

BOLETIN DE ESTETICA

I. COLECCION ESQUEMAS

La Editorial Columba, de Buenos Aires, prosigue la publicación de sus Colecciones *Esquemas* y *Nuevos Esquemas*. La primera (“temas y problemas que acucian al hombre del siglo XX, desarrollados sintéticamente por los mejores especialistas en cada materia”) ha sobrepasado ya los 100 títulos. Son libros breves, en general de carácter didáctico y escritos expresamente para esta colección. Pero sin extremar las características; con aperturas en ocasiones hacia el ensayo, a la reedición —simple o revisada— de títulos ajenos y anteriores a la colección. Lo que es bueno.

Entre los colaboradores predominan los autores argentinos —escritores y profesores—, alguno (el caso de Jorge Luis Borges) de renombre universal, sin que falten otros de puntos diversos dentro del ámbito lingüístico del castellano y de otras áreas idiomáticas y culturales. Lo que también es bueno.

La temática de algunos de sus números últimos interesa a la Estética y, por eso, los traemos a este Boletín.

Damián Bayón escribe sobre la crítica de arte¹, refiriéndose concretamente a las artes plásticas. Entre un primer capítulo en que se plantea el problema de la crítica de arte, y el último “A guisa de conclusión”, se hace un breve y rápido recorrido por la historia de la crítica artística. “De más está decir —podemos caracterizarle con palabras del autor— que esta vista de conjunto, como todas las de su género, resulta incompleta e injusta por definición”²; “...cuando se abrevia, fatalmente se cometen injusticias”³.

¹ DAMIAN BAYON: *Qué es la crítica de arte*. Editorial Columba. Colección Esquemas. Buenos Aires 1970. 92 pp.

² *Ib.* p. 40.

³ *Ib.* p. 50.

Aparte exclusiones inevitables —algunas más, o menos discutibles—, no siempre resulta preciso y acertado en su exposición esquemática de los principios críticos de los autores. No comprendemos la ausencia de Ortega y Gasset en el numeroso elenco de los que cita, aunque sólo fuese por su influencia en el ámbito hispánico y su fama universal aún perdurable. Al orden cronológico y por nacionalidades —uno como otro cualquiera, y en este sentido válido— le falta flexibilidad para destacar líneas evolutivas de doctrina, adquisiciones permanentes, criterios que nacieron ya muertos o abocados a una muerte pronta; la exposición pierde así en claridad y limita sus posibilidades didácticas. Sus juicios valorativos, en cambio, los creemos, por lo general, acertados.

En el primer capítulo, "Planteo del problema", se justifica la existencia y las funciones de la crítica como género —encuadrado dentro del "ensayo"— y como disciplina, y al crítico como tipo humano, también él, aunque de otro modo, creador como lo es el artista. El tono expositivo es aquí fluido y sugerente; un comienzo prometedor que no culmina en la conclusión del libro. Hubiese sido allí —y eso se espera en la lectura— el lugar oportuno para presentar una síntesis de los elementos y de los modos válidos de crítica, decantados tras la prolija exposición histórica, señalando a un tiempo las limitaciones de cada uno y de toda crítica posible de arte. Pues, como muy bien dice nuestro autor, "el público medio sueña en realidad con recetas: la fórmula justa para 'hacerse una opinión'. Esto no es posible; el crítico puede ser —cuanto más— un guía, un descubridor de continentes que cada uno tendrá después que explorar por su cuenta... En una palabra: *haciéndose él mismo crítico*"⁴.

Elsa Tabernig de Pucciarelli escribe sobre *la traducción*⁵. En la Introducción recoge diversas definiciones de la traducción (unas, con voluntad de precisión lógica; otras, valorativas de sus conveniencias culturales o de sus limitaciones inherentes, algunas meramente descriptivas o refiriéndose a sólo aspectos parciales) y los nombres que ha recibido en distintas lenguas y tiempos desde la época romana. Sigue una historia de la traducción, partiendo de la antigüedad clásica hasta nuestros días, para enfrentarse luego con la solución de los múltiples problemas que plantea, mediante un doble enfoque lingüístico y pragmático.

La exposición discurre en todo momento ágil y diáfana; todas las partes se ensamblan, no tan sólo por su referencia

⁴ *Ib.* pp. 85 y 86.

⁵ ELSA TABERNIG DE PUCCIARELLI: *Qué es la traducción*. Editorial Columba. Colección Esquemas. Buenos Aires 1970. 82 pp.

al mismo tema, sino también en un proceso comprensivo y explicativo de los variados aspectos de la traducción y las diversas finalidades que ésta puede asumir. Ya desde la Introducción, y luego en su breve esquema histórico, el panorama, al tiempo que se amplía y diversifica paulatinamente, precisa los contornos de su frontera general y de sus peculiares parcelas. En el enfoque lingüístico se toman en cuenta cuantos aspectos aplicables al tema desvelaron las nuevas lógicas y las modernas corrientes en el estudio del lenguaje, sin olvidar la etnología y la antropología ni los intentos de traducción automática y los principios en que se basa. Atiende a los procesos de comprensión del texto original y a su traducibilidad o expresión nueva, viendo los modos de salvar, sin traición a los contenidos de todo tipo —lógicos, semánticos, emotivos...—, las distancias culturales y lingüísticas entre dos idiomas. Pues la lengua no es sólo expresión del pensamiento, sino instrumento de comunicación.

En el enfoque pragmático se clasifican los textos a traducir, según la clasificación de los discursos dada por Irving M. Copi y otros, en *informativos* (también llamados designativos, cognoscitivos, enunciativos o referenciales), *directivos* (o incitativos, imperativos, persuasivos, prescriptivos o apelativos, político-sociales) y *expresivos* (igualmente denominados emotivos, evocativos y sugestivos, artístico-literarios o líricos en su manifestación poética), con los problemas peculiares y características que presenta cada uno de estos grupos para su traducción.

El libro, muy breve (82 páginas), no puede estar más pleno de contenido ni, a nuestro parecer, mejor estructurado. Los aspectos teóricos y prácticos se complementan y compenentran sin fisuras graves.

Ya sabemos que toda obra humana es perfectible; pero en este caso se nos hace difícil ver cómo en tan poco espacio se puede decir más o mejor.

Alberto J. Vaccaro realiza una breve y conveniente introducción al teatro clásico en su doble vertiente griega y latina⁶. Trata del origen del teatro griego; de la tragedia, examinando las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides —los tres únicos autores de quienes nos han llegado piezas completas— y del drama satírico; de la comedia, con sendos apartados para su triple manifestación cronológica: la comedia antigua, con Aristófanes como representante principal y el único cuya obra no se

⁶ ALBERTO J. VACCARO: *Introducción al teatro clásico*. Editorial Columba. Colección Esquemas. Buenos Aires 1971. 94 pp.

haya perdido enteramente; la comedia media, de la que sólo tenemos referencias indirectas, y la comedia nueva, de la que conocemos algunas obras de Menandro. Termina la exposición con referencias al lugar y tiempo de representación, a la puesta en escena y características del público.

En un esquema similar para el teatro romano, trata de la comedia (Plauto y Terencio) y de la tragedia, de la cual sólo se conservan algunas obras de Séneca; finalizando con un examen del espacio teatral, de los modos de representación y peculiar psicología del espectador romano.

Conforme al número de datos —literarios principalmente, con escasas referencias a las noticias que presta la arqueología— que nos han llegado y a las obras conservadas, va desarrollando el cuadro evolutivo del teatro clásico; analiza las características literarias y técnicas de cada autor, examinando comparativamente unas obras con otras y con las obras de los autores que le precedieron. No resume los argumentos, quizás por considerarlos suficientemente conocidos. Dado el carácter del libro, soslaya acertadamente los temas de discusión erudita y los minuciosos análisis lingüísticos.

Para la exposición del teatro griego se apoya casi exclusivamente en la bibliografía anglosajona; para el teatro romano, en estudios franceses e italianos.

Sobre el expresionismo escribe Julio E. Payró⁷.

El expresionismo es una tendencia que se manifiesta en determinadas realizaciones artísticas, y ha sido la denominación concreta dada a un movimiento que surgió en Alemania a principios de siglo. Aunque la fuerza de su impulso se reflejó también notablemente en otras artes (poesía y novela, teatro y cine), sus orígenes y sus esencias más puras y decantadas se concentraron en un grupo de jóvenes pintores agrupados en cofradía con el nombre de *Die Brücke* ("El Puente"). Las realizaciones de este grupo, con el pensamiento que las anima y la estética que preside su ejecución, "son —en sentir de Julio E. Payró— las que deben servirnos de pauta para determinar la esencia misma de la pintura expresionista"⁸. "Al hablar de los expresionistas —nos dice también—, es en ellos, más que en nadie, en quienes corresponde pensar, aunque, como se verá, el expresionismo ha tenido otros interesantes adeptos"⁹.

El expresionismo, tanto como tendencia permanente dentro

⁷ JULIO E. PAYRO: *Introducción al expresionismo*. Editorial Columba. Colección Esquemas. Buenos Aires 1970. 96 pp.

⁸ *Ib.* p. 94.

⁹ *Ib.* p. 8.

del arte, cuanto como movimiento histórico concreto, plantea interesantes problemas de estética filosófica que desbordan los esquemas habituales de esta disciplina, fundamentados en su mayor parte, todavía hoy, en las concepciones renacentistas o en teorías idealistas sobre el arte y la belleza.

Por eso, desde nuestro propio campo filosófico, saludamos con gozo esta *Introducción a la pintura expresionista* de Julio E. Payró.

Estudia el momento en que nace el grupo de "El Puente", con el ambiente político-social y artístico que les envuelve, y las influencias que reciben de otros autores y corrientes de vanguardia de su tiempo. Según se van incorporando al movimiento, nos trae una breve semblanza biográfica de los artistas. Hace un estudio comparativo de la estética de este grupo con la que presentan los componentes de *Der Blaue Reiter* ("El Jinete Azul"), quienes, paralelamente a aquéllos, inician en Alemania el segundo movimiento de vanguardia; como asimismo con las formas expresionistas de otros movimientos y autores del siglo XX.

La postura anímica de los expresionistas es de rechazo del mundo circundante, de sus estratos sociales, de su organización política, con su estatismo y sus injusticias. En Alemania, luego de su triunfo de 1870 contra Francia —que había seguido a otras dos guerras victoriosas contra Dinamarca y Austria—, "un régimen político autoritario, la disciplina familiar rigurosa y un inquebrantable sistema de jerarquías estratificadas dieron su estructura rígida a un país, otrora agrícola y bucólico, transformado en breve plazo en emporio de la industria, la banca y el comercio. Ningún progreso artístico verdadero, ningún surgimiento de personalidades vigorosas acompañó a ese cambio fundamental"¹⁰.

Con su denuncia intentan remover las conciencias dormidas, servir de revulsivo contra la tranquilidad y la pereza de las gentes.

Su pensamiento es pesimista y sus estados emocionales, en ocasiones, desequilibrados. No son objetivos en su percepción de la realidad ni intentan serlo en sus creaciones.

Su actitud es antagónica a la del impresionismo. Las consideraciones de Payró sobre el tema son sugestivas y acertadas. "El pintor impresionista —nos dice—, bajo la impresión de la naturaleza que contemplaba arrobado, se sometía por completo a la magia del espectáculo exterior. El expresionista, en cambio, exterioriza su sentir de tal modo que pone su marca subjetiva en la representación del mundo en torno"¹¹.

¹⁰ *Ib.* p. 16.

¹¹ *Ib.* p. 75.

El expresionista se encierra dentro de sí y grita hacia afuera su dolor. Se podría definir su estética como la "estética del grito"¹².

Y como el dolor impide la percepción normal y el grito desgarrar la dicción, así es como nuestros artistas ven y representan la realidad. "Una interpretación deformante del natural es, por lo tanto, la característica primera del expresionismo"¹³. "Para traducir su sentimiento trágico de la vida, los artistas de "El Puente" hicieron uso de la deformación y la exageración, tanto en el dibujo como en el color y, eventualmente, en la talla y el modelado, logrando de esta suerte manifestar con elocuencia su desaliento y su protesta ante una sociedad a la cual no pudieron adaptarse"¹⁴. Sus realizaciones resultan así polémicas, violentas, arbitrarias: una imagen sarcástica, cruel, lo más alejada posible de la sonrisa y el humor, de la comprensión y simpatía propios de la caricatura, con la que, por otro lado, presentan afinidades.

Los temas importan poco; cualquiera puede valer, siempre que haya sido percibido y se refleje a través de este prisma deformante. "No los preocupaba mayormente la busca de temas muy originales. Tanto en sus xilografías cuanto en sus cuadros, los motivos son lo de menos: un ramo de flores, un paisaje, una vista urbana, un desnudo, una escena callejera, una pareja de bailarines, acróbatas, gente de circo, un retrato esquemático de pescador o campesino. Nolde se singularizó grabando y pintando máscaras feroces y escenas bíblicas tratadas sin dulzura, con propensión a lo grotesco. En la obra de Heckel aparecen mujeres en actitudes provocantes y gente avejentada, cansada, triste. Kirchner se inspiró en las salas de baile, en los bailarines desprovistos de gracia y elegancia, en el "strip-tease", en la prostituta, en el desnudo femenino o masculino tratado con sarcástica crueldad. Schmidt-Rottluff interpretó también a la mujer sin velos, de cuerpo fofo y expresión bestial, y pintó y grabó cabezas geometrizadas, en un lenguaje plástico exasperado y agresivo"¹⁵.

Su técnica responde a esta particular visión: colores detonantes en sus óleos, blancos y negros en sus xilografías —parte importantísima de su producción— en oposición violenta; los trazos enérgicos, las líneas gruesas, sin huecos o vacíos en la composición; desproporciones intencionadas, perspectivas arbitrarias, escorzos caprichosos. "La paleta expresionista —escribe Payró— es hiriente, chocante, empeñosamente disonante"¹⁶.

¹² *Ib.* p. 81.

¹³ *Ib.* p. 76.

¹⁴ *Ib.* p. 78.

¹⁵ *Ib.* p. 80.

¹⁶ *Ib.* p. 83.

Dice también: "Lo característico de todas esas obras expresionistas, en el cuadro como en el grabado, es una suerte de manifiesta aversión por la armonía y la belleza, una exclusión deliberada de lo agradable y lo elegante, y una ostentación de lo contrario: fealdad, miseria física, brutalidad, grosería, frustrado remedo de la gracia y la destreza"¹⁷.

¿Un arte así tiene valor estético? Todavía hoy, después de tantas experiencias vanguardistas, son muchos los que se hacen esta pregunta, y no pocos los que responden negativamente. (Serían muchos más si no temiesen verse calificados de ignorantes, burgueses, retrógrados, anticuados, etc.) Y otros, a quienes tal pintura agrada y emociona sinceramente, no saben dar razón de su asentimiento o lo hacen de un modo la mar de desdichado.

Julio E. Payró afirma sus valores estéticos y sabe razonar su asentimiento. "No se deduzca de lo expresado —escribe— que el grabado y la pintura de *El Puente* carezcan de valor artístico. Lo poseen en grado sumo, porque un sentido plástico muy moderno, de nuevo cuño, se impone y transmuta la forma 'fea', presentándola en cierto modo ante nuestros ojos como si se tratara de algo, en sí atrayente y armónico, que se reflejara en un espejo deformante —el de la crítica social— sin perder su íntima virtud. La primera impresión, ante un cuadro expresionista, puede ser desagradable, pero concluye por verse reemplazada por un placer estético que se deriva del acierto con que el pintor ha sabido conciliar esas formas inquietas, irritantes, esos colores agrios, esas disonancias, esas estridencias, para alcanzar una vitalísima expresividad, algo así como un alarido tan inconfundiblemente humano que en el trasfondo de su estridor apareciera la palpitación armónica de la vida misma"¹⁸.

Su condición antinaturalista y antirrealista, de guiñol o esperpento, salva la estética de estos cuadros. En reproducción realista sus temas y el aliento interior que los anima resultarían repugnantes e inadmisibles. "Llegaríamos a negarle un fundamento estético"¹⁹. La contraposición que hace con Gutiérrez Solana es muy ilustrativa, si bien creemos que debería matizarse más. "Hasta cierto punto —nos dice—, es ese género de realismo con expresión atroz lo que nos desazona ante la obra, sin duda admirable, de Gutiérrez Solana, que nos subyuga más por lo que tiene de 'tajada de vida' —que diría Zola— que por su virtud artística"²⁰. (También resultaría interesante un análisis de los caprichos de Goya, que aclararía aún más

¹⁷ *Ib.* pp. 80-81.

¹⁸ *Ib.* p. 81.

¹⁹ *Ib.* p. 82.

²⁰ *Ib.*

este aspecto de la valoración estética de lo feo y lo deforme al margen de las manidas, insuficientes y falsas consideraciones teorizantes de viejos y nuevos tratadistas del arte y la belleza.)

En contraposición, y refiriéndose a los integrantes de El Puente, Payró nos dice: "Por amargo o despiadado que sea su contenido, en cambio, no dudamos del valor de obra de arte ante un cuadro expresionista, el más torturante de Kirchner, o un grabado, el más feroz de Heckel. Y esto se debe, a nuestro entender, al hecho de que tales óleos o xilografías son simples transposiciones libérrimas de una realidad. En efecto, los personajes que pintan o graban los expresionistas no son, realmente, seres humanos, sino algo así como muñecos o títeres que 'representan' a hombres y mujeres bajo aspectos en que lo grotesco se mezcla con lo trágico. Frente a ellos no estamos ante una ventana abierta a lo real, sino como en la platea de un teatro, frente a un escenario en que se agitan fantoches de ambos sexos y desarrollan una acción dramática con vivas referencias a nuestra experiencia humana. Así como la farsa permite, sin ofensa, tocar un tema escabroso, este guiñol expresionista trastueca lo que sería excesivamente desgarrador en algo inquietante, pero tolerable"²¹.

Lo que resulta —digamos como entre paréntesis— un criterio valorativo no despreciable para juzgar buena parte de la literatura y el teatro más vanguardista de nuestra época.

Estas últimas consideraciones nos recuerdan las obras esperpénticas de Valle Inclán y algunos entre los mejores títulos de la actual novela hispanoamericana. Si bien en estos casos el preciosismo estilístico en que están concebidas y escritas suaviza el desgarramiento de contenidos y situaciones, de violencias expresivas, y las hace más fácilmente asimilables estéticamente. Más que a los expresionistas de El Puente nos recuerdan a Ensor, sobre todo en *La entrada de Cristo en Bruselas*. Por cierto —y abundando en las consideraciones anteriores de Payró—, a este lienzo, grotesco y sarcástico, le encontramos positivos y profundos valores religiosos de que carecen en absoluto las "procesiones" pintadas por Solana.

Todavía, para terminar, esta consideración del autor, que aunque sabida, siempre conviene recordar y atañe a la raíz misma del arte moderno. Con ella nos introducimos en el análisis de otro libro que trata, refiriéndose a todo el arte contemporáneo, problemas similares.

"Un cuadro tiene mucho que ver con la naturaleza del hombre que lo pinta y también con la del que lo contempla, pero nada lo ata a la 'naturalidad' de lo

²¹ *Ib.*

que representa. Esto, que es fundamental para la comprensión del arte contemporáneo, a cualquier escuela que pertenezca, lo es singularmente para la interpretación del expresionismo de El Puente²²."

En el libro se reproducen once xilografías (diez dentro del texto y una en la portada) y dos óleos en color de los artistas del grupo.

Efectivamente, todo el arte contemporáneo parece precisar no sólo explicación, sino justificación. Falta el apoyo de una realidad representada, como en el arte no-figurativo; o bien a esa representación se la retuerce y deforma, como en el cubismo, o no resulta de suyo agradable; o los procesos que podríamos llamar significativos resultan intrincados, las asociaciones difíciles, faltas de una lógica racional que las ordene, si no se acumulan intencionadamente elementos disonantes y deformes, etc.

Dejemos de lado los procesos explicativos. Ya se sabe que para la comprensión del arte —y no sólo de él— se precisa una educación y formación adecuadas, sobre todo si no acompañan condiciones innatas de sensibilidad y gusto, que no suelen ser tan comunes como muchos se creen. ¿Hay justificación para el arte contemporáneo? "Lo extraño —nos dice el dominico norteamericano William Paul Haas²³— es que muchas formas contemporáneas de expresión artística que disgustan al público no se hayan tan indefensas como pueden pensarlo sus detractores indiferentes." Y añade: "Las artes no debieran defenderse por sí mismas más de lo que lo hacen las rarezas de la gramática; ellas son exactamente lo que son"²⁴.

Las artes contemporáneas, de William Paul Haas, tiene la estructura literaria de un ensayo. No es, como podría indicar el título, una exposición de las formas más actuales en que se manifiestan las diversas artes, sino una justificación, desde ciertos principios fundamentales, de algunas características de esas artes en nuestros días. Abriéndose a perspectivas de comprensión teológica. Renuncia a los empirismos fáciles y a las soluciones de ingenio. Por el contrario, trae a colación, en profundidad, los conceptos del arte como imitación, la subjetividad artística, el arte como comunicación. Con la agilidad y las limitaciones propias de un ensayo breve, quizás demasiado para la hondura e implicaciones del tema tratado. Claro que aquélla

²² *Ib.* pp. 82-83.

²³ WILLIAM PAUL HAAS, O. P.: *Las artes contemporáneas*. Traducción de Néstor Ortíz Oderigo. Editorial Columba. Colección Esquemas. Buenos Aires 1971. 66 pp.

²⁴ *Ib.* p. 8.

—la agilidad— entendida al modo anglosajón, que no responde del todo al concepto que los latinos tenemos de la misma. Quizás echemos en falta claridad en el proceso, que no se desenvuelve en un sentido lineal; o no comprendamos ciertas ironías en momentos insospechados, que nos parecen allí fuera de tono (“porque el hombre raramente es algo más que un animal un poco racional, si es que alguna vez lo es”²⁵).

La imitación es connatural al hombre y el arte —“sacrosanta frase”²⁶— imita la naturaleza. Pero esta imitación de la naturaleza reviste diversos grados: imitación de lo que la naturaleza ha producido e imitación en nuestro obrar del modo como la naturaleza produce sus efectos. Por otro lado, el hombre forma parte también, y la más importante, de esa naturaleza, como producto y como agente dentro de la misma. Por eso, la imitación del arte puede y debe referirse al mismo hombre; no sólo ni principalmente a su realidad externa, sino también a la íntima: reflejarla en su orden y en su desequilibrio, en su grandeza y en su miseria. “Cuando el arte revela lo que el hombre es para sí mismo llena, dentro de la mejor tradición, su función en la sociedad. Si a veces los hombres albergan incertidumbre respecto de su propia racionalidad (lo cual no es nada nuevo, en absoluto), no es culpa del arte revelar así al hombre”²⁷.

Como agente natural, el hombre transforma la naturaleza, o la perfecciona, dentro de los límites en los que su poder factivo supera las limitaciones de ésta; señala especiales relaciones entre las cosas y crea nuevos órdenes entre ellas, desvelando y actuando sus fuerzas ocultas y latentes, o poniéndolas en litigio; humanizando en todo caso cuanto ve y toca. Lo cual no significa trastocar el orden establecido por Dios, sino realizarlo; pues la creación no es una entidad pasiva, sino dinámica, y su dinamismo alcanza también sus cimas supremas en el hombre.

El hombre, en su inmersión en la naturaleza como parte integrante principal y dinámica de la misma, tiene también como misión el captarla y asimilarla en su interior, dotándola así de un nuevo y más pleno sentido; y, luego, reflejarla tal como la ha percibido y transformado dentro de sí. “No constituye una afrenta a la ingeniosa creación de Dios el hecho de insistir en que ésta carece de natural significado integral sin la conciencia de sí mismo del hombre. Sólo en el hombre todo es de existencia material recapitulado y elevado al nivel de autoconciencia. En otras palabras: la subjetividad del hombre

²⁵ *Ib.* p. 11.

²⁶ *Ib.*

²⁷ *Ib.*

constituye una parte importante, sino la más importante, del valor objetivo de toda la estructura cósmica²⁸.”

El artista reflejará, pues, las cosas no como son, sino como las percibe en su conciencia, o, en ocasiones, como quisiera que fuesen, aunque en uno y otro caso esté equivocado en cuanto a su objetividad o valoración; no imita tanto la realidad en sí cuanto su propia subjetividad —en contraposición a veces con el orden objetivo exterior o interior—, aunque con ello se dificulte a muchos la comprensión de su testimonio; la comunicabilidad del arte se mide en intensidad, y no en extensión. No es función del artista en cuanto tal explicar objetivamente el cosmos, sino manifestar su visión personal del mismo; ni tiene como artista que tender a una comprensión final de los problemas, conjugando dialécticamente sus aspectos contradictorios; puede mantenerse en cualquiera de esos puntos parciales, desangrándose en el centro mismo de su contrariedad.

Las consecuencias de todo ello para la comprensión del arte contemporáneo son múltiples. Algunas se desprenden fácil e inmediatamente: el porqué —y no como simple contraposición y para destacar otros elementos de belleza— de las disonancias, inarmonías y fealdades, del desasosiego o la angustia, de lo absurdo como finalidad en la obra y como técnica, etc. Porque es eso lo que el artista percibe en el mundo, si no es que lo lleva ya dentro de sí mismo.

Los significados de su arte están todos ellos en la obra producida y en los elementos que la integran: el color o los sonidos, las palabras y sus símbolos, la acción dramática...; y no al margen o más allá del cuadro, la sinfonía o el poema. En su propia entidad artística se han de encontrar, por tanto, las vinculaciones del arte con la religión y la moralidad. “El arte —nos dice el autor— no extrae su valor de la teología. Su valor proviene de la humanización del espacio y el tiempo²⁹.” Más adelante precisa y completa este pensamiento: “Con seguridad, el arte serio no puede evitar su vinculación con temas teológicos y juicios morales; pero éste no expresa juicios teológicos tanto como produce una imitación de cómo los hombres responden a Dios y a la moralidad”³⁰. Incluso, pues, en la negación del uno o de la otra se salva ese carácter (“el ateísmo puede ser falso, pero la experiencia de ser ateo es auténtica y capaz de una vigorosa imitación artística”³¹), sin caer en los extremos de exigir o dar a sus contenidos positiva y directa valoración religiosa y moral. W. Paul Haas recuerda y aplica a este pro-

²⁸ *Ib.* p. 17.

²⁹ *Ib.* p. 28.

³⁰ *Ib.* p. 29.

³¹ *Ib.* p. 30.

pósito la conocida distinción tomista entre el arte y la prudencia.

Luego, en breves apartados, mediante un análisis interpretativo de ciertos ejemplos cualificados dentro del arte contemporáneo, va detectando ese sentido religioso y moral en la pintura, la danza, el teatro, el cinematógrafo y la literatura.

II. EL ESPIRITU DEL BARROCO ESPAÑOL

El libro de Díaz-Plaja *El barroco literario*³², publicado en esta misma Colección *Esquemas*, merece consideración aparte.

En 1940, Guillermo Díaz-Plaja publicaba *El espíritu del barroco*³³, que incluía tres ensayos sobre el tema: *La nostalgia de una edad heroica*, *Un posible factor racial* y *La sensualidad barroca*. Desde aquellas fechas, los estudios y consideraciones sobre el barroco —y particularmente sobre el barroco español— han vuelto sobre algunos temas tratados entonces por el autor y han destacado otros nuevos.

Si se tiene en cuenta la fecha de su aparición, con Europa inmersa en la mayor y más sangrienta tragedia de su historia, y España con las heridas aún abiertas de la guerra civil, reiniciando tantas andaduras interrumpidas por los tres años de contienda —las culturales entre ellas—, afectada su recuperación por la guerra mundial, la resonancia alcanzada por el libro de Díaz-Plaja hay que calificarla de muy notable³⁴. Aunque “una parte considerable de esta repercusión se produjo en sentido adverso”, Díaz-Plaja se siente justamente halagado de estos frutos. “Temas nuevos entraron en la consideración crítica creando —aun en el caso de formular interpretaciones diversas— una manera de fecundidad de la que no sabría dejar de sentirme satisfecho³⁵.”

El contenido de los ensayos no era polémico, pero sí de tal naturaleza como para provocar reacciones críticas y oposiciones. Al reeditarlos ahora en la Argentina, con nuevo título, añade al final un capítulo o ensayo donde recoge diversos puntos de la controversia y nuevos aspectos del tema.

Precisemos ya que el libro de Díaz-Plaja se refiere en concreto al barroco español, y preferentemente en su versión li-

³² GUILLERMO DÍAZ-PLAJA: *El barroco literario*. Editorial Columba. Colección *Esquemas*. Buenos Aires 1970. 118 pp.

³³ GUILLERMO DÍAZ-PLAJA: *El espíritu del barroco*. Tres interpretaciones (Barcelona, Apolo 1940).

³⁴ En la p. 84 de *El barroco literario* recoge las recensiones y comentarios más importantes que se hicieron a *El espíritu del barroco*.

³⁵ *El barroco literario*, p. 83.

tería. En las páginas que ahora se añaden al texto primitivo se hace algún breve excursus al barroco europeo e hispanoamericano y surgen nuevas referencias a las otras artes. No se refiere a los aspectos técnico-estilísticos del barroco, sino a su especial vivencia. "El barroco es, tanto como una técnica, un estado de espíritu ³⁶." ¿Cuáles serían las características esenciales de este estado de espíritu? Díaz-Plaja no intenta determinarlas, sino sólo sondear entre sus múltiples manifestaciones literarias para detectar algunos de sus "ingredientes".

Su modo de acercamiento al tema es el ensayo, que, a su vez, lo estructura mediante la adición de "glosas", al modo d'orsiano. Se establecen afinidades con D'Ors en la finura de estilo de estas "glosas"; en desmenuzar, ahondándole, el detalle, hasta hacerle alcanzar niveles de categoría determinante. Le separan de D'Ors la precisión erudita de los ejemplos y pasajes que utiliza. Están de mutuo acuerdo en la equivalencia entre clásico y equilibrado y barroco y desmesurado, y en su carácter de "constantes" culturales. No parece haber utilizado el libro fundamental sobre el tema del filósofo catalán —*Lo barroco*—, entonces aún no editado en español, aunque sí en su versión original francesa, como se desprende de una alusión a cierta manifestación formal del romanticismo ³⁷ señalada por D'Ors, y que éste, a esas alturas, hubiese preferido referirla directamente a lo barroco ³⁸. Pero, ciertamente, esta ausencia no es notable; pues, aparte un cambio en la terminología, D'Ors no establece en él ninguna variante de importancia en la concepción. Díaz-Plaja, en las páginas finales de *El barroco literario* que se añaden a las primitivas de *El espíritu del barroco*, hace alusiones más precisas a estas variantes en D'Ors.

Podríamos ver también el influjo de D'Ors en el aire de calificación peyorativo que sobre el barroco se respira en el libro, suavizado ahora en los dos capítulos adicionales.

En este sentido, la huella de Croce nos parece más clara. Obien se trata simplemente de coincidencia interpretativa. Ya es sabido que el filósofo italiano dedicó muchas páginas, en momentos diversos de su vida, a exponer y sentenciar la literatura barroca, con juicios constantes sobre ella de valoración negativa ³⁹. Las dos ideas de "decadencia" y de "sensualidad",

³⁶ *Ib.* p. 9.

³⁷ *Ib.* p. 10: "El culto a las formas que vuelan".—Se encuentra en D'Ors en *Tres horas en el Museo del Prado*, 11 ed. (Madrid, Aguilar 1951) p. 28.

³⁸ "El autor, por razones poderosas ha invertido, luego después, los términos de este su tecnicismo. Hoy es, para él, el fenómeno de lo romántico el que entra dentro de la constante barroca". E. D'Ors: *Tres horas en el Museo del Prado*, ed. cit., p. 33 n.—*Cf.* del mismo: *Lo barroco* (Madrid, s. a.).

³⁹ Una exposición exhaustiva del tema en DE GRANDI MARCELLO: *Benedetto Croce e il Seicento* (Milano, Marzorati 1962).

que tanto juegan en estos ensayos de Díaz-Plaja, se encuentran repetidas insistentemente en Croce. "La verità circa la vita di quei secolo è... nel riconoscere che l'Italia e la Spagna erano entrambe a quel tempo paesi di decadenza"; "... la letteratura e la poesia ridotte all' unica ispirazione della sensualità" ⁴⁰.

Ambos conceptos —decadencia y sensualidad—, junto al factor racial judío, traídos por Díaz-Plaja en su intento explorativo del barroco español, encontraron objetores y repulsas. El acento y tono de algunas de ellas resulta explicable en aquellas calendas de fervor patriótico y exaltación de nuestras glorias históricas.

Sin embargo, ninguno de esos conceptos era enteramente nuevo en la explicación del barroco español. Implícitos, cuando no —como en el caso de Croce— directamente expresados, los calificativos de sensual y decadente se encontraban en muchos grandes tratados sobre el barroco. La decadencia política española en el siglo XVII era reconocida de modo casi unánime por los historiadores. En cuanto a la valoración de la literatura hispánica de aquel siglo, venía a reconocerlo Menéndez Pelayo en sus juicios sobre Góngora y sobre buena parte del teatro de Calderón. Ramiro de Maeztu había llamado asimismo "decadente", "el libro ejemplar de nuestra decadencia" ⁴¹, nada menos que al *Quijote*.

Claro que Maeztu entendía la palabra limpia "de sus asociaciones peyorativas tales como enfermizo, nocivo, corruptor", afirmando al mismo tiempo "que la calificación de decadente no afecta en modo alguno al valor literario de una obra, ni aun a su valor moral o ético, y que sólo expresa su momento vital" ⁴². El *Quijote* reflejaba la comprensión del descenso vital en la misión histórica de España, la conciencia aguda de que el ideal trazado resultó muy superior a los medios con que para realizarlo se contaba. "No comprendo —escribe— que se pueda leer el *Quijote* sin saturarse de la melancolía que un hombre y un pueblo sienten al desengañarse de su ideal; y si se añade que Cervantes la padecía al tiempo de escribirlo, y que también España, lo mismo que su poeta, necesitaba reirse de sí misma para no echarse a llorar, ¿qué ceguera ha sido ésta, por la que nos hemos negado a ver en la obra cervantina la voz de una raza fatigada, que se recoge a descansar después de haber realizado su obra en el mundo?" ⁴³.

Las notas implicadas en esta interpretación del *Quijote* fue-

⁴⁰ B. CROCE: *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* (Bari, Laterza 1948). pp. 263 y 267.—La primera edición es de 1910.

⁴¹ RAMIRO DE MAEZTU: *Don Quijote, don Juan y la Celestina*. 3 ed. (Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral 1941) pp. 19 y 20.

⁴² *Ib.* p. 20.

⁴³ *Ib.* p. 22.

ron luego comunes. Si mencionamos a Maeztu no es tanto por ser el primero —o de los primeros— en señalarlas, cuanto por la calificación de “decadente” dada a la obra.

A Díaz-Plaja quizás le faltó precisar los sentidos del término, delimitar las lindes de su aplicación cuando la extensión y la comprensión de su significado resultaba fluctuante.

Otro aspecto de la polémica suscitada, también ahora nos resulta anacrónico. Nos referimos al posible factor racial judío en el barroco. Sobre este factor y sus repercusiones dentro de la historia, el arte y la literatura española de aquel siglo y los siglos anteriores, la investigación erudita y los análisis interpretativos han profundizado enormemente, y los límites de su influjo se han ensanchado. Baste recordar las obras dedicadas al tema por Américo Castro.

Sólo que un factor de esta naturaleza —como también el factor social y político—, puede determinar influencias de muy diverso signo según los individuos directamente afectados. Aceptemos la ascendencia judía de Góngora y Gracián. Queda aun por explicar por qué tal condición motiva en ellos vivencias en determinado sentido que no encontramos y hasta son contrarias a las que alentaron antes en una santa Teresa o un san Juan de Avila, figuras también afectadas por el mismo factor racial.

Díaz-Plaja no intenta aclarar todo “el ámbito complejísimo del espíritu barroco”, sino sólo alumbrar “breves zonas” del mismo mediante una “simple finta de sondeo”; presentar algunos de sus “ingredientes” sin arriesgarse “a valorar su peso específico dentro de la fórmula general”⁴⁴. E insiste en la “complejidad espiritual del momento barroco”⁴⁵. Todo ello lo aclaraba en la Introducción. También ahora, en esta nueva edición, vuelve sobre ello al final, en uno de los capítulos o ensayos adicionales. Pero en el cuerpo de la obra —aunque sin negarlos, ciertamente—, en su esfuerzo por aclarar los “tonos” de aquellos ingredientes, se olvida de los “contratonos” que “tan mezcladamente” se encuentran unidos a ellos. Eso explica algunas de las repulsas que el libro provocara en su primera edición.

En los párrafos que siguen, incidiendo en los mismos temas tratados por el autor, acentuaremos en ocasiones, desde otras perspectivas, algunos de esos “tonos”, o destacaremos “contratonos” dejados de lado.

Insistamos, en primer lugar, en el sentido complejo y contradictorio del barroco, y anotemos que, aunque muy significativos del mismo en el siglo XVII español, no están solos Góngora, Gracián y Quevedo. También deben contar en el orden lite-

⁴⁴ *El barroco literario*, p. 9.

⁴⁵ *Ib.* p. 10.

rario, en una búsqueda de ingredientes para su análisis, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón, entre otros muchos; y junto a la novela picaresca no se deben olvidar los autos sacramentales y las comedias teológicas, las transposiciones poéticas "a lo divino" de temas populares y los tratados ascéticos. Porque el barroco español no sólo es complejísimo, sino también ubérrimo.

No cabe duda que el ideal renacentista estaba en crisis; mejor diríamos muerto. Díaz-Plaja habla del predominio del intelectual sobre el guerrero, de la sobrevaloración de las letras frente a las armas y de crisis del arquetipo.

Durante el renacimiento, en el orden doctrinal primaba el platonismo, con notables derivaciones hacia el arte y la conducta. El arquetipo en uno y otra —el arte y la vida— no era sino la trasposición correspondiente de las ideas separadas, absolutas y perfectas de Platón; los espíritus se sentían atraídos hacia la armonía y la belleza ideales. El naturalismo renacentista no fue ni quiso ser realista. Estas concepciones platónicas penetraron en España con las formas literarias y los estilos artísticos italianos.

El platonismo no muere en España durante el siglo XVII; pero se encuentra entonces matizado y como incorporado al estoicismo senecista⁴⁶. Más que aquellos ideales platónicos resaltados por los renacentistas, interesa ahora la concepción dualista del alma y el cuerpo y el sentido ascético de la vida.

En Murillo —sus Inmaculadas— se pueden encontrar reminiscencias de ese ideal de belleza arquetípica. Quizás por eso el mayor fervor hacia su pintura coincidiera con la época de exaltación academicista del arte del Renacimiento. En la literatura barroca es difícil encontrar algo equivalente, al menos en un sentido total. Por el teatro desfilan muchas mujeres bellas, pero bien individualizadas en su carácter y en sus acciones; sus rasgos arquetípicos sólo se encuentran en la imaginación encendida de los mozos enamorados. Lo que aun resta de ideal platónico en caballeros e hidalgos, sus criados y escuderos se encargan de contrarrestarlo aun antes de que la dura realidad les haga a los primeros descender bruscamente de las nubes sonrosadas de sus ensueños. Como intenta hacer Sancho Panza con don Quijote. Si bien Sancho —como don Quijote— es una criatura aparte, polivalente, imposible de encasillar.

La mayoría de los escritores del barroco español o son clérigos o han pasado por las Universidades. En uno y otro caso han sido influenciados por las doctrinas aristotélicas, entonces

⁴⁶ LASCARIS COMNENO: *El estoicismo en el barroco español*. Estudios Filosóficos 4 (1955) 317-333.

en auge (el tomismo estricto de dominicos y carmelitas; el más ecléctico de los jesuitas; las corrientes agustinianas o franciscanas también matizadas por las estructuras lógicas y las concepciones del aristotelismo). Sin olvidar la permanencia de ciertos resabios de nominalismo. Esto último, y las "disputaciones" escolares, pudieron contribuir a esa tendencia tan propia del barroco hacia el retruécano y el juego conceptual.

En un orden más profundo, y de notables repercusiones artísticas, el aristotelismo implica un asentamiento sobre la realidad. Todas las cosas —también el hombre— cuentan con su propia esencia individual; las verdaderas esencias no se hallan en un cielo ideal de arquetipos; están aquí, en este mundo material. El aristotelismo insiste también en el valor cognoscitivo de los sentidos, imprescindibles aun para nuestro conocimiento racional. Es una afirmación de realismo que alcanza hasta la apariencia externa de las cosas.

De este realismo se puede derivar a una comunión gozosa con las cosas, pues tienen entidad, nobleza y belleza en sí mismas; pero también hacia un desencanto por sus defectos y limitaciones, sin el contrapeso ahora de un arquetipo indefectible. La ruda campesina de El Toboso no existe como Dulcinea más que en la imaginación calenturienta de un pobre —y genial— hidalgo loco. El ideal de perfección se ha concentrado ahora, y de modo exclusivo, en Dios.

Las posiciones a tomar frente a estos hechos y estas ideas, pueden ser varias. Y en el barroco español hay indicios de que en uno u otro autor, o en uno u otro momento, se han recorrido la mayoría de ellas. Los bodegones de Zurbarán nos muestran el alma —la esencia— de las cosas y su dignidad inquebrantable por el simple hecho de que son; como Velázquez lo hace con los lebreles y los caballos, con el paisaje, con los hombres y las mujeres: los bobos, los enanos o los borrachos tienen la nobleza de su existencia real; no la tienen mayor en sus lienzos Felipe IV, el príncipe Baltasar Carlos o el Conde Duque. Los epigramas que Alberti, en *A la pintura*, incluye sobre Velázquez, son sumamente acertados a este respecto. Podríamos decir que en Góngora se da la afirmación y el goce en la belleza de las cosas; Calderón, en cambio, y los escritores ascéticos, sienten muy honda la vivencia de su caducidad. La misma que Pereda intenta reflejar en sus cuadros. La novela picaresca implicaría en sus personajes la posición materialista-hedonista, sin ideales trascendentes, en sus estratos sociales ínfimos; la misma que fustiga Quevedo en los ambientes palaciegos.

Una echamos en falta: la asunción de esa perfección y belleza —y humildad— de las cosas en un proceso ascensional hacia Dios. Precisamente la que había predominado en el siglo anterior. Baste recordar la *Introducción al símbolo de la fe* de

fray Luis de Granada, el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz y tantas exclamaciones emocionadas y admirativas en las obras de santa Teresa. Incluso resulta posible rastrear este sentimiento en algunos cuadros de El Greco. ¿Debido acaso a ese influjo de los textos teresianos que Helmut Hatzfeld intenta detectar en su pintura? ⁴⁷.

Esta concepción tiene raíces tanto platónicas como aristotélicas, aunque más acentuadas aquellas. Pero no se avenía con el melancólico "contemptus mundi" del ascetismo barroco. Del doble proceso que señala santo Tomás para acceder al conocimiento natural de Dios, la vía de eminencia y la vía de negación, los autores del XVII prefieren y caminan exclusivamente por esta última. Refiriéndonos a la belleza, tenemos un ejemplar muy significativo de ello en el tratado *De la hermosura de Dios y su amabilidad*, del P. Nieremberg. En un orden más general dentro de los escritos espirituales, se manifiesta en el gran predominio de la literatura ascética sobre la mística.

La muerte del arquetipo no implica que el barroco se encuentre ayuno de ideales y huérfano de héroes; si bien ni aquellos son los renacentistas ni éstos guardan paridad alguna con los modelos de Castiglione.

Díaz-Plaja nos habla de un recuerdo de la Edad Media, en la que cristalizarían los escritores del barroco sus nostalgias de una edad dorada y heroica. Los textos que aduce son claros y su interpretación de los mismos es aguda. Pero también aquí deja de lado la incidencia del teatro en el mismo tema, donde alcanza otro tono y sentido.

El pueblo sentía el mismo desvío por la corrupción palaciega y la injusticia de los altos que manifiestan Quevedo o Bartolomé Leonardo de Argensola; pero su reacción anímica es muy diversa. Para él nada cuentan las referencias eruditas a la Roma antigua, que no comprende. Pero se sentía atraído por aquellos personajes del Romancero, como El Cid, Bernardo del Carpio o el Conde Fernán González, que padecen la envidia de los cortesanos, y con sólo su esfuerzo y la ayuda de la gente humilde vencen en las batallas y conquistan o crean reinos. Al tiempo que adquiriría conciencia de su propio poder en la resistencia a las vejaciones. *Fuenteovejuna* y *El alcalde de Zalamea* son buena prueba de ello.

Porque en este complejo y contradictorio siglo XVII español, frente al pícaro de las ciudades, maleado y maleante, se encuentra el campesino, con un recto sentido de la moral y de la justicia. La campaña de ilustración religiosa y dignificación de las costumbres de los habitantes del campo y las pequeñas villas,

⁴⁷ HELMUT HATZFELD: *Estudios literarios sobre mística española*. (Madrid, Gredos 1955) pp. 291-330.

iniciada en la centuria anterior con san Juan de Avila, recoge ya sus frutos y alcanza al pueblo llano de las capitales. Por eso comprenden y gustan las representaciones escénicas de las vidas de los santos —héroes nuevos de unos ideales más altos que los renacentistas—, y se interesan por la intriga de los dramas teológicos y hasta por el simbolismo de los autos sacramentales.

Se ha hablado, a propósito de la literatura y el arte barroco español, del influjo de las discusiones filosófico-teológicas sobre la gracia divina y la libertad humana. No sólo por prestar temas al teatro, sino también por llamar la atención sobre la autodeterminación del hombre, sobre su carácter, sobre su psicología en suma. No se han destacado, en cambio, ciertos aspectos de la teología moral que se acentúan entonces y son también posibles factores para la comprensión del fenómeno barroco en nuestra patria. Nos referimos a la estructuración de los sistemas morales y a una efervescencia de la casuística.

Ambas cosas son también fruto del espíritu de la Contrarreforma. Según enseña el Concilio de Trento⁴⁸, se deben manifestar en la confesión los pecados mortales en su especie y su número, incluso los de pensamiento y los más ocultos, junto con las circunstancias que cambien la especie moral del acto; para lo cual se precisa por parte del penitente un atento examen de conciencia. El penitente, y más aún el confesor deben tener, en consecuencia, un conocimiento adecuado de esas especies y circunstancias.

El sistema moral es un método para obtener la certeza práctica necesaria para comportarse debidamente, en una situación concreta, ante algo cuya licitud moral ofrece dudas. El dominico fray Bartolomé de Medina en sus *Commentaria in Primam Secundae Sti. Thomae* (1577) inicia el probabilismo (o pseudoprobabilismo), y escribe una *Suma de casos morales* (1580)⁴⁹. Fueron reeditados numerosas veces. Pero no fue el único. El siglo XVII conocería la máxima eflorescencia de la casuística, desarrollando y ejemplarizando sus análisis sobre las materias más escabrosas. Baste recordar los tres voluminosos tomos de las *Disputationum de sancto matrimonii sacramento* (1602 y 1605) del jesuita Tomás Sánchez, cuya casuística minuciosa —y su laxismo— provocó escándalos y polémicas. Hasta llegar a hacerse proverbial el dicho: *Si quieres saber más que el demonio, lee a Sánchez de matrimonio*⁵⁰.

⁴⁸ H. DENZINGER: *Enchiridium Symbolorum*, núm. 899.

⁴⁹ Cf. M. M. GORCE: art. *Medina (Barthélemy de)*, en el *Dictionnaire de Théologie Catholique*, de Vacant y Mangenot, t. 10, col. 481-485; I. MENENDEZ-REIGADA, O. P.: *El pseudo-probabilismo de fray Bartolomé de Medina*. La Ciencia Tomista 37 (1928) 35-57.

⁵⁰ Sobre Sánchez y su casuística cf. R. BROUILLARD: art. *Sánchez (Thomas)*, en el *Dict. de Théol. Cat.* t. 14, col. 1075-1085.

Este movimiento llevaba hacia la introspección, al cuidadoso análisis interior de los propios actos; y también a prestar atención a los detalles y las circunstancias externas de las cosas para interpretar sus más mínimas repercusiones morales. Los programas de vida ascética insistirían igualmente en ello.

La sensualidad del barroco de que nos habla Díaz-Plaja, está matizada de este espíritu. No es una sensualidad espontánea, sino consciente, con el regusto y el amargor de lo vedado, del remordimiento. La exposición de sus niveles más turbios, por ejemplo en Quevedo, tiene el acento áspero y requisitorio del predicador y moralista fustigando el vicio.

En los "senderos" del barroco sigue habiendo "mucho broza por talar". En estas notas nuestras hemos procurado llamar la atención sobre algunos puntos muy parciales —¿broza?— que no suelen tomarse en cuenta. El libro de Díaz-Plaja, por lo que enseña, por las oposiciones que provoca, por las precisiones y ampliaciones a que ha dado lugar, es muy digno de recordarse.

FRAY FERNANDO SORIA, O. P.