

Unidad 9

- El Arte como Creación y como Autoexpresión

CAPÍTULO VII

EL ARTE COMO CREACION

1. CREACIÓN DE FORMAS

La obra artística se presenta ante nosotros como un fruto interiormente madurado, como un ser concebido y gestado largamente por el artista, como una criatura que tiene su propia entidad y exige el reconocimiento, el respeto y la admiración.

Son muchos los estetas que han acentuado ese carácter autárquico que ostenta la obra genial. El arte es la producción de una *forma* marcada por una totalidad que nada puede disolver, por una perfección que nada puede comprometer¹. Hablando de las artes «figurativas», Malraux sostiene que el artista debe hacer *una obra aparte* en el reino de los seres. «El artista es un creador de formas», el arte es «la creación de un mundo extraño al mundo real»². Valéry dice también que los artistas «construyen mundos perfectos en sí mismos, que a veces se alejan del nuestro al punto de ser inconcebibles y a veces se acercan a él hasta coincidir en parte con el mundo real»³.

Por tanto, esta noción de *arte creador* hace innecesaria toda referencia a la belleza. «El verdadero problema del arte es un problema ontológico. Lo que el artista pretende no es *hacer bello*, sino simplemente *hacer que exista una cosa*. La verdadera obra de arte *es la que es*, es decir, aquella cuya forma es una verdadera captura del ser»⁴. «En la producción de la obra —dice Heidegger— se encierra esta ofrenda: ¡Que ella *sea!*»

La filosofía del arte de Etienne Souriau se centra igualmente en esa calidad *cosal*, óptica, que tiene la obra artística. En sus primeros escritos⁵, Souriau presenta la forma pura, la perfección formal, como la condición esencial de todo aspecto del conocimiento. En esa teoría no se veían claras las fronteras entre la creación artística y otros tipos de promoción óptica, puesto que el *objeto* de Souriau no era necesariamente sensible y perceptivo. En su pensamiento se veía entonces una influencia notable, por él mismo confesada, de Benedetto Croce^{1 2} y probablemente de Valéry". Luego, el arte — actividad

1 *l'.* Uhr. *tlr* H. Cuite; llevar lulero

1.n *;* *Inuautalien fi/ulosophitjue* se ele la msiaunión de (flosnemas, concibiéndolos como consl mecións exlensibles a otros campos,

skuopoyclica (fabricadora)— queda definido por Souriau como esencial e intencionalmente fabricante de cosas, de seres singulares cuya existencia constituye su finalidad: «Cada obra de arte es, desde este punto de vista, un mundo con sus dimensiones espaciales y temporales, con sus dimensiones espirituales, con sus ocupantes reales o virtuales..., con el universo de pensamientos y emociones que suscita. Y es todo ese universo el que ha venido de golpe a la existencia»³. En sus últimas obras define el arte como «la dialéctica de la promoción anafórica», llamando así a todo proceso ordenado por una marcha progresiva hacia la existencia plena del ser, cualquiera que éste sea, cuya presencia acabada constituye el término del proceso⁴⁵.

Sin embargo, Souriau no afronta el problema de la *singularidad* de la forma. Se le ha achacado que su teoría no sirve para distinguir al artista genial del mediocre", y ni siquiera, tal vez, para distinguir al artista creador del simple artesano. Y ésa es precisamente la diferencia que es necesario aclarar entre obra de arte y utensilio. La obra de arte, cuanto más excelsa, tanto más presenta ese aspecto pie, tranquilo y misterioso que tienen los seres naturales¹² pero, sobre todo, el arte se parece a la naturaleza en que sus productos no son intercambiables. Como en la naturaleza, en el arte no hay seres iguales. Leibniz se complacía en ofrecer a sus protectoras en los jardines de Herrenhauser dos hojas para comparar... Siempre mostraban estructuras diversas; como lo son también dos gotas de agua o dos pétalos, por muy iguales que parezcan. Obsesionado por el principio de individuación, escribía a Arnault: «Lo que no es verdaderamente un ser, tampoco es verdaderamente un ser»¹³. En la individuación se encierra el misterio del ser existente. Un objeto natural es, a la vez, uno e infinito. La unidad que queremos abarcar se nos escapa cuando queremos definirla y decir: «Esta hoja es...» Cada «uno» está lleno de «infinito». Pues bien, esta «profundidad» del objeto natural reaparece en los objetos «creados» por el artista. Paul Claudel, sensible a esa dimensión profunda de la creatividad del espíritu, decía: «Por mucho que me empeño en desmontar el organismo de una planta o un insecto, no lo conoceré perfectamente, como tampoco el análisis escénico me revela la esencia del *avaro* o del *misántropo*»¹⁴,

2. DIFERENCIA ENTRE UTENSILIO Y OBRA DE ARTE.

¹² *IA eanesfuinrl; . . des orls. p.27-71).*

¹³ *C.tejs finar !;■'.sth/liquor p.7il*

¹⁴ (i. P'ICON, *l./nitinn el uní omine* p.IGS-HH

¹⁵ «l.es ehfls-d'iH'u'vrr sont beles; ils ooil la mine Iraiupiille, comme les producimós m'incx de la naluie, (omine les ip ands animaiix e l les montaïpics» ((» . l'I.AUltr.K), *Contsfmüitinee* II p. j22).

¹⁶ Saül Atpistin había declin lo mismo en *De mu i*

En la auténtica obra de arte, la existencia pregona su *esencia*; hay una manifestación del ser. En el objeto útil, lo que se anuncia es su *finalidad*; el objeto nos lleva fuera de sí mismo; es centrífugo. Por ser epifanía de *lo que es*, la obra artística es también irradiación de aquel que lo cuasi-engendró. En cambio, el objeto útil, el producto industrial, no sólo no implica referencia alguna al que lo hizo, pero ni siquiera a sí mismo; es un artefacto que desaparece enteramente en su uso, remite a *lo que hace*, a su valor útil. «El objeto no anuncia jamás aquello que es, sino aquello para lo que sirve»¹⁵ Ninguna forma técnica —escribe Max Bense— tiene sentido propio como cosa individual; no *existe*, sino que *funciona*¹⁶. La *entidad* de la obra es la que se hace evidente, la que irradia y le confiere esa garantía de solidez, de durabilidad, que persiguen siempre los buenos artífices. Según Meutttann, el artista busca perennidad; expresarse, sí, pero de manera que su expresión permanezca. Necesita y busca encarnizadamente una forma durable. Valéry dice también que el artista «busca la *solidez* o la *duración*», la resistencia a) destino perecedero¹⁷.

Es claro que un artefacto puede ser al mismo tiempo *útil* y *bello*. Es bello precisamente cuando no se agota en el uso, sino que solicita nuestra mirada, cuando nos encadena a la contemplación. Pero la belleza del utensilio no es algo desvinculado de su utilitariedad; nuestros ojos observan su «forma» exterior, pero nuestra *visión* capta su *forma* esencial, en la que está implícita su calidad de utensilio. La contemplación estética no es una *sensación*, sino una *apercepción*. Una escalinata por la que no podamos subir, una silla en la que no podamos sentarnos con comodidad, un sombrero que no sirva para cubrir y abrigar la cabeza, un incensario que se niegue a «funcionar» en el momento preciso, sean cuales sean sus bonitas apariencias, no son objetos artísticos. La incoherencia entre su apariencia y su función hace imposible nuestra *percepción* estética. Nos damos cuenta de que a tales objetos les (alta la cohesión interna que debieran tener para *ser forma*, simplemente para *ser*.

Hemos aludido a la *forma*. Es otro aspecto de la cuestión ontológica aquí implicada. Si el arte *crea*, crea una *forma*: da forma a lo que antes solo era caos, materia informe y trivial. El artista es un «creador de formas»; da «estatura» —*Gettali*— a algo. Heidegger dice que «el *scr-creado* de la olirà es la instauración de la verdad en su estatura». En cambio, el *ser-producido* del producto consiste en su utilitariedad. Intentando aclarar la esencia de la obra de arte y la diferencia entre el *crear* una obra y el *producir* un objeto útil, el filósofo de Friburgo observa que en la obra el ser creado (*das Geschaffensein*) está expresamente introducido por la creación en aquello que es creado, de tal

suerte que, a partir de lo que así es producido, el *ser-creado* resalta o ex-surge (*hervorragt*) expresamente. Y si esto es así, añade, debe ser posible comprender igualmente el *ser-creado* a partir de la obra misma. En cambio, el «quod» del *ser-producto*, lejos de resaltar o surgir del producto, desaparece en él. Cuanto más manejable es un producto (*feug*), por ejemplo un martillo, menos se hace notar y más exclusivamente se mantiene en su ser-producto (*in scinem Zeugsein*).

Lo sensible, elaborado por el artista, da forma a una significación. Es a cuenta de la *forma* donde hay que poner la *significación* que hallamos en U obra de arte. Las *formas* artísticas tienen un sentido, «nos dicen algo». Un sinfín de experiencias personales me atestiguan que son las *formas* del mundo artístico las que me hablan, como me hablan también las *formas* del mundo de la naturaleza.

La forma artística la percibo como una radiante *totalidad*. Esta sonata que escucho, esta estatua que contemplo, son total y enteramente —sonata y estatua— sólidas, enteras, indescomponibles. Estoy ante ellas como ante "objetos perfectos. La silla que veo en este aposento se encuentra en una relación que se prolonga por todos sus lados; si la tomo con la cámara fotográfica, se hace evidente el carácter de corte y fragmento. Pero, si la ve Van Gogh, su mirada empieza desde el principio a operar un proceso peculiar: la silla se convierte en centro en torno al cual se congrega todo lo demás del espacio, y lo conforma de tal modo, que sus partes adquieren un modo existencial en torno a ese centro, y de esta manera todo lo que se muestra en el cuadro aparece como un *lodo*. El cúmulo de resonancias que la percepción de ese *todo* tiene para el que lo contempla es con frecuencia infinito. Esa *totalidad* se presenta con tal plenitud, tan llena de vida — escribe Guardini —, que en torno a ella se hace presente la totalidad de la existencia: el todo de las cosas (la naturaleza) y el todo de la vida humana (la historia).

No es difícil sentir la verdad de este concepto de arte como *forma creada* en las grandes obras. Lo que la percepción de la *Victoria de Samotracia*, del *Partenón*, de la *Alalia*, de Racine; del *Tránsito de la Virgen*, por Mantegna; de la *Sinfonía patética*, de Tschaiowsky, nos comunica inmediatamente es la idea de un ser único, total, perfecto en su género; algo que, sobre la multiplicidad de elementos sensibles e imaginarios, hace imperar la realidad de una forma. Es verdad que la sensibilidad del hombre actual está más abierta a este carácter creativo del arte, y que éste, por tanto, puede ilustrarse especialmente con las obras del arte moderno.

El formalismo fue una tendencia acusada a principios de siglo²². En poesía se cayó en la cuenta de que, si había que decir algo, nada podía decirse sino en cuanto *se hacía* algo. Lo decisivo no era tanto decir cuanto *hacer*, como expresa la misma palabra griega: ποιειν. Eligiendo palabras como unidades cristalinas, se lograba que «cristalizara» el poema. Los pensamientos son solamente medios que concurren, a igual nivel con los sonidos, el número y las cadencias, a provocar y mantener una tensión o exaltación, a engendrar un mundo armónico. «Si se me pregunta — escribe Valéry— qué he *querido decir* en tal poema, yo respondo que no he querido decir, sino que he querido *hacer*, y que la intención de hacer fue *la que quiso* lo que *he dicho*»²³. Ya a fines del siglo xix, tras las experiencias de los parnasianos, Mallarmé fue el primero que «rehusó los materiales naturales», dedicándose a componer «pequeños objetos líricos diferentes de la fauna y flora humanas»²⁴. En sus cartas habla Mallarmé del verso y de la palabra como de objetos que hay que tallar como diamantes, sin aludir a la significación de las palabras; para lo cual, dice un? vez, ha elegido el tema más desvalido y huero que pudo ocurrírsele: un aposento vacío. El pintor Degas se quejaba un día a Mallarmé de la dificultad que sentía para componer poemas; y, «sin embargo —añadía —, estoy lleno de ideas». «Pero, querido Degas —respondió el poeta —, los versos no se liaren con ideas; se hacen con *palabras*»²⁵. Max Jacob aconsejaba igualmente comenzar por enamorarse de las palabras, porque «en torno a una palabra se coagula una liase, un verso, una idea»²⁵. Esta es también la base estética del «creacionismo» propagado por Vicente Huidobro, que quería «hacer un poema como la naturaleza hace un árbol»; y la del constructivismo de un Jorge Guillen, para quien lo poético es lo poemático. «Hay que crear el poema para que la realidad exista con sus cascadas y sus pájaros». El talla sus poemas con palabras opacas, sin resonancia sentimental —antipáticas—, sin valor anecdótico y sin apenas valor sensorial. Tal vez por eso son tan densos de actividad espiritual. Es verdad que se corre entonces el peligro - como observa L. F. Vivanco— de quedar ahogado en esa atmósfera intelectual provocada por su rigor constructivo²⁷.

La estatuaria se ha mirado también (la escultura moderna nos obliga a ello) como una pequeña arquitectura, como mera estructuración de volúmenes, masas, contornos y vacíos; como un cuerpo con valor propio en el sentido en que Rodin decía: «Quisiera haber hecho este árbol». Preguntar «qué significa esta escultor..» equivale a preguntar «qué significa este árbol». Los escultores de hoy —escribe Read;--, con cualquier material y usando formas geométricas, «intentan crear una interrelación dinámica de masas sólidas, planos y espacios que esté en tensión perfecta». Estudiando la escultura de Henry Moore, dice

que el tema sólo es el pretexto para «crear nuevas armonías»²⁸.

En cuanto a la pintura, ya es sabido que, a partir del simbolismo, el «asunto» perdió toda su tradicional importancia y se empezó a considerar todo el cuadro como un «objeto plástico». Maurice Denis formuló el principio que debía conducir al arte abstracto al afirmar que un cuadro es, aritos que nada, «una superficie plana cubierta de colores bien concertados». El asunto fue en seguida mirado como simple pretexto. «Una obra maestra —se ha afirmado muchas veces y de muchas maneras— podrá no parecerse a nada, no hacer pensar en nada; no es necesario que cuente algo ni que imite algo; basta que sea *bella en sí y para sí*». Sin llegar a estos slogans de los no-figurativos, puede afirmarse la necesidad de apoyarse en la naturaleza, pero sólo como trampolín para lanzarse al plano de la verdadera *creación* de formas.

También la música ha tendido hacia una progresiva «objetivación». Los estudios de Hanslick en el siglo pasado fueron decisivos en esta orientación. Los compositores renovadores de este siglo quieren *hacer, estructurar*, más que expresar sentimientos, lista conciencia de creación seca y aséptica fue, sin duda, anterior a Strawinsky; pero fue en él donde la tendencia se hizo evidente. La música dejaba de expresar estados psicológicos y emociones. Lo que Strawinsky quería era «crear un orden entre las cosas, y, sobre todo, entre el hombre y el tiempo»²⁰; «ordenar un número dado de tonos de acuerdo con ciertos intervalos». Se trata de una música antiliteraria, antianecdótica y anti-metalisica; una música que detesta el «rescate del corazón», del que hablaba Cocteau, para dar la primacía a la *creación* e incluso a la habilidad técnica. Se trata de *construir* música: «Cuando ésta se ha completado y se ha establecido un orden, ya se ha dicho todo». El fallo fundamental de la teoría einocionalista que había orientado la música romántica fue ver en la emoción musical un estado pasivo que se produciría *en* nosotros *sin* nosotros, olvidando que el acto esencial de la música es el de construir el sonido y el pensamiento musical y el de invitarnos a construirlo con ella¹⁰.

3.

FORMA Y SIGNIFICACIÓN

El carácter autónomo de la obra de arte es lo que ha hecho decir a ciertos estetas que ella es *autosimbólica*. Es verdad que un poema de Góngora, un cuadro de Tiziano y una sonata de Mozart no pueden «explicarse»; que, sea de hoy o de ayer, hermética o transparente, una poesía, una pintura, una pieza musical, constituyen siempre una forma única e irremplazable. Pero ¿puede decirse que esa forma es *autosimbólica*? Konrad Fiedler debió de ser el primero en echar a volar esa idea, en 18%, a propósito del lenguaje en

general³¹. Más tarde, refiriéndose a la forma artística, otros han emitido expresiones análogas. Bindley, por ejemplo, en 1909: El poema se significa a sí mismo (*il means itself*). Focillon también, en su *Vida de las formas*, de 1947: «Le signe signifie, alors que la forme se signifie». Recientemente, Elienne Souriau ha repelido: «La obra de arte se significa a sí misma». En sentido estricto, habría que decir que una cosa que se significa a sí misma es un monstruo, porque la significación implica una referencia a algo diferente de aquello con lo cual se significa. Con' todo, en esa expresión preferimos ver más una paradoja que una contradicción *in terminis*. Podríamos aceptarla en atención a que la profunda verdad que contiene no se deja apresar fácilmente en otra fórmula. Diciendo que la forma artística *se significa* a sí misma, que es «autosimbólica», se pretende primeramente decir que la obra tiene valor por sí misma, sin que para apreciarla sea necesario referirla a nada fuera de ella misma. La autarquía de la obra de arte implica que ella «crea su propia significación», pero no en el sentido de que «ella misma es su propio objeto». Algunos rechazan esta concepción autárquica del arte, atribuyéndola a una confusión entre *valor* artístico y *significación* artística³³; pero esta distinción no aclara mucho si no se reconoce lo que hay de peculiar en el *signo* artístico.

Tocamos aquí el problema planteado a la estética por el enfrentamiento de dos posiciones bien atrincheradas: la de los *formalistas* y la de los *semánticos*. El problema se agudizó a medida que se fueron propagando las formas «abstractas» del arte contemporáneo. Paul Valéry, discurriendo sobre la diferencia entre el lenguaje poético y el Lenguaje cotidiano, observaba que en éste todo está flechado hacia la comunicación: la forma sensible y aun el acto mismo del discurso no sobreviven a su comprensión. La forma se disuelve en la claridad del mensaje, ha cumplido su oficio, ha hecho comprender: *ha vivido*³³. Puede decirse que, en el lenguaje coloquial, el efecto devora a la causa, el fin ha absorbido al medio, las palabras son emitidas para que perezcan, para que se transformen radicalmente en otra cosa en el espíritu del que oye; y «yo conoceré que he sido comprendido en el hecho notable de que mi discurso ya no existe; ha quedado reemplazado enteramente por su significado».

Lo que ocurre con el lenguaje poético es muy diferente. En poesía y en todo arte creador, las significaciones son algo distinto de la forma, pero inseparable de ella, o mejor, identificado con ella. El sentido sólo puede afirmarse en cuanto se afirma su forma. Es un sentido inmanente a la forma. Y ahí reside la dificultad y el problema; porque los *signos* (formas) son cosas sensibles, y las *significaciones* son espíritu; los primeros pertenecen al mundo de lo sensible; las segundas, al universo de la significación. ¿Cómo pueden unificarse estos

extremos? Ese es un problema fundamental en estética y todavía no resuelto³⁰.

Para entendernos, aceptemos la división que algunos autores establecen entre *signo* y *símbolo*. Todo signo remite a algo distinto de sí mismo; pero el símbolo es un signo que implica, además, una analogía con aquello que significa. Por su forma o por alguna de sus formas, un objeto puede hacerse símbolo de una cosa que presenta la misma estructura. En el arte, la forma, además de forma, es símbolo. Y la característica del símbolo consiste en que su desciframiento no sigue el mismo trayecto que la lectura del signo ordinario. Comprendemos intuitivamente el motivo de la relación entre el símbolo y lo simbolizado. El símbolo no simboliza sin razón aparente; la relación se funda en el objeto-símbolo. En la forma sorprendemos intuitivamente un parentesco. ¿Con quién? En el caso del arte, tal vez no lo podemos precisar, al menos no lo podemos precisar hasta el punto de llegar a un acuerdo con otros intérpretes del mismo símbolo. La obra de arte se presenta como ese rostro humano que vemos en una reunión de sociedad, que nos intriga porque parece recordarnos a alguien (o quizá es que lo hemos visto anteriormente). Esa referencia subsiste mientras miramos el rostro enigmático, y su visión se torna tanto más fascinante cuanto la alusión se hace más imperiosa y más difícil la identificación.

Si admitimos, como nos invita Merleau-Ponty, que el lenguaje del arte es indirecto y alusivo, que no tiene la falaz claridad de los signos ordinarios, que nunca realiza una comunicación sin comunión, que es intraducible e inverificable, podemos ya renunciar a la fórmula «el arte se significa a sí mismo», pero para afirmar también que la significación en arte es rigurosamente contemporánea de la forma, y que ésta es siempre una especie de *super-signo*, de signo *mágico*, como lo era el ciervo pintado por el cazador en la bóveda de las cavernas magdalenenses, o como lo eran, bajo la bóveda del cielo, todos los seres de la naturaleza para la mirada del cristiano medieval o para los grandes contemplativos de todos los tiempos.

Podría decirse que la obra artística, lejos de ser un símbolo que no significa nada, es un símbolo que simboliza todo; es decir, el arte encarnado en una obra maestra confiere a un fragmento de la realidad la dignidad de un absoluto. Simbolismo en arte significaría así el carácter absoluto de la obra. Si hay un instinto natural que, no obstante los argumentos de los formalistas de la estricta observancia, nos impide negar el poder simbólico del arte, es porque recordamos la inagotable irradiación significativa de las obras maestras, su plurivalencia simbólica. A veces, el signo artístico resulta ambiguo en un orden intelectual, pero esa ambigüedad es el rescate de la fuerza y la claridad sig-

nificativa que adquiere entonces en un plano emocional. Charles Morris preguntó a muchas personas cuál era, en su opinión, la significación de la *Consagración de la primavera*, de Strawinsky. Las respuestas fueron variadas: una manada de elefantes salvajes presa del pánico; una orgía dionisiaca; montañas surgiendo tras procesos geológicos; una lucha de dinosaurios... Nadie sugirió que expresara un tranquilo arróguelo, o una pareja enamorada al claro de luna, o la paz de la conciencia. «Fuerzas primitivas trabadas en conflicto elemental», tal es la significación aproximada de esa música, y el conflicto se revela icónicamente en la música misma³⁹. En todo caso, la obra de arte es para todos lo que la naturaleza es para los que «la saben ver», para los que poseen la clave. «Todo lo que existe es símbolo —escribe Glaudel—, todo lo que sucede es parábola. La naturaleza no es ilusión, sino *alusión*». En este sentido adquiere validez la observación de Souriau, ya citada: «La obra de arte puede, ser significativa en la medida misma y de la misma manera en que *lodo ser* puede tener una significación». Con lo cual estamos dando a la obra de arte la categoría de «mundo aparte», de mundo único, -autárquico, irreductible al mundo real. La obra de arte es símbolo del universo, porque fascina hasta el punto de bastarse por sí mismo y negar otro universo posible³⁹.

A propósito de la poesía y de la literatura, Jean-Paul Sartre afirma que el poeta, dejando de lado el lenguaje-instrumento, considera las palabras como *cosas* y no como signos. «Para el poeta, el lenguaje es una estructura del mundo exterior. En lugar de emplearlo como *signo* de un aspecto del mundo, él ve en la palabra la *imagen* de uno de sus aspectos». Y añade: «Así se establece entre, las palabras y la cosa significada una doble relación de *parecido mágico* y de significación»⁴⁰. Para la fecha en que Sartre emitía estas ideas, ya un grupo de estetas y lingüistas americanos desarrollaban interesantes análisis del valor semiótico de la expresión artística. Charles Morris, dentro de su concepción del signo *icónico*, es decir, del parecido o isomorfismo entre el signo poético y su *designaban*, afirmaba que el signo artístico es un Símbolo que no indica convencionalmente lo que es designado, sino que lo contiene de manera inmediata. El lenguaje artístico no *enuncia* valores, los *muestra*. En la clasificación de Ogden y Richards, el signo estético es un signo no *referencial*, sino *emotivo*. En la sistematización, sobrecargada de sutilezas y matices, de Charles Morris⁴³, el signo estético es un signo *apreciativo-valorativo*; es decir, no basta que sea signo irónico, hace falta que su *designaban* sea un *valor*. Nosotros diríamos sencillamente que el signo estético no se limita a designar, sino (pie denota «con toda el alma»: con amor o con ira, con estremecimiento de los sentidos y sangre del corazón. El signo estético nace, siempre único e irrepetible, de ese abrazo entre el hombre y la tierra, y ahí queda para siempre

sustituyendo a ambos.

Estas consideraciones sobre la naturaleza de los signos artísticos hubieran podido bastar para refutar en su día a los «pie rechazaban el llamado «arte abstracto» por su no-representatividad. El cuadro abstracto puede no emplear signos irónicos, pero *constituye* un signo icónico por sí mismo. Y si es *forma* al mismo tiempo que signo *icónico*, es decir, si se ha logrado como símbolo *artístico*, no me remite propiamente a otra cosa, sino que se sustituye a ella, incorporando en sí mismo los valores que designa. El lienzo pintado por Alfred Manessier titulado *Gelsemaní* no tiene nada que se parezca a una foto, a un mapa, a un esquema cartográfico, sino que es una materialización de hechos, ideas y sentimientos de un hombre ante un episodio de la vida de Cristo. Es un equivalente de *Agonía-de-Cristo* sentida por Manessier: contiene lo que designa.

La estética contemporánea afirma insistentemente este carácter *inmanente* del signo artístico. Aun los fenomenologistas como Nicolai Hartmann, para quienes el objeto estético no es un *en-sí*, sino (pie subsiste sólo para el contemplador, afirman la calidad intransitiva del objeto estético. Justamente porque el objeto estético se basta a sí mismo y no remite a otra cosa, se deshoja, por decirlo así, en una multiplicidad de datos sensibles que reclaman otros datos imaginarios y remiten, finalmente, a valores. Lo que distingue a la percepción estética de la percepción normal es que en ésta el proceso de conocimiento se agota ⁶ ideológicamente en su término, el *Hintergrund* (de Hartmann), y que todos los valores que lo condicionan (los factores sensibles del *Vordergrund*) desaparecen en él. En la percepción estética, por el contrario, el momento sensible, lejos de desaparecer, da a todo el complejo su valor de inmediatez intuitiva. El signo no se anula en la significación.

Mikel Dufrenne prefiere el nombre de *expresivo* para lo simbólico de todas las artes, con el fin de distinguirlo mejor de lo *significante*, que no es propio de todas las artes, sino sólo de la palabra. La palabra poética es *expresiva* y *significante* al mismo tiempo. *Significante*, en cuanto contiene una significación objetiva que, en cierto modo es exterior a ella y requiere el uso del intelecto; *expresiva*, en cuanto lleva en sí una significación inmanente y que rebasa el sentido objetivo captado por el entendimiento. La palabra es signo y *más que signo*; la palabra poética *dice* y al mismo tiempo *muestra*, y lo que muestra es diferente de lo que dice⁴⁴.

⁶ *Science. Art and Eechnology* c.ü; (T. también *Signos. lenguaje y conducta* c.J. ■O *El significada del significado* (Humos Aires c.7.

¹¹ Cf. *iti/irn*),'¿2ftss.

Siguiendo a Merleau-Ponty, quien ha observado que la palabra puede suscitar un parecido entre el objeto y ella, Dufrenne habla de una especie de «complicidad orgánica con el objeto», y reconoce un aire de familia entre la palabra y el objeto por el cual la palabra dibuja (*dessine*) el objeto antes de designarlo (*designe*); y eso ocurre porque nosotros tenemos el mismo comportamiento ante el objeto que ante la palabra, porque la manera como captamos el sentido pronunciando la palabra es análoga a la manera como acogemos la presencia del objeto. El lenguaje poético constituye, pues, una especie de procedimiento mágico; significar (hacerse icono, según Morris) quiere decir que la cosa misma se hace palabra, sonido, color, forma. En esto coinciden Mikel Dufrenne, para quien «el sonido de un poema sinfónico no es ya el ruido del mar, es el mismo mar; o mejor, es el mar el que se ha hecho sonido», y Etienne Souriau, para quien el dibujo de un árbol hecho por un artista no es el signo de ese árbol, sino más bien el árbol mismo o lo que halla en ese dibujo su valor terminal y su cumplimiento⁴⁵.

En este debate podría aducirse a nuestra vivencia estética como testigo calificado. El signo no estético, el signo cuya esencia se agota al remitirme a otra cosa (la luz verde del semáforo, la sirena de las doce del mediodía, un crespón negro sobre una puerta...), pasa de un salto del sentido al intelecto. El símbolo artístico se convierte en *experiencia*, en hecho psíquico, en acontecimiento humano, en vivencia de valores. La concentración psíquica que se produce en la experiencia estética, que algunos describen como *atención extática* (*rapt-attention*), aparece de tal modo controlada por el objeto, que, si éste debe considerarse como cargado de significaciones, sólo puede hablarse de significaciones inmanentes a él. El carácter intransitivo de la significación del objeto se confirma, pues, al verificarse que, durante la experiencia, el objeto permanece en *completa y monopolística* posesión de la conciencia¹⁶.

El punto de vista de los estetas *creacionistas* no es, pues, inconciliable con quienes subrayan en la obra artística su valor semántico. La producción «anafórica» (en la estética de Sorrián), el lanzamiento del ser a la existencia, no excluye que la obra de arte contenga referencias a realidades que, siendo espirituales, están como mágicamente identificadas con los datos sensibles de la obra. Llamar *autosimbólica* a la obra de arte puede ser, en pura lógica, una formulación impropia y contradictoria; pero es una paradoja apta para expresar esa calidad *presentativa y cuasi-mágica* que, en la selva infinita de los signos, es exclusiva del signo artístico.

4. FORMA ARTÍSTICA Y FORMA NATURAL

Llegados a este punto, surge la pregunta: La creación artística, ¿está reñida con toda clase de imitación de formas naturales? En las artes llamadas antes *figurativas*, ¿es la *figura* un señuelo por el que quedan aprisionados en el cepo de la naturaleza los artistas que debieran crear mundos tan sólidos como el mundo natural? ¿Hay que tender a la abstracción completa, como parece sugerir Malraux, con el fin de que el artista tenga las manos más libres para realizar su propio universo? El *asunto* o tema, sentido previamente por el artífice y cuyo reflejo queda en la composición figurativa, ¿no añade un valor más a la labor creacionista? La nobleza del contenido, su riqueza en valores significativo representativos y sentimentales, ¿no aporta una nueva calidad a la obra?

Esta cuestión quedó planteada en la última década del siglo pasado dentro de los medios artísticos más avanzados y fue contestada audaz y negativamente por Oscar Wilde, para quien «un cuadro figurativo no tiene distinto mensaje espiritual o distinto significado que un exquisito fragmento de cristal veneciano»⁴⁷; y afirmativamente por Maurice Denis, quien no se resignaba a conceder igual valor al *Buey desollado*, de Rembrandt, que a su *Cena de Emaús*⁴⁸. Para los formalistas radicales, todos los elementos de contenido son peso muerto, valores extraestéticos; no hay más valor en arte que el de la cohesión estilística de la obra. En el otro lado, los *contenidistas* se defendieron siempre, y se defienden aún, apoyados en una tradición secular que ha calificado las obras artísticas por su contenido.

Situados en medio de ambas posiciones extremas, creemos que cada una de ellas peca por lo que tiene de radical y, sobre todo, porque se niegan a replantear el problema sobre nuevos conceptos. Pensamos que debe fundarse un nuevo concepto de *forma* artística que está a igual distancia de los que hasta hace poco se ha venido llamando *forma* y *contenido*. En la forma artística quedan fundidos los factores formales (ritmo, proporciones, contrastes, unidad, armonía, correspondencias, trazados reguladores, etc.) y factores de contenido (referencias al espacio y al tiempo reales, alusiones y sugerencias de orden figurativo, narrativo, descriptivo, sentimental, etc.). Así, cuando, por ejemplo, comentando la *Anunciación* de Era Angélico, señalo la hiperbólica *finura* y *esbeltez* de las *columnas* como elemento expresivo de la *llena de gracia*, me estoy refiriendo a un elemento *figurativo* que pertenece a la *forma* artística. Cada arte, al constituirse sobre un material concreto y una determinada técnica, se somete a una ley particular que condiciona el campo preciso de posibilidades para integrar en la forma artista ciertos factores *formales* y ciertos factores de *contenido*. La poesía no puede prescindir de referencias significativas; la

música puede prescindir de la figuración, pero quizá por esa misma limitación está obligada a ser vehículo de sentimientos; el cine y el teatro están sujetos a la figura y a la significación.

Esto supuesto, la cuestión de si el contenido enriquece a la obra de arte si le confiere un nuevo valor, no puede hallar una respuesta en abstracto. En realidad es una cuestión que nunca ha sido tratada complexivamente y a suficiente altura filosófica. Sólo se han tomado y defendido posiciones concretas refiriéndose a determinadas artes, especialmente a la pintura y a la escultura con ocasión de la aparición del «arte abstracto». En las artes llamadas «figurativas», lo menos que puede decirse (en contra de los formalistas puros) es que la sumisión a un tema rico en contenido puede valorizar desde el principio la tensión creadora por razón de la lucha a la que obliga al artista, porque le compromete a ser libre entre dos mundos, porque hace más compleja y difícil su aventura instauradora. La apreciación general y permanente que de las obras de arte tienen, por instinto, los especialistas, los expertos y marchantes, lo mismo que el gran público, parece recomendar la tesis de que hay valores poéticos o estéticos de *contenido*: todos aceptan como razonable que se asegure en cinco millones un ánfora griega, y en cien millones la *Pietà* de Roma (aunque se consideren ambas *perfectas v insuperables* en su género).

Pero aun esta misma apreciación no deja de hacerse sospechosa por situarse en un plano teórico. Lo decisivo, al fin de cuentas, para valorar las obras maestras es afrontarlas en el plano real. No se puede *a priori* hacer una clasificación de composiciones o de temas que irían de menos a más en calidad. Es un problema cuya solución en cada caso depende de diversos factores.

a) Depende ante todo de la *técnica*: no pueden *decirse* las mismas cosas ni con igual precisión en una novela que en una sonata. En este sentido, Galvano della Volpe ha tenido el aderto de insistir en la importancia decisiva que tiene el *material* que sirve de medio expresivo. «¿Es lícito, por ejemplo, hablar del napoleonismo de la *Heroica* beethoveniana igual que se habla del legitimismo monárquico de las novelas de Balzac? Seguro que no, porque las ideas musicales no son ideas con el mismo título que lo son las poéticas, literarias, verbales». La *elocuencia* de la arquitectura es mínima comparada con la expresividad intelectual de la poesía y la expresividad sentimental de la música. Gilson dice a propósito de los creadores anónimos de los «órdenes» griegos que «no quisieron *expresar* nada, sino más bien *crear*. Su esfuerzo tendía a producir un ser cuya belleza bastaría a justificar su existencia y que se añadiese a la naturaleza en lugar de expresarla»⁵⁰. La vinculación del arte con las ideas y sentimientos del hombre toma forma real en la *estructura* de los

signos expresivos; y esta estructura, por ser material, está condicionada por la naturaleza de la materia empleada.

b) Depende también del «temperamento artístico» de cada artista. Exactamente como entre los novelistas hay, para cada uno, un «terreno» en el que se siente más dueño de su imaginación creadora, así, en las artes del espacio, la tendencia al purismo formal o la predilección por temas determinados depende del temperamento individual. Conocemos pintores, escultores, poetas, de profunda fe religiosa o de apasionado interés por el progreso de la sociedad humana que jamás pensaron llevar esos temas a su taller o a su estudio. Fui cambio, un pintor como Picasso, siempre en vanguardia, dispuesto a agotar todos los estilos y a romper todas las barreras, nunca se ha sentido atraído por la pintura abstracta.

En arte hay que distinguir *veracidad* y *verdad*. Cada artista debe empezar por ser fiel a sí mismo; la *veracidad* es condición esencial. En cuanto a las *verdades* que debiera expresar, es aventurado pretender establecer una escala de verdades que, al constituirse en *forma* artística, determinarían el valor, mayor o menor, de la obra. Cada uno tiene «su verdad» como hombre, y frecuentemente con ella no coincide su «verdad de artista»; porque esta es sólo esa parte de su alma y de su vida que, a través de los canales abiertos por su sensibilidad y su imaginación, halla su transfiguración en la forma artística.

c) Depende, finalmente, de la época. Es claro que no se puede hacer cualquier arte en cualquier época. El cura que preguntaba a Claudel por qué no escribía como Racine sólo podía hallar una respuesta: «Porque no soy Racine». Esa respuesta tan simple es la que hay que dar a los que preguntan por qué los pintores de hoy no pintan como Velázquez, por qué los músicos no escriben como Beethoven. Probablemente, el formalismo artístico y el arte abstracto han sido experiencias por las que el arte ha tenido que atravesar en nuestro siglo. Cuando se tiene una determinada filosofía de la existencia, es fácil sucumbir a la tentación de calificar las obras de arte según el grado en que encarnan aquellos valores que uno considera superiores. Pero es claro que la posibilidad misma de encarnar tales valores en el cuerpo de la obra es diferente en las diversas épocas. Por eso es muy aventurado intentar, desde puntos de vista de una filosofía de la vida o de la historia, fundar criterios que permitan clasificar la poesía que cantó la guerra de Troya, los mosaicos que dicen el esplendor de la corte de Justiniano, la arquitectura blanca de las catedrales, las pinturas negras de Coya y la música aleatoria de Stockhausen. Esa obra de arte se presenta como un mundo autónomo; parece obligarnos a prescindir de toda filosofía de la historia ajena a su propia constitución, a mirarla *tal como es, en*

esa propia historia, consignada en los caracteres estilísticos que han preparado su misma constitución semántico-formal.

TEXTOS

1. E. DELACROIX: *El artista inventa un todo*

Los sabios no liaren, después de todo, otra tosa que hallar en la naturaleza lo que ya está allí. La personalidad del sabio está ausente de su obra. Algo muy diverso es lo del artista. El sello que imprime a su obra es lo que haré de ella una obra de artista, es decir, de inventor. El sabio descubre los elementos de las cosas, si se quiere; y el artista, con elementos sin valor allí donde están, compone, inventa un lodo, crea; en una palabra, impresiona la imaginación de los hombres con el espectáculo de sus creaciones; y de una manera particular resume, hace claras para el común de los hombres, que no ve ni siente sino vagamente ante la naturaleza, las sensaciones que las cosas despiertan en nosotros (*Journal*, 2 septiembre 1854).

2. TSCHAIKOWSKY: *Una forma significante*

En cuanto a tu observación de que mi *Sinfonía* (la cuarta) es «de programa», soy de ese mismo parecer, pero no veo por qué encuentran en ello un defecto. Al contrario, sentiría mucho que salieran de mi pluma sinfonías que no significan nada, consistentes únicamente en una progresión de armonías, en ritmos, en modulaciones. Ciertamente, mi *Sinfonía* tiene un contenido, pero que no puede expresarse en palabras: sería ridículo intentarlo. Pero ¿no es eso lo propio de toda sinfonía? ¿La forma más puramente lírica de todas las formas musicales? Una sinfonía, ¿no está hecha para revelar esas exigencias indecibles que se ocultan en el corazón y reclaman imperiosamente una expresión? Además, tengo que hacerte una confesión: yo me figuraba, ingenuamente, que la idea de mi *Sinfonía* era evidente, que todo el mundo la comprendería sin un programa explícito... En suma: la obra está hecha sobre el modelo de la *Quinta* de Beethoven - no en cuanto al contenido musical, sino en cuanto a la idea fundamental —. ¿Tú no ves un programa en la *Quinta*? No sólo lo hay, sino que no hay la menor duda en cuanto a su significación. Mi *Sinfonía* tiene la misma idea, más o menos, como base, y, si eso no se ve con claridad, es porque yo no soy un Beethoven; y eso ya lo sabía yo...

Permíteme añadir que no hay una línea de mi *Sinfonía* que no haya sido profundamente sentida, que no sea un eco de lo que hay de más sincero en mí.

Quizá esto no se aplique, a la parte media del primer movimiento. Allí pueden discernirse costuras, pasajes pegados y forzados que son laboriosamente artificiales. Te vas a reír, ya lo sé, leyendo estas palabras, tú que eres tan escéptico y burlón. Pareces creer, no obstante tu amor por la música, que jamás se compone únicamente por inspiración. Pero ya verás, llegará tu hora, y cuando ella llegue, escribirás no porque otros te lo pidan, sino porque tú mismo sentirás esa necesidad.

3. Auguste RODIN: *El tiempo sólo roe las estatuas mal hechas*

El tiempo nada puede contra los planos exactamente estructurados. El tiempo no roe más que las figuras mal hechas. Desaparecen tan pronto como se las toca; el uso, desde el primer abordaje, denuncia la mentira. En cambio, una figura nacida admirable de las manos del artista sigue siendo admirable por muy erosionada que este. La obra de los malos artistas no tiene duración, porque nunca ha existido esencialmente (*Les cathédrales de France*, 1914).

4. VALERY: *Cogido por un ritmo*

Algunos de Tus poemas que yo he hecho no han tenido por germen sino una de esas solicitaciones de sensibilidad «formal» anteriores a todo «asunto», a toda idea expresable y acabada. La *Jeune Parque* fue una búsqueda, literalmente indefinida, de lo que podría intentarse en poesía que fuese análogo a lo que en música se llama «modulación». Las «transiciones» me han costado mucho; pero esas dificultades me obligaban a descubrir y a notar cantidad de problemas precisos del funcionamiento de mi espíritu, y ahí está, en el fondo, lo que me importaba. Nada, por lo demás, me interesa en las artes tanto como esas transiciones en las que yo veo lo que de más delicado y más sabio puede llevarse a cabo, aunque los modernos las ignoren o las menosprecien. Yo no me canso de admirar por qué matices de formas la figura de un cuerpo vivo o la de una planta se deduce insensiblemente y se pone de acuerdo consigo misma, y cómo se abre, finalmente, la hélice de una conchita, después de algunas vueltas, para bordearse con una capa de su nácar interior. El arquitecto de una hermosa época empleaba las *modénatures* más exquisitas y más calculadas para amenizar las superficies sucesivas de su obra...

Algún otro poema comenzó en mí por la simple indicación de un ritmo *que poco a poco se fue dando un sentido*. Esta producción, que procedía, en cierta suerte, de la «forma» hacia el «fondo» y acababa por suscitar el trabajo más consciente a partir de una estructura vacía, tenía cierto parentesco, sin duda, con la preocupación que me había entretenido durante algunos años para buscar

las condiciones generales de todo pensamiento, cualquiera que sea su contenido.

Referiré aquí una observación bastante notable que he hecho sobre mí mismo no hace mucho.

Había salido de casa para descansar de una tarca molesta por medio de la caminata y la distracción de la mirada. Según avanzaba por la calle donde vivo, y que sube bastante rápidamente, me sentí *cogido* por un ritmo que se imponía a mí, y me dio pronto la impresión de un extraño funcionamiento. Otro ritmo vino a cruzarse con el primero y a combinarse con él, de modo que se establecieron no sé qué relaciones *transversales* entre esas leyes. Esta combinación, que superaba con mucho todo lo que yo podía esperar de mis facultades rítmicas, hizo casi insoportable la sensación de extrañeza de que he hablado. Yo me decía que debía haber habido algún error, que esta gracia se equivocaba de destinatario, puesto que yo no podía hacer nada con tal regalo, que, en un músico, hubiera tomado, sin duda, forma y duración, porque esas dos partes me ofrecían en vano una composición cuya secuencia y complejidad maravillaban y desesperaban mi ignorancia. Esta ilusión se desvaneció bruscamente al cabo de unos veinte minutos, dejándome en la orilla del Sena tan perplejo como la pala de la fábula que vio a un cisne romper el cascarón de un huevo que ella había incubado...

Se me ocurre que la producción mental durante la marcha debía de responder a una excitación general que se consumía como podía por el lado de mi cerebro, que esta suerte de función cuantitativa podía estar igualmente satisfecha con la emisión de cierto ritmo (pie con figuras verbales o signos cualesquiera, y que había, por tanto, un momento en el funcionamiento en cuyo extremo ideas, ritmos, imágenes, recuerdos o invenciones no eran sino *equivalencias*. En ese extremo, uno no sería *aún* enteramente el mismo. *La persona que sabe, que no sube música* no estaba aún vigente en mí en el instante en (pie mi ritmo se me imponía, lo mismo que la persona (pie sabe que ella no puede volar no está aún vigente en el que sueña que vuela... (*Mémoires d'un poème*, en *Varietés*).

5. Arnold SCHÖNBERG: *Una forma que es un mensaje*

Para entender la verdadera naturaleza de la creación se debe conocer que no había luz antes de que el Señor dijo: «Sea la luz». Y, puesto que no existía aún la luz, la omnisciencia del Señor comprendía la visión de aquello que sólo

su omnipotencia podía sacar afuera.

Nosotros, pobres seres humanos, cuando nos referimos a una de las mentes mejores entre nosotros como a un creador, no debíamos olvidar lo que en realidad es el creador.

El creador tiene una visión de algo que no ha existido antes de esa visión.

Y el creador tiene el poder para dar vida a su visión, el poder de realizarla.

De hecho, el concepto de creador y de creación estaría formado en armonía con el divino modelo; inspiración y perfección, deseo y realización, voluntad y ejecución, coinciden espontánea y simultáneamente. En la creación divina no había detalles que luego hubiera que sacar a luz: «la luz fue» que una vez y en su última perfección.

Desgraciadamente, los creadores humanos, si han recibido una visión, deben avanzar a través del largo sendero que va desde la visión a la realización; un arduo camino recorrido fuera del paraíso, donde incluso los genios deben segar su mies con el sudor de sus frentes.

Para los creadores humanos, una cosa es la entrevisión en el momento creador de la inspiración y otra distinta la materialización de esa visión a través de una trabajosa interconexión de detalles hasta que se funde en una espeje de organismo.

Y desgraciadamente, supuesto que todo ello se convierte en un organismo, un *homunculus* o un robot, y que posee algo de la espontaneidad de una visión, quería aún otra cosa: la organización de esa forma de manera que resulte un mensaje comprensible para aquel a quien concierne (*Style and idea*).

6. G. BRAQUE: *NO imitar lo que se desea crear*

No se debe imitar lo que se desea crear.

No se imitan las apariencias; la apariencia es el resultado.

Yo tengo cuidado de ponerme al unísono con la naturaleza mucho más que de copiarla.

Limitarse en los medios es lo que engendra formas nuevas, lo que invita a la creación, lo que hace el estilo.

El progreso en arte no consiste en extender sus límites, sino en conocerlos mejor...

El cuadro está terminado cuando ha borrado la idea (*Le jour et la nuit*).

7. O. ZADKINE: *Creación de objetos*

Cualquiera que sea la finalidad aparente del artista, lo primero que se le pide es que conmueva al espectador después de haber sido impresionado, a su vez, por una composición de dibujo o color que puede o no tener relación con objetos naturales. Sus predilecciones, sus preferencias naturales, cristalizan después en la elección de medios para interpretar estos objetos naturales; estos medios son siempre obligatoriamente de esencia imaginaria. En efecto, el artista descubre pronto que, por osadas que sean sus investigaciones y las «formas» descubiertas, sus facultades no escapan a lo «permitido» y que no existen formas desconocidas para dar a luz, sino sólo formas que han permanecido en temporal oscuridad hasta que él las ha descubierto.

El objeto, tanto si es un libro como una botella o un cuerpo humano, una vez hecho visible y expresado por medio de arcilla, piedra o madera, deja de ser un documento, y se convierte en un objeto animado de piedra, madera o bronce que vive su vida independiente de objeto de madera, bronce o granito. A estos objetos animados, independientes, se les hace vibrar por medio de su simbolismo plástico y poético (New York 1944).

CAPÍTULO VII

EL ARTE COMO AUTOEXPRESION

I. De LA EXPRESIÓN OBJETIVA A LA AUTOEXPRESIÓN

En el capítulo 5 hemos descrito el arte como *expresión de lo real*, advirtiendo que el artista alcanza esa expresión de la realidad precisamente porque la percibe y la siente *a su manera*. Decíamos que en el arte hay *verdad* en cuanto nos ofrece el resplandor del misterio que habita el ser de las cosas, pero también hay verdad en cuanto en él nos habla con sinceridad *un hombre*. El contenido de la intuición poética —para expresarnos con las fórmulas de Maritain— es la *realidad* de las cosas del mundo o de la historia, y también la *subjetividad* del poeta, ambas oscuramente transmitidas a través de una emoción. De esta manera, los hombres conocen a *un alma* emocionada en la experiencia del mundo y al mismo tiempo conocen *al mundo* en la experiencia de un alma; y todo por obra de un conocimiento que no se conoce a sí mismo, puesto que se trata de un conocimiento (pie no conoce para conocer, sino para producir¹). La noción del *ojo* como objetivo fotográfico debe considerarse abolida, para dar paso a la del *sentimiento*, que corrige, que aluna, que transfigura las impresiones de la telina. El artista no es un cronista imparcial, un funcionario encargado de redactar un inventario de lo típico tiene ante los ojos; se ha convertido en *iluminado*, que hace una versión tendenciosa, una relación «mentirosa», fundada en lo que cree o quiere ver. Pasamos así de lo que llamábamos *expresión objetiva* (del mundo, de las cosas, de la historia, de la vida) a la *expresión subjetiva* o *autoexpresión*.

La reflexión sobre lo *autoexpresivo* del arte es relativamente reciente. El objetivismo característico de los antiguos filósofos les impidió una consideración detenida sobre la vertiente subjetiva del hecho artístico. Dentro de la filosofía cristiana, forzosamente tenía prestarse una atención progresivamente creciente al aspecto subjetivo y humano. Tal es el rasgo que distingue a la corriente filosófica que, partiendo de San Agustín, concibe el *ejemplar* artístico como algo vivo, seminal y dinámico que participa de la vida del artífice, llevando a la idea del arte como *autoexpresión*, casi explícita en algunos escolásticos del gran ⁷ siglo (San Buenaventura) y del Barroco (Suárez)². Durante muchos decenios esta concepción del arte quedó algo soterrada bajo el peso de una concepción racionalista e idealista de la forma artística, y sólo empezó a afirmarse resuelta y explícitamente en la segunda mitad del siglo XVIII con la «estética del sentimiento», que comenzó a ver en

⁷ O.c., p. 115.

la obra de arte su capacidad de emocionar al contemplador antes de verla como fruto de un sentimiento del artista. Casi inmediatamente, la corriente *Sturm und Drang* en Alemania (1770-1780) puso en primer plano, junto con la inspiración del genio, la expresión de las emociones; y esta apreciación, que va -a propagar el Romanticismo, obligará a una reflexión que enriquecerá definitivamente a la estética.

2. EMOCIÓN HUMANA Y SENTIMIENTO ESTÉTICO

Cuando hablamos de la *expresión* artística, tratamos aquí de la expresión de un sentimiento especial, propio de la creación artística y estrechamente ligado al calor del momento creador, no en cuanto individuo cargado de emociones propias de toda vida humana. Distinguimos, [mes, las emociones y afectos humanos de *ese hombre* que es el artista y la emoción o sentimiento depurado que le posee en el instante catártico de la creación. En el Romanticismo se creyó que todo arte era una liberación de emociones y pasiones humanas, que sólo se distinguían de las de cualquier mortal por su extraordinaria intensidad, y que el arte consistía precisamente en *sentir profundamente*. Cuando se empezó a comprender que un arte supremo puede conciliarse con una expresión serena y fría, se creyó que el arte había que definirlo más bien desde su aspecto *creador*. Esto se comenzó a ver así al declinar el Romanticismo: «Yo me he prohibido siempre poner nada mío en mis obras; y, sin embargo, he puesto en ellas mucho de mí», decía Flaubert. Y su lema era: «El autor en su obra debe estar como Dios en el universo: presente en todas partes y visible en ninguna»³. La concepción aséptica y formalista ha ido robusteciéndose y propagándose posteriormente; y, aunque contra ella se objeta que muchas obras tienen por origen una experiencia vivida (por ejemplo, las novelas autobiográficas), la tesis formalista se mantiene, afirmando la necesidad, aun en ese caso, de una transfiguración; el personaje sobre el que se agrupan y reconstruyen los acontecimientos no es un ser real, sino un doble que se proyecta enfrente de sí el autor y al que modela como la arcilla. Una narración de hechos personales no sería artística si no se la despersonalizara al menos en el sentido de que el autor y los lectores hacen abstracción de la personalidad real. El arte es cruel; no siempre exige que yo disfrace mi historia para contarla, pero sí que sea tan indiferente a mi individualidad empírica como a la de Temístocles. Históricamente, el arte avanza por reacciones; tras los románticos vinieron los parnasianos, y hoy, junto a los literatos «comprometidos», se alinean los que, como dice Friedrich, siguen al Góngora de las *Soledades*, que amaba la belleza pura e inútil, que sólo se muestra cuando «los

sentimientos comunicables han sido eliminados»⁴.

Para aclarar esta cuestión hay que empezar observando y definiendo la purificación que el yo creador (el yo de la intuición poética) opera sobre las emociones que poseen al hombre. Las pasiones que devoran al hombre en sus momentos de egoísmo, lo mismo que los demás afectos que la vida promueve en él, quedan renunciados y transfigurados en el instante en que se produce la emoción creadora; el yo del artista se revela porque se sacrifica; sale de sí mismo en esa especie de éxtasis que es la creación y se da muerte a fin de vivir en la obra'.

En esta cuestión, que sólo en nuestros días ha empezado a analizarse, son frecuentes los malentendidos por razón de lo ambiguo y fluctuante del vocabulario. Hay que distinguir dos tipos de emoción: la emoción bruta del hombre frente a la vida, que es muchas veces *motivo* de la creación artística, y la vibración propiamente de naturaleza artística, que, liberada de toda ganga de sentimientos anestéticos, se identifica con la intuición artística y queda objetivada en la obra. Maritain llama a esta segunda *emoción-forma*, es decir, la emoción que, unificada en la intuición creadora, da forma al poema y es *intencional*, como lo es una idea⁶. T. S. Eliot dice que la poesía no consiste en liberar esa primera emoción elemental y primaria, sino precisamente en *liberarse de ella*, en evadirse de la propia personalidad: «Muy pocos saben —añade— cuándo se trata de una emoción *significativa*, que tiene su vida en el poema y no en la historia del poeta» emoción artística es impersonal»⁷. Collingwood⁸ dice que «una emoción inexpressada va acompañada de un sentimiento de *opresión*; cuando es expresada, y, por tanto, se hace consciente, va acompañada de un nuevo sentimiento de alivio o tranquilidad, la sensación de que esta opresión ha sido eliminada... (Entonces) puede llamársele una emoción estética específica. Pero no es una clase de emoción específica *que exista antes* de su expresión y que, teniendo la peculiaridad de cuanto llega a ser expresado, es expresada artísticamente. Es un color emocional que acucie en la expresión de cualquier emoción»⁸.

⁴ *Estroica (ir li lírica mmitra* p.233.

⁵ J. MARITAIN, O.C., p. 133.

⁶ *Iml.*, p.111. Maritain da aquí a la palabra «intencional» una significación tomista, i (introducida en la filosofía moderna por Brentano y Husserl. «Designa el modo de existencia puramente tendencial bajo el cual una cosa, por ejemplo, el objeto conocido, está presente, de una manera inmaterial o supraobjetiva, en un 'instrumento'; por ejemplo, una idea que, en cuanto determina el modo de conocer, es una pura tendencia inmaterial o *inmilio* hacia el objeto». Está relacionado con ese conocimiento realísimo que Maritain llama conocimiento por «*conmnamrlnidad*».

⁷ *l tarlilm and mlwllual laical*, en *Scrlclrl Fisnys (lllfif)* p.22. (Cf. *irtfra* p MM }

En su análisis de la experiencia estética, Dufrenne pone también en guardia contra esa frecuente confusión entre la emoción humana y la emoción artística o expresiva (que él llama preferentemente *sentimiento* estético). Si no se sabe depurar a tiempo aquélla, el verdadero sentimiento estético es mínimo y Se producen obras que deben catalogarse entre las que Malraux llama «arts d'assouvissement». «El arte auténtico —añade Dufrenne— no es complaciente, no ataca a las entrañas... Nos invita a ser espectadores de la vicia, cuyo patetismo, horror o seducción están desprovistos de ese coeficiente de irrealidad que necesita el arte»⁹.

No obstante haber rechazado la tesis fundamental de la estética de Benedetto Croce, tenemos que reconocer que, en este capítulo, el filósofo italiano pisa, terreno (irme al afirmar que la intuición artística no expresa la vida sentimental tal como el artista la ha vivido. La poesía —y el arte— no es ni sentimiento ni imagen ni la suma de los dos, sino «contemplación del sentimiento» o «intuición lírica». «En cuanto ella está pura de toda referencia histórica o crítica respecto de la realidad o de la irrealidad de las imágenes de las que ha surgido y en cuanto expresa la pura palpitación de la vida en su idealidad»¹⁰. Esto significa que el arte es expresión; pero expresión no de sentimientos tal como se experimentan en la vida real, sino de esos sentimientos vividos imaginariamente, en ese plano donde realidad e irrealidad se funden. «Fuera de la síntesis estética, sentimiento e imagen no existen para el espíritu artístico... El arte ni es el vano fantasear ni la pasión tumultuosa, sino *la superación de este acto por otro acto*, o, si os place más, la sustitución de este tumulto por otro tumulto, con el anhelo hacia la formación y la contemplación, con las angustias y las alegrías de la creación artística»¹¹. Alegría de la creación artística, sí; porque, además ⁹ de esos sentimientos *contenidos* en la obra, sentimientos necesariamente *contemplados* y transfigurados (y que pueden no darse en ciertas formas de arte abstracto y formalista), existe un sentimiento *concomitante* con la actividad artística, que es el *gozo* de crear, el amor por la belleza naciente, la pasión por el arte, que se produce siempre que hay auténtica creación, gozo que se da aunque el sentimiento, contenido y transfigurado, sea un sentimiento de tristeza, de horror, de ira o de odio ¹².

A esta distinción entre *emoción* y *sentimiento artístico* creemos que puede referirse también Susana Langer (aunque su teoría incluya algo más) cuando

⁹ *Ins principios rtrl air* >. 1 M-1 15.

* ().c., p.1Hlj.

¹⁰ *Aesthdica m nuce. IOlinu Stiffrt* p.Üss.

¹¹ *llirctnru) ilc fU/twa ;U* C7j* p.'MMI

afirma que la misión de la música no es suscitar emociones, sino formular sus símbolos, crear esquemas neutralizados que simbolicen o expresen esas emociones. A contrapelo del Romanticismo, Langer afirma que, antes de la forma, el sentimiento no existe para el músico, al menos la emoción «musicalizada», universalizada. La forma da al sentimiento no sólo la objetividad, sino también la actualidad. Haciéndose musical, *la emoción cambia de naturaleza*, accede a otro nivel de naturaleza ¹³.

La expresión artística es la clarificación de una emoción turbia; nuestros apetitos se conocen a sí mismos cuando se reflejan en el espejo del arte y cuando saben que están transfigurados. Entonces se produce la emoción que es característicamente estética. Las experiencias emocionales de nuestra vida cotidiana pueden llamarse comunes con las que otros seres humanos como nosotros han experimentado, y son opacas y oscuras como negativos fotográficos mientras no las vemos al trasluz de la intuición creadora, mientras no las hemos «intelectualizado» ¹⁷. Probablemente esta misma diferencia entre la emoción humana, de por sí confusa y compleja, y el sentimiento estético «intelectualizado», es la que estaba ya en el fondo de la célebre «paradoja del actor», desarrollada por Diderot, según la cual el comediante que quiere expresar sentimientos debe mantenerse *insensible*, paradoja sobre la que existe tanta literatura. El célebre dístico de Verlaine alusivo al temple frío y cristalino con que se escribieron versos ardientes, que un día pudo parecer «une boutade», queda ahora justificado y aclarado por el progreso de nuestro análisis estético.

Admitido que se trata de dos emociones distintas, se plantea la cuestión de su mutua relación temporal. ¿Es necesario que se calme y se mitigue o desvanezca la emoción humana para que sea posible el verdadero sentimiento estético? ¿Puede un poeta escribir una elegía junto al lecho de muerte de su amada? Sully-Prudhomme se preguntaba (en carta a Mounet-Sully) si era posible que un poeta estuviera sinceramente emocionado y al mismo tiempo atento a los medios aptos para expresar su emoción. Si se trata de un profundo dolor, ¿cómo es posible que acepte el *gozo* que proporciona toda creación artística? ¿No parece monstruoso que la preocupación de versificar acompañe a una pena verdadera?²⁰ Las opiniones difieren a este respecto. Pura muchos (naturalmente, entre ellos hay que incluir a todos los entusiastas del formalismo), cuando determinada pasión origina realmente una obra, es que ya ha trascendido o ha sido relegada al pasado. El arte es «la emoción recordada en el sosiego», decía Wordsworth²¹. El artista no actúa «en caliente». Boris de Schloetzer recuerda a este propósito un dicho de Valéry: «El que quiere escribir su sueño tiene que estar infinitamente despierto»; y añade: «Si está

infinitamente despierto, ya no describe, lo imagina»²². En cambio, René Waltz acumula ejemplos para convencernos de que la expresión poética puede seguir inmediatamente o aun ser simultánea con la emoción humana. Pa rece no darse cuenta de que los argumentos aducidos, tomados de poetas románticos (en general, mediocres como críticos y como estetas), no resultan convincentes por falta de rigor crítico. Intenta refutar el argumento de Gaston Paris, que nos parece más persuasivo que todo el razonamiento del propio Waltz cuando, a propósito de François Villon, dice que «el gran poeta es el que sabe recoger (*recueillir*) su emoción cuando se produce en las capas profundas de su alma y derramarla antes de que se enfríe, pero *cuando ella le ha quedado ya exterior*, en r4 molde de una forma felizmente concebida y bien adaptada»²¹. Waltz juzga que esa fórmula responde mal a la realidad y resulta oscura. A nosotros nos parece justa y clara. Tal vez haya que añadir que, si el artista no espera deliberadamente el momento en que pueda ver su emoción como algo exterior a sí mismo, es su actividad creadora la que le obligará a hacerlo.

3. AUTOEXPRESIÓN Y CONOCIMIENTO

La expresión es la que da al artista el conocimiento preciso, exacto e intuitivo de la emoción que lo embarga. En esto estamos de acuerdo con Croce y sus seguidores, para quienes hasta que el artista expresa su emoción «no sabe de qué emoción se trata»²⁴. La expresión artística de una emoción es la que hace del hombre un artista. Convertirse en artista es pasar de un estado en que el hombre es dominado por una emoción al estado en que la emoción es dominada por él. La autoexpresión es donde el hombre se da a conocer y donde se conoce a sí mismo.

Este paso es en realidad un cambio en el hombre mismo. El artista se expresa en la obra y se modifica en esa misma expresión. Montaigne decía que, si bien él había escrito el libro, el libro le había hecho a él. Hablando de la música, Schloetzer dice que lenguaje musical, desde la primera toma de conciencia con un tema, implica un movimiento trascendente, que termina haciendo surgir en él al «otro». Se trata de una personalidad Indica, imaginaria, pero no engañosa ni ilusoria, ya que quizás es sólo en ese plano donde el artista puede, aunque inventándose, realizarse plenamente,

Podemos ignorar si ese «otro» ha surgido en él deliberadamente o sin saberlo. Poco interesa para la interpretación de la obra conocer las *intenciones* del autor. Para interpretar el *Quijote* no interesa grandemente saber si Cervantes quería sólo ridiculizar a los libros de caballerías o también darnos una visión personal del hombre y de la vida. Para apreciar *Hamlet*, la

Gioconda, la *Pastoral*, no es necesario conocer las intenciones de Shakespeare, Leonardo y Beethoven. Lo que importa es la intención implícita en la obra misma. El artista produce una obra expresiva por sí misma, que, en cierta medida, amolda al autor conforme a sí misma; el artista es, a la vez, padre e hijo de su obra²⁵.

Esta eficiencia conformadora de la obra respecto a su autor está implícitamente afirmada por Bergson cuando dice que el arte «se orienta a *imprimir* en nosotros sentimientos más que a expresarlos²⁶. Valéry sostiene igualmente que la palabra poética, más que ayudarnos a comprender algo, nos impone una transformación de nosotros mismos. Escribiendo libros, un tímido señor que se llamaba José Martínez Ruiz se convirtió en ese refinado observador de la naturaleza y de los hombres que se llamó *Agorín*, y, pintando lienzos durante setenta años, un inquieto Pablo Ruiz se convirtió en el Picasso prometeico, consciente y feroz delator de la miseria humana y de todas las lacras e hipocresías sociales de nuestro tiempo.

No podemos negar que aquí caminarnos por terreno movedizo y que cualquier paso en falso nos puede llevar a confundir el arte con otra cosa. ¿No dijimos que el arte es un mundo en que impera el desinterés; la contemplación, la intuición pura? Guardémonos de confundirlo con una disciplina científica o moral, de convertirlo en didascalía y en oratoria. Pero tampoco temamos anotar lo que nos muestra el análisis fenomenológico de la creación artística. Y lo que este análisis nos muestra es que el artista se hace así mismo en cuanto artista, se inventa a sí mismo en el momento en que crea la expresión artística. Cervantes no fue el gran novelista que admiramos porque era un gran psicólogo, sino que porque era un gran novelista dio vida genialmente a esos personajes en los que él y nosotros hallamos lecciones eternas de psicología y de ética. Goya no pasó por ninguna de esas atroces experiencias de represalias bélicas, como- pudiera hacernos creer la visión de sus «desastres», y aun es probable que tuviera más de «colaboracionista» que de «patriota» quien se avino a negociar con el rey intruso y juzgó conveniente desterrarse a Burdeos al advenimiento de Fernando VII. No fue el nombre, Francisco de Goya Lucientes, sino «el otro», el artista, el que nace en nuestra imaginación cuando contemplamos la *Carga de los mamelucos* o los *Fusilamientos de la Moncloa*. ¿Era Molière, en su vida-real, un gran conocedor del corazón humano? Si lo hubiera sido, es probable que no se hubiera casado con la coqueta Armande Béjart, que había de hacerlo tan desgraciado. En todo caso, no fueron sus «conocimientos» de psicología femenina los que le dictaron la admirable figura de Celimena, que torturó hasta la desesperación al misántropo inconformista.

Al redactar su *Tartufo*, Moliere no puso sus facultades de escritor al servicio de su «profundo conocimiento del corazón humano». Fueron sus dotes creadoras, su sentido de las situaciones dramáticas y su talento poético los que le dieron acceso a ese «conocimiento». No es seguro que los grandes creadores estén dotados también de notable capacidad de observación y que sean buenos psicólogos en el sentido que suele darse a esta palabra, aunque es verdad que frecuentemente la vida les hace pasar por aleccionadoras experiencias. Schopenhauer dice que «el poeta puede tener un conocimiento tan profundo y exacto del *hombre* y conocer muy mal a *los hombres*; se le engaña sin trabajo y se convierte enjúguele de personas astutas»²⁷ Lo que nos interesa es saber cómo funciona ese conocimiento en cuanto comienza a actuar el artista como tal. La impresión del espectador que contempla el *Tartufo* desde su butaca es de que el autor ha concebido y colocado previamente en la abstracción a su personaje —el devoto impostor, el ladino granuja— para en seguida hacerle hablar y actuar conforme a esa naturaleza singular idealmente imaginada; pero esa naturaleza singular no puede estar constituida por su definición, sino precisamente por su comportamiento. Tartufo es el producto del lenguaje verbal y escénico de Molière, poeta dramático y actor, que ha creado su hipócrita truhán al crear unos discursos, unos comportamientos y unas actitudes hipócritas. Para decirlo de otra manera, con una frase de Sartre que tiene indudable fuerza en el terreno artístico (aunque no lo tenga en el metafísico); «la existencia de Tartufo precede a su esencia». Con la misma mentalidad probablemente decía Schumann: «No se es dueño del pensamiento sino cuando se es completamente dueño de la forma»²⁹.

Lodo esto quiere decir también que el arte, para el sujeto percipiente, es un privilegiado medio de conocimiento. Hay un mundo de verdades al que sólo se llega por la poesía del arte; algunos han visto esto con tal evidencia, que es en los poetas, más que en los filósofos —dicen—, donde debe buscarse el más profundo conocimiento de las cosas³⁰. El error puede estar aquí en imaginar una especie de rivalidad entre el conocimiento artístico y el científico y en pensar que uno puede suplantar o sustituir al otro. Los que se interesaron por el *Journal d'un inconnu* o el *Orfeo*, de Cocteau, pretendiendo descifrarlo con la reflexión científica, se equivocaron tanto como los surrealistas que creyeron poder utilizar los medios de la poesía y del arte para apoderarse, con más rapidez y eficacia que la ciencia, de los últimos resortes del comportamiento humano.

El hombre debe reconocer que existen estas dos vías de acceso a los secretos del universo. No hay por qué afirmar la superioridad del conocimiento

artístico sobre el conocimiento de la ciencia. Contentémonos con verificar que existe ese camino y que por él y sólo por él llegamos a cierto sector de lo real. En tiempo de Platón era voz común que «Homero había educado a Grecia». Shelley decía que la ciencia moral se limita a «ordenar los elementos creados por la poesía», es decir, por la imaginación creadora; de ahí el indujo moral del arte³². Contemplando y admirando las catedrales, sus riquísimos portales, sus vidrieras, sus capiteles, y no precisamente leyendo su contenido ilustrativo, sino contemplando su «forma» y asimilando espontáneamente su organización estructural, los cristianos del siglo XIII; en gran mayoría analfabetos, adquirieron una mentalidad que les hizo capaces de sintonizar con las estructuras mentales de su época, con los conceptos de tiempo y espacio, del hombre y la divinidad, de individuo y sociedad, propios de la filosofía =dc su tiempo. La perspectiva del arte renacentista impuso a los hombres del Quattrocento una manera de concebir el espacio euclidiano; y «mucho antes que los Copérnico y los Galileo — escribe Francastel —, los arquitectos y los pintores tuvieron la sensación y la manipulación de esas extensiones diáfanas que la geometría permite construir y medir»³³. Paralelos similares podían establecerse en cualquier época. Sin duda hay interacción recíproca entre el arte y la ciencia precisamente porque se trata de conocimientos que enriquecen al mismo hombre. Pero no sería difícil demostrar que los genios del arte son los adelantados y los «aposentadores» de la ciencia; que sus obras son las que preparan y adaptan nuestra sensibilidad y hasta nuestros esquemas mentales para comprender y aceptar las aportaciones del conocimiento científico y filosófico³⁴.

4. AUTOEXPRESIÓN Y ESTILO

Concebida así, liberada de toda esa vibración confusa que impone la vida al alma humana del artista, la autoexpresión artística se revela en un sello personal, inconfundible, que deja el creador en su obra.

El arte auténtico *tiende* ciertamente a «despersonalizar», en cierto sentido, al hombre artista en cuanto al contenido temático de la obra; pero nunca puede prescindir de una *forma personal*. El lema es *sentido* no como lo siente el que no es poeta ni artista, sino de otra manera; de una manera cuya explicación obligaría al referirse no tanto al corazón y a las pasiones del artista cuanto a su sensibilidad y a su imaginación. Un mismo asunto puede provocar sentimientos equivalentes en diversos hombres; amor, odio, tristeza, rebeldía... Pero desde el momento en que esos hombres se ponen a operar como artistas, su sensibilidad tiene un tipo de vibración única y personal; el tema se hace expresivo a través de esa sensibilidad.

Un artista que conoce y siente algo no puede comunicarnos ese contenido de pensamientos y sentimientos propios sin que en ese mismo contenido *objetivo* percibamos algo muy *subjetivo*, la manera como ese artista ha conocido y sentido, escribe Sánchez de Muniáin. Así el arte nos da una doble imagen: la imagen directa de *lo que ese hombre nos dice* (el «significado» de su lenguaje) y la imagen, casi siempre más fiel, de *cómo es* el que nos habla, independientemente de lo que nos dice (el contenido «autoexpresivo» del lenguaje artístico). Aquello nos expresa en la forma artística la objetividad mental del concepto, lo que tiene en el arte razón de *significado*: es lo que liemos llamado «expresión objetiva». Lo otro, la formalidad mental expresiva del mismo, adquiere razón de *autoexpresión*. La facultad poética es en el primer caso no un espejo que refleja lo exterior, sino un foco de luz que transfigura y aviva lo que todos percibimos mudo y confuso; en el segundo caso, la inteligencia creadora se autoexpresa en la forma que damos al objeto, es decir, en lo artístico del arte. La forma sensible es entonces, por una parte, una imagen de la cosa donde vemos a ésta mejor que en su forma física real, y, por' otra, un gesto del alma del autor, que, con ocasión de la cosa, nos dice en ella *lo que él es*. Incluso en los casos en que el sentimiento humano queda tan reprimido que el artista sólo parece dominado por preocupaciones miméticas o constructivas, la diversidad de temperamentos artísticos exige que la *expresión* sea distinta siempre. Tomemos dos ejemplos a los que alude Nédoncelle en su *Introducción a la estética*, dos ejemplos de artistas «fríos».

Piero de la Francesca representa, en escenas de la pasión de Cristo, personajes impasibles. En su *Flagelación*, de la catedral de Urbino (fig.2), la santa víctima y los verdugos son psicológicamente impenetrables, como bien notó Berenson. El pintor quiere poner en evidencia, ante todo, los valores táctiles de los cuerpos y dar a las figuras una monumentalidad serena y firme. Cabezas demasiado expresivas, miembros demasiado contorsionados, distraerían la atención hacia la vida *psicológica* de los personajes. Y la monumentalidad fría y geométrica de la forma se hace aquí vehículo expresivo de la solemnidad del momento, de la trascendencia de la situación, de la sublimidad intemporal del hecho narrado. Todo ello nos revela que Piero era un intelectual de su arte, un hombre frío y sereno, que quizá tendría un temperamento de fuego en la vida, pero, en su taller, reprimido y sometido a la lógica de la razón y de la matemática en cuanto sonaba la hora de tornar los pinceles.

Fui Velázquez descubrimos una impasibilidad también, pero de tipo diverso. Su *Cristi: crucificado* (fig.3) irradia una serenidad de mármol; es la

tragedia transfigurada por la quietud del alma y la perfección formal. Y lo mismo puede verificarse en sus retratos. El artista pone en sus figuras lo que él mismo más apreciaba: la dignidad, la nobleza del espíritu y la sangre, el dominio de las pasiones, el sosiego, la altivez.

En ambos casos, Fiero y Velázquez se revelan a sí mismos, ponen su firma en su propia factura: tienen una manera personal de ser impersonales. Los ejemplos podrían multiplicarse. La personalidad de Ribera no es la de Caravaggio, la de Schönberg no es la de Strawinsky. Aún los artistas más abstractos y asépticos traducen, sin pretenderlo, su propia visión cosmorámica. Ello puede ilustrarse, quizá más" claramente, comparando dos obras de la misma época y de la misma escuela.

He allí dos bodegones cubistas: uno de Picasso y otro de Braque. Ambos rigurosamente contemporáneos, amigos y adscritos al mismo credo artístico; ambas obras han sido pintadas en el mismo ambiente, en el mismo tiempo (1924 y 1925) y con el mismo tema. El bodegón de Picasso (fig.4) es la transfiguración de una mesa con dos guitarras y unas frutas frente a una ventana; el bodegón de Braque presenta un contenido temático no muy diferente. Pero la expresión es diametralmente opuesta. En el bodegón de Picasso percibimos inmediatamente ese contraste violento de tonos, ese dibujo sacudido, abrupto; esa metamorfosis irónica y cruel, irritada e irritante, de ciertas formas naturales; lo que nos hace comprender que el autor no está satisfecho del mundo en que le ha tocado vivir y obliga a los seres inanimados a ser testigos de su inconformismo. En cambio, el bodegón de Braque (fig.5) no denuncia nada, no condena nada. Lejos de querer sacudir nuestra sensibilidad, pretende apaciguarla, serenarla, brindarnos el espectáculo de un orden perfecto; los acordes de tonos son discretos, el paso de un valor a otro, de un color a otro, está siempre preparado; nada hay chirriante. Las líneas que limitan las formas, las que recorren toda la superficie del lienzo hilvanando unos objetos con otros, nos ahorran todo esfuerzo violento de lectura, todo salto excesivo en la sensibilidad. La tela del francés revela un temperamento tranquilo, reservado, que odia la violencia y ama la regla que corrige la emoción, que se complace en componer acordes cuya secreta clave sólo conocen los que poseen una gran fineza de sensibilidad.

Cuando decimos que en la forma artística se autoexpresa el artista, que en ella se muestra *lo que él es*, nos referimos, sobre todo, a su imaginación y sensibilidad (como ya dijimos antes), listamos ya en condiciones de medir el equívoco encerrado en la archifamosa sentencia: «El estilo es el hombre». Lo que hay que decir es: «El estilo es el artista». Por el análisis de sus obras no

podemos deducir que Rubens fuera sensual, y Delacroix colérico: lo único que vemos con claridad es el talante de su «imaginación» creadora³⁶.

El estilo, antes que nada, *distingue a la obra auténtica* de arte de la que no lo es. El artefacto útil nos *sirve*, pero nada nos *dice* de sí mismo ni de su fabricante. Comprendemos ahora que, si la obra artística es «un nuevo ser», si en ella resplandece una «forma», es quizá por esta *presencia* del autor en ella. Ya en el paleolítico podemos discernir la obra artística del producto que agota su esencia en mera utilidad. Hay una multitud de utensilios labrados que interesan como documento arqueológico: *deducimos* el *status* cultural de un hombre, pero no vemos a éste como intuitiva radiación de la forma misma de los objetos. En cambio, los bisontes de Altamira se tornan elocuentes a la primera mirada, nos hablan de aquel hombre maravillado y grave que los dibujó sobre la roca milenaria. Estamos ante un *estilo*.

El estilo es la irradiación de las formas creadas por el espíritu. Es como el timbre en un instrumento; el carácter de un instrumento se revela en su timbre; el violoncelo puede hacerse oír en todas las notas de la escala, en varias tonalidades, con intensidades diversas: siempre mantiene su timbre. El estilo *anima* las formas. Las columnas del Partenón tienen un *alma* diferente (lila que anima las formas de su friso jónico (más graciosas, livianas y deslizantes), pero que tampoco es el alma rígidamente severa (casi brutal) de las esculturas preclásicas; son de otro *estilo*. En cambio, la columna dórica y el friso dórico manifiestan un mismo espíritu; ese primer momento de equilibrio sereno, de una fuerza victoriosa ya humanizada, puesto que la sequedad de la geometría está animada por un hálito de gracia que aligera con estrías el éntasis de los soportes y con el dinamismo de la centauromaquia la inercia de los triglifos; columnas y friso exterior tienen un mismo *estilo*.

El estilo es la marca de una acción organizadora que rehúsa el azar lo mismo que la trivialidad, producto de la mecanización del *oficio*. El *oficio* se forma y se domina por medio de recetas y de fórmulas, por desgracia tan imperiosas e inmutables como impersonales. El *estilo* es mucho más. El estilo requiere dominar el oficio, porque éste permite al autor expresarse y ser él mismo, si es capaz de ello. Cuando se concibe el *estilo* como integrando también al *oficio*, puede implicar lo propiamente técnico, es decir, una cierta manera de tratar la materia, de asociar los colores, los sonidos, las palabras o las piedras. Pero, sobre todo, el estilo queda determinarlo por una *cierta manera* como esos materiales (como esa «gramática») se ponen al servicio de una idea, de una emoción, de una concepción del mundo. El estilo es «una manera especial de *ver*», decía Flaubert¹⁷; pero, para él, *ver* incluía la

sensibilidad, la imaginación y el sentimiento. Hay *estilo* cuando discierno, aun sin poder explicarla, una cierta relación viva entre el hombre y el mundo, y el artista se me aparece como el hombre por quien existe tal relación, no porque él la suscita, sino porque la vive. Es ese «estilo de vida» lo que yo capto inmediatamente en la obra.

Esta revelación no me llega siempre como expresión de una personalidad *individual*. Frecuentemente, yo sólo percibo la presencia de un espíritu no singularizado. Eso en este mármol y en aquel otro, en esta sonata y en aquel cuadro, en esta moda indumentaria y en aquel decorado arquitectónico, un mismo espíritu, pero no un individuo. Estoy ante un «estilo de época». Y es que el estilo, aun en su manifestación más personalizada, brota de la asimilación de las obras artísticas del pasado.

Los grandes artistas son jefes de estas «familias» históricas. Al renovar, conservándola, la herencia del pasado, fundan cambios morfológicos que perdurarán en varias generaciones de herederos. Son «creadores de estilos de época», «creadores de historia», como prefiere entender Heidegger. Ya vimos cómo, para el filósofo de Friburgo, el arte es revelación del ser, una revelación que tiene carácter de escisión (*Riss*), que trastorna el curso habitual de la vida utilitaria e introduce lo extraordinario y lo excepcional. El arte produce algo totalmente nuevo y lo trae a la luz. Pero lo interesante es que, para Heidegger, esta eclosión no se relaciona con la vida psíquica del autor, sino con la historia de la humanidad: el arte es un evento histórico, inicial, constitutivo de una época; es un advenimiento, un origen (*Herkunft*). Los poetas crean con el lenguaje las reglas, los paradigmas durables que abren nuevos horizontes sobre el mundo e inauguran las eras históricas. «Lo que dura son los poetas quienes lo crean», en frase de Hölderlin: «Was bleibt, aber, stiften die Dichten». El lector se dará inmediatamente cuenta de que cuanto dice Heidegger puede servirnos para concebir una idea aproximadamente justa, luminosa y fecunda de lo que son los grandes genios, los grandes iniciadores, los precursores y consumidores de épocas históricas; pero esta concepción resulta incómoda cuando se la quiere aplicar a *todo* artista, a cualquier creador de formas expresivas.

Nuestra concepción de la autoexpresión y del *estilo* es menos ambiciosa y nos parece más próxima a la experiencia. Entre los artistas de una época, de una escuela, sorprende cierta comunidad de espíritu, cierto estilo común. Pero un examen más atento, más esmerado, más prolongado, que me familiarice más con las obras de un autor, puede hacerme descubrir mucho más; entonces percibo que esta *Sonata en do mayor*, de Hayden, tiene algo que no pertenece a

la familia del *Claro de luna*, de Beethoven. Dentro de una misma época, de un mismo país, encuentro en este mármol labrado algo que lo distingue de aquel lienzo pintado, una diferencia que no se reduce a la del material empleado. Descubro una modalidad espiritual, un estilo más preciso, más personal. Adivino que este lienzo es de Tiziano y aquel mármol es de Miguel Ángel. De una cierta concepción del MUNDO y de la vida, común y general en el siglo xvi, he pasado a percibir el temple espiritual de un hombre singular; en uno, veo con diafanidad cierta exaltación de una visión festiva de la vida social, y en el otro, la expresión de una visión heroica de la existencia y el destino humano.

5. SÍNTESIS DE FORMA Y DE EXPRESIÓN

Estamos ya en condiciones de comprender que el arte es una operación compleja y riquísima, y que su fruto —la obra de arte— debe entenderse igualmente como una síntesis de forma y de expresión. No puede olvidarse ninguno de estos dos aspectos esenciales: objetivación formal y expresión subjetiva. A medida que la obra va realizándose a través de esbozos y tanteos, va alcanzando su acabamiento progresivamente, se va afirmando como composición plástica, como forma, y al mismo tiempo se va realizando como manifestación de una vida y de una existencia, testimonio de su autor.

John Dewey echa mano de su teoría de la *experiencia* integradora y acumuladora de experiencias pretéritas para explicar esta síntesis que todos juzgamos necesaria en la obra artística. Según él, las «significaciones» de una obra no deben explicarse simplemente como resultado de una asociación o sugestión; concebidas así, quedarían separadas de las cualidades sensibles y, por tanto, de la forma: «Las cualidades sensibles son portadoras de significaciones no como vehículos que cargan mercancías, sino como una madre que carga un bebé criando el bebé es parte de su organismo. Las obras de arte, como las palabras, están literalmente grávidas de significado. Los significados que tienen su fuente en la experiencia pasada son medios que efectúan la organización particular que caracteriza una pintura dada. No están añadidos por «asociación», sino que son el alma de la cual los colores son el cuerpo, o el cuerpo del cual los colores son el alma, según la manera de ocuparnos de la pintura».

Sea cual sea la explicación que se dé, lo esencial y lo evidente es que una obra de arte es una síntesis de valores formales y expresivos y que ésta es la característica que mejor distingue al lenguaje artístico del lenguaje filosófico. El arte manifiesta *actu et simul* lo que un filósofo tiene que exponer en capítulos sucesivos seguidos de escollos y notas. No hay cuadro sinóptico en

ciencia o en filosofía que pueda compararse, en inmediatez e intuitividad, a un cuadro artístico, cuyo análisis puede empezarse siempre por cualquier lado. Aun las obras artísticas que necesariamente deben someterse al tiempo, como la poesía, la danza o la música, se imponen a nuestra percepción como una duración indivisible.

Desde el punto de vista de la reflexión estética, lo formal y lo expresivo del arte constituyen las dos caras irreductibles del problema estético. Todo el mundo reconoce que la síntesis es vida y luz en la obra genial que se tiene delante en el museo o en la sala de conciertos; pero el esteta encuentra precisamente esa evidencia el más grave problema de la estética: esa dualidad irreductible entre forma y expresión, entre objeto y sujeto, entre organicidad y operatividad, entre naturaleza y persona; de ella nacen todas las divisiones y todas las teorías. Formalistas y estructuralistas, de una parte, semánticos y expresionistas, de la otra, no yerran nunca por lo que afirman, sino por lo que excluyen, olvidan o abandonan en la penumbra. No basta decir que la forma artística, la melodía musical, por ejemplo, expresa tristeza o alegría, como algo que se le ha infundido y que ella pasa a los oyentes. Es ella misma —en cuanto forma o melodía— la que es triste o alegre. Comentando las exigencias de la forma en poesía y la imposibilidad de reducirla a la prosa, Valéry afirma que la significación no debe desbancar a la forma ni «destruirla sin retorno», sino que, más bien al revés, la forma conservada o reproducida como única y necesaria expresión del estado o del pensamiento que acaba de engendrar en el lector es el resorte de la potencia poética¹³.

Todo esto, que es tan fácil ver y afirmar de la obra artística, es lo que se plantea como problema a la filosofía del arte. La densidad y la coherencia indestructible de la obra de arte —objeto principal del estudio estético— es lo que constituye el esplendor de aquélla, su misterio, su fuerza, su enigma fascinante. Justa y luminosamente se ha comparado la obra artística a la gola de resina que, a medida que se constituye y sale del árbol, que es su fuente, materializa sus jugos, hasta entonces difusos en su sustancia.

TEXTOS

1. Wordsworth: *La emoción recordada en el reposo*

Antes he dicho que la poesía es la espontánea exuberancia de poderosos sentimientos: tiene su origen en la emoción recordada en el reposo (*emotion recollected in tranquillity*); la emoción es contemplada hasta que, por una especie de reacción, la tranquilidad gradualmente desaparece, y una emoción afín a lo

'que fue antes sujeto de contemplación se produce gradualmente y la hace existir actualmente en la mente. En esta disposición de ánimo se inicia la composición feliz, y en una disposición semejante se la sigue manteniendo; pero la emoción, de cualquier especie que sea y cualquier grado que tenga, por varias causas, queda calificada por diversas delectaciones, de modo que, al describir cualquier pasión que es voluntariamente descrita, el ánimo, en su conjunto, estará en un estado de gozo. Si la naturaleza está así vigilante para preservar en un estado de gozo una criatura así empleada, el poeta debe aprovecharse de la lección que le da, y debe tener cuidado especial de que, cualquiera que sea la pasión que comunique al lector, esa pasión, si el ánimo del lector es sano y vigoroso, vaya siempre acompañada de una sobrecarga de placer (*Preface of Lyric. Ballads* 2.^a cd.).

2. Achim von ARNIM: *NO es la pasión la que hace al poeta*

Si tomamos con gusto ocasión de los sucesos insignificantes de nuestra vida para sacar de ellos poesía, es que ordinariamente se nos concede considerarlos como más verdad que lo que podemos hacer para los grandes acontecimientos del universo. Pero seguramente la parte activa y afectiva que se ha tomado en ellos es más bien un obstáculo que una ventaja; en efecto, la violencia de la emoción ahoga hasta la voz, la cual le impondría la medida del tiempo. ¡Con cuánta mayor dificultad debe ella ponerse al paso del lento carruaje del poeta que es la pluma!

La pasión permite simplemente percibir en su verdad espontánea los movimientos del corazón humano y lo que podría llamarse el canto salvaje de la humanidad: de ahí por qué no hay poeta sin pasión. Pero no es la pasión la que hace al poeta. Al contrario, ningún poeta ha hecho nunca obra durable en el instante en que estaba bajo el imperio de la pasión; sólo después que la pasión ha recorrido su curso, cada uno puede hallar complacencia en dar el reflejo de su emoción bajo su propio nombre o bajo otro, contando su propia historia o la de sus personajes (prólogo a *Die Kronnenwachler*, 1817).

3. TSCHAIKOWSKY: *Existencia humana y existencia artística*

Me apresuro a observar que el valor de una obra no depende de la categoría a la que pertenece. Muchas veces un fragmento producido artificialmente es un logro, mientras que las piezas debidas cuteramente a mi inspiración son peor recibidas por diversas causas accidentales. Las condiciones en que se halla el compositor en el momento en que escribe, y de las que depende su estado de espíritu, tienen una extrema importancia. El artista, cuando crea, necesita calma. En ese sentido, la actividad creadora es siempre objetiva, incluso la

creación musical, y se engaña quien piensa que el artista puede, merced a su talento, liberarse de sus sentimientos particulares del momento. Las emociones tristes o alegres que él traduce son siempre e infaliblemente introspectivas. Sin motivo especial para alegrarme, puedo estar en una disposición feliz para crear, e, inversamente, puedo, en las circunstancias más agradables, escribir una música sombría y desesperada. En una palabra, el artista vive una doble vida, una existencia humana ordinaria y otra artística, y ambas no coinciden siempre. En todo caso, para la composición, lo repito, lo esencial es liberarse momentáneamente de los cuidados de la existencia cotidiana y abandonarse sin reserva a la del artista... (carta a Nadejda, agosto-septiembre 1B7R).

4. SULLY-PRUDHOMME.: *Impasible como un buen artesano*

Un hermoso árbol que quiero describir no se me escapa, me deja todo el tiempo de elegir los epítetos más aptos para pintarlo exactamente. Pero ¿ocurre lo mismo cotí un movimiento del alma, con una sacudida del corazón, con una impresión moral que quiero reproducir, cuando son mis propios dolores y mis propias alegrías los que me sirven de modelo? ¿Podré entonces conservar la sangre fría necesaria para la búsqueda de una rima rica? Y si aguardo a que mi vibración moral haya cesado, la ausencia del modelo interior que (rugo que copiar, ¿no dañará a la exactitud de la copia? ¿Cómo puede estarse al mismo tiempo sinceramente emocionado y atento a los medios de expresar esa emoción? ¿No parece monstruoso que la preocupación de versificar acompañe a una adicción verdadera? Quizá se me responda que con todos los sentimientos ocurre lo que en la indignación, que, según se dice, es la que hace los versos; que la inspiración nace del sentimiento mismo, y que la inspiración, por ser espontánea, no exige del poeta reflexión ninguna sobre el estado de su alma. El sufre y canta, sin que se pueda dividir esos dos actos. Pero las cosas no ocurren siempre así... El poeta se ve obligado a hacer con reflexión una selección delicada, y necesita una singular fuerza de voluntad para no relajarse lo más mínimo en su probidad de escritor. Debe «adquirir el hábito de lijar sus impresiones muy fugaces con la energía y la duración suficientes para poder lijarlas y situarlas, en cierto sentido, fuera de sí y delante de sí; sólo manteniéndolas así, como modelos bajo el ojo de la conciencia, puede buscar holgadamente en la paleta del lenguaje los tonos justos que las expresen.

Pero no crea, sin embargo, querido amigo, que esa reflexión, sustituida a la improvisación, excluya todo entusiasmo y todo calor y que el poeta, para ser un buen artesano, deba ser impassible. Entonces se produce un fenómeno interior muy extraño; lejos de dañar a la vivacidad de la impresión, este retorno del alma sobre su propio estado le da una conciencia más profunda y le hace

saborear no sólo sus alegrías, sino también sus mismos dolores, elevando la emoción hasta la esfera de la belleza, donde se hace musical y se transfigura. ¿Quién puede explicar esa profunda delicia que siente el artista en acariciar con el ritmo y la rima las más sinceras desesperaciones del hombre? Alivia sus dolores expresándolos con versos esmerados, como llorándolos lentamente. El pesar, el duelo, en lugar de quedar profanados por la elaboración artística, salen de ella consagrados.

Intentando definir esta especie de desdoblamiento del poeta, en que el artista observa al hombre, pienso en el estado en que me hallaba componiendo el pequeño poema *Le vase brisé*, uno de cuyos primeros versos trabajé con un complaciente rigor. No lo improvisé; la hoja en que lo escribí está cubierta enteramente de tachaduras; y, sin embargo, no hay ningún poema que me haya sido sugerido por un sentimiento más triste; la sinceridad misma de mi tristeza me obligaba a correcciones repetidas para alcanzar su expresión exacta; la dificultad de hallar la palabra absolutamente justa me hacía sentir los mínimos matices que distinguen a los términos, y, por consiguiente, los caracteres íntimos de la angustia que padecía. El arte que le hacía más sensible me consolaba al mismo tiempo, como para recompensarme de mi respeto por él (*Testament poétujue*).

5. VAN GOGH: *La expresión por medio del color*

En lugar de intentar reproducir exactamente lo que tengo ante los ojos, yo me sirvo del color más arbitrariamente para expresarme con más fuerza. En fin, dejemos esto en paz en cuanto teoría; pero voy a darte un ejemplo de lo que quiero decirte. Quisiera hacer el retrato de un amigo artista que es un gran soñador, que trabaja como canta el ruiseñor, porque tal es su natural. Este hombre será rubio. Quisiera poner en el cuadro mi apreciación, el amor que siento por él. Lo pintaré, pues, tal cual, tan fielmente como pueda para comenzar. Pero el cuadro no terminará ahí. Para acabarlo voy a ser un colorista arbitrario; yo me pongo a exagerar lo rubio de la cabellera, llego a los tonos anaranjados, a los cromos, al limón pálido. Detrás de la cabeza, en lugar de pintar el muro trivial del mezquino apartamento, pinto el infinito, hago un fondo simple del azul más rico, el más intenso que yo pueda confeccionar, y, mediante esa simple combinación, la cabeza rubia, aclarada por contraste con ese fondo azul rico, obtiene un efecto misterioso como la estrella en el azul profundo. De un modo parecido, en el retrato del campesino he procedido de la misma manera; sin embargo, sin querer en ese caso evocar el brillo misterioso de una estrella pálida en el infinito, sino suponiendo el hombre terrible que tenía que hacer en medio del horno de la siega, en pleno mediodía. De ahí esos

naranjas fulgurantes como hierro incandescente, de ahí esos tonos de oro viejo luminoso en las tinieblas... ¡AH, querido hermano!... Y las buenas gentes no verán en esta exageración sino una caricatura...

En un cuadro, yo quisiera decir algo consolador como la música. Yo quisiera pintar hombres o mujeres con ese no se qué de eterno, cuyo símbolo antiguamente era el nimbo, y que nosotros busquemos por la irradiación y la vibración de nuestras coloraciones... El estudio del color. Yo he tenido siempre la esperanza de hallar algo ahí. Expresar el amor de dos enamorados por la conjugación de dos complementarios, su mezcla y sus oposiciones, las vibraciones misteriosas de tonos aproximados. Expresar el pensamiento de una frente con la radiación de un tono claro sobre un fondo sombrío. Expresar la esperanza por alguna estrella, el ardor de un ser por la irradiación de un sol poniente. Esto no es una pintura ilusionista; pero, ¿no es una cosa realmente existente? (*Cartas a Tío*, agosto-septiembre 1888).

6. R. M. RILKE: *Una especie de extravío personal inserto en la obra*

Sí, las obras de arte nacen siempre de quien ha afrontado el peligro, de quien ha ido hasta el cabo de una experiencia, hasta el extremo que ningún ser humano puede rebasar. Cuanto más adelante se va, más propia, más personal y más única se hace una vivencia; y la obra de arte es, finalmente, la expresión necesaria, irreprimible y definitiva de esta unicidad... Ahí resido la ayuda prodigiosa que ella aporta a la vida de aquel que siente la necesidad de producirla; que ella es lo que le resume enteramente: los granos del rosario en que se expresa su plegaria siempre repetida, su prueba íntima, la prueba siempre renovada de su propia unidad y veracidad, que, por otra parte, no aporta exteriormente más que la huella anónima de una necesidad, de una realidad, de una presencia.

Esto nos indica de modo cierto que debemos entregarnos a las pruebas más extremas, pero también, creo yo, sin hablar palabra de ellas antes de sumergirnos en nuestra obra, no menoscabarlas comunicándolas; porque lo único, lo que ningún otro comprendería ni tendría el derecho de comprender, esta especie de extravío que nos es propio, debe insertarse en nuestro trabajo para hacerse válido y revelar su ley, como un diseño original que únicamente la transparencia del arte hace visible... (*Carta a Clara Rilke*, 24 junio 1907).

7. R. M. RILKE: *Expresar las cosas que nos rodean*

Intenta decir, como si fueras el primer hombre, lo que ves, lo que vives, amas y pierdes. No escribas poemas de amor, Evita, ante todo, esos temas demasiado corrientes; son los más difíciles. Allí donde se presentan en gran nú-

mero tradiciones seguras, a veces brillantes, el poeta no puede realizar obra personal sino con plena madurez de su fuerza...

Utiliza para expresarte las cosas que te rodean, las imágenes de tus sueños, los objetos de tus recuerdos. Si tu vida cotidiana te parece pobre, no la acuses. Acúsate de no ser suficientemente poeta para traer a ti tales riquezas...

El creador debe ser todo un universo para sí mismo, hallarlo todo en sí mismo y en esa parte de la naturaleza a la cual se ha unido (*Cartas a un joven poeta*).

8. Pierre REVERDY: *La poesía no está en la emoción*

El poeta no se ocupa y no debe ocuparse de la emoción que podrá provocar su obra. No debe ni puede conocer o reconocer en su obra más que la emoción que le ha dado el impulso necesario para su creación. Pero cuanto más se aleje esta obra de aquella emoción, tanto más irreconocible será su transformación y tanto más habrá ella alcanzado el plano en que por definición estaba destinada a abrirse y a vivir; ese plano de emoción liberada en que se transfigura, se ilumina y se depura la opaca y pesada realidad...

La poesía no está en la emoción que nos ahoga en una circunstancia determinada, porque ella no es una pasión. Es más bien lo contrario de una pasión. Es un acto. La poesía no es padecer, sino hacer. Ella puede estar en la expresión particular suscitada por una pasión una vez fijada en la obra que se llama poema y solamente en la emoción que esta obra, a su vez, provoca. Fuera de la obra poética cumplida, la poesía no existe en ninguna parte. Ella es un hecho nuevo, ciertamente ligado a las circunstancias que pueden emocionar al poeta en la naturaleza; pero solamente formado por los medios de que dispone el poeta, este hecho cargado de poesía vendrá a tener el lugar que le toca en la realidad. Lo que la naturaleza imita no es el arte, sino la poesía, porque la poesía nos ha enseñado a ver en la naturaleza lo que ella ha puesto.

No se trata de expresar o transmitir, como dice Valéry, un *estado poético*; se trata de provocarlo. El poeta es aquel que sabe, que debe saber y poder, mediante el poema, provocar ese estado. El conoce ese estado, pero la experiencia que tiene de él no coincide con el estado en que se halla cuando escribe. Cuando está en *estado poético*, él es paciente; cuando trabaja para provocar ese estado mediante el poema, domina o trata de dominar; ésa es quizá toda la diferencia que existe entre las naturalezas poéticas y los poetas. Las unas sienten más de lo que ellas pueden expresar, los otros expresan o quisieran expresar más de lo que ellos pueden sentir (*En vrac*).

9. Federico GARCÍA LORCA: *La poesía es como una cacería nocturna*

El poeta que va a hacer un poema (lo se por experiencia propia) tiene la sensación vaga de que va a una cacería nocturna en un bosque lejanísimo. Un miedo inexplicable rumorea en el corazón. Para serenarse, siempre, es conveniente beber un vaso de agua fresca y hacer con la pluma negros rasgos sin sentido. Digo negros porque... ahora voy a hacerles una revelación íntima...: yo no uso tinta de colores. Va el poeta a una cacería. Delicados aires enfrían el cristal de sus ojos. La luna, redonda como una cuerna de blando metal, suena en el silencio de las ramas últimas. Ciervos blancos aparecen en los claros de los troncos. La noche entera se recoge bajo una pantalla de rumor. Aguas profundas y quietas cabrillean entre los juncos... Hay que salir. Y éste es el momento peligroso para el poeta. El poeta debe llevar un plano de los sitios que va a recorrer y debe estar sereno frente a las mil bellezas y las mil fealdades disfrazadas de belleza que han de pasar ante sus ojos. Debe tapar sus oídos, como Ulises frente a las sirenas, y debe lanzar sus lechas sobre las metáforas vivas, y no figuradas o falsas, que le van acompañando. Momento peligroso si el poeta se entrega, porque, como lo haga, no podrá nunca levantar su obra. El poeta debe ir a su cacería limpio y sereno, hasta disfrazado. Se mantendrá firme contra los espejismos y acechará cautelosamente las carnes palpitantes y reales que armonicen con el plano del poema que lleva entrevisto. Hay a veces que dar grandes gritos en la soledad poética para ahuyentar los malos espíritus fáciles que quieren llevarnos a los halagos populares sin sentido estético y sin orden ni belleza.

Dice el gran poeta francés Paul Valéry que el estado de inspiración no es el estado conveniente para escribir un poema. Como creo en la inspiración que Dios envía, creo que Valéry va bien encaminado. El estado de inspiración es un estado de recogimiento, pero no de dinamismo creador. Hay que reposar la visión del concepto para que se clarifique. No creo que ningún gran artista trabaje en estado de fiebre. Aun los místicos trabajan cuando ya la inefable paloma del Espíritu Santo abandona sus celdas y se va perdiendo por las nubes. Se vuelve de la inspiración como se vuelve de un país extranjero. El poema es la narración del viaje. La inspiración da la imagen, pero no el vestido. Y para vestirla hay que observar ecuánimemente y sin apasionamiento peligroso la calidad y sonoridad de la palabra (*La imagen poética en Góngora*).

10. T. S. ELLIOT: *Una manera de escapar a la emoción*

Mi comparación está tomada de la catálisis. Cuando los dos gases citados

antes (oxígeno y anhídrido sulfuroso) se mezclan en presencia de un filamento de platino, forman el ácido sulfúrico. Esta combinación no se produce sino cuando el platino está presente; sin embargo, el ácido que acaba de formarse no contiene rastro alguno de platino y el platino mismo no sufre aparente modificación alguna; permanece inerte, neutro y sin cambio. El espíritu del poeta es esa lámina de platino. El puede, parcialmente^ o exclusivamente, operar sobre la experiencia humana del poeta; pero cuanto más perfecto es el artista, más completamente se separarán en él el hombre que sufre y el espíritu que crea y más perfectamente el espíritu absorberá y transmutará las pasiones que componen sus materiales.

Habréis notado que, en la experiencia, los elementos que se ponen en presencia del catalizador que va a transformarlos son de dos clases: las emociones y los sentimientos. El efecto de una obra de arte sobre la persona que goza de ella es una experiencia de una especie diferente de cualquier otra experiencia que no sea artística. Puede estar formada por una emoción o por una combinación de varias; y diversos sentimientos que para el escritor son inherentes a palabras, expresiones e imágenes particulares, pueden añadirse para componer el resultado final. También puede ocurrir que se haga alta poesía sin utilizar directamente emoción alguna y que ella se componga únicamente de sentimientos.

El espíritu del poeta es en realidad un receptáculo para raptar y almacenar en ti iniciaos, expresiones e imágenes innumerables, que quedan allí hasta que estén reunidas todas las partículas que puedan unirse para formar un nuevo compuesto.

Si se comparan varios pasajes representativos de la más alta poesía, se observa cuán grande es la variedad de tipos de combinación y cuánto se equivoca todo criterio «semi-ético de sublimidad». Porque lo que cuenta no es la «grandeza», la intensidad de esas emociones, es decir, los componentes, sino la intensidad del proceso artístico, la presión, por decirlo así, bajo la cual se opera la fusión. El episodio de Paolo y Francesca emplea una determinada emoción, pero la intensidad de la poesía es algo totalmente diferente de una cualquiera intensidad que pudo tener la supuesta experiencia según la impresión dada por el poema...

El punto de vista que yo me empeño en atacar está quizá ligado a la teoría metafísica de la unidad sustancial del alma; porque lo que yo quiero decir es que el poeta tiene no una «personalidad» a expresar, sino un *médium* particular, que sólo es un *médium* y no una personalidad, en el cual impresiones y ex-

perencias se combinan de un modo peculiar e inesperado. Impresiones y experiencias que son importantes para el hombre, pueden no hallar lugar en su poesía, y las que son importantes en su poesía, pueden jugar un papel insignificante en el hombre, en la personalidad...

No es en sus personales emociones, en las emociones provocadas por los sucesos particulares de su vida, donde el poeta resulta, en cierto modo, notable e interesante. Sus emociones particulares pueden ser simples, o groseras, o triviales. La emoción en su poesía será una cosa muy compleja, pero no con la complejidad de las emociones de la gente que en su vida tiene emociones muy complejas y extraordinarias. De hecho, un error de excentricidad en poesía es la búsqueda de emociones nuevas a expresar; y, buscando así la novedad allí donde no se debe, se cae en la perversidad. La tarca del poeta no es encontrar nuevas emociones, sino servirse de las ordinarias y, elaborándolas en la poesía, expresar sentimientos que no se hallan absolutamente en las emociones reales. Y emociones que nunca ha experimentado le servirán tan bien como las que le son particulares. Por consiguiente, debemos pensar que «una emoción recordada en el sosiego»¹⁰ es una fórmula inexacta. Porque no se trata de emoción, ni de recogimiento, ni tampoco, si no se distorsiona su sentido, de sosiego. Se trata de la concentración y de una cosa resultante de la concentración, de un gran número de experiencias que no parecerían ser experiencias de una persona activa y práctica; es una concentración que no se hace consciente ni deliberadamente. Esas experiencias no son «reasumidas», y se unen, finalmente, en una atmósfera que sólo es «sosegada» en cuanto que es docilidad pasiva ante ese acontecimiento. Claro que ahí no está toda la historia. En la composición de un poema tras una gran parte de actos conscientes y deliberados. De hecho, el mal poeta ordinariamente inconsciente allí donde debiera ser consciente, y es consciente allí donde debiera ser inconsciente. Ambos errores tienden a hacerlo «personal». La poesía no consiste en soltar las riendas de la emoción, sino en un modo de escapar a la emoción; no es la expresión de la personalidad, sino un modo de escapar a la personalidad. Pero, claro está, sólo los que tienen personalidad y emociones saben lo que significa escapar de ellas (*Tradition and individual Talent*, en *Essays*, 1951).

1 1. BRAQUE: *Amo la regla que da origen a la emoción*

¹⁰ «Emotion recollected in tranquillity» es célebre fórmula de Wordsworth (cf. p.499).

No se puede estar siempre con el sombrero en la mano; por eso se inventó la percha. Yo he encontrado la pintura para colgar de un gancho mis ideas. Eso permite ir las cambiando y evitar la idea fija...

La nobleza nace de una emoción contenida.

La emoción no debería traducirse, en un temblor agitado; tampoco puede añadirse ni imitarse. Es la .semilla; la obra es la flor.

Amo la regla que corrige la emoción.

12. PICASSO: *Descargarse, de sentimientos*

El pintor pasa por estados de plenitud y de evacuación. Aquí está el secreto del arte. Voy a pasear por el bosque de Eonlaineblcau. Cojo una indigesta.u de «verde». Debo liberarme de esta sensación en un cuadro. El verde lo domina. El pintor pinta para .descargarse de sentimientos y visiones. Hay gente (pie se agarra a la pintura ;rara cubrir su desnudez. Cogen lo que pueden y donde pueden. Al final no creo que cojan nada del lodo. Simplemente se han cortado un traje a medida de su propia ignorancia. Lo hacen todo a su -imagen, desde Dios a una pintura... (GOLDVVATF.R-TREVES, *El arte visto por los artistas*).