricos de la cibernética, estética de la información o teoría de los medios, y suelen ser propias de los países más desarrollados desde el punto de vista tecnológico. Han encontrado una abundante fundamentación teórica, ya sea en la estética de la información de Max Bense o en las atractivas teorías de McLuhan, y aún más en la famosa «información estética» de A. Moles. Todos ellos aceptan entusiasmados las *nuevas condiciones de producción* y sus repercusiones sobre las artes. A. Moles sólo concibe el futuro desarrollo del arte como una práctica ligada a la omnipresencia determinante de la computadora. Partiendo de la

⁴ Cf. B. Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura* (Torino, G. Einaudi, 1973) p.203ss.

superación de la noción tradicional de obra de arte, Moles puntualiza: «Los medios ambientes sensorios programados como un arte serán constituidos, como los demás medios ambientales, a golpe de computadora...; en adelante podremos afirmar que la computadora es la fuerza motriz de todo arte como elemento necesario de su praxis. Reconstruimos el mundo en su totalidad programada; las teorías estructurales e informáticas nos proponen los medios para ello»⁴.

Las diversas utopías tecnocráticas abocan a una nueva *mística de los medios y de la propia tecnología*. Ambas suelen ser presentadas como algo indiferente y «natural», descuidando las relaciones sociales bajo las cuales se desenvuelven y atendiendo únicamente a la unidimensionalidad. Atribuyen al medio tecnológico una calidad esencial, propia, consolidadora de lo «establecido». Estas utopías tecnocráticas en el campo artístico—y no sólo en él—parecen descuidar—o así nos lo insinúan o proponen—que la técnica y los medios se deben, en primer lugar, al contexto social de reproducción; en segundo lugar, la estructura y el contenido de las nuevas tecnologías y «nuevos medios» no pueden dissociarse de su función, y deben interpretarse también a la luz de los modelos comunicacionales. Los nuevos géneros desprendidos de los futuros modos de producción y los nuevos medios—considerados como alternativas de la extensión del arte—pueden ofrecer, indudablemente, posibilidades futuras. Pero simultáneamente pueden provocar y esconder los graves equívocos que se denuncian en la mayor parte de estas propuestas anticipatorias tecnocráticas. El más frecuente es pensar que los previsibles desarrollos futuros se fundamentarán *exclusivamente* en su propia naturaleza tecnológica, desligados de las condiciones de aparición y de uso, como si su posible desarrollo fuera abstracto y no tuviese que ver con unos condicionamientos objetivos. El descuido de todo ello es lo que confiere a estas utopías concretas tecnocráticas su marcado carácter «afirmativo».

Otra modalidad de esta anticipación tecnocrática es la que

⁴ Cf. MOLES y E. ROHNER, *Psicología del espacio* (Madrid, Ediciones Ricardo Aguilera, 1972) p.132-133; MOLES, *Art et ordinateur* (Tournai, Castermann, 1971) *passim*.

propugna el *intervencionismo del arte como configurador de la vida*⁶. Un nuevo *productivismo* parece definir secretamente o a la luz del día muchas de las experiencias neoconstructivistas, tecnológicas o de diseño arquitectónico y ambiental. En una sociedad futura, el arte será uno de los factores determinantes del sistema cultural y social que afectará y configurará los más diversos sectores de la vida humana: la moda, el diseño, la arquitectura, el urbanismo, el medio ambiente, la transformación del paisaje natural, el deporte, la organización del trabajo y del ocio. Las propuestas anticipan una *transformación estética* del medio ambiente en su sentido más amplio. En semejante situación, la «bella apariencia» de la obra de arte, heredada de la tradición, sería liquidada por el arte «implicado». Esta estrategia planificadora evoca las ideas productivistas de los años 20—neoplasticismo holandés, arquitectura visionario-utópica berlínesa, constructivismo ruso, etc.—. Pero sus premisas y circunstancias históricas han variado sensiblemente. Ahora suele tratarse de un *productivismo acrítico*, desprovisto de los contenidos ideológicos y sociales que definían a aquéllos, sobre todo al productivismo ruso. Estas nuevas concepciones *intervencionistas* ven en la expansión del arte un cambio futuro de la misma realidad. Este nuevo productivismo, orientado al futuro más que al presente, propone en realidad una transformación del mundo en virtud de las nuevas tecnologías y de las formas. Bajo los nuevos ropajes tecnocráticos renace de sus cenizas la nunca extinguida *ideología de la forma* como variante tardía del racionalismo funcionalista en lo que éste tiene de más reaccionario: en su interpretación miserable. El nudo del problema—tal vez ahora más que entonces—estriba en que la estrategia transformadora no suele atender a los procesos pluridimensionales del cambio real; piensa con frecuencia en una solución global—las buenas intenciones no faltan—a partir de consideraciones unilaterales del lenguaje formal, de la inmanencia de las formas o de las premisas tecnológicas. No obstante esta unilateralidad, sintonizan con las

⁶ Cf. el propio MOLES, *Psicología del espacio* p.145 s; J. CLAUS, *Expansion der Kunst* (Reinbeck, Rowohlt, 1970) p.9-14; K. PFAFF, *Kunst für die Zukunft?* (Köln, DuMont Schauberg, 1972) *passim*.

posibilidades ofrecidas por los nuevos modos productivos del actual desarrollo en las sociedades más avanzadas. En consecuencia, es previsible una proliferación de propuestas de esta naturaleza en un futuro próximo. Como es evidente, se trata de las anticipaciones de utopías concretas tecnológicas, con visos de verificación si se mantienen las actuales relaciones económicasociales.

Asimismo, se avecina—se están dando los primeros síntomas—una campaña de *transformación ecológica* del medio natural como última fase de la estrategia transformadora. No es preciso insinuar que responde a una necesidad sentida y padecida colectivamente, ya que se apoya en hechos concretos, evidentes. Pero tanto en cuanto los transforma en hechos *técnicos*, que tienden a ocultar sus ligazones con el mundo de la producción, la estrategia de transformación ecológica deviene con facilidad—y a estos niveles opera ya— un fenómeno ideológico encubridor, una nueva mitología adscrita a las utopías concretas tecnocráticas.

2. El arte como anticipación de comportamientos y modelos sociales

Desde el *happening* y otras modalidades, en especial las del «arte de acción», abundan los *modelos intervencionistas* de apropiación y estrategia de cambio a partir de los *comportamientos*. El arte y la dimensión estética se presentan como *modelo de vida*, atribuyéndole un carácter anticipatorio no sólo en la propia esfera del arte, sino a veces incluso en la existencial, antropológica, social.

La tesis de la *identificación entre el arte y la vida* remite a una larga tradición durante el siglo xx, que va desde el futurismo, el dadaísmo, constructivismo (productivista), surrealismo, hasta los años recientes. La premisa de la misma ha de buscarse en los deseos de reincorporar el arte a la vida social, en la necesidad sentida de reconquistar su *valor de uso*—en el sentido polivalente del término, no en el utilitarista— *estético social*. La experiencia histórica insinúa que semejante tentativa se ha resuelto, generalmente, a favor de una esteti-

zación. Pero dejando a un lado la discusión sobre la ambigüedad de los términos y su confluencia simbiótica, bajo las actuales circunstancias históricas se constata una tendencia a la conversión de la vida, e incluso de la misma política, en estética. Pero esto no extraña si tenemos en cuenta que ciertos defensores de esta identificación tienen como objetivo que el arte y la actividad artística y estética se conviertan en *modelos de lo existente*. No es difícil tropezar con opiniones de este tipo en los cultivadores del arte de acción. E incluso prevalece de un modo implícito como una de las ideologías ambientales.

La actividad artística y, de un modo más general, la dimensión estética son propuestas como modelos. Wolf Vostell, uno de los artistas más polifacéticos de la última década, afirmaba en 1973: «Sin el arte actual, en los años sesenta no hubiera sido posible, por ejemplo, la rebelión estudiantil en Francia, en América y en Alemania. Las artes plásticas han desarrollado diez años antes modelos revolucionarios mediante el nuevo arte objetual. A través del arte de acción, todo esto ha sucedido realmente diez años antes»⁷. Mientras tanto, otro compatriota suyo muy espectacular en sus actuaciones, J. Beuys, sugiere: «El arte es el único que está en situación de introducir una nueva cultura que supere las relaciones de nuestra civilización atascada»⁸. Para Beuys, el arte se convierte en método e inspirador de un programa político. En tales proposiciones, el arte tiende a *determinar* la vida social, ofreciendo modelos que ésta es incapaz de crear. En la identificación señalada con la vida, el arte poseería una prioridad condicionante sobre la misma. Naturalmente, no debe extrañar que este tipo de afirmaciones haya provocado indignación o hilaridad en los que luchan políticamente por la transformación social. Los criterios definitorios del modelo suelen ser subjetivos y voluntaristas y no remiten a una praxis social mediada. De hecho, este supuesto carácter modélico y anticipatorio es una cristalización de impulsos sociales más amplios en un campo especí-

⁷ VOSTELL, catálogo del ciclo *Nuevos comportamientos artísticos* (Instituto Alemán de Madrid, 1974, sin página).

⁸ Entrevistado por R. G. DIENST, *Noch Kunst* (Düsseldorf, Droste Verlag, 1970) p.42.

fico que revela síntomas de superación de lo existente, refleja fuerzas latentes que pugnan por abrirse camino. El arte puede ser una de ellas, pero no la determinante.

Otros artistas, como A. Kaprow o R. Filliou, han propuesto la celebración de *rituales festivos* y *acciones colectivas*, cuyo objetivo sería la comprensión y vivencia del trabajo cotidiano como juego, creyendo incluso que existe ya la posibilidad de transformar el trabajo en arte a través de la actividad lúdica. Sin duda, la propuesta encierra un potencial anticipatorio. La conciliación entre ambas esferas resolvería la gran escisión histórica entre el trabajo alienado y la actividad creativa. De este modo se superaría la petrificación de la actividad creativa, actual coto cerrado de grupos minoritarios y privilegiados. Pero, si ponemos los pies en la realidad, si examinamos la actual división social del trabajo, no podremos mantener tanto optimismo. Es comprensible que una actividad, la artística, que continúa vinculada básicamente a formas del *trabajo improductivo*—en su acepción sociológica y económica, es decir, como algo que no fructifica directamente en capital—o que no tropieza con el capital tanto en el ámbito de la creación y producción de la obra como en el de su *circulación y distribución*, pueda alimentar una ilusión. Una ilusión actualmente imaginable en un artista, pero irreal en la generalidad; la ilusión de que las condiciones particulares de su supuesta liberación sean las condiciones generales de la liberación social. Sólo su posición privilegiada o su aislamiento pueden suscitar esta ilusión y otras semejantes.

La extensión del arte en las prácticas concretas discurre paralela con la relevancia alcanzada recientemente por la *dimensión creativa, estética o lúdica*—consideradas, a grandes rasgos y provisionalmente, como sinónimas—. Se ha formado un arco teórico, cuyos polos son la reivindicación de las tesis lúdicas de Schiller y la «nueva sensibilidad» de su epígono H. Marcuse. La categoría de lo estético afecta tanto a los *sentidos* como al *arte* y sirve para «caracterizar la cualidad de un proceso creador en un mundo de libertad»⁹. Sin entrar

⁹ H. MARCUSE, *Versuch über Befreiung* (Frankfurt-M., Suhrkamp, 1969) p.44ss.

a discutir la estética marcusiana, sabemos que para él la *nueva sensibilidad* se ha convertido en factor político, la estética se pone al servicio de la política: «lo estético como forma posible de una sociedad libre» o «la dimensión estética como una especie de patrón para una sociedad libre»¹⁰. Ya desde *Eros y civilización* venía reivindicando la dimensión estética como juego libre de la imaginación. En cuanto tal, se convierte en la mediadora entre el impulso sensual y el de la forma; estimulante de un nuevo principio de realidad, deviene un vehículo de liberación. Marcuse no presenta gran originalidad en sus tesis, a no ser la formalización espectacular de la estética lúdica de Schiller o de las premisas surrealistas. En obras posteriores, sobre todo en la más reciente de *Counter revolution and revolt*, lo estético se ofrece como un *modelo* y una *alternativa* que puede enfrentarse ya en el presente a la «represión» imperante gracias a su naturaleza no violenta, no dominante. La dimensión estética es anticipatoria debido a que «las obras de arte abren en la realidad establecida otra dimensión, la de la liberación posible. Seguramente, esto es una ilusión (*Schein*); pero una ilusión en la cual se transparenta otra realidad»¹¹. En otro fragmento apunta: «En virtud de sus cualidades, la obra de arte *transforma* el orden que preside la realidad»¹². De todo ello se desprende el uso subversivo del arte, su utilización política: «La alienación artística convierte a la obra de arte, al universo del arte, en algo esencialmente irreal. Crea un mundo que no existe, un mundo del *Schein*, de apariencia, de ilusión. Pero es en esta transformación de la realidad en ilusión y realmente en ella donde se manifiesta la verdad subversiva del arte»¹³. Así, para Marcuse, el arte deviene un modelo no sólo de futuro, sino que todo parece apuntar a su operatividad presente. Las afirmaciones marcusianas—por otra parte, reafirmando la autonomía del arte frente a todo lo establecido—, y aún más, la ideología ambiental lúdica, en la que hayan podido generar, dan la impresión de aceptar con frecuencia la ilusión como la verdadera

¹⁰ Ibid., p.46 y 48.

¹¹ *Contrarevolution et révolte* (Paris, Éd. Seuil, 1973) p.115.

¹² Ibid., p.108.

¹³ Ibid., p.127.

y única realidad. Es un hecho que la dimensión estética y artística como actividad creativa y lúdica continúa atrapada, frustrada; como algo enfrentado de un modo casi irreconciliable con la cotidianidad. Sólo tiene vigencia en el sector restringido de su supuesta autonomía. Por otro lado, el pensamiento de Marcuse conduce al elitismo y a la frustración, dado que por miedo a la integración en la vida real, a la asimilación, por temor al uso operacional—sin discutir la naturaleza histórica de esta categoría—, la inmanencia y la autonomía son los únicos campos posibles de acción. Desde estos horizontes, temeroso de toda contaminación y contagio, el arte no podrá llegar fácilmente a satisfacer la función política subversiva atribuida por Marcuse; difícilmente el «sueño» se convertirá en una fuerza de cambio si escindimos la producción artística de la producción social más general. En el mejor de los casos, la liberación no desbordaría los límites individuales. El propio Marcuse, a pesar de las afirmaciones referidas a la autonomía, a la inmanencia autosuficiente, constata: «Este esfuerzo por liberar el potencial político del arte tropieza con una *contradicción no resuelta*. El potencial subversivo es de la misma naturaleza del arte; pero ¿cómo traducirlo a la realidad actual, cómo expresarlo en un guía y en un elemento de la *praxis* del cambio sin que deje de ser arte, sin hacerle perder su potencia subversiva interna?»¹⁴

Marcuse no parece percatarse de que la posibilidad o imposibilidad de resolver esta contradicción apuntada no se localiza exclusivamente en el campo «interno», sino en una tensión histórica; en la escisión entre la creatividad y el juego, por un lado, y el trabajo, por otro; entre la vida ideal y la real, entre el reino de la libertad y el reino de la necesidad. En este supuesto, el carácter anticipatorio del arte se ve torpedeado por esta realidad histórica. La separación entre trabajo y creatividad, entre arte y vida, no obedece a definiciones abstractas, sino a relaciones concretas: la división actual del trabajo no permite un desarrollo generalizado de la creatividad. Las pretensiones maximalistas abocan a una *utopía abstracta* que no busca las mediaciones con la realidad objetiva.

¹⁴ MARCUSE, I.C., p.132.

La dimensión estética aquí propugnada es una forma y comportamiento posible de una sociedad que haya superado las contradicciones actuales de la vida real, o, al menos, será más imaginable a medida que camine hacia el «reino de la libertad». Es un hecho que el sistema de las necesidades se configura con el desarrollo histórico. El estadio último sería el producir liberado de las necesidades físicas. El «reino de la libertad» estaría determinado por un despliegue lúdico de las fuerzas humanas, por la libre autorrepresentación. Sólo entonces tendría plena satisfacción la conciencia anticipatoria de un ludismo total. Pero en tal caso, éste estaría condicionado como categoría histórica, propia de la nueva sociedad. Desde esta atalaya, la actividad estética y artística desarrollaría las fuerzas productivas de la fantasía sin entrar en colisión con otras esferas, potenciaría plenamente la transformación espiritual y material. Mientras tanto, bajo pena de caer en los escapismos y ostracismos habituales, habrá que reconocer las *limitaciones*, y sólo tendrá sentido si intenta *mediar*, en el presente conflicto histórico, consciente de los condicionamientos, sin confundir la ilusión con la realidad. La función anticipatoria de la conciencia artística no puede convertirse por sí sola en la promotora de una práctica transformadora. El posible carácter anticipatorio del arte, pasando por alto las condiciones existentes, resulta irrisorio, cuando no insultante, para la generalidad. Y la supuesta revolución estética de la «nueva sensibilidad» puede convertirse en un recurso retórico e ideológico que encubre, oculta realidades concretas. De este modo, la propia estética lúdica, al servicio de la política, cumpliría su función; pero no como transformación, sino como perpetuación de lo establecido. Abandonaría sus pretensiones modélicas y anticipatorias.

3. Prefiguraciones en el seno de la actual

La mayor parte de propuestas anticipatorias han ido demasiado lejos por falta de mediaciones. Como he subrayado, las pretensiones maximalistas requieren unas condiciones objetivas en que lo creativo y lo lúdico no tengan necesidad de refugiarse en *ghettos*, sino que puedan operar como categorías

antropológicas. En esta situación, la dimensión estética, en su sentido más extenso, abocaría a un *proyecto de estética generalizada* en un sentido pluridimensional. La conciencia anticipatoria ausculta lo que se oculta en el movimiento histórico, lo que se está gestando en el seno de la sociedad actual. Y en este aspecto poseen valor todas las propuestas anticipatorias, aun las que hemos criticado. En términos moralistas, E. Bloch apunta que esta conciencia tematiza una «anticipación de lo bueno», reconoce y desea esta posibilidad. En este aspecto, la afloración de formas nuevas que están cuestionando las prácticas artísticas dominantes, prefiguran movimientos futuros. Sin pretensiones maximalistas y atendiendo a las prácticas artísticas, es posible detectar algunas notas comunes reiterativas en diversas vanguardias del xx y en manifestaciones recientes¹⁵. Resumiendo apresuradamente algunas de ellas, es posible referirnos a:

- 1) La transformación que está sufriendo el *concepto, la extensión y la función* del arte en el contexto social. El arte se expansiona a diferentes dominios y la actividad creativa acude a cualquier tipo de medios.
- 2) La conciencia de la necesidad de la *recuperación del valor de uso estético-social* tanto de los objetos artísticos ligados a la tradición como de los nuevos géneros. No hay que olvidar que el valor de uso—en su sentido amplio y no en el puramente utilitario—pone en primer término la *naturaleza específica* de la obra, su percepción estética, presta atención a su recepción en todos sus niveles. Esta conciencia se enfrenta al actual predominio social de la función del valor de *cambio-signo* (como función de discriminación social distintiva y diferencial, paralela al *status* del consumo ostentorio) y *valor de cambio económico*.
- 3) Esta recuperación se ha reflejado en la tendencia a subrayar la *identificación entre el arte y la vida*, así

¹⁵ Para informarse sobre tendencias recientes cf. S. MARCHÁN, *Del arte objetual al arte de concepto* (Madrid, Alberto Corazón, 2.ª ed. ampliada, 1974).

como en los proyectos de una *estética generalizada*, trascendiendo las fronteras de los objetos artísticos. Asimismo, el deseo de integrarse nuevamente con la vida social ha dado origen a los diversos *intervencionismos* en sus diferentes facetas: realistas, políticas, productivistas, lúdicas, etc.

- 4) La afloración de la *nueva sensibilidad* hasta convertirse en factor de cambio social cualitativo tanto desde la perspectiva del creador como del espectador.
- 5) Las tendencias a la *socialización de la creación*. Se aspira a superar las escisiones radicales entre la actividad artística específica y la actividad creativa humana general. Es insistente la reivindicación de una ampliación de la recepción y de la creación.
- 6) La *socialización del consumo* es un claro enfrentamiento a la actual monopolización de códigos artísticos en términos de distribución y de consumo. Frente a la igualdad formal con su sistema de cambio minoritario y restringido—ocultador de desigualdades reales—, la igualdad real en atención a las nuevas formaciones económicosociales colectivas. De aquí la acentuación de la participación y la actividad del espectador, el carácter de «apertura» de las obras, la instrumentalidad del objeto y la desmaterialización, el carácter procesual, los tímidos intentos de *feedback* y reversibilidad emite-receptor, artista-espectador.

Estas notas, síntomas de una práctica artística anticipatoria, precisan de su verificación en las posmaduraciones. Y éstas dependerán de las mediaciones aludidas con la realidad histórica futura. Hoy día sólo existe como alternativa posible, a la espera de su confirmación y desarrollo. La negación de la práctica artística imperante, la prefiguración de movimientos futuros en el seno de la sociedad actual, es un síntoma anticipatorio, y en el presente, un reflejo de otras fuerzas operantes en el campo histórico más amplio. La negación de las prácticas artísticas dominantes sintoniza con una negación: la crisis más extensa del actual sistema social.

***PARA UN ENTENDIMIENTO
DE LAS ARTES TECNOLOGICAS
Y PLANIFICADAS***

Por VICENTE AGUILERA CERNI
Crítico de arte.

Faint, illegible text at the top of the page, possibly a title or header.

PARA UN ENTENDIMIENTO DE LAS ARTES TECNOLOGICAS Y PLANIFICADAS *

En otros trabajos hemos sostenido la tesis según la cual existe hoy un «arte popular» de nuevo cuño, cuya definición viene pragmáticamente dada por su propia «popularidad».

Si en ello hay algo nuevo, no será ciertamente la vinculación a los medios de comunicación de masas usualmente reconocidos como tales, ni tan siquiera la extensión de su alcance a cualquier campo relacionado con la vida colectiva. Lo que pueda existir de inédito en esa pauta interpretativa no consistirá en el simple reconocimiento de su validez, sino en la precisión de llevarla hasta las últimas consecuencias¹. Han perdido vigencia las viejas nociones del arte, aunque sigan reconocidas algunas de sus «verdades». Sin embargo, la verdad puede cambiar—y de hecho suele suceder así al modificarse sus normas de funcionamiento, su extensión y, en general, sus sistemas de relaciones situacionales—. En tal sentido, vale la pena hacer un intento—siquiera sea meramente clasificatorio— para situar el arte tecnológico y planificado según las claves impuestas por la realidad contemporánea.

La moderna «popularidad» funciona según líneas dominantes trazadas por la tecnificación, la masificación y las renovaciones impuestas por el consumo. Sus manifestaciones artísticas pertenecen a una dimensionalidad coincidente con la nueva escala de las comunicaciones sociales, con la interposición de vehículos técnicos entre el factor humano que proyecta y el

* Publicado en el «Boletín Informativo de la Fundación» n.30 (septiembre 1974).

¹ Cf. *Arte y popularidad* (Esti-Arte Ediciones, Madrid 1973).

destinatario que consume. Antes de persuadir, los mensajes y propuestas del arte popular necesitan fabricar imágenes sociales, imágenes técnicamente producidas. Ahora bien: ¿cuál es el lugar de las artes tecnológicas y planificadas propiamente dichas? ¿Cuál puede ser su definición de emergencia en el extenso campo abierto por la noción realista del arte popular contemporáneo? Son producciones materiales que funcionan socialmente como medios de comunicación, testimonios de valores, vehículos que transmiten significados. Entonces será indispensable indicar—aunque sea sumariamente—su emplazamiento y constitución interna desde el punto de vista de los elementos que intervienen en los ingredientes artísticos del folklore tecnificado e industrializado definido por la popularidad. Es decir, según los factores constituyentes (espacio, tiempo, forma e imagen) y según el factor funcional (la comunicación).

En el espacio, estas producciones comportan situaciones. Son productos materiales que ocupan un lugar físico, determinado por su posición en el mundo material. Son puntos de referencia y, como tales, contribuyen a configurar el ámbito espacial de la existencia. Son signos materiales y artificiales que organizan—según producciones planificadas—la vida humana en cuanto fuerza de dominio sobre la naturaleza. Integran un conjunto escalonado y polifacético, un sistema referencial que puede ir desde los planes regionales y la determinación de zonas y barriadas hasta los edificios aislados, las viviendas unifamiliares, los muebles y los más diversos objetos de uso diario. En otro aspecto, referencian materialmente distancias, plantean y canalizan transportes, suministran objetos que amplían o sustituyen los recursos naturales primarios. Todo ello relaciona directamente las referencias del espacio con el estado real de las fuerzas productivas y con el crecimiento pluridireccional de las técnicas, contribuyendo a establecer, conjuntamente con el «espacio natural», un «espacio virtual» que condiciona o matiza la percepción de su medida.

En el tiempo, estos productos—materiales, artificiales, reveladores de situaciones en el espacio, datos referenciales—testimonian los momentos de tales situaciones. Lo cual aporta,

en primera instancia, su pertenencia al transcurrir histórico. Pero esta presencia temporal no se limita a darnos informaciones primarias (lo anterior y lo posterior, lo viejo y lo nuevo), sino también la cadencia rítmica de las transformaciones, el sentido de los cambios y la escala de la duración como intervalo existente entre proyecto, realización, uso y consumo. Por lo tanto, el tiempo está presente revelando tres modalidades de los momentos situacionales. En primer lugar está el momento situacional según la perspectiva del devenir histórico donde se halla cualquier realización de un proyecto urbanístico, de arquitectura o de diseño industrial; pero esta referencia sólo será correcta teniendo en cuenta el contexto socio-cultural, científico y técnico al que ese instante pertenece. En segundo lugar está la noción referencial del tiempo como movimiento y cambio de las situaciones; este aspecto incluye la que podemos llamar «enfermedad del dinamismo», originada por la constante transformación de los factores en juego, desde el acceso de nuevas levas demográficas (produciendo choques o fricciones entre los conceptos inspiradores de lo realizado y las imprevisibles aspiraciones de los relevos generacionales, que reciben renovados influjos acondicionantes y consideran necesariamente «viejas» las realidades que ya reciben configuradas) hasta la movilidad impuesta por la civilización del consumo (lanzamiento constante de nuevos proyectos y modelos) y la reposición o sustitución de lo que se deteriora. En tercer lugar, el tiempo referencia los momentos situacionales —y funcionales— que transcurren entre la fase de elaboración del proyecto, su realización (proceso de construcción o fabricación), su uso (el contorno artificial del hombre, desde la urbanística a la vivienda y cualquier clase de objetos, son usados, utilizados espaciotemporalmente, en sitios, momentos o circunstancias diferentes) y, finalmente, su consumo (sea por desgaste, inadecuación o destrucción, sea porque la industria y el trabajo han de mantener niveles de producción y empleo, sin los cuales se colapsaría la vida económica de la sociedad). Estas tres modalidades representativas del factor tiempo creemos que justifican—al menos según las necesidades metodológicas del estudio del arte de la popularidad contemporánea—

raleza es inmaterial, por cuanto constituye un repertorio de reflejos subjetivos configurables hasta llegar a los signos sistematizados y a los códigos interpretativos funcionantes en los procesos de la comunicación, tendremos, en términos muy generales, que los sistemas de señalización se complican según la necesidad de expresar lo complejo, de modo que el signo primario convive con signos procedentes de otros signos, dando lugar a reflejos que son reflejos de reflejos, y a imágenes que son imágenes de imágenes. Es decir, cuando, hablando de las manifestaciones contemporáneas de la popularidad, decimos que la imagen es un reflejo subjetivo e inmaterial del mundo objetivo sobre la conciencia, estamos indicando un intrincado tejido de interacciones, una complicada coexistencia de sistemas complejos. Por otra parte, es un tópico repetido hasta la saciedad que la nuestra es, prototípicamente, la «civilización de las imágenes» (pero teniendo en cuenta que, generalmente, se alude al papel de los signos icónicos en el conjunto de los procesos comunicativos). Entonces resulta indispensable precaverse contra la confusión entre las imágenes invisibles (reflejos subjetivos de las persuasiones externas sobre la conciencia) y las otras imágenes que, como los signos icónicos, forman parte del repertorio de estímulos que las percepciones instalan en la conciencia (razón por la cual los signos ya elaborados se incorporan al mundo objetivo, provocando nuevos reflejos y nuevas imágenes que transforman o diversifican los funcionamientos de la comunicación).

Parece claro, por consiguiente, que las imágenes—sea cual sea su índole—son enclaves de relaciones entre lo objetivo y lo subjetivo, entre estímulo y percepción, entre la situación social del objeto y la del sujeto. Proviene del mundo objetivo, pero su estar en la conciencia actúa sobre la configuración y la funcionalidad de los objetos materiales producidos que se incorporan como signos a los procesos de la comunicación humana.

Antes de seguir adelante con este intento para situar la tipología de las artes más directamente procedentes de planificaciones en el contexto de la popularidad contemporánea, quisiera copiar aquí la definición primaria del signo dada por

Adam Schaff: «Todo objeto material, o la propiedad de ese objeto, o un acontecimiento material, se convierte en signo cuando en el proceso de comunicación sirve, dentro de la estructura de un lenguaje adoptado por las personas que se comunican, al propósito de transmitir ciertos pensamientos concernientes a la realidad; esto es, concernientes al mundo exterior o concernientes a experiencias internas (emocionales, estéticas, volitivas, etc.) de cualquiera de los copartícipes del proceso de la comunicación.»²

La urbanística, la arquitectura y el diseño industrial son, a la vez, repertorios de objetos, propiedades y acontecimientos. Es evidente que funcionan como signos comunicantes. Sin embargo, son productos artificiales de la actividad humana, productos que contribuyen decisivamente a configurar el mundo objetivo, cuyo reflejo crea imágenes en las conciencias. Y, por otra parte, esas imágenes (sobre todo en cuanto imágenes sociales) influyen sobre las características del contorno objetivo como resultado artificial producido por el trabajo humano. En cuanto imágenes y en cuanto signos, son enclaves de relaciones, donde terminan confundiéndose lo objetivo y lo subjetivo, donde se entrecruzan los estímulos y las percepciones, donde se interpenetran las situaciones históricosociales de objetos y sujetos.

Al llegar a este punto, creemos que ya quedarán pocas dudas sobre la posibilidad metodológica de incluir las artes más típicamente planificadas entre los medios de comunicación social. Urbanismo, arquitectura y diseño industrial difieren sustancialmente de otros vehículos comunicativos a escala multitudinaria (como la prensa, el cinematógrafo, la radio, la televisión, los discos, etc.), dada su peculiar contextura material y su modo de intervenir en la vida colectiva. También difieren por la índole de sus vinculaciones con los procesos de producción, uso y consumo, así como por las técnicas utilizadas y por los ingredientes presentes al planificar o proyectar. Pero hay dos hechos innegables: el primero, que son manifestaciones artísticas indisolublemente ligadas a la noción real de la popularidad; el segundo, que expresan y transmiten significa-

² ADAM SCHAFF, *Introducción a la semántica* (México 1966).

dos. Por consiguiente, constituyen un sector importante del vasto campo donde funciona el arte popular contemporáneo en cuanto factor esencial de las comunicaciones de masas.

Tenemos, pues, unos medios expresantes que transmiten y materializan nociones de la realidad, situaciones, aspiraciones, experiencias, posibilidades... En sentido lato, son lenguajes que comunican e informan, son hechos funcionales que implican la existencia de unas gamas diversamente ambiguas o concretas sobre sus significados. En determinadas condiciones, supongo que pueden ser aceptados como sistemas de señalización. Lo cual plantea una serie de problemas metodológicos y terminológicos. Metodológicamente, estimamos procedentes los intentos de analizar semánticamente los ingredientes comunicativos de unas artes funcionantes a escala popular, lo cual lleva consigo la determinación de sus rasgos principales y su lugar en la tipología de los signos³.

1. El urbanismo, la arquitectura y el diseño industrial funcionan como signos artificiales, contrapuestos a los signos naturales. Pertenecen, por lo tanto, al campo de los signos propiamente dichos.

2. No son signos verbales. Consiguientemente, su función comunicante debiera ser considerada, en relación con los signos propiamente dichos, con expresión derivativa, o sea, con las señales (cuya finalidad es originar, modificar o impedir determinadas acciones) y con los signos sustitutivos, pero sólo secundariamente.

3. Los signos sustitutivos son aquellos cuya función consiste en representar otros objetos, bien por el principio de semejanza (signos icónicos, como los dibujos, pinturas, fotografías, esculturas, etc., del tipo llamado figurativo), bien basándose en un acuerdo sobre su interpretación (tal es, por ejemplo, el caso de la escritura, en cuanto representa, sustitutivamente, los sonidos del lenguaje hablado). Quedan, finalmente, los símbolos (signos sustitutivos que no representan otros objetos por el principio de semejanza, ni representan acuerdos de interpretación de nociones específicas, sino que son representa-

³ En relación con lo que sigue, véase el ensayo *Arte tecnológico y semiología gráfica, en Posibilidad e imposibilidad del arte* (Valencia 1973).

ciones materiales de ideas abstractas convencionalmente representadas e interpretadas).

Al decir que estamos hablando de signos artificiales no verbales, nos encontramos con dificultades. Los semánticos han previsto los funcionamientos de las señales y de los signos sustitutivos—representativos—, entre los cuales incluyen las artes visuales. El primer inconveniente surge cuando se trata, por ejemplo, de obras no figurativas, como las pinturas y esculturas llamadas «abstractas» (en este caso se recurre al expediente de incluirlas entre los signos icónicos de tipo simbólico, dado que representan materialmente ideas o estados emocionales, cuyo significado depende de convenciones sobre su interpretación, pero reduciéndola a microgrupos de iniciados). El segundo problema ha sido mucho más grave, pues si las artes no habladas ni escritas formaban parte de los signos «sustitutivos», el esquema general ofrecía vacíos que han sido cubiertos por la avalancha de estudios semiológicos, si bien con no despreciable confusión debido, en gran medida, a los desacuerdos terminológicos.

Parece evidente:

a) El urbanismo, la arquitectura y el diseño industrial pertenecen de lleno al campo tecnológico y al artístico; *b)* ni son signos sustitutivos ni, normalmente, representan nada en virtud del principio de semejanza, dado que suelen representar lo que son; *c)* no son símbolos estrictos, ya que su significado depende, primariamente, de su función y de su entidad material, y sólo secundariamente de las cambiantes interpretaciones convencionales; *d)* no son señales, aunque frecuentemente incluyan estímulos funcionantes como convenciones que provocan actos o comportamientos.

Las artes planificadas constituyen unos tipos peculiares de signos artísticos. Tales signos ocupan un puesto peculiar en los esquemas de la semántica, ciencia de los significados y de los cambios de significado; así como en la semiótica, que intenta sistematizar una teoría general de los signos, o bien una ciencia de los signos desde el punto de vista de sus cualidades «significantes» (perceptibles).

Dado que proceden de planificaciones humanas, son signos artificiales.

Dado que provienen de la producción material, son signos materiales.

Dado que responden a unos criterios—tanto en la proyección como en el uso y el consumo—, poseen contenidos.

Dado que nacen y funcionan en la vida social, son vehículos comunicativos.

Dada la complejidad de sus originaciones y motivaciones—tanto en su promoción como en su recepción—, son signos polivalentes.

Dada su vinculación a las imágenes sociales y a la presencia, en dosis variables, de las señales y de los elementos simbólicos, son signos mixtos.

Dada su existencia material y objetiva en el desarrollo y transformación de la vida social, dado su pertenecer a un conjunto de relaciones, son situaciones-signo, y son, por consiguiente, parte integrante del proceso social de la comunicación.

Estos tipos peculiares de situaciones-signo pertenecen al proceso social de la comunicación por cuanto son referencia o resultado del trabajo, del pensamiento y hasta de las emociones de distintas clases o grupos de personas. Puede darse el caso—y de hecho suele suceder así—de que estas especies de situaciones-signo sean proyectadas y realizadas sin el propósito específico de transmitir pensamientos, o sea, como signos que se refieren a algo. Es evidente que el trazado de una barriada, un edificio de viviendas o el diseño de un automóvil, sólo excepcional y secundariamente son proyectados para comunicar mensajes directos entre personas, como acontece, por ejemplo, cuando se usa la comunicación verbal interindividual. En el lenguaje hablado, los signos y sus significados quizá exijan una amplia consideración para averiguar el sistema de relaciones del que surgen sus denotaciones o significados primarios. Por el contrario, lo más frecuente será que el funcionamiento lingüístico de las artes que ahora intentamos situar (urbanismo, arquitectura, diseño y modalidades afines) revele, en primer término, un complejo entrecruzamiento de interconexiones sociales, requiriendo análisis su definición, utilización y

estructura «lingüísticas». Del mismo modo, el reflejo que va del objeto comunicativo que lo expresa (es decir, del objeto de la cognición al sujeto cognoscente), se produce aquí de manera completamente distinta, pues la barriada, el edificio, el automóvil, son a la vez resultados derivados de múltiples reflejos de objetos de cogniciones, de respuestas, decisiones, interpretaciones, convenios entre diversos sujetos cognoscentes) y objetos, que, por estar incorporados al mundo material, originan reflejos.

Aunque Adam Schaff—cuya nomenclatura estamos usando ahora—no haya indicado en su sistema el lugar del caso que nos ocupa, creemos haber dado suficientes rasgos característicos para una visión analógica del problema según sus propias palabras, si sabemos tener en cuenta las variantes básicas que lo caracterizan. Decía Schaff: «Hay relaciones específicas entre todos los elementos de la situación-signo: entre los individuos que se comunican uno con otro, entre los individuos y la realidad, entre los individuos y los signos, entre los signos y la realidad, entre los signos y otros signos de cierto sistema de signos. Son relaciones de diferentes tipos, situadas, por decirlo así, en planos diversos, sobre todo en el plano psicológico y en el plano de las actitudes y las acciones humanas. Pero es siempre la *comunicación humana* lo decisivo en esas relaciones. Es siempre en ese contexto donde son comprensibles las situaciones-signo, el signo y el significado. Puede ser necesaria la separación de un fragmento de esas relaciones (la relación entre el signo y su designado, la relación entre el productor de signos y los signos, etc.) para los fines de la investigación, y esto es permisible naturalmente, pero no lo es el tratar ese fragmento como un todo aislado...»⁴.

Desde la perspectiva de cuanto llevamos dicho, suponemos aceptable colocar, primaria y provisionalmente, las artes que unen su contextura artística con la planificación y las formas de vida en una categoría donde principalmente confluyen tres aspectos. Esa categoría es la de «situación-objeto-signo». Hay, pues, unos enclaves constituidos por otros enclaves, todos ellos pluridireccionales y polivalentes.

⁴ ADAM SCHAFF, o.c.

**¿COMO HACER DE UN MUSEO
DE ARTE MODERNO
UN MUSEO DE ARTE VIVO?**

Por JACQUES LASSAIGNE
Conservateur en Chef du Musée d'Art
Moderne de la Ville de Paris.

¿COMO HACER DE UN MUSEO DE ARTE MODERNO UN MUSEO DE ARTE VIVO? *

Tal era el problema que hube de afrontar cuando hace tres años acepté la tarea de dirigir el Museo Municipal de Arte Moderno de París, que acababa de ser renovado. Tarea nueva para mí, que siempre había trabajado sobre la vida del arte. Pero tal vez estuviese mejor preparado que otros.

Hace unos cuarenta años que escribo sobre arte. Empecé de periodista, tocando un poco todas las facetas de este oficio, que nunca he dejado de amar y practicar y que es el servicio de la actualidad y de la verdad. Casi en seguida me incliné (no digo que me especialicé, no me gusta la palabra) por los problemas del arte, del conocimiento y la comprensión de las obras, conocimiento y comprensión en los que hay que hacer participar al público en la medida que uno mismo los alcanza. Sucede además que los acontecimientos de la vida (la guerra) me indujeron a proseguir la misma tarea en otras esferas—la política, por ejemplo—, lo cual es, al fin y al cabo, un buen terreno de pruebas que resulta útil mantener, pues todas las cosas están vinculadas entre sí, y hoy menos que nunca se puede concebir ya al artista o al crítico encerrado en su torre de marfil. Queremos que participe en la vida de todos, que se comprometa. Y, en efecto, debe hacerlo.

Así pues, he escrito mucho sobre arte antiguo y moderno (tampoco aquí hay diferencia, todo está relacionado). He conocido muchas obras y a muchos artistas (contacto directo que me parece indispensable, fundamental; desconfío de la erudi-

* Publicado en el «Boletín Informativo de la Fundación» n.29 (julio-agosto 1974).

ción que solamente es de segunda mano, basada en documentos). Creo que ese contacto con la propia obra es irremplazable. He ahí, por ejemplo, por qué la idea de Malraux de hacer un museo imaginario, a base de documentos, ideal para hacer un libro, carece de alcance práctico cuando se trata de hacer una exposición. El documento, por bueno que sea, no puede ser más que una ayuda, una preparación para el conocimiento de las obras auténticas. No es posible contentarse con museos de reproducciones (que sería la solución más sencilla), pues faltaría precisamente el contacto directo con la obra, el único fecundo.

He conocido las obras, los artistas de hoy; el periodismo ha dejado para siempre en mí el afán de estar al corriente de todo lo que pertenezca a mi tiempo, esto es, no sólo en mi país (tengo la suerte, al trabajar en París, de que el campo sea muy vasto y se enriquezca constantemente con las aportaciones extranjeras); antes bien, siempre me ha gustado saber, buscar, descubrir el arte que se practica en los demás países.

Mis viajes, las exposiciones que he visitado, en las que he participado, que he organizado, me han facilitado la aproximación, sin cansarme jamás, a un número cada vez mayor de obras y de artistas. Experiencia que nunca dejará de interesarme, estoy seguro de ello.

He tenido ocasión de organizar muchas exposiciones y, precisamente dentro de este terreno, intercambios entre países: bienales, Venecia, Sao Paulo, Tokio, Ljubliana (también me ha interesado el grabado), Biella, Grenchen, capitales o centros regionales especializados.

En fin, he dirigido la Bienal de los Jóvenes, de París. He organizado tanto exposiciones colectivas, panorámicas, como centradas en un artista o una obra (retrospectivas, homenajes). He colaborado lo mismo en empresas oficiales que privadas, por invitación de museos extranjeros o franceses, siempre sobre la base de unas propuestas que yo presentaba según mi idea, y que, si eran aprobadas, realizaba con entera libertad. Lo cual no es, en modo alguno, incompatible, pues no hay que creer que una exposición organizada por servicios oficiales sea una exposición dirigida; eso depende de quien la haga.

De hecho, las exposiciones necesitan para realizarse apoyos, ayudas, y tan necesaria es la de los servicios culturales de un gobierno como la de los organismos privados. El punto de partida es una idea, una propuesta que, aprobada por una comisión o un servicio, se realiza libremente; no puede ser de otro modo. Una exposición enviada no sería eficaz, ni tendría efecto si no ha sido hecha sobre tal base de búsqueda individual y desinteresada. Sólo tendrá valor si refleja una elección independiente, meditada, sistemática: una concepción. El eclecticismo nunca es rentable, como tampoco la propaganda.

Un museo es, ante todo, una colección de obras que permanecen, que están retenidas, fijas; no inmóviles ni muertas, como a veces se ha dicho; porque una obra, por antigua que sea, guarda toda su frescura, toda su juventud, lista para ser redescubierta, sacada de nuevo a la luz. Ni siquiera un museo de arte antiguo, de obras clásicas conocidas, puede ser simplemente una colección inmutable, histórica. La sola presentación puede enriquecerla sin cesar, renovar su interés.

En estos mismos momentos, por ejemplo, a petición de Malraux y según una de las últimas ideas que ha lanzado como ministro, un equipo de conservadores jóvenes se está ocupando de dar una nueva forma al viejo Museo del Louvre, aun a costa de transformaciones radicales que suscitan una oleada de críticas. Debo confesar que yo mismo me he sentido lastimado en mis costumbres, en el uso que solía hacer de ese maravilloso Museo. Hay que defenderse contra los puntos de vista rutinarios y aceptar las nuevas proposiciones, sin perjuicio de discutir las tras el inventario. Pero eso quiere decir que, incluso cuando se trata de colecciones antiguas, bien conocidas, se puede y se debe intentar sin descanso reavivar sus colores, su interés, y que es posible lograrlo por medio de la simple presentación, ayudándose en ocasiones con documentos y con la adición de medios didácticos. Los belgas han conseguido en Bruselas exposiciones sensacionales, en las que la obra original iba acompañada de toda una serie de material de exploración fotográfico (pormenores, vistas con luz rasante, ampliación de superficies pintadas, análisis de materias...); éxito tan grande y tan esclarecedor para el público (en Brueghel por ejemplo),

que casi le hacía olvidar la propia obra. Otro peligro, en mi opinión, pero que demuestra *el poder de los nuevos medios de comunicación de masas*.

Por lo que a esto se refiere, todavía no hemos explorado ni la milésima parte de lo que puede permitir la televisión, sobre todo en colores; he de decir que éste es otro problema que me apasiona y en el que he intentado algunas experiencias, las cuales han servido solamente para convencerme de que aún está todo por hacer.

Si de tal modo nos sentimos inducidos a renovar un museo de arte antiguo como el Louvre, con mayor razón será necesario realizar un esfuerzo de este género cuando se trate del arte contemporáneo. Por rica que sea una colección, nunca se la podrá considerar terminada, fija de una vez para siempre en sus dimensiones y presentación. No puede ser sino una ínfima parte de lo que está por conocer de los momentos de nuestro tiempo. ¿Cómo ampliar su alcance, subrayar su interés? No pretendo resolver el problema, casi insoluble; simplemente quiero aportar algunas propuestas.

La presentación normal, tradicional, de un museo, ya sea de arte moderno o de arte antiguo, se hace de forma histórica. Se intenta reconstruir el desarrollo de una escuela agrupando las obras cronológicamente, ya sea simplemente por autores, por grupos o bien por temas.

En París, el Museo del Jeu de Paume, para el impresionismo, y el Museo Nacional de Arte Moderno, cuyas colecciones son tan vastas, cuentan así la historia de los sucesivos movimientos de la pintura moderna: los nabis, los fauves, el cubismo, el arte abstracto, el surrealismo.

Para mí, que tengo que dirigir el museo situado enfrente del Museo Nacional, el problema tiene que ser por fuerza distinto. No puedo pretender rivalizar con las riquezas del Museo Nacional, por el que tantos esfuerzos se han hecho, y que se ha beneficiado, gracias a la hábil gestión de su anterior conservador, el escritor Jean Cassou, de donaciones verdaderamente fabulosas (legados de los estudios, al menos en gran parte, de Delaunay, Rouault, Pevsner, Despiau, Brancusi, Lau-

rens, González; donaciones importantísimas de Braque, Picasso, Matisse, Léger, Chagall...).

Sucede, sin embargo, que el Museo Municipal, cuyas colecciones han sido constituidas de diferente manera, y que también se ha beneficiado de raras generosidades, sobre todo de Matisse, Dufy y Delaunay, está en condiciones de presentar salas de artistas importantes poco o mal representados en el Museo Nacional, como Fautier, Gromaire, Modigliani, Pascin, Soutine, Utrillo. Las colecciones de Delaunay, Dufy, Rouault, Gleizes, Metzinger, son netamente superiores en calidad.

Pero, aparte ese papel de complemento, he pensado que el segundo museo de París podía presentar con más utilidad el arte contemporáneo bajo otro aspecto: evocando no ya su desarrollo temático, sino los momentos principales de su creación, en torno a las personalidades que la han marcado: grandes coleccionistas, directores de galería de vanguardia, críticos de arte. Espero realizar, pues, una serie de salas centradas en figuras escogidas—Gertrude Stein, María Cuttoli, Paul Guillaume, Kahnweiler, Jeanne Bucher, Pierre Loeb, Léon Degand, Charles Estienne—, evocando toda su personalidad como los artistas que ellos revelaron.

Para realizar semejante plan hace falta mucha colaboración. Pensemos al respecto en la Tate Gallery, de Londres, por ejemplo. Sus directores se dedicaron a completar las colecciones, ya muy ricas, adquiriendo obras esenciales que marcan en cada sala un jalón decisivo en la historia. Pasaron a continuación a pedir sistemáticamente a los coleccionistas que hiciesen donación, o simplemente entregasen en depósito al museo, de las obras maestras que poseían, a fin de que en aquel medio adquiriesen todo su esplendor. También nosotros hemos podido experimentar que nunca se recurre en vano a la generosidad de los coleccionistas, siempre y cuando se concedan a sus préstamos el lugar que merecen. Y, en este aspecto, nada hay peor que dejar dormir en los sótanos o en las reservas las donaciones que antes se recibieran.

También se pueden idear otros medios para renovar una presentación. Hace algunos años sugerí a Jean Cassou que confiase a grandes escritores—Aragón, Bretón, Malraux—la

posibilidad de realizar una sala con las obras o el artista de su preferencia.

Otro problema esencial: conviene que la presentación de las colecciones permanentes dejen lugar para la vida, no sólo verticalmente, es decir, con la apertura a lo nuevo, sino horizontalmente, permitiendo ampliar un mejor conocimiento de lo que ya está expuesto en el museo. En todos los museos se plantea el problema del espacio, convirtiéndose a veces en verdadera obsesión; crear un vacío para que pueda llenarse con aportaciones nuevas. En la disposición de mi museo he previsto dejar libres unas salas paralelas a las salas de exposición, y, en su mismo centro, una sala que permita insertar una pequeña exhibición, un depósito que venga a completar temporalmente el desarrollo de la exposición normal. Es necesario que el museo conserve una disponibilidad y una flexibilidad constantes; es decir, que pueda acoger rápidamente toda clase de exposiciones sugeridas o impuestas por la actualidad, del mismo modo que lo hace un periódico. Supongamos que muere un artista. Hay que poder presentar en seguida una sala de homenaje, y no esperar uno o dos años para realizar una pesada e imponente retrospectiva. Si en provincias o en el extranjero se destaca una exposición importante, hay que solicitarla inmediatamente. Siempre que sea posible, conviene mostrar un momento completo de la creación del artista, un grupo de obras que tengan un significado preciso. Mejor que una gran exposición de conjunto sobre el arte abstracto, tal vez sea más interesante evocar los diversos pequeños momentos esporádicos que antes de la guerra anunciaron la expansión de aquella gran corriente (se pueden mencionar, por ejemplo, las efímeras publicaciones de *Abstraction-Création*, de *Art Concret*, de *Cercle et Carré*).

Todo el mundo está hoy de acuerdo sobre la necesidad de hacer lugar a los movimientos más actuales del arte contemporáneo, y a la mayoría de los museos se han agregado secciones de animación, ampliamente abiertas a los artistas jóvenes. El verdadero problema es el de su selección. Más exactamente, y dejando aparte las elecciones de los conservadores, que pueden ser excelentes, pero que no dejan de ser arbitrarias,

y las demandas a menudo poco conscientes del público, ¿cómo se puede asegurar a los propios artistas cierta responsabilidad en el programa que se haya establecido? Se puede hacer lugar a los grupos constituidos, pero es preferible ayudarles a manifestarse.

Uno de mis predecesores, Raymond Escholier, lanzó una idea muy interesante en 1936, cuando el Museo de Arte Moderno de la Villa de París estaba situado en el Petit Palais. Cada mes reservaba una sala especial para la exposición de un grupo de artistas. Para constituirlo designaba un pintor, y éste invitaba libremente a sus amigos a exponer junto con él. Escholier no temía recurrir a artistas muy jóvenes (así fue designado Francis Gruber cuando no tenía más que veinticinco años).

Los resultados de esta idea tan sencilla fueron muy notables. Cuando los artistas se quejaban, con razón, de no tener jamás la iniciativa de las exposiciones, cuando se pretendía que era imposible remitirse a su elección, Escholier demostró exactamente todo lo contrario. Sigue siendo decepcionante recurrir a las organizaciones profesionales o asociaciones de artistas, guiadas únicamente por consideraciones sociales y que no pueden tener ninguna preocupación de calidad ni tomar partido. Por el contrario, dirigiéndose a las individualidades fuertes es como se recibe una ayuda positiva.

Asociar los artistas a la actividad del museo, ir al encuentro de un público cada vez más joven, cada vez más numeroso, no son ya votos piadosos, sino cosas que se hacen posibles a medida que ascendemos hacia un nivel de calidad más elevado.

**LA INGENIERIA Y EL ARTE
DE LOS INGENIEROS**

Por JOSÉ DE CASTRO ARINES
Crítico de arte.

LA INGENIERIA Y EL ARTE DE LOS INGENIEROS *

Está en blanco, apenas señalada por breves informaciones, la bibliografía de arte en la inventiva de los ingenieros. No busquemos lugares en que tal suceso se fije con menor descuido, ni destaquemos—casi por imposible—otros lugares volcados en sus atenciones artísticas a la ingeniería. Hasta un tiempo que se sitúa muy próximo a nosotros, no hay arte de ingeniería, sino obra de ingenieros. Basta para comprobarlo curiosear por la historia del arte de ayer y hoy, por los textos de los más importantes tratadistas artísticos, por los de los filósofos del arte, por los de los poetas, por los de los artistas, por las palabras y obras de los animadores de todo tiempo de la inventiva diversa del arte, que hasta un tiempo muy reciente estuvo limitada a unas determinadas figuras y querencias nominadas de «artes nobles»; si acaso, de artes menores, de artes «de artesanía» si vale la expresión; presas como la mariposa por el alfiler del entomólogo, a unos determinados principios estructurales y sentimentales, a los que el arte fue fiel, no vamos a decir desde siempre, puesto que este «desde siempre» tiene una dimensión temporal escandalosamente tardía, pero sí desde el tiempo en que las «artes nobles» dictaron su ley, de modo inexorablemente fijada en unos principios inflexibles, sin fisuras por las que, un tanto subrepticamente, se colase en el cuerpo de la nobleza artística algún bastardo de sangre no excesivamente distinguida.

Y así se ha dado el hecho curioso de que la obra de los ingenieros, que no es difícil descubrir en cualquier historia del arte antigua o moderna, no fuera reconocida jamás como obra

* Publicado en el «Boletín Informativo de la Fundación» n.26 (abril de 1974).

de ingeniería, sino, acaso, como obra de arquitectura; en la vieja distribución del trabajo de construcción, desde el antiguo al tiempo reciente, arquitectura e ingeniería eran ramas de un mismo tronco creador, y el arquitecto y el ingeniero, más que hermanos, eran uno mismo en cuerpo y pensamiento; y, puesto que eran una misma cosa cumplidora de una misma cuestión, la arquitectura y la ingeniería, con designar de un solo modo a la cosa de construcción, bastaba; con llamar de una sola manera al inventor de los ingenios arquitectónicos e ingenieriles, bastaba igualmente. Vitruvio, el padre de los tratadistas de arquitectura en tierra y tiempo de ingenieros, fue, aún más que arquitecto, ingeniero militar, aunque como «*Vitruvius architectus*» solucionase el negocio de su ingeniería. Y así y no de otro modo quedó primeramente eliminada del nomenclátor artístico la ingeniería y el ingeniero; más tarde, olvidada; después, borrada del pensamiento, y ya tiempo después, cuando parecía como si de la obra de los ingenieros no quedase ni el nombre, aparece inesperadamente de nuevo la obra ingenieril en la actualidad del arte, plebeya aún en su renacimiento creador, con padres un tanto vergonzantes, temerosos en tal momento de que la atención que vayan a provocar los alcance más por sus desdichas que por sus satisfacciones, pero ya irrefrenablemente lanzados a la pelea de las artes—que quizá no se hablase aún entonces de que tal irrupción era una irrupción «artística»— no como figuras decorativas, sino como sujetos activos de la más extraordinaria novedad que iba a dar al arte del tiempo la obra declaradamente ingenieril de los artistas ingenieros. Estos sucesos ocurrían, poco más o menos, por el siglo XVII.

Volverá a nuestra información este suceso de incorporación abierta de los ingenieros a la historia del arte, puesto que «los juicios del pasado—decía Von Salis—no son obligatorios para nosotros», dándose así, por tales palabras, plena franquicia a los nuevos ideales de arte que en cierto modo incorporaba al suceso artístico la inventiva de los ingenieros. De todos modos, digamos que esta incorporación fue señalada tiempo después—un siglo o dos después, que ahí es nada—

y no entendida como acontecer capital en la creativa del arte en su momento. Cuando se lee lo que cuenta, por ejemplo, Henri Focillon de los terrores del hombre de nuestro Occidente en el año 1000, que fueron terrores que se entendieron como tales docenas de años después, se comprende que la incorporación de los ingenieros como tales ingenieros a la historia del arte tardase lo suyo en ser alcanzada y entendida merecidamente. Mi curiosidad por la inventiva ingenieril me ha llevado a descubrir multitud de informes de ingeniería en los lugares artísticos más insospechados; y no porque tales informes fueran hábilmente burlados a cualquier otra curiosidad, que allí estaban como criaturas de ingeniería, sino por la naturalidad con que se hacía olvido o se pasaba limpiamente por alto que aquella inventiva ya no era posible incorporarla al cuerpo de arquitectura, aunque fuesen arquitectos sus inventores—que también podrían ser, ¿y por qué no?, ingenieros y no arquitectos los inventores de «arquitecturas de ingeniería»—, sino que tal inventiva obligaba a un reconocimiento autónomo del ser arquitectónico: la *res aedificatoria* bifronte, jánica, desdoblada en sus dos distintas verdades, según principios de construcción distintos, encaminados a propósitos diferentes. Leyendo a Vasari—*Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*—, se descubre cómo, sin dedicar nominalmente atención a un solo ingeniero renacentista, la inventiva de los ingenieros aflora por buena porción de las *Vidas* recogidas por el famosísimo tratadista florentino del siglo XVI. Yo he apuntado, así por encima, cerca de una treintena de artistas que son pintores, escultores y arquitectos, o las tres cosas a la vez, y además, como cosa que viene por accidente, ingenieros: con Leonardo—que era ingeniero y después lo demás—y con Miguel Angel, figuras distinguidas de la jerarquía de Juan y Andrea Pisano, Filippo Brunelleschi, León Bautista Alberti, Bramante, Julio y Antonio de Sangallo, Julio Romano, Jacobo Sansovino...

Es texto modélico de documentación nominal en la historia del arte. Los catálogos de las edificaciones monumentales españoles—*Catálogo de los declarados nacionales, arquitectónicos e histórico-artísticos* se titulaba el editado por el viejo

Centro de Estudios Históricos, en donde no se apuntaba ni por asomo la palabra «ingeniero»; el reciente *Inventario de los monumentos histórico-artísticos de España*, de la Dirección General de Bellas Artes, guarda silencio sobre la naturaleza arquitectónico-plástico-ingenieril de tales monumentos—son abundantes, aunque de momento sorprenda un tanto, en resonancias oficiales de monumentalidad, de la inventiva antigua de nuestros ingenieros. Pasan de un centenar las obras de ingeniería que han merecido el homenaje monumental de nuestras instituciones oficiales y es una maravilla el catálogo de estas invenciones insignes: puentes, murallas, caminos, túneles, canales, pantanos... No es ocasión ahora de fijarlos nominalmente en esta información, ni apuntar sus merecimientos técnicoartísticos, que etimológicamente, como sabemos, son merecimientos de cobertura sensitiva muy semejante. Estéticamente han sido celebrados a lo largo de los años. «Hace cuatro días he vuelto a ver el acueducto de Segovia, esa obra de romanos que es una de las maravillas monumentales de España y uno de sus pocos monumentos de orden civil—escribió Unamuno; su recuerdo viene aquí, a este informe, no sólo para señalar el gozo sensitivo procurado por tal monumento, sino también para solemnizar, en cierto modo, el bimilenario que se le avecina—. Viéndolo se comprende el valor del dicho vulgar: '¡Eso es obra de romanos!', y aquel apelativo que se le dio a Roma, llamándola 'pueblo rey'. Porque es obra de veras regia y verdaderamente popular. Ahora, lo que en ninguno de nuestros viajes a Segovia hemos averiguado es cómo le llama el pueblo. Que de seguro no acueducto. Porque 'acueducto' es vocablo erudito o culto, cuya forma vulgar es *aguaducho*. Pero *aguaducho* se le llama a una avenida de aguas o una inundación, y también, sobre todo en el Mediodía, a un puesto de venta de agua. Arpa de piedra le llamó Zahonero al colosal aguaducho de Segovia, aunque de seguro no canta el viento, por fuerte que sople, entre sus arcadas. En torno de ellas chirlean los vencejos que ponen entre sus piedras sus nidos. Porque esas piedras, amontonadas tácticamente sin argamasa alguna, achaflanadas por aguas, y soles, y vientos de siglos, conservan su individualidad cada una de ellas y como

otros tantos soldados de un legión en orden de batalla quieta. El aguaducho de Segovia tiene algo de un az (no haz) romano armado de todas armas...»

«Código romano» acaba llamándole Unamuno. Se podrían multiplicar los elogios sobre nuestras criaturas ingenieriles del mundo antiguo y moderno. No hace aún muchos meses fue liberada de adherencias arquitectónicas la muralla romana de Lugo, monumento ingenieril único, como tal muralla, en nuestro mundo de Occidente. Difícilmente puede presentarse a nuestra atención criatura de más flexible y armoniosa cobertura, abrazadera plena de una ciudad, instrumento coordinador de vida como esta muralla lucense, en el cuerpo inventivo de nuestro arte monumental, cualquiera que sea su figura, volumen o rango. El mundo romano dejó testimonio de su capacidad inventiva ingenieril en estos muros lucenses, que son únicos en el diverso universo de construcciones romanas de nuestra Península. Son ya éstas, que uno sepa, las primeras murallas del mundo antiguo que no sólo se podrían pasear por entero, sino contemplar enteramente, estudiar, admirar en todo su poder de significación. Un suceso único, del cual no tiene todavía experiencia el hombre de nuestra cultura.

Apuntemos el suceso como testimonio del poder de seducción de la ingeniería en una de sus vertientes mayormente espectaculares en una cultura ciudadana como la que nos toca vivir. No se trata más que de demostrar con las notas aquí citadas la capacidad sensitiva de la inventiva de los ingenieros, reconocida ya por la simple recordación que hace la historia del arte de sus invenciones diversas, aunque las incorpore a la arquitectura o no las incorpore a parcela alguna del arte, que también es acontecer bastante frecuente en las catalogaciones artísticas del tiempo antiguo. Los estudios estéticos, hasta un tiempo que tocamos con nuestras manos, no fueron excesivamente atentos a las maravillas de la ingeniería, ni siquiera atentos; es la verdad. El arte es un arte en domesticidad, de fácil acomodo al ejercicio del pensamiento; no impuesto en la naturaleza—como lo es la ingeniería, arte de vencimiento general de las fuerzas naturales en la porción mayor de las veces, o, al menos, en sus porciones más espectaculares—, sino

a sus espaldas, en la intimidad de la ciudad, murallas adentro; en la recogida gravedad de los espacios de arquitectura, cualesquiera que sean los destinos de tales espacios; en la mayor intimidad de los pensamientos, conversaciones, escauceos académicos, prácticas de taller, exposiciones y juicios públicos. Un arte «en la mano», que no nos domine, que sea enteramente nuestro en cuanto manual, familiar, doméstico y ciudadano.

Lo que no es precisamente, en sus grandes espectáculos plásticos, la ingeniería. El mundo antiguo la entrañó a un quehacer competitivo con las fuerzas de la naturaleza, en cuanto la ingeniería era atenta a la inventiva de los caminos, de los canales, de los puentes, de los pantanos, de las galerías subterráneas, de los grandes ingenios portuarios, de las defensas de las ciudades... Tenía una porción técnica esta inventiva y una porción sacral; cosa de alteración de los ritmos y figuras del ser natural, que asombraban, atemorizaban y arrojaban al hombre a los atrevimientos más insólitos en el imaginar de su inventiva. La imaginación y la razón, la vigilia y el sueño febril, la fantasía y el cálculo de las cosas en su justa medida y resistencia. Es, quizá, la más fantástica de las historias la historia de la ingeniería, que todavía no es, que yo sepa, más que un suceso sin forma congruente y temporal en la relación de las historias de los muchos acontecimientos del hombre en el tiempo. Es un suceso por escribir, que hará cambiar, cuando verdaderamente nos sea desvelado en su totalidad, el pensamiento de creación de las cosas artísticas, aunque la ingeniería venga de unos años a esta parte—doscientos, trescientos años—significándose artísticamente, y unas docenas de años imponiéndose, con todo su haber y valer, en nuestras habituales ideas artísticas, que, a fuerza de mirarse el propio ombligo, ya no saben si existen, existieron o pueden existir ombligos que no sean los propios.

Una historia fantástica la de la ingeniería, en cuanto creación, por una parte, del hombre a través de sus fuerzas físicas y científicas; por otra, del hombre a través de su magia. Ni la arquitectura llega a tales maravillas, aunque también sea

abundante en ellas. Ni la mecánica ingenieril de aplicación doméstica, que pasma a veces, derrochadora de ingenio y acierto, de la que se hablará en alguna parte de este informe. Lo fantástico, lo mágico de la ingeniería, comienza con su atención a las cosas de la naturaleza; en su curiosidad por ellas, en el deseo de su aprehensión y vencimiento más allá de lo que el destino parece concedido al hombre como dominador de las cosas de domesticidad, nunca más allá de los naturales límites de su andadura y fuerzas. Toda la mítica antigua, de Sumer al hombre del Perú, es abundante en estas pasiones de dominio del cuerpo de la naturaleza por la creativa de los ingenieros, por lo que ellos pueden como entes de razón y, en más de un momento, por lo que ellos pueden como criaturas de magia. «¿Cómo se enfrentó el hombre peruano antiguo, el hombre de la cultura inca, al paisaje tampú? Se trataba de un mundo ignoto, de tierra de nadie, cubierta de bosque, con montañas inaccesibles, ríos tormentosos, vacía de hombres, donde todo parecía confundido, informe, como debió de ser el caos primigenio. Esta zona inculta, para ser humanizada, debía, ante todo, incorporarse al cosmos mediante el rito que repite simbólicamente el acto de creación. El agua, la piedra, los árboles, la montaña, los recipientes de lo sagrado. Unas y otras integran el ambiente numinoso, dentro del cual se va a manifestar la acción, mediante los ritos religiosos y los procedimientos mágicos, y sobre él recaerá el pensamiento mítico con sus imágenes y sus símbolos. El hombre antiguo tenía que conjurar, mediante el rito, todos los peligros y asechanzas ocultos en la montaña, el bosque y el río. Tenía que vencerlos, como en el primer día de la creación los venció el Hacedor», escribe Luis E. Valcárcel al hablar de la fundación de Machupichu y de los caminos que conducían a la ciudad sagrada, venciendo de modo insólito, por artes de magia, a las fuerzas de la naturaleza, siempre inhóspita. Las fundaciones de ciudades en el antiguo, en su porción mayor, eran fundaciones sacrales, puesto que se trataba de fijar los límites—que eran límites cumplidos por la obra de ingeniería—entre lo que era de los hombres y del «mundo ignoto», y la ceremonia habría de revestir toda la considerable gravedad que el suceso

exigía como acontecer de vida y muerte. Todo era en relación con este espíritu de sacralidad en cuanto el hombre rompía la unidad de sus propios límites domésticos; todo era inmenso en sus pretensiones, nuevo, auroral siempre, admirable por su dramatismo, insólito por su maravillosidad: «La única posibilidad de llegar a la ciudad sacra—Machupichu—era siguiendo la vía que comienza en Chokesuysuy, y que ofrece en todo su recorrido las pruebas de su importancia. Su ancho no suele bajar de dos metros y su gradiente es suave; de rato en rato, para pasar de un nivel a otro, hay escalinatas de piedra labradas; presenta secciones todas cortadas en la roca, y otras con muros de contención pétreos; plataformas salvaban sitios pantanosos y un túnel de más de veinte metros fue cavado en la roca viva, entre Phuyu Para Marka y Sayark Marka. Tiene un ancho medio de dos metros. Dentro del túnel hay escalinatas y hasta un asiento de piedra. Observaciones hechas por peritos demuestran que para el trabajo de abrir este túnel no se emplearon herramientas metálicas y que, probablemente, cuñas de madera y piedra muy duras fueron los instrumentos en uso. El camino prosigue con tendencia ascensorial, cuidando de no exagerar las gradientes hasta llegar a la cumbre, donde se desliza con mayor desenvoltura a medida que se aproxima a su meta; pero es en los últimos tramos que adquiere todo su carácter de vía sacra. Una portada tras otra van deteniendo al viajero; cada una debía de tener un nombre; se ha conservado el de la última: «Instipunko» o Puerta del Sol. Al arribar al abra, una construcción cierra el paso; allí debió de ser muy estricto el control y allí también debieron cumplirse ciertos ritos previos al ingreso en la zona sagrada. El camino se ha hecho directo, con parapetos, como para no poder desviarse y desembocar de todos modos en el edificio de entrada, imponente con sus altos y gruesos muros de toscos bloques, con sus cinco vanos de acceso. Al asomarse a uno de ellos aparece de golpe, en deslumbrante panorama, la legendaria ciudad.»

También en el antiguo—y aún hoy—, los caminos estaban llenos de dioses protectores, vigilantes y fraternales. Vale Machupichu la descripción apuntada, puesto que ella sigue en pie, más o menos fiel al pensamiento inventor de la ciudad,

ante nosotros. Es una de las grandes maravillas de la ingeniería de todos los tiempos, una de las más fantásticas—es decir, mágicas, irreales—criaturas inventadas por el genio del hombre. Leed ahora, si así lo deseáis, a Bernal Díaz del Castillo en la descripción que hace, en su *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, de la ciudad de Tenoxtlitán, sobre la laguna, cruzada de puentes y canales; también insólita, también como irreal; y lo que cuentan otros cronistas de Indias, como el inca Garcilaso, como Cieza de León, que son incansables en la relación de las obras de ingeniería que les pasma a cada paso que dan por las nuevas tierras de la Corona española en Ultramar. No son elogios artísticos lo que aquí se prodigan, puesto que no eran los pensamientos de arte los que ocupaban el pensamiento de estos relatores-guerreros, pero bien se entiende que su pasmo deslumbrante va más allá del puramente descriptivo, ardiendo en impulsos admirativos únicos. No son más que apuntaciones tomadas de textos en lengua castellana y, en su porción menor, como ejemplos de mayor magnitud, que en mi opinión bastan. Difícilmente hasta un tiempo muy reciente se encontrarán estimaciones que deslinden terminantemente la arquitectura de la ingeniería—y que también muy recientemente, en estos mismos momentos nuestros, se está tratando, y no sin razones estimables, de volver a fundir en una entidad misma—, considerando que el inventar de los arquitectos e ingenieros se distingue principalmente, más que en la figura y dirección de su inventiva, en el gobierno del espacio en que ellas se mueven. Es el problema del arte de todos los tiempos, su distinción, el mayor o menor dominio espacial, su aprehensión real o su fijación puramente ilusio-nística.

Una cuestión más que importante que no puede ser estudiada en esta información. El espacio en su ilimitación y en su minimidad, en lo infinitamente grande y en lo infinitamente pequeño, y todo a una en más de un momento, en más de una de las criaturas ingenieriles, en cuanto ella abarca la total dimensión de la inventiva de los ingenieros, de las calzadas hispánicas relatadas en el *Itinerario* de Antonino a los transistores de la última creativa ingenieril, como difícilmente encuentra

igualación en otras figuras artísticas antiguas y modernas. El espacio, así, ha de ser entendido de distinta manera a como se entendió en el arte historiado habitualmente hasta el tiempo reciente, incluyendo la propia inventiva arquitectónica, la plástica de grandes o pequeños volúmenes, la urbanística. Y hasta con distinta proyección en la diversa creativa de los ingenieros, con distinta dimensión según la figura y propósitos de la ingeniería, según su razón de existir y la función en que tal existencia se manifieste a nuestra curiosidad. Es una de las sorpresas de la ingeniería en cuanto se la quiere limitar en sus cauces legales de conducta a unos determinados propósitos de forma y dirección funcional, siendo ella tan diversa en sus quehaceres ingenieriles y en tal medida, que no hay otras formas representativas de lo artístico más distintas en sus coberturas y significaciones; ni el urbanismo, que comprende tantas figuras combinatorias de la ciudad, pero que siempre es una misma allá en el oscuro de su denominador común; ni la plástica, estática o dinámica; ni la pintura, por muy transformable y mutable, luminosa, sonora, real o visionaria que aparezca ante nosotros.

La ingeniería en su diversidad no tiene de común más que, naturalmente, su común denominador: la condición ingenieril con que ella se sustantiva y determina, una cierta exigencia al empleo de conocimientos de tipo científico físicomatemáticos en la proyección de sus respectivas invenciones. Creo que no es conveniente buscar mayores aclaraciones a la cuestión; acabaríamos complicándola. Se puede entender la diversidad de direcciones y realizaciones ingenieriles al conocer la distancia inventiva que media entre un ingeniero de Caminos y un ingeniero industrial, entre un ingeniero naval y un ingeniero agrónomo, entre un ingeniero de Montes y un ingeniero aeronáutico. Lo que nos importa es pensar que todas las proyecciones, realizables o irrealizables prácticamente, de los ingenieros, no son obra—al menos en su desarrollo matemático—de la libre conducta mental, de la intuición febril, de la poética, aunque jamás ajenas a sus formas, y menos todavía a sus ideales de conducta. «Se engañaría uno—escribe Jacques Maritain: *Arte*

y escolástica—si pensase que es necesario, bajo pena de pecado, reducirlo todo a lo que ejerce una función útil, lo cual sería caer en una especie de jansenismo estético. Si ciertas construcciones mecánicas (automóvil, buque, vagón, avión, etc.) son bellas cuando su tipo está bien establecido y todas sus partes estrictamente concebidas según su uso en el todo, es porque la ley de la utilidad recubre y encarna aquí una ley más profunda: la de la armonía matemática, y más en general, de la lógica. La lógica es la que hace el valor estético de lo útil, y la lógica desborda lo útil. En la naturaleza hay muchos caracteres de orden completamente ornamental y sin utilidad práctica. Los dibujos de un ala de mariposa *no sirven para nada*, pero todo allí es *lógicamente necesario* por relación con una cierta idea gratuitamente elegida.»

Se trata en la ingeniería de la *lógica necesidad* de sus figuras de invención; se trata inmediatamente, y más aún, al tiempo mismo, en la propia contextura material y vital de la creativa ingenieril de fundir lo armónicamente matemático, la realidad misteriosa y armoniosa del número, en sus relaciones combinatorias. Pero ésta es una posibilidad de figuración de la ingeniería; nada más que una, y son muchas sus posibilidades. Lo extraordinario para mí de la ingeniería, incrustada en el cuerpo general de las artes, es su tremenda capacidad para alterar la figura armoniosa de las cosas según modelos un tanto estereotipados por el hábito sensitivo a lo largo del tiempo, dándonos otras posibilidades de armonización matemática: la disonancia matemática, un nuevo juego obediente a una nueva actitud estructuralmente lógica, según el mismo pensamiento de Maritain. Ya decía Schönberg que una disonancia musical no era más que una armonía no familiar a oídos habituados a otras armonías, que el tiempo se encargaría de hacer familiares.

De ahí la disonancia inventiva de los ingenieros incrustada de pronto nominalmente, realmente, materialmente, en el cuerpo—de «lógica naturalidad»—del arte, solemnizado por causas de indiscutible razón conceptual, ya que no por causas del puro sentir. El *land art*, que caracteriza uno de los últimos descubrimientos del arte de nuestra cultura consumista, no es

más que una pequeña y nueva compostura del cuerpo de la naturaleza, trabajado desde siempre por la ingeniería de Caminos; las máquinas «industriales» de Tinguely, las «máquinas de soñar» de Salvador Soria, las instrumentaciones de magicidad de Lugán, las aportaciones plásticas del *computer art*, y más, las figuras todas que el arte nuevo incorpora a la dinámica creadora de nuestra cultura, son en buena porción, simbólicamente, consecuencias directas de la creativa real de los ingenieros, *lógicamente necesarias* en cuanto son al servicio de nuestras exigencias de vida, y cuya *armonía matemática* las incorpora como un nuevo instrumento de placer a nuestras atenciones sentimentales.

Se ha roto de pronto el orden establecido en la disciplina del arte, y el campo artístico se ha multiplicado en mil direcciones. El arte no es ya él, como había sido hasta el momento, en domesticidad, sino que se dispara por todo el universo visible y hasta invisible, desde el camino de la «máquina lunar», desde la trilladora al avión de propulsión a chorro. No es que yo indique por tal circunstancia que toda la obra de los ingenieros sea útil al arte, constituyéndose, por el simple hecho de su naturaleza ingenieril, en obra artística—sería tan absurdo como suponer que se constituye en obra artística cualquier pintura, cualquier escultura, cualquier arquitectura, por el solo hecho de ser ellas en sí—, sino que apunto su posibilidad de incorporación al *corpus* artístico. Esta es la cuestión nueva que motiva el cambio de conducta discriminadora de la inventiva del arte en su concepto, estructura, figura y capacidad significativa, haciendo que un suceso que no es nuevo en la crónica del arte universal—puesto que ya hemos visto cómo sus criaturas de invención están incorporadas a la obra del arte desde el tiempo primero a hoy—, se nos descubra en su tremenda novedad artística con todo derecho y de modo irrevocable. La ingeniería—no la arquitectura—a nuestra atención como una más de las artes que se llamaron «nobles» en el antiguo; no un quehacer «de utilidad» práctica, sino cosa que también puede, sensitivamente, *no servir para nada*, en cuanto sus valores prácticos, significados en su misma figura de practicidad, se mudan en valores de idealidad, sin finalidad

material a la vista, como sucede, por ejemplo, con las catedrales góticas, con los *Comentarios al Apocalipsis*, de Beato de Liébana; con la *Condesa de Chinchón*, de Goya; con las *Cariátides* del Erecteo ateniense, con las pinturas de Altamira, el *Taj Mahal* de Agra, el anfiteatro Flavio, el *Colleone* de Verrochio, la Gran Muralla china..., cuya función se declara en la maravilla de su doble ejercicio de practicidad: de cosa que sirve—o sirvió—como instrumento de utilidad y como cosa que sirve y servirá al fin de los tiempos—o hasta el fin del arte—, como instrumento del sentir, a una; es decir, dependiente en sus dos vertientes o en sus dos direcciones, que son en su trasmundo una misma dirección, fijada en un mismo carril de vida.

No es necesario desligar la doble función de servicio—a lo «útil» y a lo «estético»—de la obra de ingeniería, que es la doble función que desde siempre vino determinando la naturaleza de la obra de arte, aunque aparentemente *no sirva ella para nada*, práctica o deleitosamente entendida, o aparentialmente no se distinga la honda relación existente entre ambas maneras de servicio. Desde el Faro de Alejandría al *Golden Gate*, las criaturas de ingeniería gozan de esta doble autoridad de ser «útiles» en cuanto su función, que es la de servir a nuestras exigencias de vida, en cuanto son «prácticas», y prácticas a la vez para nuestro placer de vida, en cuanto son «inútiles», que es como decir que su capacidad de servicio se proyecta de modo declarado por su cara sensitiva, por su vertiente de idealidad. Así es importante como aportación singular al suceso del arte en la inventiva de los ingenieros esta dualidad de su servicio; pero la autoridad estética aquí señalada se multiplica, sin duda, en otras muchas direcciones, descubriendo posibilidades de recreación que muy bien pueden estimarse, por el juego de la ingeniería, inusitadas. Quien conduzca un automóvil o un avión, o curioseee en la máquina de un computador electrónico, o penetre, del modo que sea, en la naturaleza corporal de otra cualquier inventiva ingenieril, *haciéndose ella misma* siempre posible, y no siempre en otra inventiva de arte por familiar que sea ella a nuestros hábitos

de conocimiento, entenderá esta condición singular de la ingeniería diversa, que es la más personal condición de la obra de los ingenieros, puesto que es condición adicional a la naturaleza, práctica por una banda, estética—no busquemos otra más justa inclinación verbal y sentimental al placer de la ingeniería—por otra banda. Es un vivir nuevo de la obra de arte; un vivir en sí de la obra de los ingenieros, como objeto de mi pertenencia y recreación incorporado a mi personal capacidad inventiva, proyectando y continuando en mí a voluntad tal obra, haciéndola otra si cabe, cambiándole, si no la figura, sí el carácter.

Son aportaciones de idealidad generadas a lo largo del tiempo, propias también de otras artes, que mudan según cada tiempo en el pensamiento del hombre, haciéndose a placer de este hombre y de este tiempo; pero la idealidad de ingeniería va tomando cuerpo largamente, y no sin esfuerzos, un mucho subrepticamente, como no presente en el cuerpo general de los pensamientos de arte, fieles al general entendimiento del ser de lo artístico. Un largo proceso generador. Vasari, en su vida de Filippo Brunelleschi, experto, al tiempo que en escultura, arquitectura y orfebrería, en la construcción de fortalezas, obras hidráulicas y relojes, cuenta cómo el «ingeniero» Brunelleschi—así llama más de un tratadista al inventor de la cúpula «ingenieril» de Santa María de las Flores, de Florencia—«comenzó a entrar en la fantasía de las pertinentes a los tiempos y a los movimientos de las pesas y las ruedas, cómo se puede hacer que giren y por qué se mueven, y de este modo construyó por su mano algunos relojes excelentes y bellísimos». «La obra—dice hablando de Antonio de Sangallo y de la construcción de un pozo gigantesco en Orvieto por orden papal—fue verdaderamente ingeniosa, muy cómoda y de una belleza incomparable.» Como «fuerte y de mucha gracia» califica el puente sobre el Mugnone, en el camino de Florencia a Bolonia, proyectado por el ingeniero Nicolás Pericoli. He aquí ya la atención valorativa de la ingeniería renacentista en su diversidad por uno de los más severos guardadores de las artes aristocráticas. Hablando de las grandes acequias peruanas anteriores a la conquista, el inca Garcilaso informa en sus *Comen-*

tarios reales que son ellas «tan grandes y admirables, que exceden a toda pintura y encarecimiento que de ellas se pueda hacer». «El camino de la Sierra es cosa de ver—escribe Hernando Pizarro, uno de los *Tres testigos de la conquista del Perú*, del conde de Canilleros—, porque, en verdad, en tierra tan fragosa, en la cristiandad no se han visto tan hermosos caminos, toda la mayor parte de calzada. Todos los arroyos tienen puentes de piedra o de madera. En un río grande que era muy caudaloso e muy grande, que pasamos dos veces, hallamos puentes de red, que es cosa maravillosa de ver.» Ya antes cité el entusiasmo admirativo de estos cronistas españoles de Ultramar.

No es mucho aún respecto a una declaración de principios estéticos en la obra de los ingenieros, pero ellos no se harán esperar. Las manifestaciones placenteras en torno a la inventiva de los ingenieros no comienza en estos escritos, sino mucho antes, espaciadas, a lo largo del tiempo, en multitud de escritos de la más diversa condición, difícilmente entendibles como expresiones de sentimientos estéticos más o menos válidos para el provecho del arte de ingeniería, y nunca, o casi nunca, de modo declarado, como en las apuntaciones ahora citadas. Francis Bacon de Verulamio, por el contrario—su momento y pensamiento de vida eran muy otros—, es ya consciente del nuevo valor trascendental de la mecánica ingenieril en la organización y ordenación del mundo moderno: «Sin vanidad, sin locura, razonablemente, basándose en los experimentos y en las demostraciones que las nuevas máquinas hacen posibles», se puede descubrir el camino de idealidad de la nueva ciencia y del nuevo arte. «Cuando Bacon—escribe Paolo Rossi en *Los filósofos y las máquinas*—se fija en las artes mecánicas, y las considera capaces de revelar los procesos efectivos de la naturaleza y ve en ellas aquella capacidad de dar lugar a invenciones y a obras de la que está falto el saber tradicional, y cuando, polemizando contra la lógica de las escuelas, proyecta una historia de las artes y de las técnicas como indispensable presupuesto para reformar el saber, se hace genuino intérprete de algunas exigencias fundamentales de la cultura de su tiempo y da plena conciencia a algunos

temas de pensamiento que se habían ido afirmando, al margen de la ciencia oficial, en aquel mundo de técnicos, ingenieros y constructores, del que habían formado parte hombres como Biringuccio y Agrícola... La historia de las artes—afirma Bacon—ha sido considerada hasta ahora de modo tan mezquino e inútil, que ha de ponerse entre los *desiderata* de la nueva enciclopedia de las ciencias.»

El *Novum organum scientiarum*, del lord canceller Bacon, el «filósofo de la técnica», fue publicado en 1620. Habrá de pasar más de un siglo para que la ingeniería entre de forma declarada en el quehacer del arte del tiempo—entremedias no es difícil seguir descubriendo textos de inclinación artísticamente ingenieril e invenciones de «pasma deslumbrante», así entendidas como artísticas, en correspondencia con la aplicación de materiales viejos en el saber del hombre y nuevos en la aplicación directa a la obra de ingeniería, como el hierro industrializado, y, sobre todo, por la sacudida provocada en las cosas de la vida en el hombre del siglo XVIII con la revolución industrial, que tantas cosas iba a mudar desde entonces a hoy en el pensamiento y figura de las artes. «Si nos volvemos ahora a considerar una de las obras que alcanzaron mayor difusión en la cultura europea del siglo XVII, la *Enciclopedia* de Heinrich Alsted (publicada en Herborn el año 1630 y reimpressa luego muchas veces), podemos caer en la cuenta de lo profundamente que había influido—hasta en el plano mismo de la cultura oficial y universitaria—la valoración que de las artes mecánicas habían hecho numerosos y destacados exponentes de la cultura europea» (PAOLO ROSSI, o.c.). La revolución industrial constituye, artísticamente, un suceso de mayor trascendencia creadora que el propio Renacimiento, puesto que abre caminos de nueva recreación al pensamiento de las artes, y, como consecuencia, caminos de nueva significación y cobertura formal, dando al traste de forma declarada con los sistemas de entendimiento artístico tradicionales, que aún posiblemente, en aquel mismo momento, se estimaban de inmutables para la porción mayor de los expertos de Occidente.

Fueron máquinas las primeras invenciones en hierro fundido; Inglaterra, el primer país que las proyectó y usó en 1755;

veinte años después, sobre el río Severn, también en Inglaterra, nació el primer puente levantado con este material; su autor, Abraham Darby. No se trata de estimar esta obra como pieza artística mayormente singular, sino de apuntar una de las grandes direcciones de la ingeniería de arte de cara al futuro. El camino, ahora iniciado, no iba a parar hasta hoy, con los materiales que fuese, cualesquiera las cavilaciones proyectivas; y a su banda, las figuras y composturas estructurales más variadas. Años después del puente del Severn, en la década última del siglo XVIII, el puente de Sunderland, de Thomas Paine y Roland Burdon, de más de setenta metros de luz —treinta metros tenía el del Severn—, que fue la primera gran maravilla ingenieril estimada ya con elogios artísticos: «El éxito de este resultado nos lleva a maravillarnos», decía la *Enciclopedia Británica*. Y con ellos, la distinta inventiva ingenieril aplicada a la máquina, que había empezado a trepar en la atención curiosa de sus formas y finalidades, cuyo diseño no era ya obra sino de artífices expertos en el saber hacer de la forma de ingeniería, forma de estimación de placer, instrumento estéticamente satisfactorio.

Es admirable el crecimiento en el tiempo de las obras de los ingenieros como inventiva de aplicación al arte. El siglo XIX es el de su definitivo enfrentamiento con los últimos baluartes de oposición artística. Es un largo suceso, que ha empezado a entrar ya, aunque no siempre con simpatía sincera, en la historia del arte de nuestra cultura, y por cuyo hilo habrá de ir saliendo el ovillo ingenieril que el tiempo tiene todavía encerrado entre sus mallas más o menos invisibles, y así el arte de nuestra cultura reclamará—ya lo está reclamando de tiempo atrás— la presencia, en la nómina general del arte, del arte de los ingenieros del tiempo viejo para reivindicarle con todo derecho en su jerarquía y situarle, también con todo derecho, en el *corpus* vivo de las artes de ayer y hoy. El siglo XIX es el gran taumaturgo de esta operación reivindicatoria. Aquí está ya una de las grandes maravillas de la obra de los ingenieros: el puente colgante, que es como si la ingeniería hubiese de pronto aprehendido el aire y, concretándole en una

estructura de fragilidad inverosímil, le diese cuerpo a esta nueva figura, por su naturaleza y temblor, única. Así, o casi así, fue el primero de estos ingenios el puente sobre el Ródano, próximo a Tournon, en tierra de Francia, proyectado por Marcos Seguin, que era, por coincidencia curiosa, sobrino de Montgolfier. La invención de los puentes colgantes no nació en este tiempo, sino que, muy posiblemente, no tiene tiempo, puesto que sus orígenes Dios los sabe. «La puente es hecha de maromas de rama—escribe Cieza de León en su *Crónica del Perú*—, a manera de las sogas que tienen las anorías para sacar agua con la rueda. Y éstas después de hechas son tan fuertes que pueden pasar los caballos a rienda suelta como si fuesen por la puente de Alcántara o de Córdoba.» Pero aun así, si el puente colgante no nació en este momento, sí que nació como obra, diría Maritain, de «armonía matemática», sensitivamente activa, creación de ciencia, en cuanto la técnica de los ingenieros reclama sus propias raíces científicas, y la ciencia es de aplicación técnica en cuanto artística, etimológicamente entendidas de una misma sangre, arte y técnica. La teoría de los puentes colgantes como piezas de magnificencia artística llega, a lo largo de los años, al puente *Salazar*, de Lisboa, que hace volar sobre «o pai Tejo» su figura admirable.

La serie es incontable en cuanto a inventiva. El siglo XIX plantea ya, como no podría dejar de ser, el problema de la ingeniería y de la arquitectura como actividades, si no totalmente independientes, sí declaradamente autónomas. No se trata de apuntar vencedores o vencidos en la cuestión, sino de dejar firme la autoridad artística de los ingenieros. Todos los estudiosos del arte del siglo XIX son conformes en apuntar el papel nuevo—diría yo capital—que corresponde a la ingeniería en la creativa del arte del tiempo, coincidiendo, en sus estimaciones sobre su inventiva, en los escritos de Mumford, de Giedion, de Pevsner, de Van de Velde, de Wright, de Le Corbusier, de Banham, de Francastel... Del libro de Sigfrido Giedion *Espacio, tiempo y arquitectura* tomo dos citas, que centran la cuestión planteada a lo largo de esta información y significan el papel ya preponderante representado por la obra de los ingenieros en el último tercio del siglo pasado: «El acorde no

llegará nunca a ser real, completo y fructífero—escribía en 1877 Davioud, uno de los arquitectos del Trocadero parisiense— hasta el día en que el ingeniero, el artista y el hombre de ciencia estén fundidos en una misma persona. Durante mucho tiempo hemos vivido dominados por la disparatada idea de que el arte era una forma de actividad distinta de todas las restantes actividades de la inteligencia humana, teniendo su única fuente y origen en la personalidad del propio artista, y en ella, su caprichosa fantasía.» La segunda cita es de Henri van de Velde, el gran maestro del *art nouveau*, gestador del *Bauhaus* de Weimar, arquitecto, pintor, teórico del arte: «Existe una clase de hombres—decía Van de Velde—a quienes no se les puede negar jamás el título de artistas. Estos artistas son los ingenieros.» Por el tiempo que media entre estos documentos probatorios de la autoridad artística de la inventiva ingenieril están, como paradigmas del genio creador de la ingeniería de nuestra cultura, la torre Eiffel y el viaducto del Garavit, de Eiffel; la Galería de las Máquinas, de Dutert, Pierron, Charton y Contamin, en París; las docenas de máquinas de escribir, que son invenciones singulares del tiempo, cada una a su decir, encabezadas por el nombre, todavía activo hoy, de Remington; la Ciudad Lineal madrileña, de Arturo Soria y Mata; los automóviles de Marcus, Selden, De Dion-Bouton, Daimler, Benz, Peugeot, Panhard; los primeros ingenios aviatorios de Tatin, Mouillard, Lilienthal, Aeder, Chanute, Wilbur y Orville Wright...

De entonces acá, creativamente, históricamente, es tarea fácil para el investigador seguir los pasos artísticos a la inventiva de los ingenieros, y así no es de este lugar dar mayor vuelo informativo a tal inventiva, que no es mi propósito, sino limitar la cuestión a la noticia de apertura en el mundo del arte de una nueva figura de recreación, que viene a incidir en la naturaleza un tanto fosilizada del viejo arte con su nuevo espíritu de modernidad, aunque sea él viejo como el mundo. Y no sólo ya esta aportación ingenieril a la creativa del arte, sino todas las demás novedades que este nuevo espíritu aporta, que son las que hoy revitalizan el cuerpo del arte como cria-

turas de invención marginadas del viejo arte noble, que era, hasta un tiempo inmediatamente reciente, limitado a manifestarse y mudar, si cabe sus morfologías, sin alterar sus coberturas naturales más allá de lo que se entiende aún hoy por «estilo», en cuanto toma cuerpo el estilo en la piel de la cosa que es habitual en la figura del arte y no en su inclinación a curiosear en el misterio de galaxias insólitas para el arte mismo. Así el arte es hoy otro, principalmente en cuanto son posibles a su andadura todos los caminos, por impropios que semejen al ver; todas las invenciones del hombre, hechas cuerpo y fijadas en exclusividad en el pensamiento; el arte siempre está, como la presencia de Dios, en el decir de Santa Teresa, «entre los pucheros»; sólo hay que descubrirle. Y esta invitación a descubrir la obra del arte en las cosas de naturaleza o pensamiento, que es una de las más brillantes aportaciones de nuestra cultura al arte, se debe, en buena parte, a la irrupción ingenieril en el cuerpo vivo del arte históricamente familiar, cambiándole, más que su figura, su inclinación sentimental; más que su forma, su concepto; más que su nobleza antigua, su curiosidad hacia las cosas no ennoblecidas aún por nuevas, puesto que una forma de respeto al pasado es el personal respeto al presente, que es el respeto al tiempo de la vida con todas sus cargas vitales auestas. Las viejas discusiones bizantinas renacentistas sobre si la pintura, y la arquitectura, y la escultura eran unas antes o después de las otras, mayormente importantes unas u otras, carece ya de sentido en nuestra modernidad de arte, puesto que todas gozan de iguales franquicias. Lo que importa es su aliento de vida, su poética, su utilidad, *aunque no sirvan para nada*, sino para soñar, sino para volar en ellas con nuestro pensamiento, tal como, con informes a la vista, hemos apuntado en la capacidad de ensoñación de muchas de las invenciones de ingeniería.

**ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE
EL URBANISMO Y SUS IMPLICACIONES
EN EL ARTE DE NUESTRO TIEMPO**

Por MIGUEL FISAC

Doctor arquitecto.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL URBANISMO Y SUS IMPLICACIONES EN EL ARTE DE NUESTRO TIEMPO *

El fracaso de la ciudad actual es un hecho admitido por todos.

Como causas de ese fracaso se suelen señalar hechos muy visibles, que indiscutiblemente intervienen muy activamente en el proceso de degradación caótica a que ha llegado la ciudad, y que, tal vez, no sean sus causas esenciales. También se suelen proponer soluciones más o menos utópicas para corregir esta situación. Pero raras veces se acometen estudios y auscultaciones que puedan darnos a conocer las verdaderas causas profundas de los males que sufre la ciudad actual, para que, a la vista de los resultados obtenidos, se propongan soluciones adecuadas.

El camino más directo para conocer lo que debe ser la ciudad es el de desentrañar los motivos que impulsaron a los hombres—hace más de cinco mil años—a crear la ciudad y comprobar si esos motivos siguen aún en vigor, si aquellas primitivas razones continúan existiendo o si han variado esencialmente, y, como consecuencia de ese cambio, si la ciudad debería ser otra cosa y si sería preciso crearla o al menos recrearla de nuevo.

I

Parece bastante probado paleontropológicamente que el hombre primitivo, que durante miles y miles de años, en el paleolítico inferior, andaba errante por los bosques, sin rela-

* Publicado en el «Boletín Informativo de la Fundación» n.24 (febrero 1974).

ciones permanentes familiares ni sociales, terminó formando una familia estable, con carácter permanente, que, al aumentar por el simple crecimiento demográfico, se transformó en clan y al fin en tribu.

Esta primitiva composición sociológica tiene su más genuina expresión en la casa, choza o gruta, cuyo elemento principal, el fuego, el hogar, llega incluso a nominarla con carácter exclusivo. La vivienda es el hogar, y el hogar es el fuego. Su importancia es tal, que pasa a ser objeto sagrado y su primitivo origen: el rayo, se considera como el máximo atributo de Dios y hasta Dios mismo.

El fuego—muy difícil de producir al principio—, los alimentos, las joyas, los otros objetos o sustancias apetecidas por el hombre primitivo que nosotros desconocemos; mujeres y hasta hombres, para obligarles a trabajar como esclavos, pasan a ser piezas codiciadas, que pretenden arrebatarse unos grupos tribales a otros.

A la normal y natural agresión de las fieras a que se vio sometido el hombre primitivo, se suma luego, en las incipientes agrupaciones humanas, la voracidad de otros hombres solitarios o reunidos en hordas.

Ha nacido la civilización. Pero el intentar reducir el alto grado de incertidumbre vital del hombre se ha de pagar, desde el principio, al gran precio de la guerra.

Adiestrarse en los métodos de agresión e inventar artilugios para hacer la guerra, apoderándose así de lo que poseen los otros, es la principal ocupación de unos hombres. Defender lo que con legítimos esfuerzos y trabajos poseen, es la ocupación de los otros.

Las chozas o cuevas en donde se reunían los miembros de un clan o de una tribu, necesitaban medios de defensa.

Una empalizada de troncos de árbol y después una muralla perimetral como protección, de material pétreo más duradero, fue, si no el origen de la ciudad, su más inmediata consecuencia y la razón causal de su origen sociológico.

La muralla separaba y acotaba el espacio en dos porciones, el interior y el exterior.

Intramuros de una ciudad era seguridad, y extramuros peligro.

Los que vivían dentro de la ciudad tenían un patrimonio común que defender, y la muralla les protegía de un enemigo también común. Los que intentaban asaltar la ciudad no hacían ninguna clase de discriminación; querían apoderarse de lo que ella contenía, tanto en vidas como en haciendas.

Defender la ciudad era tarea común, y como lógica consecuencia llevaba aparejada la creación no sólo de una comunidad, sino de algo más importante aún: de un espíritu comunitario. Y, a su vez, ese espíritu comunitario se conseguía por la relación de unos con otros.

De una forma natural, por lógica evolución, se llega a la más noble realidad que han conseguido los hombres: la convivencia. Y la ciudad es, a la vez, la causa primera y la expresión material, plástica, de esa convivencia.

En la ciudad antigua florecía una convivencia real, efectiva, que dio maravillosos frutos, y que llegó a culminar en ejemplos admirables de bondad y heroísmo; pero no se puede olvidar tampoco que esa apretada gavilla de colaboraciones estaba atada por fuertes hilos de conveniencia. Por encima de la mayor o menor simpatía que a cada uno le pudiera inspirar el vecino, había una interdependencia necesaria. Cuando el enemigo pretendía asaltar la plaza, los vecinos, codo con codo, se encontraban defendiendo la muralla. Y el cubo de agua del vecino—los muchos cubos de agua de muchos vecinos—apagaba el fuego que se había producido en la casa de cualquiera de ellos..., y de los vecinos se recibían las cien mil colaboraciones, pequeñas o grandes, que contribuían a dar contenido a la vida cotidiana en la ciudad. Y de ese mismo espíritu de colaboración y convivencia fue surgiendo la ciudad como una tarea plástica común, y las gentes sintieron orgullo por sus bellezas naturales y arquitectónicas, y se buscó y hasta se disputó encarnizadamente para conseguir la colaboración de los artistas más cualificados que embellecieran la ciudad; y lloraban, hasta se quitaron la vida, cuando el enemigo les arrebató sus obras de arte.

I I

La necesidad de reducir el perímetro ciudadano para conseguir una mayor densidad de defensores, obligó a aproximar más unas casas a otras, y esa aproximación fue creando un tejido urbano más o menos racionalizado, pero respetuoso con la topografía del terreno en que se asentaba la ciudad.

La fundación de la ciudad vino a ser un acto trascendental tanto a nivel colectivo como individual, con fuerte sentido religioso y profundamente enraizado en las características psicológicas y en la especial idiosincrasia de sus habitantes.

Los espacios urbanos comunes, calles y plazas, formaron una red no sólo viaria y de comunicación, sino también de fuerte relación comunitaria. El *tempo* en la ciudad tuvo un ritmo que prevaleció sobre todos y sobre todo. Las desigualdades sociales y las injusticias económicas fueron enormes; sin embargo, las posibilidades de diferenciación eran tan pequeñas, que los resultados prácticos, aunque se quisiera, no podían ser muy grandes.

La ciudad, se quiera o no, fue una realidad sociológica, y la convivencia era una necesidad que había que aceptar de grado o por la fuerza.

Los medios guerreros de ataque iban evolucionando, y, al compás de esa evolución, la ciudad se modificó para mantener sus propiedades defensivas.

La pólvora fue un duro golpe a las características defensivas de la antigua ciudad. La muralla tuvo que transformarse en bastiones de muchos metros de anchura, en los que la estrategia ocupaba un valor muy preeminente.

I I I

Hace menos de doscientos años que la muralla ha dejado de tener un valor efectivo en la defensa de la ciudad.

Como máximo, seis generaciones humanas han vivido en ciudades sin protección, en las que la muralla es sólo un recuerdo histórico y un obstáculo a la expansión de la ciudad.

El espíritu comunitario que creó la muralla ha continuado existiendo por inercia, pero las nuevas circunstancias sociológicas lo están extinguiendo con mucha rapidez.

Desde mediados del siglo pasado, arquitectos y urbanistas captaron con claridad las variaciones sociológicas que iba creando la sociedad industrial, que acababa de aparecer, y también los nuevos medios de transporte.

El resultado de este conocimiento fue la propuesta de nuevas ciudades con aspectos distintos a las existentes, pero sin perder las características morfológicas del antiguo entramado urbano.

Las proposiciones de Cerdá, de Castro, de Arturo Soria, de Garnier o de Howard contenían soluciones nuevas, más o menos acertadas, para la creación y ensanche de la ciudad, pero admitiendo tácitamente una composición sociológica y una convivencia ciudadana análoga a la existente.

I V

En 1933, y como consecuencia de la tercera reunión en Atenas de los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna), se redacta la carta en la que habría de fundamentarse el urbanismo del futuro. Su gran mentor y de hecho creador, Le Corbusier, la impulsa con las geniales actitudes propagandísticas que le caracterizan, y poco a poco van fructificando en la mente de los urbanistas sus claros y racionales planteamientos.

«El sol, la vegetación y el espacio son las tres materias primas del urbanismo.»

«Las claves del urbanismo se contienen en las cuatro funciones siguientes: habitar, trabajar, recrearse (en las horas libres) y circular.»

De estas cuatro funciones, el propio Le Corbusier hace la siguiente glosa: «El urbanismo expresa la manera de ser de una época. Hasta ahora se ha dedicado solamente a un único problema: el de la circulación. Se ha contentado con abrir avenidas o trazar calles, que originan así islotes edificados, cuyo destino se abandona al azar de la iniciativa privada. He aquí

una visión estrecha e insuficiente de la misión que le ha sido confiada. El urbanismo tiene cuatro funciones principales, que son: en primer lugar, garantizar alojamientos sanos a los hombres; es decir, lugares en los cuales el espacio, el aire puro y el sol, esas tres condiciones esenciales de la naturaleza, estén garantizados con largueza; en segundo lugar, organizar los lugares de trabajo de modo que éste, en vez de ser una penosa servidumbre, recupere su carácter de actividad humana natural; en tercer lugar, prever las instalaciones necesarias para la buena utilización de las horas libres, haciéndolas benéficas y fecundas; en cuarto lugar, establecer la vinculación entre estas diversas organizaciones mediante una red circulatoria que garantice los intercambios respetando las prerrogativas de cada una. Estas cuatro funciones, que son las cuatro claves del urbanismo, cubren un campo inmenso, pues el urbanismo es la consecuencia de una manera de pensar, llevada a la vida pública por una técnica de la acción» (*Principios de urbanismo*, Ediciones Ariel, S. A., Barcelona 1971).

De esta forma tan natural, tan actual, tan moderna, se deja olvidada en el tintero, como un poco inútil, la convivencia, que es la más noble consecuencia del progreso que los hombres han conseguido a lo largo de más de cinco mil años de vivir en ciudades.

Candilis, discípulo y colaborador de Le Corbusier durante muchos años, en su libro *Arquitectura y urbanismo del turismo de masas* (p.140, Editorial G. Gili, Barcelona), hace este juicio de la Carta de Atenas: «Su definición de las cuatro funciones básicas del urbanismo (habitar, circular, trabajar, cultivar cuerpo y espíritu) ha orientado a la arquitectura y urbanismo de posguerra hacia un formalismo anticientífico, antisicológico y, sobre todo, antisocial.»

Cuesta trabajo pensar que a personas con un talento indiscutible, buenos arquitectos y hombres de fina sensibilidad, se les pudiera escapar una razón de tanto bulto como la convivencia, a la hora de redactar las líneas maestras de lo que querían que fuera el urbanismo futuro. Sólo puede explicarse un olvido tan garrafal recurriendo al hecho práctico de lo que podríamos llamar «aptitudes olvidadas».

Se remarca tanto, en algunos momentos de la historia de los hombres, algunas de sus más espectaculares conquistas—tal puede ser ahora el caso de los inventos tecnológicos—, que factores vitales, como este de la convivencia, quedan relegados a un segundo término o incluso llegan a olvidarse totalmente.

La Carta de Atenas aboga y promueve un urbanismo con unos contenidos humanos a escala estricta y egoístamente personales, totalmente desligado de enlaces sociológicos y carente de trama ciudadana; pero además, y sin proponérselo, al carecer de trama y no tener unas leyes morfológicas que configuren la ciudad, la composición y crecimiento urbanos disponen no de libertad, sino de un auténtico libertinaje en cuanto a disposición y densificación ciudadana, circunstancia esta ideal para actuaciones especulativas irresponsables.

Al no especificarse leyes plásticas de composición arquitectónica en las ordenanzas de los nuevos trazados urbanos, no se liberalizan las futuras realizaciones, sino que se trivializan, y el resultado es—contra lo que pudiera suponerse—de una monotonía, una falta de creatividad y una pobreza formal desesperantes.

Y todo ello implantado en un medio ni rural ni urbano, ni naturalístico ni artificial, sino acéfalo, anárquico y profundamente feo y reiterativo.

La supuesta composición libre, que viene a ser, en sus resultados prácticos, *la no-composición*, amontona, sin trabas, edificios sin ninguna relación armónica ni ley compositiva. Sistema comodísimo para poder perpetrar, con la mayor impunidad, toda clase de arbitrariedades administrativas, y hasta se aprovechan esas supuestas leyes armónicas de composición axial o polar, como las de los llamados «edificios singulares», para justificar cuantos desafueros se deseen. Y es ya garantizar *ab ovo* una mala arquitectura, cuando para evitar la anarquía de la composición libre se hacen composiciones volumétricas previas sin contenido programático, a las que rígidamente se han de adaptar los proyectos arquitectónicos que se realicen.

El resultado sociológico en estos conjuntos urbanos es la sustitución de una sociedad mejor o peor jerarquizada, pero con personalidad propia, por una masa gregaria despersonalizada.

zada y sin ninguna clase de enlaces afectivos ni de mutua cooperación.

Algunos ingenuos urbanistas todavía creen de buena fe que estos resultados catastróficos, tanto en el aspecto plástico de la ciudad como en el de sus resultados sociológicos, son no consecuencia de un planteamiento urbanístico teórico equivocado, sino de su degradación práctica como consecuencia de la especulación del suelo edificable y hasta de la especulación inmobiliaria, y que la manera de resolver esta situación consistiría no en abandonar definitivamente las premisas antisociales e inhumanas de la Carta de Atenas, sino en cumplirlas en su más pura programación teórica.

No cabe duda que son peores, tanto arquitectónica como plástica y sociológicamente, los resultados prácticos obtenidos siguiendo las directrices de la Carta de Atenas—y entre ellos, unos más malos que otros—que los que podrían obtenerse con un riguroso control de densidades urbanas y calidades plásticas afines a las que parece proponer la Carta—aunque no se refiere a cifras concretas—; pero en todo caso, lo que no se puede ni podrá evitar—porque está injertado en el más profundo concepto de la Carta—es su sentido antisocial y su consideración eminentemente gregaria y amorfa de las gentes que han de habitar la ciudad o aquella parte de la ciudad que se edifique con este criterio urbanístico. Ni se puede tampoco evitar la inhumanidad que lleva implícita la macroestructura de las concepciones arquitectónicas pensadas—incluso por el propio Le Corbusier—para este tipo de urbanismo. En este tema del módulo arquitectónico, en la Carta de Atenas nos encontramos, pese a su aspecto revolucionario, con una arquitectura rigurosamente clásica. Con unos juegos de armonía numérica totalmente desvinculados del hombre tanto en su aspecto individual como social.

¿Sería justo cargar a la cuenta de la Carta de Atenas todo el desastre urbanístico que padecemos?

Creo sinceramente que no; pero, en todo caso, la Carta de Atenas ha «legalizado» en sus aspectos filosófico y técnico la expresión urbanística de una sociedad injusta e inmoral, que

ha hecho del lucro y del enriquecimiento personal la meta de todo ideal humano.

¿Qué relación tiene esta situación urbanística con el arte?

Es una pregunta difícil de contestar, no en cuanto al hecho en sí: su indudable relación, sino en cuanto a quién ha influido en quién y qué consecuencias ha tenido el arte actual en las realizaciones urbanísticas y éstas en el arte actual.

No puede olvidarse que el fenómeno del arte contemporáneo no sólo se desarrolla al mismo tiempo que el de la arquitectura racionalista, sino que se realiza por las mismas personas o por amigos con ideas afines. Y, paradójicamente, una arquitectura y, sobre todo, un urbanismo que se adjetiva racionalista, y no solamente el de Le Corbusier y la Carta de Atenas, sino otro más rígido y científico como puede ser el de Hilberseimer y la Bauhaus, tienen una fortísima carga plástica.

El proceso de aislamiento del medio social que experimentó el arte y su posterior deshumanización fue un fenómeno excesivamente paralelo al del urbanismo racionalista para poderlos considerar como fenómenos independientes. Sobre la cuestión de quién ha influido a quién es ya otro problema. Sin embargo, algunas soluciones gráficas de la arquitectura y del urbanismo racionalista tienen una indudable filiación pictórica, como, por ejemplo, el parentesco estético Mondrian-Mies, y, sin embargo, el sentido profundo de deshumanización tanto de la pintura y escultura como de la arquitectura y urbanismo, creo que tienen un origen más urbanístico y arquitectónico que pictórico o escultórico. De otra parte, este proceso e interrelación cultural y plástica es totalmente normal en otros desarrollos estilísticos históricos, y, por tanto, perfectamente justificable también en este caso.

Quedaría una última pregunta pendiente:

Si conocemos la profunda y también aparente y plástica equivocación de estas orientaciones estéticas y urbanísticas que padecemos, ¿cómo podríamos eliminarlas de nuestro mundo y de nuestra vida?

De hecho, en los últimos años han aparecido una serie de escuelas y tendencias, tanto arquitectónicas como pictóricas y escultóricas, con francos signos de retroceso, que pretenden

rectificar anteriores equivocaciones, y que los teóricos y comentaristas, con un vocabulario tan oscuro como reiterativo, en el que todo para ellos es obsoleto, hay que buscarle su origen semántico, su razón de ser es simplemente semiológica, etc., enlazan unas frases con otras, formando como un coro de plañideras a la manera del de las tragedias griegas, como si el porvenir del arte estuviera fatalmente condicionado a un futuro sin luz ni esperanza.

No se puede pretender que de una sociedad con una moral putrefacta pueda surgir una expresión urbanística y estética limpia, humana y bella.

Habrà que esperar que una sociedad mejor y más justa sea el ámbito propio de una ciudad y de un arte que deseamos para el futuro; pero mientras tanto, los artistas y los urbanistas, humildemente, han de ir preparando, con autenticidad, entrega y limpieza de miras, el camino de un mundo mejor.

***EL LENGUAJE Y LA COMUNICACION
EN LA ESCULTURA***

Por PABLO SERRANO
Escultor.

EL LENGUAJE Y LA COMUNICACION EN LA ESCULTURA *

El punto de partida de toda reflexión sobre la comunicación está en la idea de que ésta es parte esencial del hombre mismo. Es el lenguaje de nuestro tiempo y de todos los tiempos. Sin comunicación, el hombre no es hombre, ni siquiera ser viviente. Porque vivir es vivir con otros, es *convivir*. No es una pura existencia, sino co-existencia. Este *co-existere* se realiza por medio de la comunicación, que acerca y aleja, que ata y desata. Frente al yo pone al tú, y éstos hacen surgir una nueva figura: el nosotros. Así la obra que este hombre consciente realiza en vida va hacia este anhelo: *comunicarse*.

Todos los medios son válidos para lograr estos fines: comunicarse. Y entre tales medios se cuenta también la escultura. Una escultura es vehículo de ideas y transmisora de lenguaje. No olvidemos las antiguas maneras comunicativas de aquellas formas escultóricas figurativas, pero contribuyamos con nuestra invención al lenguaje de nuestra época.

Esta es la perspectiva elegida para el presente ensayo sobre arte. Perspectiva que, por otra parte, ha nacido y se desarrolla en la vivencia artística personal. Permítaseme, pues, aducir aquí y allá el testimonio de mi experiencia personal en el dominio de la comunicación artística.

En Barcelona, el año 1970 presenté en una exposición un objeto de forma geométrica. Tres orificios de una parte y de otra servían para verse dos personas, hablarse y darse las manos. Al contacto de las manos, una luz potente y blanca ilumi-

* Publicado en el «Boletín Informativo de la Fundación» n.25 (marzo 1974).

naba el espacio interior de esa escultura-objeto. Y también los rostros y las manos. La comunicación se había realizado, y los iluminados rostros sonreían ante el asombro o la extrañeza de aquella luz potente y blanca.

Esta escultura-objeto, compuesta por rectas y curvas formando un poliedro regular, contenía en su interior un cilindro vacío y blanco. Una célula eléctrica iluminaba el espacio blanco. Esta escultura era además *intención*, servía de vehículo para transmitir un lenguaje.

Si un objeto, una escultura, nos invita a ser leída, observada, nos atrae hacia su misterio o nos desconcierta su extrañeza por falta de una experiencia anterior, no nos sonriamos fácilmente. Observémosla primero, hagamos algo para comunicarnos con ella, que generosamente nos compensará poniéndonos en contacto con una nueva forma de entendernos. Aceptemos con liberalidad los nuevos modos y maneras de nuestro lenguaje.

La comunicación exige, como la luz, dos polos. Claro que la buena voluntad es la primera condición para poder entender. Donde existe sólo lo negativo, no es posible la luz.

Una escultura no es un objeto utilitario. Por lo mismo, cuando alguien pregunta para qué sirve, debemos en primer lugar desprendernos del concepto corriente de utilidad funcional, para referirnos a otro significado de orden superior.

Escultura es creación del espíritu, y solamente en este lenguaje del espíritu nos habla para revelarnos su espíritu. Entonces se convierte en útil, espiritualmente.

Por escultura y su ejercicio (superada la artesanía u oficio), entiendo profesión, vocación con la que uno se abraza en vida. Y por ética—ética como conducta humana—entiendo la obligación del individuo de adherirse con su profesión y vocación a la época y sociedad en que vive, aportando todo lo que uno pueda con su hacer. Como diría Unamuno al hablar sobre su autorretrato, refiriéndose al compromiso moral de «estar y ser», con lo cual uno participa de los problemas de los hombres con quienes convive.

Entiendo por vocación el don que Dios nos concedió, sana satisfacción de hacer aquello que a uno le gusta hacer; verdadero derecho humano, patrimonio de todos, que para disfrutar

de él fueron necesarias muchas amarguras, sacrificios, desilusiones y fracasos.

Un derecho humano que a todos debería darse para obtener con alegría los medios económicos de subsistir. Y por ética entiendo un «deber ser» en el acto humano de acuerdo con la vocación individual y con la correlación social.

Vamos ahora a considerar algunos aspectos del arte actual. Dos caminos bastante definidos existen actualmente en las artes en general. Podríamos denominarlos, aunque la definición no sea muy correcta y en muchos casos se interfiera, humanismo y abstracción geométrica. Un camino se dirige hacia un humanismo expresionista, y el otro hacia la aceptación de la máquina y sus posibilidades en la creación de objetos bellos que rechacen el dramatismo del ser humano.

En el primero, muchos de nuestros artistas insisten y ahondan, con ese sentido ético que acabo de indicar, en el drama de toda la humanidad. Los expresionistas, los nuevos realistas, los que critican la situación social, los creadores de la nueva figuración, los que con sus temas personales hacen de sus obras mensaje, teniendo en consideración, por una parte, los valores plásticos de la escultura y, por otra, los medios válidos de comunicación.

Permítaseme ahora, a título explicativo, referirme a mi labor desde el año 1957 hasta la fecha como ejemplo de preocupación personal dentro de la corriente humanística. La ética de mi vocación me ha llevado por caminos que, equivocados o no, se guían siempre por ese rigor profesional y personal.

1957-1964. Los títulos de las obras realizadas en estas fechas son bastante demostrativos: *Quema del objeto*, *Bóvedas para el hombre*, *Hombre bóveda*, *Bóveda lumínica*. Esta época mía es, quizá, la más racionalista, al buscar la manera de introducir la luz y tamizarla con diferenciados valores en el volumen. Una sucesión de esferas cortadas, seccionadas por diferentes partes, a diferentes distancias de radios del hueco de la esfera, permitían pasar la luz y graduarla.

Otro momento del desarrollo consecuente de mi obra es

el titulado *Hombre con puerta*. Cuando los caminos de la abstracción—en este caso, el atractivo y obsesionante problema de introducir la luz en la materia opaca—podrían haberme llevado a sucesivos planteamientos de un orden geométrico, me ha interesado referirlos al hombre. Volver al hombre. Este *Hombre con puerta* es un ejemplo, al pretender aludir a los dos espacios en él: al físico, cerrado y dramático, y al interior, luminoso. Escribí entonces: «El volumen cerrado, opaco, tenebroso, queda abierto por medio de una puerta; penetra en su interior una cierta luz tamizada con una esperanza.»

Jesús López Pacheco describió así esta escultura:

Ser de muñones, de entrada hueco,
paridor instantáneo de su nada
por la puerta del vientre y a empellones.
Cuerpo sin testa,
sin miembros y sin sangre,
duro y montañoso cuerpo en bronce puro
abierto a la esperanza y la protesta.

Este *Hombre con puerta*, escultura aproximadamente de dos metros, fue expuesta en el Museo Guggenheim, de Nueva York, y es curioso destacar el hecho de la comunicación y lenguaje de la misma, pues despertó el interés de un grupo de músicos jóvenes, que solicitaron que me extendiese sobre el tema. Les escribí un pequeño poema, que ellos aplicaron a una canción grabada en disco Record, de Columbia (DL. 5009-DL. 75009 Decca Stereo).

Podemos demostrar con este hecho que la comunicación y el lenguaje de la escultura es posible cuando en ella se encuentra el mensaje.

Posteriormente aparecen los títulos de *Unidades yunta*, formas que se adaptan, hombres que conviven, que se comunican; formas que se ajustan unas a otras, núcleos que forman una unidad de contacto luminoso, núcleos de formas unidas por estos espacios interiores luminosos que se aprietan, que pueden integrarse en comunidades o individualizarse.

Pero hagamos un paréntesis volviendo al año 1962, en que presenté en la Bienal de Venecia 36 obras con el título *Bóvedas para el hombre*.

En este mismo año realicé en un hotel del sur de España, y en el lugar donde ahora se encuentran, al parecer, unas anclas colgadas, una obra interesante, que fue destruida por el dueño del hotel. Su título era *Viaje a la Luna en el fondo del mar*. Tenía un tamaño de diez metros y su construcción se efectuó con hierro de chatarra, hierro usado. Su originalidad en aquellos momentos era digna de tenerse en cuenta, porque en España aún no se habían practicado *collages*, integraciones de objetos reconocibles. En mi escultura se integraban máquinas de coser, de escribir, utensilios del uso diario.

Escribí entonces: «De una humanidad cansada y envejecida puede surgir una nueva fuerza creadora y conquistadora.» Hacía pocos días se había lanzado la primera nave espacial.

En su espiral ascendente, la geometría de esta escultura iba ordenando el espacio, contrapesando el orden geométrico la dramaticidad del hierro usado. Se me había concedido entera libertad para realizarla. Siento el daño que se me ha causado al destruirla el dueño del hotel, pues no poseo ahora información fotográfica completa que pueda servirme para la historia de mi evolución.

Supongo al lector enterado de la demanda judicial, que duró dos años y que finalizó en el Tribunal Supremo, el cual manifestó no estar reconocido en la legislación española el derecho moral del autor de impedir la destrucción de una obra suya. Con haber absuelto a quien mandó destruir esta escultura (el cual se defendió diciendo que la tenía desmontada), no evitó este fallo el perjuicio del autor, pues tampoco se demostró que un día pudiera volverse a montar.

Disculpe el lector esta anécdota. Pero ¿no habría sido un buen momento para sentar jurisprudencia sobre el respeto que se debe a la obra de arte y a la creación intelectual? Es ésta una anécdota que confirma, una vez más, que la comunicación visual en nuestros días es difícil y lenta.

Cuando en el año 1957 creamos con otros artistas plásticos el grupo El Paso, nuestro mayor empeño era romper con unas maneras que tenían parada la evolución del arte en España. Por otra parte, intentábamos demostrar al exterior del

país que también aquí había un arte vivo, que por diversas circunstancias no era tenido en cuenta ni exhibido.

Cuando con nuestra fuerza agrupada pudimos mostrarlo al exterior, se comprendió su valor y su capacidad expresiva.

Entonces fue tomado también en consideración dentro de España. Enterados nuestros organismos oficiales, hicieron posible la exhibición de este arte en los pabellones nacionales, con los éxitos ya conocidos.

Otra corriente en las artes plásticas de nuestros días es la que, en parte hija del dadaísmo nacida en Europa, se desarrolla en Estados Unidos y en Inglaterra, extendiéndose por todas partes: el arte *pop*, el *obp* y lo cinético.

La aplicación del diseño a la industria, si bien puede remontarse a la edad de los primeros utensilios del hombre, en la historia de la evolución industrial y en nuestros días ha sido considerada como una mayor y posible aportación del arte al consumo popular.

En el diseño de la máquina, del automóvil, de la silla, del molinillo de café, de los objetos utilitarios del hogar, el arte presta su colaboración a la industria y al diseñador sensible a la línea y al color. Naturalmente, esta estética del diseño sirve a otros problemas que cumplen otros objetivos humanos: hacer agradable el hogar y la vida diaria. Es un arte menor y fácilmente cambiante según la moda y el consumo, por lo que sus creaciones aparecen y desaparecen rápida y constantemente.

Otros movimientos, importantes algunos, nacen y dejan huella, desvaneciéndose casi en el acto. No son otra cosa que la realidad de un momento histórico que estamos viviendo de transición y ambigüedad. *Happenings*, gestos sin palabras, teatro *dei novissimi* en Italia, etc., son reflejo del ansia de comunicación.

En 1962 fui invitado a Londres para asistir y colaborar en la organización de un congreso para la «Quema del objeto». Entre 1957 y 1959 había yo realizado la experiencia de quemar objetos en España, Alemania e Italia. Refiriéndome a la posibilidad de obtener un espacio ideal que llamé «Presencia de una ausencia», decía entonces: Dado un objeto de forma

geométrica, un cubo por ejemplo, extendamos sus características al exterior, en torno y fuera del objeto, haciendo aparecer un segundo objeto; quemado el primero, el resultado era un espacio ideal constituido por la presencia de su ausencia.

(Me encontré luego con la misma preocupación humana en la historia del hombre, con que éste había ya configurado un espacio similar al cavar en la piedra las tumbas ibéricas: al ser destruido el cuerpo humano, quedaba presente su huella, huella que había sido presentida antes en su espacio ideal.)

Pero no quise adherirme al congreso de Londres, porque la intención del mismo era totalmente *nihilista*, por así decirlo: quemar todo, protesta absoluta y negativa. Les contesté que yo no podría dar mi asentimiento a ese propósito.

Pues creo que para la humanidad hay alguna esperanza, mientras no tomemos colectivamente la resolución del suicidio y mientras quede vida en el mundo, la evolución cultural del hombre seguirá apoyándose en la experiencia anterior.

Rodríguez Aguilera dice: «La escultura, como todo arte, es, en primer término, expresión. Expresión de ideas, de conceptos, de sentimientos. Expresión a través de la materia y de la forma. Transformación, por tanto, de esa materia y de esa forma de lenguaje para darnos un objeto nuevo y diferente. A la naturaleza real se la transforma, se le imprime un carácter y se le da una imagen propia. Objetivado e individualizado, este objeto ocupa un lugar en la naturaleza, cumpliendo su destino natural de ser contemplado.

Efectivamente, hay, pues, en la obra una expresión y una comunicación. Una vez nacido el objeto, se convierte también en objeto de consumo al servicio de la necesidad espiritual humana. Necesidad humana superior, aunque no inmediata ni, en cierto modo, indispensable.

Históricamente, la escultura ha servido en los parques públicos para representar personajes insignes o servir de adornos en fachadas de edificios. Su proyección social en este sentido es constante.

Por lo que a realización de la escultura se refiere, tradicionalmente se habla de sustracción y adición. Eliminación de materias o bloques sólidos de las partes necesarias hasta dejar

la forma con los límites deseados. A estos modos tradicionales hay que agregar la incomparable diversidad con que hoy se realiza la escultura tanto en lo que a fusión de materiales se refiere como en lo relativo a la coordinación de materiales opuestos o contradictorios.

Por otra parte, hay, en general, una intención de utilizar los espacios vacíos en función, digamos, de restar a la misma un peso material específico, consiguiendo con esta intención la expresión diversa del lleno. Otra preocupación es la valoración atmosférica y del aire como elemento integrante de la escultura.

En el concepto de lo que la escultura ha de ser han influido todas las especulaciones intelectuales y las realizaciones derivadas de la evolución y desarrollo de nuestro tiempo. La escultura no ha de consistir en crear desde fuera, sino en inventar desde dentro. Tanto la pintura como el arte de la escultura actual han de ser más un objeto pensando que un objeto visto.»

Efectivamente, en pocas palabras nos habla Cesáreo de lo que fue la escultura y de lo que es o debe ser.

Continúa Cesáreo Rodríguez Aguilera: «La función de la escultura ha sido bien distinta a través de los tiempos y los pueblos. Si de una manera muy esquemática quisiéramos resumir los grandes momentos de la creación artística escultórica, a la prehistórica habrá que asignarle un valor mágico y sobrenatural; a la pagana, una divinización del hombre y de las formas naturales; a la cristiana, un simbolismo encaminado hacia un mundo sobrenatural; a la moderna, un retorno a la naturaleza con un sentido de nueva figuración.»

Una de las características de los artistas de nuestros días es el estilo, su estilo personal. Estilo. La definición del diccionario es la justa: «Manera peculiar que cada cual tiene de escribir, hablar, pintar, hacer escultura, etc.; esto es, de expresar sus ideas o sus sentimientos.» A este respecto, artistas plásticos de nuestra época, en su temperamento y su intimidad, se caracterizan por dos actitudes.

Unos persiguen un tema insistiendo con verdadera honradez en el modo y manera, hasta el punto de que el profano califica su producción de monótona, sin detenerse a observar

la riqueza de variaciones del lenguaje en una misma narración. Otros, temperamentales e inquietos, son cambiantes en apariencia; la variación no implica cambio fundamental en la idea que persiguen, sino que les sirve para enriquecerla más. Quizá por algo biológico me encuentro entre los últimos. Un día escribí: «Es verdad, soy temperamental y cambiante e inquieto. Por un lado, me atrae razonar, plantearme problemas plásticos; por otro lado, la vida, el hombre, su misterio, conocer qué somos, por qué somos. Si me desvío y no continúo mis planteamientos abstractos, matemáticos o geométricos, si los tomo o los dejo, hay una razón: *el hombre*; me inquieta no conocerle. Me complace verle, observarle ambivalente, contradictorio, ambiguo, y me revelo conmigo mismo. El pesimismo empuja mi curiosidad; mi deseo de conocimiento y la realidad se dan contra mi cabeza una y otra vez, contra la dureza del muro. Mi optimismo, oscuro e incierto, es la estrella inalcanzable a millones de millones de distancia.»

Ansiedad de comunicación sería el resumen de esta enorme variedad de lenguaje que nos rodea, de esta inquietud constante en el hombre y de esta libre expresión, que encuentra también su cauce dentro de la llamada sociedad de consumo.

Alguien dijo: Estamos incomunicados, estamos siempre divididos; nuestra mente está dividida de nuestro cuerpo; el trabajo, de nuestro amor; nuestra pasión, de nuestro intelecto; el estado de la masa; la iglesia del espíritu; nada se realiza en unión y estamos siempre y totalmente en un estado de guerra. En suma, cada cosa está en guerra con la otra. Nuestra misión ahora es la de unificar todas estas cosas, y aquí está la verdadera misión del arte. «Con libertad, ni ofendo ni temo», lema patrio de escudo uruguayo.

Para el escultor contemporáneo, una escultura es interesante, primero y principalmente, por sí misma, y, en otra escala, por lo que lleva asociado. Las dos cualidades implican el lenguaje de la comunicación y el lenguaje que pretende la unificación del mundo por las vías del espíritu.

El hecho de que nuestra época tenga mucho de caótica e inestable—una edad de transición—no es motivo alguno para tener la impresión de que su arte haya de ser igualmente ines-

table y caótico, como con tanta frecuencia se oye decir a los que no comprenden las expresiones de los artistas contemporáneos. En realidad, más cabe presumir que lo contrario sea el resultado. Porque los logros en las artes, lo mismo que en muchos otros campos de la psicología humana, son más a menudo producto de la revuelta o de la protesta contra las condiciones existentes que de un conformismo acomodado y confortable.

El pesimismo de la clase media sobre el futuro del mundo, y, por lo tanto, del hombre, proviene de una confusión entre la civilización y la seguridad. Los logros del arte como medio comunicativo pueden, hasta cierto punto, ser atribuidos a la fuerza de una reacción ante unas condiciones existentes.

El carácter que el arte de un período adopta es también casi siempre el producto de una revuelta, una oscilación del péndulo en dirección contraria.

En realidad, eso que se llama «inestabilidad» tiene mucho de buena salud, ya que es la señal de un arte vivo. Un aire que penetra por la ventana abierta, agradable y fresco, para renovar la atmósfera viciada de un lenguaje con poca salud. El crear exige también riesgos.

Mozart decía: «Si tienes que pensar la manera como tienes que escribir, nunca escribirás nada que merezca la pena.»

El problema del arte sigue siendo el mismo: razón, temperamento, sensibilidad; no felizmente, no tranquilamente, no en equilibrio, sino en tensión. Solamente manteniendo una tensión entre las dos cargas de razón y emoción—Quijote y Sancho—dejaremos abierto el camino a un mundo vivible y aprehensible.

Quisiera referirme también a un sano sentido del deporte en el arte. Habrá que olvidar las caras largas que nos hacía poner el arte clásico; nuestro nuevo enfoque nos da un sentido sano de deporte en el más alto y sano significado de la palabra, y un sentido político en el más alto y sano significado de la política.

Rodin decía: «Para que el arte de uno se mantenga joven tiene uno que imitar a los animales jóvenes. ¿Qué es lo que hacen? Jugar.» Brancusi decía y jamás se cansó de repetir: «En el momento que deja uno de ser niño, está uno muerto.

La curiosidad es la característica del niño.» Estos potenciales de juego en el hombre, tan patentes en el niño, son las cualidades que Brancusi estima vitales para el artista.

Jugar; sería difícil encontrar otra definición más exacta para lo que el artista hace con la obra.

Este es el juego en el productor. ¿Qué pasa en el otro campo, en el que mira, observa o compra? El juego tiene igual importancia. Sin el espíritu de juego, sin esa buena voluntad para enfocar lo que no nos es familiar en el arte, del mismo modo que un niño enfoca o se aproxima a los fenómenos de la naturaleza que no le son familiares, no podemos esperar el disfrute de las expresiones del arte nuevo, vivo y actual. Y, si no dejamos a un lado la confusión entre lo «serio» y lo «solemne» que se ha ido formando durante los últimos cincuenta años, nos veremos privados de la fuente más grande de revitalización para nuestras artes y nuestros medios de comunicación humana. Arte es una manera de jugar en serio.

Ciertamente que este juego no lo disfrutaría el espectador, que, al confundir la seriedad con la solemnidad, le exige «solemnidad» al arte. Estamos en un período de ambigüedad, que es lo que autoriza la búsqueda de la verdad con un juego serio. El barroco, el rococó, el goticismo y el sentimentalismo, todos ellos llevaron el juego dentro de sí. En el siglo XIX, la capacidad de juego se había marchitado para la mayor parte de la gente.

El arte y las letras renunciaron a su asociación, considerándola como algo «no respetable». Se impone la triste conclusión de que el elemento juego en la cultura ha estado en decadencia, hablando en términos generales y referido al arte, desde el siglo XVIII.

En el siglo XIX, siempre suspicaz de algo que pudiera ser considerado como un desorden social, nos ha legado una cultura moralizante y prosaica, una severidad puritana y una ideología racionalista.

Esto es lo que hemos heredado en el siglo XX. Por consiguiente, nos ha sido preciso aprender de nuevo la importancia del juego y del jugar y, si no recuperamos esta facultad, nuestra cultura no tardará en llegar a su caos.

Con un aire de juventud nos llegan las últimas experiencias. Nuestros artistas más íntegros juegan en la cuerda floja, a veces tensa entre las críticas sociales de una situación dada y una ética profesional metida en la entraña, con verdaderos alardes de acrobacia.

Este es el juego y ésta la *communicanda* que en todas las partes del mundo, como fuerza social, lanzan los artistas plásticos, con propósito de comunicarse y entenderse en un mundo donde todos estamos incomunicados.

Hagamos todo lo posible por entender a estos hombres, que son de buena voluntad. Y si ellos no tienen cabida en un mundo en descomposición, digamos con Rubén Darío: «Si la Paz no es posible, que como en Isaías las ciudades revienten, que sean de tinieblas las noches y los días. Que las almas que sienten soplos de Dios duerman sueños profundos mientras se desangra y se deshace el mundo. Y que cuando del apocalíptico enigma surja el caballo blanco, con resplandor y estigma, los únicos que se hundan en la santa verdad sean los pocos hombres de buena voluntad.»

O con nuestro Antonio Machado: «Sabe esperar, aguarda que la marea fluya así en la costa en barco sin que el partir te inquiete. Todo el que aguarda sabe que la victoria es suya, porque la vida es larga y el arte es un juguete, y si la vida es corta y no llega la mar a tu galera, aguarda sin partir y espera, que el arte es largo y además no importa.» ¡Qué gran escultor de imágenes es Antonio Machado!

Para terminar, el lenguaje en la escultura de nuestro tiempo participa de la cultura en nuestro tiempo. No es otra cosa que participar también en esta época que quiere su verdadero rostro sin imitaciones caducas o pasadas.

***EL CRITICO MUSICAL ANTE
EL COMPOSITOR, EL INTERPRETE
Y EL PUBLICO AFICIONADO***

Por ANTONIO FERNÁNDEZ-CID
Crítico musical.

*EL CRITICO MUSICAL ANTE EL COMPOSITOR, EL INTERPRETE Y EL PUBLICO AFICIONADO **

La personal afición a la música, de signo congénito, permite más de medio siglo de experiencia como asistente a conciertos, recitales y representaciones líricas y coreográficas. Tareas críticas, iniciadas con carácter de suplencia en 1940 y tres años más tarde como titular de una sección diaria, ya sostenida en distintos periódicos madrileños sin solución de continuidad, la garantizan a los efectos de análisis de esta labor profesional, con voluntad de amparo tan sólo en recuerdos e impresiones directas. No se trata, por tanto, de establecer un ensayo histórico, ni siquiera un estudio comparativo, sino de reflejar propios puntos de vista que resumen la posición del crítico musical y las situaciones en las que se encuentra ante la obra de arte, la tarea creadora del compositor, el intérprete que le da vida nueva y el público recipiendario.

Hay una serie de aspectos que habrían de considerarse como punto de partida. Es el primero el reconocimiento hacia quien de verdad sirve al arte y la estimación, respeto y simpatía leales para todo artista por el mero hecho de serlo. Actitud que no puede ni debe confundirse, como parecen pensar algunos, con el deber de pleitesía en el juicio. Es perfectamente compatible guardar la mayor consideración personal, incluso profesional, a un compositor o intérprete y no poder rendir elogios a su labor. Porque la posición de respeto ha de acompañarse con la de honestidad en relación al propio juicio y sin-

* Publicado en el «Boletín Informativo de la Fundación» n.23 (enero 1974).

ceridad para plantearlo. Pero no sin un recelo íntimo, una preocupación permanente que al menos debe confesarse: la humana condición de quien juzga, sujeto por ello a error; el peligro forzoso, que al tiempo impide asepsias y da interés mayor al comentario, de reflejar puntos de vista subjetivos. Incluso el que un crítico, que no vive aislado, independiente a todo contacto exterior, pueda ver influida, de manera inconsciente, su voluntad por circunstancias tangenciales y hasta verla modificada, siempre con influjo del todo ajeno a su conocimiento, por su estado de ánimo, en ocasiones más propicio que en otras. Importa mucho insistir en que ello sólo es admisible si se produce de forma inconsciente, no deliberada. Y podría en este momento señalarse ya un problema: el de los lazos de amistad y conocimiento que unan al crítico y el artista. La situación no debe obviarse. El trato, el contacto de mil oportunidades cuando el círculo, sin ser cerrado, se alimenta en gran parte por las mismas personas, produce esa relación foco de afectos, simpatías y hasta coincidencias que las determinan. Claro que muchas veces, quizás la mayoría, a la amistad se llega por la admiración previa, con lo que el aplauso al trabajo del artista amigo no es sino consecuencia de la valoración anterior, que lo ensalzaba como de clase antes de conocerlo. Pero ¿no influyen un poco en el tono del juicio este conocimiento, la posible relación afectiva? Con la mano en el corazón, habría de confesarse que, por desgracia, bien puede ser. Y esta infirmeza en la respuesta no es acomodaticia y de relatividad basada en la conveniencia; porque, de existir tal influjo, para que sea válido y permisible—justificable—ha de producirse de manera irreprimible, no consciente. Crítica y amistad, en principio, deben ser compatibles; pero sólo pueden serlo cuando ésta deja libertad de expresión a aquélla y en las dos partes se establece una actitud de mutuo respeto, base de la convivencia.

Para ello bastaría que nos formulásemos una previa cuestión: ¿Para quién escribe el crítico? ¿Para servir a quién? No nos engañemos: hay criticados que se consideran maltrechos si no se marca una especie de subordinación a su favor. El crítico escribe, piensan, para ensalzar su labor, por ser ésta

base de aquella tarea. No es justo. El crítico glosa la del compositor y la del intérprete con la vista puesta en algo menos concreto y más elevado: el arte mismo. No escribe para satisfacer la vanidad del músico, no; tampoco para servir al aficionado, si no es en sus anhelos de pureza artística, o para, a través de la información y el comentario, ampliar radios de acción y sembrar en pro del arte. Lo hace para sostener, lo más elevado posible, el cetro de la buena música. En el momento en que se acepte esta situación, todo será mucho más fácil y lógico.

Las armas, a estos fines, deben ser la sinceridad con el propio sentir y la voluntad de eclecticismo, la puntualidad y el amor, el espíritu de sacrificio en la defensa de los intereses encomendados y la constancia en el cumplimiento de su labor. ¿Y con qué léxico?

En el párrafo anterior se plantean una serie de cuestiones de carácter general que es necesario puntualizar. Hay, a veces, tentaciones en quien tiene encomendada una sección fija de crítica musical, entre las que no es la menor la de abandono de programas reiterados, o de signo poco atrayente por los intérpretes o las obras, para dar relieve, amplitud de comentario, a los predilectos. En otras palabras: tentación de hacer alguna crítica especialmente cuidada y limitar el esfuerzo en otras. Pienso que nunca será más meritorio el trabajo de un crítico musical que cuando pueda considerársele por la media de sus publicaciones, por el nivel que éstas alcanzan, tasadas globalmente, antes que por el feliz acierto de una coyuntura. Personalmente, no hay elogio que estime en mayor grado que el de quienes consideran bien servida, atendida con celo y puntualidad, la sección encomendada, mucho antes que el de los que formulan su opinión favorable ante un comentario de concreta fecha.

El crítico musical ha de ser el más entusiasta defensor de su sección en el mare mágnum periodístico y procurar, con su ejemplo de constancia y puntualidad, que se cree el clima propicio en los superiores para que los trabajos salgan en su día, no se aplacen y se consideren una parte fija del periódico. Nos referimos siempre a la crítica en diarios, que no a la especiali-

zada y técnica en revistas. Conviene precisarlo así, ya que sólo entonces se podrá brindar cumplida respuesta en lo que atañe al léxico utilizable. Porque—también la opinión es personalísima y respeta las no coincidentes—el crítico ha de intentar que sus informaciones y juicios resulten asequibles al lector medio y no queden limitados al grupo de profesionales, aun a costa de generalizar en la misión divulgadora y de que algún técnico pueda considerar de signo elemental los comentarios. El tono, pienso, en las publicaciones, en las revistas y libros técnicos, puede y debe ser muy otro, como ha de serlo el de la conferencia-lección en un conservatorio o en cualquier otro centro cultural no especializado, que acogerá en su público, posiblemente, algunos músicos o técnicos, pero en número minoritario con respecto a los oyentes de tipo general, que necesitan claridad expositiva, asequibilidad, sencillez y terminología no científica, si se quiere que la siembra sea positiva.

Todo ello podría relacionarse con la condición del crítico. ¿Músico de carrera? No necesariamente al menos. De una parte, porque un juicio de signo estético, una opinión válida, puede basarse en el conocimiento que nace de la experiencia, en la sensibilidad probada, en el instinto de quien juzga. De otra, porque el músico en funciones de crítico habrá de buscar de regular sus expresiones, para que al reflejarlas sean asequibles al lector medio, si no quiere hacer un flaco servicio a la parcela confiada. Y hasta porque el músico-crítico podría convertirse en juez y parte, con el peligro de mantener inconscientemente la defensa de su propio credo estético, en demérito de los restantes. Sin olvidar que un compositor, un intérprete de altura, no abandonarían jamás sus misiones de jerarquía e importancia mayores por las de la crítica, nunca ejercida por él con periodicidad y constancia.

Conviene, quizá, puntualizar que lo antedicho no supone el desconocimiento de que un profesional pueda ser crítico, y lo sea con brillantez y aciertos máximos, con la ventaja de sus posibles análisis técnicos; pero siempre que sepa aceptar la servidumbre de la constancia en su misión periodística, en primacía sobre la creadora o la interpretativa, y, al tiempo, acomodarse al medio y el tono debido a su destinatario.

El crítico ante el compositor

Hay una situación de hecho que tenemos que aceptar aun a costa de que se multipliquen los peligros. Son más que docenas, centenares, los programas que se celebran, a veces coincidentes en la semana, el día, incluso las horas. Aun limitado el comentario a los que tienen expansión pública, forzosamente reducidos o anulados aquellos que se ofrecen con signo más particular, lo normal es que un concierto se celebre, y horas más tarde, con sólo esa base de la audición, haya de suscribirse el informe sobre la o las obras, muchas de estreno, bastantes de audición infrecuente. La historia está llena de errores críticos, de juicios formulados incluso por personalidades ilustres, de rectificaciones no de matiz, sino radicales. Que un Strauss denigre a Wagner, para convertirse después en su continuador más fiel; que a Bach, Mozart, Beethoven, Ravel, Strawinsky, se los atacase despiadadamente por los pontífices contemporáneos del saber, puede ser motivo de meditación seria y de cautela en el momento de establecer juicios para, al menos, suscribirlos con mesura y signo de provisionalidad.

De todas formas, ni aun ese peligro debe impedir el comentario inmediato y puntual. Queda para las publicaciones más especializadas y no diarias el analítico más despacioso. El crítico de un periódico ha de formular el suyo con brevedad, resumido y basado en la impresión directa de lo que acaba de oír, sin ni aun permitirse, en la mayoría de las ocasiones, la asistencia a los ensayos hasta por razones de tiempo. Es claro que la opinión es suya, personal. Lo es que tendrá preferencias incluso muy acusadas, y que éstas, inevitablemente, se percibirán como reflejo de su credo estético; pero, en lo posible, ha de adoptar una previa actitud de objetividad, mirar con interés lo nuevo, oírlo con ilusión, informar siempre sobre las reacciones del auditorio, aunque no sean coincidentes con las propias. Ante el estreno, sobre todo si la obra es de signo vanguardista y nuevo criterio estético, no hay posibles medidas establecidas. Cabrá refugiarse en el informe sobre los resultados, los elementos puestos en juego; la referencia sobre el

carácter y la sensación producida. Esto último nunca es mala fórmula, como termómetro que registra la temperatura que algo causa en nosotros. Porque, no se olvide, las obras se escriben para que lleguen al oyente, no para dormir en los archivos, para estudio de los especialistas, que pueden, eso sí, analizar y exponer después lo que encierran de novedad en las fórmulas, en las aportaciones al campo de las corrientes renovadoras de la estética; de continuidad en las tradicionales.

Habrà de pasar el tiempo, crisol que todo lo determina, para que en su curso se diluyan, e incluso desaparezcan por completo, las obras menores, las de simple valor circunstancial, y reste lo de auténtica fuerza.

En este momento podría llamarse la atención sobre algo que es peligro real: cómo los léxicos nuevos, los revolucionarios y sorprendentes, son, a veces, necesidad absoluta del artista creador, que sólo en ellos encuentra acomodo para sus ideas, mientras que en otras oportunidades son pura careta que disimula—que intenta disimular—la total incuria, la falta de contenido verdadero, de una entraña musical auténtica.

En otro aspecto, el crítico se enfrenta con un problema no corto y de solución difícil, que sólo con su espíritu de comprensión y sacrificio puede resolverse: su hastío ante muchos títulos de siempre, oídos centenares de veces en versiones buenas, regulares y peores. Personalmente, querría darles y concederles un merecido descanso. No sería justo. Porque a través de ellos, con ligeras variantes, se forjaron las aficiones, incluso la propia. Y las generaciones del presente, o quienes las reemplacen, se acercan deslumbradas, felices, a esas obras, con emoción similar a la que todos sentimos un día. Por lo que habrá de convenirse en que, con toda la renovación que se quiera por incremento de un programa, su base ha de buscarse en los títulos capitales con puesto en la historia de la música.

Ello determina otro problema: ¿Cómo deben situarse las obras nuevas? Darlas en sesiones de tipo especializado y exclusivo es tanto como limitar las audiciones a las docenas o centurias de implicados, de especialistas, con lo que el coto sería siempre cerrado. Brindarlas en programas de confección normal señala un peligro comparativo grave; figurar entre

Mozart, Brahms y Ravel, es tan peligroso como para el pintor exponer entre el Greco, Goya, el Ticiano. Peligro, sí, pero que ha de arrostrarse, en el afán de ir acostumbrando al oyente a esta incorporación de obras y estilos renovadores, aun a sabiendas de que muchos tendrán cortísima vigencia y de que sólo algunos quedarán ya para siempre inscritos. Lo que, sin duda, sucedió en todas las épocas, porque ¿de cuántos contemporáneos de Beethoven no se habla hoy jamás, para que él siga en puesto de privilegio, más afirmado que nunca?

En fin, un crítico ha de apoyar ilusionado el interés en el servicio de las obras originales de autores de la propia nacionalidad, para establecer el repertorio del país. Actitud que choca muchas veces con la de los interesados, cuando parecen exigir que todo lo que se estrene haya de juzgarse válido. Lo que puede ser culpable, incluso, de que se detenga el impulso previo de quien estimularía y recomendaría la audición, pero sólo con libertad completa para estimar después que alguna resultó infortunada.

Es difícil aquí el resumen, ya que se trata de la parcela más compleja y es en la relación «obra de creación-crítica» donde se encuentran los mayores problemas. Conviene insistir. Y que el compositor piense en la posición de sus propios colegas de otro signo estético. Ninguna más demoledora, más radical y cruel, más despectiva. Entonces, comparativamente, quizá pueda encontrar respetuoso y considerado al crítico limitado a no estimar dignas de loa determinadas obras que hubo de juzgar. En todo caso, ante la nueva producción de arte, quizá convendría extremar la cautela y dejar que el tiempo haga posible un análisis ya más solvente, con mayor perspectiva, y por ello con visos mayores de objetividad.

El crítico ante el intérprete

Aquí ya cabe perfilar más la tabla de valores y se plantean menos problemas. Cabe siempre el particular juicio comparativo y el establecimiento íntimo de la versión que se juzga ideal y que puede, o no, producirse ante nosotros. Hay una serie de medidas válidas. En el intérprete habremos de buscar la fidelidad al estilo, el temperamento, la calidad sonora, el

dominio técnico, la pureza del mecanismo, de la ejecución. Ordenar por sus valores relativos tales puntos ya no es cuestión que se pueda señalar de forma radical. Parece que a un intérprete, individual o colectivo; a un director, un solista instrumental, un cantante; a una orquesta, un coro, un grupo de *ballet* o de cámara, debe suponersele como base la existencia de medios materiales que permitan reflejar su arte. Así, la buena ejecución, el pulcro mecanismo hasta una determinada altura, se hacen del todo imprescindibles. La calidad de sonido también. La música, arte sonoro, exige que lo que oigamos tenga atractivo por sí mismo, al margen del contenido al que sirve. Una voz ingrata de timbre, un pianismo duro y seco, un instrumento de arco en el que es malo el *vibrato* y el color, uno de viento, madera o metal destemplado, una percusión seca, no permiten ya el previo abandono a la obra, de esta forma tan mal servida. Se habla, por lo tanto, de una exigencia de niveles medios, debajo de los que, por mucha que sea la personalidad, el arte expresivo, la seriedad del intérprete, su labor se resiente de manera inocultable. Pero, no cabe duda, partiendo ya de ese punto admisible, la categoría se aumenta cuando la técnica es más deslumbradora, cuando el sonido es más bello. Hay entonces que incorporar esas condiciones a la estimación crítica, pero sólo como punto de partida para buscar lo que sí es decisivo: la inspiración del artista que recrea, sin adular el concepto de origen soñado por el artista creador. La emotividad, la riqueza de contrastes, matices, expresiones compatibles con una línea seria, dentro del estilo adecuado. Todo ello es lo que determinará el mayor o menor elogio, la censura más o menos velada, la reserva y hasta el rigor. Lo que algún día justificará el entusiasmo fervoroso. Que a veces puede coincidir—y a veces no—con el del público. Materia esta que se abordará más tarde.

Por lo que atañe a la ecuación intérprete-crítico, se apuntaron ya los términos básicos para el análisis. ¿Cómo, en cualquier caso, poseer una gama de matizaciones, establecer unas tan sutiles distinciones que puedan calificar y determinar lo que significa un intérprete? Se produce, inexorablemente, la necesidad del juicio que, sin plantearlo en público cada vez,

resulte comparativo. Un pianista es bueno. El otro, mejor. El tercero, muy inferior a los dos. Pienso que la crítica debe, desde el principio, situarse en el terreno de la relatividad una vez que se hayan marcado de forma espontánea los valores. En otras palabras: lo que pedimos a un «grande» de la música, la calidad, que, dada su jerarquía, se le exige, y que determina reservas incluso, a veces, duras por radicales; lo que hace, tratándose de esta figura, que consideremos poco feliz su actuación, habrá de parecernos más que suficiente para un intérprete de rango menor y situado en otro plano. No es lo mismo juzgar a una gran orquesta de categoría nacional en el país, que analizar el trabajo de una provincial con pocos medios; ni es justo que exijamos a la primera nivel equivalente al que aplaudimos en la mejor y más dotada orquesta mundial. No cabe pedir al que comienza la madurez de concepto, de estilo, que tiene el artista ya formado. Quizás, en cambio, no se deben disculpar deficiencias mecánicas, paliables, en cambio, por razones compensadoras de arte y por estimaciones humanas de respeto a la historia de que fuimos beneficiarios, en veteranos intérpretes gloriosos ya en declive. Siempre, esto último, que se trate de artistas a los que disfrutamos en plenitud, no los que nunca llegaron a nosotros en su gran momento y se nos acercan ya con signos de caducidad, y no cuando ésta es tan flagrante que el primero en cuidar el sostenimiento de su prestigio debiera ser el propio interesado. Materia ésta difícil, porque la experiencia prueba que muchos no encuentran el momento para decir adiós al público, lo que, sobre todo en las voces, de materia tan quebradiza, puede ser muy grave. Lo es entonces que el criticado se crea ofendido porque el crítico ejerza sin saña su labor, en vez de autoanalizarse y poner el remedio del adiós, por triste que sea la jubilación. Más lo es, sin duda, que todo un pasado glorioso quede empañado por estos recuerdos últimos, que, por serlo, son los que se imponen.

Hay artistas que lo son tanto y tienen una personalidad tan extraordinaria que imponen la excepción. Puede surgir ésta en la disculpa de algunas deficiencias materiales que a otros no se le perdonarían, sencillamente porque estos otros no tie-

nen la inspiración de aquéllos. O porque la técnica sea tan deslumbradora que, siempre que haya corrección de estilo, puede compensarnos de la relativa emoción o expresividad. O porque el mando sea tan absoluto que acabe contagiándonos en versiones vertiginosas o lentísimas—un *presto* de Toscanini, un *adagio* de Furtwängler...—, de imposible aceptación con artistas de tipo medio. Y aquí está el gran problema: que, cuando a estos últimos se les formulan reservas, intentan la justificación de que otros lo hicieron; postura que se cae por su peso, ya que esos «otros» son los intérpretes geniales, los que justifican, ellos y sólo ellos, una excepción de la regla.

El crítico por eso, insistimos, ha de establecer, sin necesidad absoluta de publicarlas, unas previas jerarquías para que sus juicios se lean dentro de ellas, compatibles las reservas a un gran conjunto con la condición primerísima del mismo; los elogios limpios de censuras a otro de mucha menos entidad, sin que ello quiera decir que es mejor que el primero. Simplemente: que, habida cuenta de sus medios, la actuación se estima notable, pero siempre dentro de su nivel.

Otra cuestión tan difícil de remedio como triste es la que surge por la vanidad de muchos intérpretes, que prefieren la gacetilla con adjetivaciones elogiosas y ditirambos, que juzgan óptima crítica, antes que el comentario razonado y analítico, aunque éste sea positivo en conjunto, si en él aparece un asomo parcial de censura.

Y tendría que hablarse también de la triste realidad—siempre las excepciones se dan, por paradójica, con los artistas de mayor clase—de quienes, mientras consideran pura justicia los elogios en una muy peregrina estimación, diputan los reparos como lamentable demostración de latente hostilidad.

Actitud que fomentan y de la que son culpables, más que los propios interesados, algunos amigos aparentemente incondicionales que los rodean, y que muchas veces son, a sus espaldas, los más duros censores. Pero esto ya entra en otro campo.

El crítico ante el aficionado

No cabe duda: la tarea crítica se orienta siempre a la información de los lectores, y éstos en su base han de constituirse por los aficionados, los propios consumidores de la «mercancía» de que se trate. En el fondo, el crítico no hace sino servirlos, según su leal entender, al servir la música, porque, lo mismo que ellos, quiere la mejor, la más auténtica: en las obras, los intérpretes, los ambientes precisos. Pero el lector aficionado tiene su propio criterio, y el problema surge siempre que no coincide con el del crítico. La cuestión, la más grave y espinosa, cobra caracteres muy agudos cuando el comentario formulado está en divergencia con el veredicto multitudinario, ya no de una persona. Y la situación puede darse y se produce, sobre todo, si se trata de la versión de un intérprete con fuerza sugestiva y con medios técnicos capaces de impresionar. Libertades en el estilo, deficiencias de criterio, excesos de apasionamiento que puedan llegar a límites amanerados, quizá se escapen para muchos. En el momento en que la crítica detalla tales puntos, en que por ellos deja de ser positiva en el grado supuesto por quien aplaudió de buena fe y ve defraudado su entusiasmo, se produce la disidencia por defecto. Cabe también, claro es, por exceso: cuando en una versión u obra se advierten valores y calidades merecedoras de loa, que sólo a medias se alcanzó del público por el artista. Y es posible todavía que el comentario no satisfaga ni a unos ni a otros; es el caso frecuente en obras de vanguardia, que muchos aficionados repudian y algunos reciben con vehemente vibración. Para éstos, el comentario será pálido y frío; para los otros, abusivo por considerado.

El crítico, ante el aficionado, ha de ser, sobre todo, un comentarista sincero, que, al tiempo de suscribir su propio juicio, informe sobre lo ocurrido, muy al margen de que las reacciones hayan sido contrarias a lo que él piensa justo.

Una crítica en la opinión personal ha de ser clara, directa, escrita para que pueda asimilarse por cualquier lector, pensada para que él mismo saque la consecuencia de lo que el autor del trabajo estima y de cómo el público asistente reaccionó.

Condiciones que ya no dependen por completo del crítico: la puntualidad y el tipo de titulación y presentación tipográfica. Este último aspecto, según la actualidad de la fecha, según se acoplen originales de interés, según sea o no cabeza de sección, vaya o no rica en epígrafes, tenga ilustraciones o no, puede ser motivo de recelos y disgustos, cuando todo ello tan ajeno está al propio criterio determinante.

El crítico siempre, eso sí, habrá de exponer con sinceridad y mostrar su amor a la música, su estimación a los cultivadores, su adhesión a los aficionados. Para servir a los que lo son de verdad habrá de atacar a quienes, parásitos en sus filas, perturban con malos modos—con ruidos, impuntualidad y desconsideración parlante—la paz espiritual necesaria para disfrutar de un mensaje artístico. Para lograr su mayor expansión tendrá que ensalzar a los organismos y entidades que la patrocinan, pedir apoyos, solicitar medios, sugerir ampliaciones de horizonte. Pero todo ello escapa ya del propósito básico de este trabajo.

Su resumen es bien claro: el crítico, ante el compositor, el intérprete, el público, no es sino una pieza más de nexo que estimule y pueda servir a unos y otros; pero siempre con la vista fija en el arte mismo, en la música; por encima de todo parcial interés de los elementos precisos, para que cobre vida real y eficaz. Por encima del compositor, base imprescindible, el intérprete, que arranca su mensaje de los pentagramas o notaciones, y el público, último destino del trabajo de unos y otros.

LA SINGULARIDAD DE LA MUSICA RELIGIOSA

Por FEDERICO SOPEÑA

Catedrático de Historia de la Música
del Real Conservatorio Superior
de Música de Madrid. Miembro de la
Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando.

LA BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉRIDA

1950

1950

1950

1950

LA SINGULARIDAD DE LA MUSICA RELIGIOSA *

El punto de partida

El problema de la música religiosa no puede hoy ser enfocado exclusivamente ni desde la «profesionalidad» sacerdotal ni desde la musical. Psicológica y sociológicamente, quisiera mostrar en este ensayo, escrito ateniéndome a la estricta etimología—a gusto le hubiera llamado «tiento»—, cómo, a través de la situación actual de esa música, podemos acercarnos a un tema fundamental: la relación de la sociedad con el misterio. Así como en nuestra música humanística el «tiento» parte de una melodía «dada», yo parto del segundo hecho, estremecedor para mí desde los dos capítulos inseparables de mi vida. Si predico, si predicara más bien a los jóvenes sobre mi fe en la resurrección, me dirían exactamente lo mismo que a San Pablo en Atenas: *Otro día te oiremos*, símbolo de cortesía y de indiferencia a la vez. Incluso el tema de la muerte puede ser recibido igual y hasta respondiéndome, politizando ese tema, con palabras de Marcuse. Pero esos mismos asisten a un concierto en el que se interpreta la «Segunda sinfonía» de Mahler, cuyo tema es precisamente el de la *Muerte y resurrección*, y entonces no sólo aclaman por la hermosura de la música, sino que lloran por la transcendencia del tema. Piénsese en que esta Fundación para la que escribo supo responder a otra pasión musical de la juventud que difícilmente puede separarse de una realidad religiosa: la pasión por Juan Sebastián Bach. Piénsese también que, en la arrolladora moda de la canción ligera, el tema religioso no falta, y no reducido,

* Publicado en el «Boletín Informativo de la Fundación» n.28 (junio 1974).

como se estima superficialmente, al gusto por los «espirituales negros».

Lo anterior puede dar la falsa idea de que nos encontramos ante una ruptura total tanto en el campo religioso como en el musical. Ensayo, «tiento» demostrar que no es así, que el valor de signo en la música religiosa, con toda su transcendencia sociológica, está en la esencia de esa música y en su desarrollo histórico y de tal manera, que con modestia, pero con firmeza, lo expuesto podría ser uno de los posibles apéndices al libro de Hauser; libro donde lo musical sólo aparece «para alusiones», siempre, es verdad, discretas y no pocas veces agudas. Hablar de esencia y hablar de historia exige partir de una clasificación particularizada que avancé, hace ya años, frente o lo elemental de «música religiosa» y «música profana».

Música eclesiástica

La compuesta para el culto, y que, separada de él, o no es nada o es «otra cosa». Hemos de considerar no sólo el culto católico, y no podemos detenernos en todos; valga la referencia al culto luterano. En otra ocasión me referí al famoso párrafo de Barth como punto de partida «diferencial»; pero hay que ir más arriba, hasta el mismo Goethe. «Tiene el culto protestante poca plenitud para que pueda mantener unidos a los feligreses; de ahí la facilidad de que éstos se retraigan y formen pequeñas comunidades, o haga cada cual, sin cohesión religiosa, tranquilamente, uno al lado del otro, su vida cotidiana. Así data ya de antiguo la queja de que de año en año disminuye el número de feligreses que van al templo, y en la misma proporción el de las personas que frecuentan la eucaristía. Pero, tocante a ambas cosas, y, sobre todo, a la última, la razón no puede ser más obvia; sólo que ¿quién se atreve a decirla? Lo intentaremos. En achaques de moral y de religión, nada puede hacer el hombre de un salto, siéndole necesaria una continuidad, de la que se deriva la costumbre; no puede imaginarse de una manera suelta y descabalada aquello que debe amar y practicar. Y para que repita algo con gusto es menester que no se le haya hecho extraño. Pero si al culto protestante le falta, en conjunto, plenitud, inquierase el detalle,

y se verá que el protestante tiene harto pocos sacramentos.»

Barth, el teólogo luterano, el más grande teólogo de nuestra época, arranca de ahí para decir las palabras más estremecedoras. «En nuestras iglesias protestantes, la Biblia está abierta. Vale la pena pararse aquí un momento para darnos cuenta de la peligrosa audacia de los reformadores cuando ellos osaron proclamar que la palabra de Dios, expresada en la Sagrada Escritura, es el fundamento y el fin de la Iglesia. El que no ha temblado jamás ante esta audacia, no tiene el derecho de entonar cantos de alegría y de alabanza a la Reforma. Haciendo esto, los protestantes nos han prohibido cualquier otra dirección. Lo mejor que la Reforma ha intentado poner como sustitución de la misma debería ser la predicación de la Palabra. El Verbum visible, la predicación objetivamente clara de la Palabra, se nos ha dejado con caracteres de sacramento. La Reforma nos ha quitado todo, y, cruelmente, no nos deja más que la Biblia. ¡Qué dura realidad es la de que no podemos sacudirnos el yugo! ¡Si siquiera tuviéramos los recursos de que dispone la Iglesia católica! ¿No hemos experimentado todos la nostalgia de los bellos cultos católicos y del papel envidiable del sacerdote en el altar? El sacerdote no se limita a anunciar con palabras la doble gracia de la muerte expiatoria, de la encarnación del Hijo de Dios, sino que, *creator creatoris*, la consume en sus manos. ¡Si pudiéramos nosotros hacer lo mismo! ¡Qué poca importancia tiene entonces la misión de la predicación! En primer lugar, el pequeño sermón formulario se oculta, se salva por el reflejo del milagro eucarístico en el curso del cual es pronunciado. De hecho, sólo por este milagro vienen las gentes a la iglesia. Pero el protestantismo no quiere esta solución. El no puede, sin perecer, alargar la base terriblemente estrecha de la predicación. Está condenado a no servir más que a la Palabra, añadiendo que esta palabra, pronunciada y pensada para un hombre cualquiera, es la palabra de Dios. Para quien tome en serio pareja audacia, el vértigo es inagotable. ¿Qué haces tú, hombre, poniendo la palabra de Dios sobre tus labios? ¿Cómo te atreves a jugar este papel de mediador entre el cielo y la tierra?»

En el mundo de la liturgia católica, el elemento de estabilidad, conservador, resulta, en apariencia, sostenido por un dato fundamental, que radicalmente se ha venido abajo después del Concilio: la permanencia del latín y no sólo en el centro del culto que es la misa. Ahora bien, la historia de la música nos señala que, frente a los elementos de «estabilidad», el canto gregoriano y la polifonía, que surge del humanismo y de la reforma trentina, hay el continuo intento de ingreso de la música profana; ingreso que si, por una parte, viene de los compositores, hasta el punto de que la influencia del italianismo y el afán de ostentación en el culto borran casi la frontera entre la música eclesiástica y la música profana, por otra, la participación de los fieles no se limita al gregoriano. En la misa y en los otros actos del culto ocurre un proceso que no ha sido señalado por los sociólogos y que reviste auténtico interés: en esa visión ideal de lo «campesino» frente a la ciudad, ocurre que en esa ciudad el calendario de devociones aparece muy influido por lo rural, y de igual manera la misma música. Esta entrada de lo «ideal» campesino como música eclesiástico-popular es un fenómeno muy típico de la época de la Ilustración, y que se prolonga hasta muy entrado el siglo XIX; recordemos las famosas y divertidas «seguidillas religiosas». Más tarde, aunque ciertos «cantos de misión»—léase P. Claret—se entonen hasta en Palacio, la burguesía crea un tipo de canción religiosa sentimental, de ínfimo valor, ligada sociológicamente al clarísimo predominio de la mujer. Barth, en uno de los escolios de su *Dogmática*, explica un parecido proceso de decadencia, que para él lo es incluso dogmática dado el papel «constituyente» que ocupa el coral luterano en su liturgia.

Con el Concilio, con la entrada de lo que se llama, con mal nombre, lengua «vulgar»—yo diría y digo lengua común, o, mejor, «vital»—, la barahúnda es total. Se avienta toda una gran tradición de música eclesiástica, no se puede improvisar al compositor que crea desde lo sencillo, y no la música campesina, sino la más descarada música callejera, penetra en el templo, desde la «misa jazz» hasta la «misa flamenca», pasando por lo que yo creo más valedero: la canción, sin más. Digo que es lo más valedero, aunque pueda ser demasiado «adámi-

ca» en su estructura musical, porque no sólo a través de su letra, sino con todo su entero «talante», es signo de una forma nueva de vivir la fe en el tipo de creencia que escoge y en el sentido muy hondo de «comunidad». No es tiempo todavía para que surja el compositor «distinto», que partirá tanto del pentagrama como de la nueva manera de vivir la fe.

La música «religiosa»

La de ambiente «religioso», apoyada generalmente en textos, pero aún con ellos y el latín, no compuesta para el culto. Puede tener atmósfera propicia en el templo (no olvidemos, sin embargo, el subtítulo de los oratorios de Haendel: oratorios «escénicos»); pero insisto en su no funcionalidad con respecto al culto. Sorprende, como decía al principio, la casi diríamos desatada pasión del público de hoy por este tipo de música. Falta en los historiadores de la música, que no manejan la realidad y el dato sociológico en la transmisión de la fe, la consideración, el estudio de cómo esta música siempre se presenta en forma dialéctica, contra la necesaria «funcionalidad» y consecuente conservadurismo de la música eclesiástica.

Unos cuantos ejemplos, pocos, pero significativos, nos servirán para ilustrar la tesis de esa tensión; la música «religiosa» no supone en el compositor la aceptación de una fe «heredada», sino la expresión musical de la forma más genuina de creer, forma que incluso puede tener superficie y algo más de «contestación». El «oratorio» que deriva de San Felipe Neri, que surge en la Roma de la Contrarreforma, regresa, o, mejor, mantiene, la herencia del humanismo, se mete muy dentro de una interpretación «humana» de la Sagrada Escritura—la influencia de lo escénico ayuda mucho—, y forma contraste, cuando no lucha, con una polifonía con peligro de manierismo o de asepsia. ¿Quién puede dudar, es otro ejemplo, que los oratorios de Haendel contradicen la tendencia oficial, un tanto farisaica, del puritanismo? Mucho más interesante es el caso de Mozart: compone sus *Misas*, bellísimas, para el mundo de la «iglesia-salón»; pero, frente a la religiosidad mundana de la época, la verdadera tensión religiosa, aguda, la encontramos en las cantatas y lieder masónicos, cuando la masonería austríaca de en-

tonces—muy distinta de la latina posterior—presentaba una apetencia de «misterio» y una apetencia de «caridad». No es disparate ver *La flauta mágica*, con su interior trama masónica, como «música religiosa». Y, aun dentro de la música eclesiástica, Mozart abre con su *Réquiem* todo lo que va a significar el «tremendismo» y la «dulzura» en la manera de vivir la fe a lo romántico.

La problemática de hoy

Lo de ahora, aunque pueda ampararse en esa tradición, tiene muy notables caracteres de novedad, que exigen un despacioso examen y que están en el centro del carácter de «ensayo». Hay primero, en un inmediato ayer, en el de Schönberg, cuyo centenario de nacimiento celebramos este año, la radical novedad de una música a la que podríamos llamar «antirreligiosa» con el matiz de hebraísmo, que incluye sus feroces *Salmos*, pero no menos *Moisés y Aarón*. Pero, cosa curiosa, en un ayer-hoy tenemos la postura radicalmente contraria: el maestro por antonomasia de la música europea contemporánea, Oliver Messiaen, desde una fe tan rigurosa como personalísima, crea en el órgano y en la orquesta una música radicalmente «religiosa». Entre esos dos extremos, nos encontramos con actitudes muy singulares, interesantísimas desde el punto de vista sociomusical.

¿A qué se debe esa pasión por Mahler, a través de la cual el público español está, por fin, a la par del mundo europeo? Inseparable de la muy certificada «desacralización» y del no menos indudable abandono de toda creencia dogmáticamente formulada, se presenta, como contraste y lucha contra la «sociedad de consumo», un afán de abrirse al «misterio»; al misterio, sin más. Una de las características musicales de la «sociedad de consumo» es la acentuación al máximo de la «música como espectáculo». Pues bien, cuando alguna vez, y con acogida especialmente gozosa por parte de la juventud, se da lo que Mahler quería, la conversión del concierto en «acontecimiento espiritual»—una sola sinfonía, sin descanso, con unos minutos de silencio en medio como «reposo» y «repaso»—, la sala y su ambiente destilan «misterio».

Mysteria se titula una de las obras más significativas de Tomás Marco, el músico español más representativo de la nueva generación, situado ya en la primera fila de los compositores europeos de su edad. Hubo una época, la que gira en torno a las pinturas religiosas de Matisse y a la influencia de la *Sinfonía de los Salmos*, de Strawinsky, en la que el artista, sin plantearse el problema de la fe, el artista incluso no creyente, se acercaba al arte religioso con un deseo de una mayor «humanización». Lo de ahora me parece más sincero, más metido en el mundo vivo de la cultura. Si Messiaen, católico practicante, ha abierto musicalmente, como «maestro», la música europea a los ritmos orientales, ¿qué carácter podemos dar a la pasión universal entre los jóvenes por un músico como Ravi-Shankar? Sale con su cítara, dice palabras de «meditación», hace que la sala se llene de olor a incienso; no es extremista hablar de cierto ambiente «religioso», porque, no lo olvidemos, el preámbulo indispensable para toda apertura a la fe es la apertura al «misterio», sin más. En el mismo «silencio» proclamado por el compositor John Cage, punta de vanguardia desde hace años, hay matices muy singulares en esa línea. Recordemos para terminar la auténtica avalancha de multitudes juveniles en los conciertos de órgano; asistir a uno de Karl Richter, el más célebre, el casi mito viviente, en Munich, concierto en templo, es algo así, y así se ha llamado, como la más alta transcendencia y salvación de los *hyppies*. Puede haber un poco de exageración en todo esto, pero lo indispensable, desde el punto de vista de la *Sociología del espectáculo*, es que músicas «eclesiásticas» de antes—recordemos el éxito impresionante del *Oficio de difuntos*, de nuestro Tomás Luis de Victoria—y músicas «religiosas» posteriores, con los *Requiem* en cabeza, aparecen incorporadas como pan cotidiano del espíritu a los que singular y colectivamente afirman su incredulidad. No es paradójica, sino síntoma de aguda tensión. Lo confirma la parte final de este ensayo.

La música profana «grave»

He aquí un tipo de música sobre el que creo haber sido el primero en llamar la atención. Históricamente, yo he seguido la pista a una línea muy singular, que, en el paso de la Ilustración al romanticismo, la encontramos en los «conciertos espirituales», tan importantes para Mozart, y en la última etapa de Beethoven, especialmente en los cuartetos. La claridad de la estructura es el mejor signo de la tensión; sobre formas de música profana, de estricta música profana, un «contenido» —necesitamos a veces recurrir a los viejos polos— muy cercano a lo religioso desde un ahondamiento muy grande de temas humanos. La corriente sigue a través de todo el romanticismo; parece mentira que todavía no haya un estudio serio sobre ese piano que, primero en Liszt con sus «consolaciones» y luego en César Franck, constituye un *corpus* de extraordinario interés que dejará su huella en Debussy—lo religioso se hace «íntimo»; piénsese en *Pas sur la neige*—, para llegar a su cúspide y a su máxima actualidad primero en Bartok, luego en el Messiaen joven. Hace años intenté una primera aproximación, especialmente revivida ahora en torno al estreno de *Wozzeck*, de Alban Berg. El caso de Bartok es delicado y dramático. Dos cartas de París escritas en el año cinco tienen párrafos en los que el músico afirma violentamente su incredulidad: «Es chocante que la Biblia diga que Dios ha creado al hombre; es el hombre quien ha creado a Dios. Es chocante que la Biblia diga que el cuerpo es mortal, y el alma inmortal, porque esto es verdad, pero al revés: el cuerpo—su materia—es eterno, el alma—su forma—es limitada. Es chocante que las carreras del sacerdote y del actor sean opuestas, porque ambos hacen lo mismo: recitar fábulas.» Este es el Bartok joven: violento, pobre, estudiante en el París lujoso y rosa, que reacciona contra ese lujo y ese poder, incluso contra una religiosidad en torno que le parece insustancial; deambula por París con una irritada, silenciosa desesperación, que nos hace recordar al protagonista de los *Cuadernos de Malte*, de Rilke. Después expresará como nadie la angustia de la noche sin Dios. En los años anteriores a la segunda guerra mundial, Bartok vive de manera total la

tragedia de su país; esa vivencia de una continua angustia le hace compañero de toda una serie de compositores irritablemente angustiados. En Schönberg, en Berg, cuya música es compañera de la angustia de un Kafka, parece negarse la posibilidad de una esperanza; son vidas estremecidas, desencajadas, lunáticas, pero de noche sin paz, que prolongan la línea romántica. Pero aun en ellas se plantea el *mysterium tremendum*, y basta recordar el último tiempo del concierto para violín de Alban Berg. De esa situación parte Bartok en sus obras anteriores al exilio. Después, en Norteamérica, la enfermedad, la pobreza, la pena por la desgracia de su propio país, le acerca a esa realidad trascendente que de joven había negado. El artista, en esa situación de despedida, reza a través de su música. Mucho nos dice ese tímido *Dios lo sabe* de una de sus últimas cartas, y mucho, muchísimo, nos dice la música «profana grave» de los tiempos lentos del tercer concierto para piano, del concierto para viola, andantes que él llama «religiosos». Dentro de esa «música profana grave» yo incluiría la grande y «cenicienta» obra póstuma de Falla, *Atlántida*, «cantata escénica» que intenta una singular estructura dentro de la línea que estudiamos, porque, a fin de cuentas, como señaló Marañón, es religiosa a partir de un ahondamiento en el humanismo. La música eclesiástica, que Falla no pudo hacer dadas las limitaciones del *motu proprio* de Pío X, se encarna aquí, pero con un mensaje mucho más libre.

La problemática de hoy

¿No están en la línea anterior títulos como los siguientes: *Cantata para los derechos humanos*, *Requiem para una libertad imaginaria* (Cristóbal Halffter), *La libertad sonríe* (Luis de Pablo), *Mysteria* (Tomás Marco), *Homenaje a Cortázar* (José Ramón Encimar)? Hablo sólo de músicos españoles, para citar lo más cercano. Están en la línea señalada, pero con una gran novedad sociológica que debe de influir en la misma estructura: la búsqueda de «participación». Entendámonos. Hay ya una dialéctica muy tensa, de la que va a salir, precisamente a través de músicos como éstos, una nueva relación entre el mú-

sico y los auditores. No digo del «público», porque el meollo de la cuestión está precisamente ahí.

La sociedad de consumo ha puesto de moda la «música como espectáculo», señalamos más arriba. Eso sólo trae como consecuencia una terrible inversión de valores: el intérprete, social y económicamente—realidades inseparables—, se coloca por encima del compositor. Se ve la música como esplendor, al que se le une una melancolía, un «misterio sin compromiso». Esto afecta de manera retroactiva al concepto que se tiene de los compositores ya consagrados: salvo unas vagas dimensiones de melancolía, se ve la inspiración como algo muy solitario; muy fuera no ya de su tiempo, sino de las «situaciones permanentes» que exige una audición verdadera. *Fidelio*, de Beethoven, no es ópera popular precisamente porque es la más claramente comprometida. Los ejemplos podrían multiplicarse; el público de hoy, atento al esplendor del divismo, se ve empujado inconscientemente a olvidar el soporte político, que fue inseparable de la gran ópera italiana del XIX o de la auténtica denuncia de la idolatría del dinero que hay en la *Tetralogía*. La rebelión de muchos contra Mahler estriba en que no es posible el gozo musical sin la meditación del mensaje.

En el polo opuesto de esa tensa dialéctica tenemos una forma de componer que casi viene directamente hecha desde el auditor; desde un auditor radicalmente «contestatario» que «exige» lo que quiere oír, y que, por lo tanto, excluye esa última raíz personal e insustituible de la inspiración. Esto, inevitablemente, empobrece el valor estético, y así de verdad se planteó—nada es totalmente nuevo—en la música eclesíástica de la antigua liturgia cuando, al lado del «esplendor» en el coro, surgía la verdadera miseria musical de tantos cánticos «populares».

Lo que busca la «música profana grave» de estos compositores va más allá de esos conciertos esencialmente minoritarios, conciertos «para amigos», con éxito asegurado; es indudable, como ocurre con el teatro, que en ese ambiente se ejercite la participación, pero sin exigencia máxima. En cambio, en esas obras «grandes» se busca llamar al público normal para que ascienda a «comunidad». Difícil empeño, como se ha visto,

al injertar en una temporada de ópera *Selene*, de Tomás Marco. Se logra mejor en el mundo sinfónico, porque ya dentro de su público funciona un verdadero «grupo de presión», que impone, al menos, el respeto. La comparación con el teatro es útil; entre el público que todavía añora la «alta comedia» y grupos como el de Tábaro, está la madurez-puente de las obras de Buero Vallejo, por ejemplo. De aquí que en la enseñanza de la música, de su historia, insistamos tanto en los problemas que plantea este ensayo, y que, como en las novelas por episodios, «la solución mañana». Pero es importante que el problema pueda plantearse desde la «música religiosa».

ACABÓSE DE IMPRIMIR ESTE VOLUMEN
DE «ONCE ENSAYOS SOBRE EL ARTE» EL
DÍA 7 DE MAYO DE 1975 EN LOS TALLE-
RES DE LA EDITORIAL CATÓLICA, S. A.,
MATEO INURRIA, 15, MADRID

COLECCION ENCUENTROS

Planificación cerebral del hombre futuro, por José Manuel Rodríguez Delgado, con la participación de Alfonso Alvarez-Bolado, José Gómez Caffarena, Francisco González Sastre, Luis González Seara y José Luis Pinillos Díaz.

COLECCION ENSAYOS

Once Ensayos sobre la Ciencia, por Benzo, Caro Baroja, Cencillo, Diez Nicolás, Fernández Carvajal, Garigue, Jiménez-Blanco, Lain Entralgo, Linz, Rafael Morales, Rof Carballo.

Doce Ensayos sobre el lenguaje, por Castro Cubells, Lázaro Carreter, López Aranguren, Liedó, Marias, Michelena, Ninyoles Monllor, Pinillos, Poyatos, Rodríguez Adrados, Trujillo Carreño, Ynduráin.

COLECCION TIERRAS DE ESPAÑA

Cataluña (I), por Juan Vilá Valentí, Juan Reglá Campistol y José Gudiol.

Baleares, por V. Rosselló Verger, Alvaro Santamaría, Francesc de B. Moll y Santiago Sebastián.

COLECCION FUENTES LITERARIAS DE LAS LENGUAS HISPANICAS

En prensa :

El Libro de Apolonio (tres volúmenes).
Ed. crítica por Manuel Alvar.

