

Dilema y confrontación

Escribe: LUIS NAVARRO

A estas alturas del siglo, y por ampliación de la historia, si ya nos resulta difícil creer que convicción y convención son dos cosas diferentes, pretender que "de la discusión sale la luz" supone un acto de fe dogmático digno de la más pura voluntad. No hay más que echar un vistazo a la historia de la filosofía o a la historia de la política para darse cuenta que el pretendido progreso de la humanidad no es más que un juego de palabras en el mejor de los casos, es decir, en el caso eficaz que es el único que hace historia. De cualquier modo, el mundo sigue dando vueltas y los hombres interrogándose incesantemente sobre su razón de ser y su destino, cada cual a su manera.

Frente a la interpretación positivista y necesaria del universo, existe una interpretación romántica y providencial —o contingencial— según la que el hombre, especie e individuo, no cambia aunque socialmente se module en las coordenadas del espacio-tiempo. Es la nuestra.

Antes de seguir, como autor me pregunto por qué y para qué consumo estas cuartillas en blanco y si vale la pena. Porque de lo que se va a hablar es de los convulsos fundamentos del arte en nuestros días, y lo que es más temerario: se va a hablar a contracorriente, si no de la fuerza cualitativa, al menos de la cuantitativa.

En el clásico juego de reacciones al que estamos tan habituados actualmente, este texto podrá ser entendido a lo Casandra y tachado de reaccionario. Sería el mejor *test* para comprobar que la pretendida libertad de espíritu del arte "no-académico", democrático y revolucionario, es otro de los mitos que quedaba por revisar. La pretensión de estas páginas no es justamente otra que la de verificar el valor de las palabras y de los gestos ante el valor de las obras y de las acciones correspondientes. Si en resumidas cuentas el riesgo no vale el esfuerzo, no se habrá hecho en definitiva más que aplicar la filosofía de la "toma de consciencia" del arte actual en todo su rigor. Y, por supuesto, quedará el consuelo de no haberse "repetido".

En los manuales occidentales, se fija por regla general la caída de Constantinopla en poder de los turcos (1453) como punto convencional de partida de nuestra era moderna. De cualquier modo y pese a la importancia política de la desaparición del imperio de Bizancio, la "invención" de Gutenberg resulta el hecho capital para señalar la transición del Medioevo a los tiempos modernos. Capital por su trascendencia y por su significado social, intelectual, industrial y político, pues a través de la imprenta y del libro impreso va a desarrollarse una vigorosa mecánica evolutiva y de expansión ideológica y técnica, estableciendo un nuevo equilibrio de fuerzas entre individuos y sociedad, sociedad y Estado, Estado e Iglesia, capital y trabajo, máquina y hombre.

La civilización occidental —que no nace en el mar Egeo sino entre las llamas de la biblioteca de Alejandría— es mediterránea. Los griegos la humanizan, los romanos la expanden y racionalizan y los españoles la afirman y caracterizan. Finalmente, a medida que las fronteras occidentales se agrandan, comienza a decrecer la hegemonía del pensamiento latino frente a las concepciones de los pueblos del Norte, los antiguos bárbaros, y Roma debe descampar las luminosas riberas del *Mare Nostrum*, para adentrarse en las grises latitudes del Atlántico, donde su posición se consolida por la adopción a su sistema de valores de un nuevo continente que repetirá sus procesos y evidenciará sus diferencias. Desde entonces, nuestro faro de Alejandría —que muchos perfilan como Big Ben— es la jirafa metálica del Sena.

Pero la torre Eiffel no es más que un símbolo, como el Partenón, Chichén-Itzá o la Alhambra, aunque un tanto más frío. Hoy la tierra se alumbra con la luz glacial y aséptica de los reflectores del Kremlin o de Manhattan. Este u Oeste, es el Norte quien se impone.

CULTURA Y CIVILIZACION

"Rien n'est venu du Nord hors le fer et la dévastation.

Chateaubriand.

Con Gutenberg y Lutero se rompe la primacía absoluta del espíritu latino en el orden occidental. El antagonismo establecido abiertamente a partir de la Reforma dará lugar a un desequilibrio de los fundamentos espirituales de Occidente en favor de una mentalidad de tipo materialista y práctico. Con Napoleón fracasa el último impulso de la civilización greco-latina por recuperar su hegemonía en la dirección del mundo occidental. Y tenía que suceder. Los pueblos meridionales dan profetas, guerreros y donjuanes; los pueblos del norte, técnicos, diplomáticos y economistas. Si no hay a mano una más serena fuente de información, basta con leer los periódicos.

Frente a las nuevas corrientes del materialismo histórico, que en el fondo no son más que el fruto de las contradicciones entre las dos mentalidades del ámbito occidental, este cierra filas y sus mandatarios, los

nordistas, se ven obligados a recurrir a los viejos emblemas sudistas que sirvieron contra el estandarte islámico para afrontar el reto de la bandera roja. La civilización del *hot dog* y de Hiroshima, que ha inventado la máquina a la manera del aprendiz de brujo, apela inútilmente a sus oráculos electrónicos. Porque detrás de la máquina estará siempre el hombre, y detrás del hombre, ese fondo inmanente —cima o abismo, convención o convicción— cuyo denominador común unos llaman Dios y otros La Nada, entre mil diversas apelaciones.

El principio místico que ha presidido todas las grandes empresas —objetivamente buenas y malas— de los pueblos de la antigüedad y del occidente latino, se ha visto desbordado por la interpretación práctica de la vida humana desde el momento de la aparición de la hegemonía anglosajona en el orden occidental. Con el mismo rigor técnico y comercial característico a los pueblos de “Albión & Company” se ha organizado y etiquetado mercancía y espíritu. El mundo en que vivimos es un concierto de objetos y circunstancias dirigidas hacia un fin primordialmente práctico: el progreso. La nueva sociedad tecnológica, ya perfilada, será mejor, mucho mejor que las anteriores y el nuevo culto tendrá que beneficiar a todos sin excepción, pero en primer lugar a sus sacerdotes, los técnicos de la microespecialización. Cuando el técnico levante la vista, no verá más allá de sus narices, pero será un sabio en su especialidad e incluso un genio. Funciones, jerarquías y sentimientos disciplinados cronométricamente, sin odios ni amor, sin pasión, la vida será un protectorado orgánico regido *urbi et orbe* por el gran cerebro electrónico que dictará sus disposiciones en olor de infabilidad. Según parece, los descendientes del *May Flower* ya comienzan a hacer uso de la máquina electrónica para su epistolografía sentimental. Es un síntoma que nos descubre perspectivas inusitadas. ¡Pobre Whitman! En fe de los principios tecnocráticos, como siempre en nombre de la letra de la ley, los pueblos cerebrales, los pueblos de la razón y de la justicia, juzgarán a los pueblos de pasión por haber masacrado la población autóctona de América, cuando el ochenta por ciento de la demografía actual americana es de fuente indígena, salvo justamente al norte de Río Grande donde esta brilla por su ausencia si no es en los *Western* (en los que siempre un “superman”, solo, diezma toda una tribu de pielrojas); con el mismo semblante, púdico y horrorizado, los pueblos de las “Brujas de Salem” y del *apartheid* en nuestros días, tendrán la osadía de hablar de la Inquisición y de la trata de negros, negros que, bien o mal, cantan y danzan por la soleada geografía de la maraca y el tambor, sin verse constreñidos a hacer uso de la trompeta para liberar la humillación secular en la melancolía rencorosa de un *Blue Song*. (Compárense los poetas *engagés* Hugh Thomas y Nicolás Guillén, o simplemente asistan a una reunión donde haya gentes de color, de expresión inglesa y española. La experiencia es aleccionadora por muchos conceptos, además del que nos ocupa en estas páginas).

La oferta imperiosa de la civilización no es más que eso: el trueque de un objeto elemental que se repudia por otro más elaborado, es decir, sometido a técnica: creador de intereses. El libre ofrecimiento de la cultura es siempre el mismo: la comunicación de la experiencia espiritual del hombre frente a la convención social. La civilización constriñe, la cultura li-

bera. La civilización es democrática de principio y exclusivista de efecto; la cultura, cualitativa y minoritaria en apariencia por sus contingencias sociales, abarca efectivamente, por su dimensión espiritual, todo el repertorio tipológico de la raza humana sin diferencias, fueros o estigmas de cualquier índole. La civilización progresa destruyendo, la cultura se enriquece respetando el pasado.

Civilización y cultura son dos procesos conjugables por la forma, pero excluyentes por el sentido de dirección. Algo así como dos pirámides inversamente proporcionales, una ascendente por elisión del cuadrado hasta llegar al punto y la otra que, a partir de cero, desarrolla su volumen por acumulación hasta cegar el espacio con su imponente masa, cada vez más temible.

Hay una obra de Ionesco en la que la escena se colma incesantemente de objetos lógicos y dispares hasta el punto que el personaje humano, incapaz de hacer frente a la avalancha de la materia, acaba por ser aplastado y desaparecer bajo la fuerza invasora de las cosas. Su elocuencia progresa con el adelanto de la civilización.

ARTE Y TECNICA

“Nuestra sensibilidad no está a la altura de nuestros conocimientos”.

Siegfried Giedeon.

El clásico conflicto entre sensibilidad y razón que los grandes nombres de la *Kulturkampf* analizan y ejemplarizan de una manera mucho menos gráfica y apasionada, en principio, que la que el cronista ha utilizado más arriba, encuentra su más vivo exponente en las manifestaciones artísticas de nuestros días. La aparición de la civilización industrial que, es preciso repetir, no arranca del siglo XIX sino del XVI, revoluciona los valores especulativos de la existencia humana en base a una expansión cuantitativa y no cualitativa. A partir del XIX, con la afirmación del maquinismo, la deshumanización de la sociedad entra en trance.

Dejando de lado las consideraciones morales y políticas a las que se ha apuntado anteriormente, y siempre concretándonos a las fronteras del mundo occidental por mejor conocidas, hay que reconocer que la concepción mística del universo ha sido suplantada hasta tal punto por una concepción orgánica y funcional que ya nos resulta difícil aceptar la “irremediable separación entre pensamiento y sentimiento en nuestros días” (1), por la simple razón de que hoy, si todavía existe, el sentimiento ya no es libre de separarse y se limita a esconderse, humillado y perseguido. La mecanización del universo es ya un hecho; la automatización de las reacciones humanas, una realidad cada día más evidenciable.

La dictadura de la máquina ha triunfado sobre todos los frentes de la actividad creacional: “Todo rueda, todo pasa y se transforma. El dinamismo es la ley de oro de nuestro tiempo” (2). El reposo, la serenidad, el equilibrio, las leyes de la divina proporción y del punto áureo, todo eso no son más que decrépitas bagatelas frente a la nueva dimensión: el tiempo.

Así, puede comprenderse los esfuerzos heroicos del teatro ante el cine, de la pintura ante la cámara fotográfica, de la música ante el ruido electrónico. El fetichismo dinámico implantado por la máquina se introduce en el arte no ya tan solo en función de la difusión sino en el de la *standardization*, la producción en serie. En arte plástico, lo que antes se producía como copia o versión, ahora es "ejemplar". Y verdaderamente lo es.

Lo que resulta más difícil de demostrar es de que se trate de eso que justamente se pretende: arte.

Cegada por el brillo y la eficacia de la invención científica, la creación artística, conmocionada, no ha sabido encontrar otra salida para mantener su independencia, que la de aplicar el sistema técnico de producción material. Después del instante en que Picasso-Cézanne rompió la compotera, como dice Delaunay, el mundo se ha poblado de ismos, mini-ismos y micro-ismos, pero la galería imaginativa de la humanidad no se ha visto enriquecida proporcionalmente, ni mucho menos. Si los contemporáneos son incapaces de recoger la obra, ¿quién se interesará en la perspectiva de los siglos por unas bombillitas de colores o por unas latas rítmicas? ¿El tiempo, ese tiempo tráfuga que las nuevas corrientes invocan y que ha respetado Altamira y Luksor, será acaso menos inclemente que la memoria de los hombres?

La puerta forzada fundamentalmente por el cubismo no ha cesado de ver pasar bajo sus arcos desacralizados toda especie de figurantes con su etiqueta flamante en la solapa. A estas alturas, tan próximas e incluso coetáneas, ¿qué nos queda de todos esos prodigiosos términos que acababan en "ismo"? ¿Cuántos nombres, cuántas obras ha recogido el patrimonio cultural de la humanidad y nuestra fresca memoria? En sesenta años de corrientes —llamémosles representativas—, solo se ha retenido cubismo, surrealismo y el concepto de "arte abstracto". Frente a la exuberante floración terminológica de corrientes estéticas, el número de creadores no ha salido muy airoso y apenas retenemos una media docena de nombres. ¿Y la obra, la obra permanente o durable, significativa o reveladora?

Entendido o profano, uno no tiene más remedio que preguntarse si todo lo que se ha hecho en este siglo en el campo del arte no tiene más valor que el de simple experimentación de laboratorio, y en tal caso hacer crédito a la impresión general de desconfianza frente a la inflación moral y económica de los productos ofrecidos por las manifestaciones artísticas contemporáneas. En último caso hay que creer: o bien que la expresión artística ha desaparecido como entidad autónoma, en el mejor caso reconvertida dentro del sistema de la sociedad tecnológica, o bien que el sentimiento no es más que un apéndice contingencial, inoperante y accidentalmente incómodo de la naturaleza humana, cuya inutilidad se hace evidente en parangón con los frutos de la razón y del progreso social.

El caballo de batalla de artistas y críticos de nuestra generación está aparejado con el *slogan* del progreso social, que ya ha servido y sirve todavía para tantas y dispares empresas. Entrar en su dialéctica fanática y agresiva —como sucede siempre que se defienden intereses a título de causas— no es el objeto de esta crónica. El compendio de Pierre Francas-

tel, *Art et Technique*, podrá ilustrar ampliamente en este sentido. Es, por lo menos, sintomático que un sociólogo del arte no se detenga para decirnos que “no hay actualmente en el mundo peor academismo que el del arte que se dice abstracto”.

Tanto en el orden positivo como en el figurativo, la invención humana estará sujeta a técnica más o menos imperativa de acuerdo al grado de civilización de una sociedad. Pero la técnica, que es fundamental y progresiva en las disciplinas de razón, en arte no supone más que una apoyatura, un ejercicio preparatorio para el impulso creador. Un excelente ingeniero será siempre, en todos los órdenes, un excelente ingeniero; en igualdad de condiciones, un excelente arquitecto no podrá nunca serlo sino a partir del momento en que se desprende de la técnica para hacer estilo (3). La realización técnica se produce siempre en función serial, la realización artística pretende eternamente el arquetipo. En el plano histórico, el proceso de la técnica está caracterizado por el progreso y la eficacia, conceptos aberrantes para el arte, en tanto que el proceso artístico es un sistema de formas evolutivas en torno a un esquema ideal cuya teoría denominamos estética y su interpretación, estilo. La caracteriología del arte está identificada hasta tal punto con el estilo, que donde este falta no hay arte. Solo a partir del estilo se produce la creación artística. Las academias y conservatorios se colman con los virtuosos y peritos en la instrumentación técnica que no han podido cumplirse en el terreno creador del arte por falta de la *conditio sine qua non* de la naturaleza artística: el estilo.

Los medios técnicos para la preparación, la realización, la difusión o la expansión artística pueden mejorarse y adaptarse de acuerdo al engranaje social del progreso material de la humanidad, pero el arte en si no es susceptible de adaptación por cuanto es un fenómeno determinante y no determinado, ni de progreso, puesto que su categoría no es racional ni mensurable, sino metafísica y especulativa. Un estilo puede transformarse; el estilo, nunca. Un concepto puede evolucionar, jamás el concepto.

Por las mismas razones, en tanto que la obra técnica se encuentra sometida ineluctablemente a incesante depreciación hasta desaparecer en el sistema de valores del tiempo, el valor de la obra de arte se mantiene incólume a través de los siglos y de las eras, pese a las fluctuaciones del precio, donde se afirma, y las coyunturas técnicas y económicas de la sociedad.

PALABRAS Y GESTOS

“Non se dice regoldo, dícese eructo”.

El Quijote.

Al principio de estas páginas me preguntaba por qué y para qué consumía el pliego en blanco, y si el esfuerzo valía la pena, esfuerzo doble por cuanto supone el del paciente lector como se decía antes. Porque la palabra, en arte como en política, es una trampa que obliga a *abrir puertas abiertas* o a abrir puertas que conducen al laberinto de la nada, como

en filosofía. Entre la realidad existente y la dialéctica que interpreta esa realidad, hay márgenes abismales generalmente, que el mundo pretende colmar con palabras a la manera de la pitonisa frente al enigma. La palabra, como el signo-matemático en el orden positivo, no puede servir más que de auxiliar demostrativo para las manifestaciones especulativas; pero como el arte no es demostrable, la palabra huelga en todo otro dominio artístico que no sea el suyo propio: la poesía, donde es elemento necesariamente y medio acaso.

El paralelismo entre arte y técnica que concretiza el más amplio y por consiguiente más complejo entre cultura y civilización, parece perder en nuestros días su clásica estructura paralela a favor de una línea única donde la naturaleza autónoma del arte se somete. La obra producida por *aquello* que se llamó arte abstracto ha consumado el proceso: el arte ya no es independiente, es funcional u orgánico.

La reacción contra la geometría, según parece, ha sido derrotada, al menos en plástica y en música. El teatro, por el contrario, es la oveja negra de la convención, la excepción que confirma la regla convencional (sirva la redundancia) (4). En líneas generales, que es lo que cuenta, la novela y la poesía —la pobre pagana de este estado de cosas— no han sabido más que obnubilarse.

A falta de obra convincente y densa, nuestro tiempo nos ofrece la convicción de la palabra, proverbial como el *slogan* y como el *slogan*, eficaz y recreativa. El frenesí de renovación perfectamente comprensible aun sin los brillantes espejos de la ciencia moderna, enerva al artista hasta el colmo de olvidar pinceles y batuta para hacer retórica. Para demostrar su independencia y autonomía frente al avasallamiento de la sociedad tecnológica, los artistas levantan banderas y proclamas furibundas que, en definitiva, no hacen más que evidenciar el complejo de inferioridad y de impotencia que les aqueja frente a los nuevos sistemas mentales. En política, para vencer como para convencer, hay que quemar los barcos, anular o desacreditar el pasado que ha hecho posible la aventura. Un noble representante de *l'avant garde* (5), me ha dado últimamente una lección magistral sobre lo que es arte y sobre lo que no lo es. El es, por de pronto, "cinético" (lo que ya supone una innovación si no revolución frente a la vieja terminología en "ismo" o "ista") y, por supuesto, fuera del partido no encuentra posibilidad de hacer arte, exactamente como para los académicos fuera de la repetición. Pero además predica una flamante revolución en todos los órdenes, cuya novedad se explica por el simple cambio de términos y el profuso galimatías que le sigue, como cuando se cambia el nombre de una calle.

La belleza no existe ni de una manera ni de otra: ¿qué es la belleza? La estética, un concepto decadente o absurdo que no quiere decir nada. El tema o argumento, que ahora se llama despectivamente anécdota o episodio, no es más que cuentos de viejas decrépitas, pues lo que se pretende es justamente todo lo contrario: la anti-descripción, la anti-narración, *no decir ni significar nada*. La prehistórica moraleja, que algunas corrientes dignificaron bajo la apelación de mensaje o tesis, se ha visto descalificada por las mismas razones. Es decir que el fondo o contenido no tiene

la mínima importancia sino la forma o "tratamiento" (de acuerdo al léxico de clínica y laboratorio que está de moda). ¿Vuelve la reacción aséptica del creador en *turris eburnea*? Y si es así, ¿por qué y para qué esta obsesión tan contemporánea del artista y del crítico por el término *lenguaje*, que es un sistema para expresar y comunicar y no por el propio término *estilo* que es el sistema de ser y representar? ¿Se trata del lenguaje del "absurdo", del lenguaje de la nada, del lenguaje del estilo, del lenguaje del lenguaje? ¡Señores!

De la misma manera, por su cualidad representativa, las formas, la figura, el personaje, son rechazados sistemáticamente en favor de "elementos", las "estructuras" y el condicionamiento impersonal, no significativo. La composición se denomina ahora "ordenación" u "organización", en función de "relaciones" y no de armonías, en base de "situaciones" y no de estados. Se pretende "provocar" y no reproducir. ¿Provocar qué: el ojo, la razón, la sensibilidad, las fuerzas energéticas del cosmos, la realidad no conocida? ¿De todos modos, lo inexistente? esa "excitación" —que antes se reconocía por exaltación— no podrá más que "significar" o "reproducir" la realidad material o inmaterial, visible o invisible. A menos que se trate de la creación pura, de crear en la nada como Dios, lo que la ciencia moderna no admite y los genios de toda época se han negado a aceptar.

Finalmente, la perspectiva —física o cronológica— integral de punto fijo, que caracterizaba una cierta concepción estática si no inmutable de la naturaleza del arte, se ha visto sustituida por una "prospección polivalente y multidireccional", en la que el objeto se "desintegra" y la materia se "descompone" virtualmente en razón de leyes físico-químicas, con lo que se obtiene un cierto efecto dinámico que algunos consideran como la introducción de una nueva dimensión en la fenomenología del arte: el tiempo. Resulta obvio añadir que el tiempo es una dimensión metafísica ajena a toda formulación, salvo en lenguaje figurado, y a todo fenómeno físico, y que pretender identificarlo con el movimiento es un disparate tan mayúsculo, por lo menos, como confundir movimiento con velocidad. De cualquier modo, el llamado arte cinético que reivindica el "hallazgo" (6), no ha logrado mayor movimiento que el que le presta la energía electro-mecánica instalada *ad hoc*; la sensación de movimiento conseguida por medio de trucos extraños a la naturaleza específica del género o el movimiento virtual producido por el desplazamiento del espectador es un efecto óptico, bien conocido antes del Descubrimiento, que en francés siempre se ha llamado *trompe l'oeil* y en castellano engañabobos.

De todas las especulaciones que sirven para sentar doctrina y levantar bandera en el arte de vanguardia, esta última es la más controvertida por ser la más sensacional (el cine), la más filosófica (de Zenón de Elea a Bergson), la más literaria (Proust, Joyce y compañía) y, desde luego, la más efectista (del impresionismo hasta Vasarely o Tinguely y Schôffer, pasando por Cézanne, Picasso y Einstein). El complejo de inferioridad del arte frente a la ciencia, a la que copia método y vocabulario, pretende ser sublimado por medio de una interpretación intelectualizada del universo

en donde no cuenta ya ni el valor de la realización ni los medios de realización, sino dos fines: no lo que se haga, ni como se haga, sino lo que se pretenda. De aquí la tan cacareada "toma de consciencia", de las nuevas corrientes intelectuales que sustituye o amplía el simplismo teórico de lo que se ha llamado literatura comprometida o arte abstracto, y que hoy sirve para justificar en última instancia todo lo que se haga en nombre del arte. Así, es lógico pensar que puede haber tantos artistas como habitantes del planeta, pues el requisito determinante está al alcance de la mano de cualquier hijo de vecina sin mucho esfuerzo. Creer en el valor de tal teoría es creer en el poder mágico de la invocación "abracadabra".

El principio maquiavélico que encierra y que ya Paul Souriau había enunciado en 1904 como tesis del funcionalismo industrial (7), es evidente que trata de minorizar la importancia del aporte científico y técnico en el dominio del arte y de justificar la validez de su aplicación por el artista, como medio auxiliar en orden a un fin superior. Pero aun aceptada la validez de los medios, queda por demostrar la validez del fin. El equívoco de los teóricos de la "toma de consciencia" consiste en dar por entendido que si el fin justifica los medios y los modos, estos, justificados, valorizan implícitamente el fin.

En este círculo vicioso de los nuevos teorizantes de la no-estética—donde hipótesis y tesis, premisas y conclusiones se explican recíproca y equitativamente; donde arbitrariedad y contradicción son normas y lo absurdo, fundamento; donde lo natural se proscribía como abstruso y lo abstruso se ensalza como natural; donde se desprecian por su simple capacidad de reproducción los instrumentos y técnicas propias y se acogen como medios de creación máquinas y técnicas extrañas, que otras disciplinas prestan ya elaboradas y experimentadas— lo menos grave sería el galimatías verbal y la confusión de gestos, problema inexistente con solo tomar gestos y palabras por lo que son y significan sin piruetas filosóficas, psicológicas, filológicas o semánticas. Lo grave no sería la significación del estado patológico y crítico de la sensibilidad en la sociedad moderna, pues patología y crisis suelen ser síntoma o fuente de inmensa riqueza para el artista.

Lo realmente grave es que el valor de la obra producida por el arte moderno no corresponde al valor de sus teorías, tan profundas y complejas, y lo que es peor, que pretendiendo levantarse a costa del descrédito de las viejas estructuras, no ha conseguido más que realzarlas hasta el punto que la obra de arte tradicional alcanza hoy estipulaciones inauditas ante el asombro general y especialmente el de sus propios detractores. El hecho está aquí, se ha producido. ¿Se había calculado? ¿Era este el remoto fin—secreto o inconsciente— que justificaba los medios: la revalorización indirecta, social y profesional, del artista frente a las otras categorías sociales, de cuya graciosa venia dependía su subsistencia y libertad, mediante el proceso caricatural de una sociedad cuantitativa, digna y segura en sus nuevos privilegios de riqueza, como antes en sus gratuitos fueros de clase?

Si no se tratara más que de esto: una burla cruel y ejemplar, ahora que la lección ya está aprendida, aún estaríamos a tiempo de pedirle a Picasso y a Stravinsky —como el pueblo de Hamelin al flautista— que nos levantaran el castigo y nos devolvieran la belleza (8).

La burla cruel se transformaría en un fiasco sangriento. Evitemos la sangre.

LA CUESTION

Pero no, el arte nuevo no tiene nada que ver con el humor, por muy negro que sea, ni con la parábola, por muy ambigua que se nos presente. Es una doctrina dogmática con artículos de fe como la religión, con teoremas metafísicos como la filosofía, con métodos de rigor técnico y matemático como la ciencia. La cuestión del arte nuevo es tan seria y tan vieja como el mundo; el poeta la ha enunciado con su precisión inglesa: Ser o no ser.

Para el artista moderno —y con más fuerte razón para el contemporáneo— no hay más posibilidad de elección que de repetirse (9), es decir, seguir la vía y sistema agotados por el arte tradicional, reproduciendo escenas, paisajes, figuras y flores, o hacer “otra cosa”. Nos aseguran que la importancia de Picasso radica precisamente en su perspicacia para comprender el dilema y en su atrevimiento para dar el “salto”, él primero, como Colón, ante el Océano Incógnito.

Esta interpretación parece ser válida no solo para el arte plástico sino para todas las otras manifestaciones artísticas, incluso el cine.

Sin poner en tela de juicio el valor subjetivo de ese aserto, e incluso creyendo sinceramente que “para nacer hay que romper un mundo”, es lógico preguntarse si un arte que ha dado durante siglos y siglos tantas y tan valiosas obras para la humanidad no puede seguir dándolas igualmente en nuestros días, y en caso negativo hay que cerciorarse efectivamente de que es el vetusto sistema del arte tradicional, el inservible, y no la imaginación artística del hombre de Cromagnon y Neanderthal, cuyo poder creador hoy nos asombra, pero que solo juzgamos por referencia a las disciplinas de sabiduría “acumulativa”, como la ciencia.

La tan segura afirmación de que hoy no existe “creador” alguno de valor en el bando tradicional y que se esgrime como prueba evidente de la *inviabilidad* del arte viejo, aparte de que no invalida las prevenciones sugeridas al respecto, no nos parece tan concluyente como a sus partidarios. El arte viejo no solo ha dejado obras viables en la prehistoria sino en todas las edades, eras, épocas y países. Incluso hoy. El más grande artista contemporáneo, por todos reconocido de una manera o de otra, es un viejo de 85 años que dibuja como Leonardo, pinta como Rafael y esculpe como Miguel Angel, pero de otra manera; que reproduce figuras, bustos, escenas, paisajes y flores, pero de otra manera; que no hace más que cambiar dentro del sistema repetitivo propio del arte sin necesidad de descubrir América ni de inventar la teoría de la relatividad. Justamente porque él

es solo artista, porque tiene talento creador y la gracia y el humor del genio, lo que no parece abundar tanto en el bando del arte nuevo, pese a los prodigiosos descubrimientos y las raras invenciones.

Esto es lo que se sabe de Picasso; lo demás es lo que se le atribuye graciosamente. Acaso en la perspectiva del tiempo, lejos de la miopía y de las confusas intenciones del presente, su "salto" se descubrirá como pirueta, para mayor gloria del Gran Burlador. A menos que antes de morir, él mismo no nos confirme, como Nerón, que también era un gran comediante, además de artista.

Pero Picasso no está solo ni es la excepción que confirma la regla, sino es únicamente por la excepcionalidad de su genio. Dentro del siglo y de los medios tradicionales del arte contamos con personalidades tan señeras como Matisse, Braque, Roault, Bonnard, Chagall, Soutine, Modigliani, Munch, Staël, Nolde, Miró, Dalí, Buffet, cuya obra y cuyo nombre permanecen y se valoran, pese al signo contrario de la moda. ¿Cuántos nombres y cuánta obra del signo a favor de la corriente podemos enfrentar en igualdad de condiciones: los ambidextros Mondrian, Kandinsky, Malevitch, Tapiés, Poliakov... o los definitivos Vasarely, Calder, Schöffer, Tinguely?

Pese al consorcio de "Guggenheim & Company" y a pesar del desconcierto de unos y del *snobismo* de otros, la sociedad no ha respondido como vergonzoso en palacio, ni mucho menos: se ha aceptado la obra nueva como nueva y curiosa, pero inmediatamente se ha revalorizado la obra tradicional como auténtica y valiosa. La reacción social —ya lo sabemos— no ha sido desinteresada, pues, aparte de ciertos factores morales provocados por tanta literatura actual sobre la martirología de poetas, artistas y escritores, su elección no ha sido dudosa al preferir un valor seguro —ideal y comercial— a un valor aleatorio, que es el valor del "por si acaso", el único que se paga a la obra nueva si no es el meramente decorativo y funcional.

En todo caso, si el arte actual no es más que el reflejo o la condena de una sociedad rutinaria, absurda y aberrante, la respuesta social ya es elocuente como una página de la historia.

Las nuevas nociones y percepciones del espacio, de la velocidad y de la estructura interna de los objetos, unidas al condicionamiento subjetivo producido por los violentos cambios sociales de nuestra época, puede explicar muchas circunstancias e intenciones, no solo en el campo artístico e intelectual sino en todos los órdenes de la vida, pero no puede evitar que el círculo no sea cuadrado ni que las teorías se verifiquen por sus obras. Hasta la fecha.

NOTAS

1. S. Giedeon: *Space, Time and Architecture*.
2. P. Francastel: *Art et Technique*.
3. Parafraseando a Ortega, podríamos decir que el estilo en arte es "lo que queda después que se ha olvidado todo lo que se ha aprendido".

4. Como aglutinante y solución de todas las artes, el teatro moderno ha sabido aplicar con bastante buena fortuna el espíritu innovador y las mejores conclusiones del arte vigente, de Pirandello a Becket o Arrabal.
5. *La pintura de Soto* - INCIBA, Caracas.
6. Aun cuando Víctor Vasarely es considerado comúnmente como fundador moral del movimiento "cinético" en arte plástico, este no ha consolidado su personalidad ni su doctrina sino a partir de la *Máquina óptica* de Marcel Duchamp (1955) y las experimentaciones de Schöffer y Tinguely por medios electrónicos, etc.
7. "Toda cosa es perfecta en su género cuando es conforme a sus fines".
8. El concepto de belleza se ha interpretado de muchas maneras a través de la filosofía y de la historia del arte, de Platón a Hegel y Taine, de Aristóteles a Croce o Elie Faure. Con la variación interpretativa el término no ha variado, como es natural, pues de variar este, aquella se anula o se desvirtúa. Los pontífices de la estética nueva, apoyados por el eco coral de timoratos y pueblerinos, pretenden hacer nuevos los viejos conceptos, por el simple cambio de nombre. Es bien cierto el refrán de la mona.
9. Nunca, en toda la historia del arte, se han producido con tanta frecuencia los *quid pro quo*, de todos conocidos, a que da lugar el carácter confuso, repetido e impersonal de la obra de arte moderna, cuya pretensión unánime y fundamental consiste en hacer algo nuevo y diferente.