

ANANDA K. COOMARASWAMY

**LA VERDADERA FILOSOFÍA
DEL ARTE
CRISTIANO Y ORIENTAL**

CONTENIDO

<i>Capítulo</i>	<i>Página</i>
I ¿Para Qué Exponer Obras de Arte?	11
II La Filosofía del Arte Cristiano y Oriental, o la Verdadera Filosofía del Arte	29
III ¿Es el Arte una Superstición, o una Manera de Vivir? <i>Posdata:</i> Nota a Propósito de una Reseña de Richard Florsheim.....	75
IV ¿Cuál es el Uso del Arte?	105
V Belleza y Verdad	119
VI La Naturaleza del Arte Medieval.....	129
VII La Concepción Tradicional del Retrato Ideal.....	135
VIII La Naturaleza del Folklore y del Arte Popular.....	149
IX La Belleza de las Matemáticas: Una Reseña.....	165

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Capítulo I. «¿PARA QUÉ EXPONER OBRAS DE ARTE?» («Why Exhibit Works of Art?»). Una conferencia pronunciada ante la American Association of Museums en Columbus, Ohio y Newport, R.I., en mayo y octubre de 1941, y publicada en el *Journal of Aesthetics*, Nueva York, número de otoño, 1941.

Capítulo II. «LA FILOSOFÍA DEL ARTE CRISTIANO Y ORIENTAL, O LA VERDADERA FILOSOFÍA DEL ARTE» («The Christian and Oriental, or True, Philosophy of Art»). Una conferencia pronunciada en la Walter Vincent Smith Art Gallery, y en el Boston College, en 1939, y publicada como un *John Stevens Pamphlet*, Newport, 1939.

Capítulo III. «¿ES EL ARTE UNA SUPERSTICIÓN O UNA MANERA DE VIVIR?» («Is Art a Superstition or a Way of Life?»). Una conferencia pronunciada en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York, en abril de 1937, y en la Harvard University (Escuela de Verano) en julio de 1937. Publicada en la *American Review*, número de verano, 1937, y como un *John Stevens Pamphlet*, Newport, 1937.

Posdata. «NOTA A PROPÓSITO DE UNA RESEÑA DE RICHARD FLORSHEIM» («Postdata. Note on a Review by Richard Florsheim»), *Art Bulletin*, vol. XX, Nueva York, 1937.

Capítulo IV. «¿CUÁL ES EL USO DEL ARTE?» («What is the Use of Art, Anyway?»). Dos conferencias radiofónicas patrocinadas por el Museum of Fine Arts, Boston, enero de 1937. Publicado en la *American Review*, febrero de 1937, y, con

otros trabajos de A. Graham Carey y John Howard Benson, como un *John Stevens Pamphlet*, Newport, 1937.

Capítulo V. «BELLEZA Y VERDAD» («Beauty and Truth»), *Art Bulletin*, XX, Nueva York, 1938.

Capítulo VI. «LA NATURALEZA DEL ARTE MEDIEVAL» («The Nature of Mediaeval Art»). Tomado de *The Arts of the Middle Ages*, Museum of Fine Arts, Boston, 1940.

Capítulo VII. «LA CONCEPCIÓN TRADICIONAL DEL RETRATO IDEAL» («The Traditional Conception of Ideal Portraiture»). *Twice a Year*, III-IV, Nueva York, 1939, pp. 244-252; *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, Calcuta, VII, 1939, pp. 74-82.

Capítulo VIII. «LA NATURALEZA DEL FOLKLORE Y DEL ARTE POPULAR» («The Nature of Folklore and Popular Art»). *Qrtly. Journal of the Mythic Society*, Bangalore, julio-octubre, 1936; *Indian Art and Letters*, Londres, 1937, y (en francés) *Études Traditionelles*, París, 1937.

Capítulo IX. «LA BELLEZA DE LAS MATEMÁTICAS: UNA RESEÑA» («The Beauty of Mathematics: A review»); *Art Bulletin*, vol. XXIII, Nueva York, 1941.

I

¿PARA QUÉ EXPONER OBRAS DE ARTE?

¿Para qué es un museo de arte? Como la palabra «conservador» implica, la función primera y más esencial de este museo es cuidar obras de arte antiguas o únicas que ya no están en sus lugares originales o que ya no se usan como se usaban originalmente y que, por consiguiente, están en peligro de destrucción por abandono u otros motivos. Este cuidado de las obras de arte no implica necesariamente su exposición.

Si preguntamos por qué deben exponerse y hacerse accesibles y explicarse al público las obras de arte protegidas, la respuesta será que esto ha de hacerse con un propósito educativo. Pero antes de que procedamos a la consideración de este propósito, antes de preguntar: ¿educación en qué o para qué?, debe hacerse una distinción entre la exposición de obras de artistas vivos y la de obras de arte antiguas, o relativamente antiguas, o exóticas. No hay necesidad de que los museos expongan obras de artistas vivos, que no están en peligro inminente de destrucción; o, al menos, si se exponen tales obras, debe comprenderse claramente que, en realidad, el museo está haciendo publicidad del artista y actuando en beneficio del marchante o intermediario cuyo negocio consiste en encontrar un mercado para el artista; la única diferencia es que, aunque el museo hace el mismo trabajo que el marchante, no obtiene ningún beneficio. Por otra parte, que un artista vivo quiera «colgar» o «exponer» su obra en un museo sólo puede deberse a su necesidad o a su vanidad. Pues las cosas se hacen normalmente para ciertos propósitos y ciertos lugares para los que son apropiadas, y no simplemente «para la exposición»; y porque lo que se hace así por encargo, es decir, por un artista para un cliente, está controlado por ciertas exigencias y se mantiene en orden. Mientras que, como

observó recientemente el señor Steinfelds, «el arte que sólo se hace para colgarlo de las paredes de un museo es un tipo de arte que no necesita considerar su relación con su entorno último. El artista puede pintar lo que quiera, y del modo que quiera, y si a los conservadores y administradores les gusta lo suficiente, lo colgarán en la pared con todas las demás curiosidades».

Vamos a considerar el verdadero problema, del ¿por qué exponer?, en lo que se refiere a las obras de arte relativamente antiguas o exóticas que, debido a su fragilidad y a que ya no corresponden a ninguna necesidad nuestra de la que seamos activamente conscientes, se conservan en nuestros museos, de cuyas colecciones forman la parte más importante. Si hemos de exponer estos objetos por razones educativas, y no como meras curiosidades, es evidente que estamos proponiendo hacer tanto uso de ellos como sea posible sin un manejo efectivo. Así pues, será imaginativamente y no efectivamente, como nosotros haremos uso del relicario medieval, o yaceremos en el lecho egipcio, o haremos nuestras ofrendas a alguna deidad antigua. Por consiguiente, los fines educativos para los que puede servir una exposición, no sólo requieren los servicios de un conservador que prepare la exposición, sino también los de un docente que explique las necesidades del patrón original y los métodos del artista original; porque las obras que tenemos delante son lo que son por lo que estos patronos y artistas fueron. Si la exposición ha de ser algo más que una muestra de curiosidades y un espectáculo entretenido, no bastará darse por satisfechos con nuestras reacciones personales ante los objetos; para conocer por qué los objetos son lo que son, debemos conocer a los hombres que los hicieron. No sería «educativo» interpretar esos objetos a la luz de nuestros gustos o disgustos personales, o asumir que estos hombres consideraban el arte tal como lo consideramos nosotros, o que tenían motivos estéticos, o que «se estaban expresando a sí mismos». Debemos estudiar *su* teoría del arte, en primer lugar para comprender las cosas que hicieron

por arte, y, en segundo lugar, para preguntarnos —en el caso de que resulte diferir de la nuestra— si su punto de vista sobre el arte no pudo haber sido un punto de vista más verdadero.

Asumamos que estamos examinando una exposición de objetos griegos, y que invitamos a Platón para que nos haga de docente. Él no sabe nada de nuestra distinción entre bellas artes y artes aplicadas. Para él, la pintura y la agricultura, la música y la carpintería y la alfarería son todas por igual tipos de poesía o de hechura. Y como dice Plotino, siguiendo a Platón, las artes como la música o la carpintería no se basan en la sabiduría humana, sino en el pensamiento de «allí».

Siempre que Platón habla despectivamente de las «bajas artes mecánicas» y de la mera «labor», a la que distingue del «trabajo noble» de hacer cosas, se refiere a los tipos de manufactura que sólo proveen a las necesidades del cuerpo. El tipo de arte que llama sano y que admitirá en su estado ideal, no sólo debe ser útil, sino también fiel a unos modelos rectamente escogidos, y por consiguiente bellos; y este arte, dice, proveerá al mismo tiempo «a las necesidades de las almas y de los cuerpos de sus ciudadanos». Su «música» corresponde a todo lo que nosotros entendemos por «cultura», y su «gimnasia» a todo lo que entendemos por formación y bienestar físico; insiste en que estos fines culturales y físicos nunca deben perseguirse por separado; el delicado artista y el rudo atleta son igualmente despreciables. Por otra parte, nosotros estamos acostumbrados a considerar la música, y la cultura en general, como inútiles, pero, a pesar de todo, estimables. Olvidamos que, tradicionalmente, la música nunca es algo sólo para el oído, algo sólo para ser escuchado, sino que siempre es el acompañamiento de algún tipo de acción. Nuestras propias concepciones de la cultura son típicamente negativas. Creo que el profesor Dewey está en lo cierto cuando llama a nuestros valores culturales esnobistas. Las lecciones del museo deben aplicarse a nuestra vida.

Puesto que no vamos a manejar los objetos expuestos, daremos por sentada su aptitud para el uso, es decir, su eficacia, y nos preguntaremos más bien en qué sentido son también fieles o significativos; pues, aunque estos objetos ya no puedan servir a nuestras necesidades corporales, quizás todavía puedan servir a las de nuestra alma, o si se prefiere, de nuestra razón. Lo que Platón entiende por «fiel» es «iconográficamente correcto». Porque todas las artes, sin excepción, son representaciones o semejanzas de un modelo; pero esto no quiere decir que lo sean en el sentido de decirnos qué aspecto tiene el modelo, lo cual sería imposible viendo que las formas del arte tradicional son típicamente imitativas de cosas invisibles, que no tienen apariencia, sino que son analogías tan adecuadas que son capaces de hacernos recordar, es decir, de traer de nuevo a nuestra mente, sus arquetipos. Las obras de arte son recordatorios; en otras palabras, soportes de contemplación. Ahora bien, puesto que la contemplación y comprensión de estas obras debe servir a las necesidades del alma, es decir, en palabras de Platón, para armonizar nuestros distorsionados modos de pensamiento con las armonías cósmicas, «de manera que por la asimilación del conocedor a lo que ha de conocerse, a saber, la naturaleza arquetípica, y viniendo a ser en esa semejanza, alcancemos finalmente una parte en ese «*summum bonum* de la vida» que los dioses han señalado al hombre para este ahora y el porvenir, o según se expresa en términos indios, para efectuar nuestra reintegración métrica por la imitación de las formas divinas; y puesto que, como nos recuerda la Upaniṣad, «uno llega a ser de la misma substancia que aquello de lo que se ocupa su mente», resulta que no sólo se requiere que las figuras del arte sean recordatorios adecuados de sus paradigmas, sino que, además, la naturaleza de estos paradigmas debe ser de primerísima importancia, si concedemos un valor cultural al arte en cualquier sentido serio de la palabra «cultura». El *qué* del arte es mucho más importante que el *cómo*; ciertamente, debe ser el *qué* lo

que determine el *cómo*, de la misma manera que la forma determina la figura.

Platón siempre tiene en vista la representación de formas invisibles e inteligibles. La imitación de una cosa sin más es despreciable; el tema legítimo del arte son las acciones de los dioses y de los héroes, no los sentimientos del artista o las naturalezas de los hombres que son demasiado humanos, como él mismo. Si un poeta no puede imitar las realidades eternas, sino sólo los desvaríos del carácter humano, no puede haber lugar para él en una sociedad ideal, por fieles o fascinantes que sean sus representaciones. El asiriólogo Andrae habla en perfecto acuerdo con Platón cuando dice, en relación con la alfarería, que «la tarea del arte es aprehender la verdad primordial, hacer audible lo inaudible, enunciar la palabra primordial, reproducir las imágenes primordiales —o, en otro caso, no es arte». En otras palabras, un arte real es un arte de representación simbólica y significativa; una representación de cosas que no pueden verse excepto con el intelecto. En este sentido, el arte es la antítesis de lo que nosotros entendemos por educación visual, porque ésta se propone decirnos cómo son las cosas que no vemos pero que podríamos ver. El instinto natural de un niño le lleva a actuar desde dentro hacia fuera: «primero pienso, y después dibujo mi pensamiento». ¡Cuántos esfuerzos estériles hemos hecho para enseñar al niño a dejar de pensar, y a observar sólo! En lugar de enseñar al niño a pensar, y cómo pensar y en qué pensar, le hacemos «corregir» su dibujo a partir de lo que ve. Está claro que, en el mejor de los casos, el museo debe ser el enemigo jurado de los métodos de enseñanza que imperan actualmente en nuestras escuelas de arte.

Platón estaba lejos de admirar «el milagro griego» en arte; elogiaba el arte canónico de Egipto, en el que «estos modos (de representación) que son correctos por naturaleza se habían considerado siempre sagrados». Este punto de vista es idéntico al de los filósofos escolásticos, para quienes «el arte tiene unos

finés fijados y unos medios de operación verificados». Nuevos cantos, sí; pero nunca nuevos tipos de música, porque éstos pueden destruir toda nuestra civilización. Son los impulsos irracionales los que ansían la innovación. Nuestra cultura sentimental o estética —sentimental, estético y materialista son virtualmente sinónimos— prefiere la expresión instintiva a la belleza formal del arte racional. Pero Platón no podría haber visto ninguna diferencia entre el matemático conmovido por una «bella ecuación» y el artista conmovido por su visión formal. Porque él pedía que nos levantáramos como hombres contra nuestras reacciones instintivas ante lo que es agradable o desagradable, y que admirásemos en las obras de arte, no sus superficies estéticas, sino la lógica o la recta razón de su composición. Y así, naturalmente, señala que «la belleza de la línea recta y del círculo, y la de las figuras planas y sólidas formadas a partir de éstos... no es, como otras cosas, relativa, sino siempre absolutamente bella». Considerado junto con todo lo que dice en otros lugares del arte humanístico que se estaba poniendo de moda en su tiempo y con lo que dice del arte egipcio, esto equivale a una sanción del arte griego arcaico y del arte griego geométrico —los tipos de arte que corresponden realmente al contenido de aquellos mitos y cuentos de hadas que él respetaba tanto y que cita tan a menudo. Traducido a términos más familiares, esto significa que, desde este punto de vista intelectual, la pintura en arena de los indios americanos es superior en tipo a cualquier pintura que se haya hecho en Europa o en la América blanca durante los últimos siglos. Como más de una vez me ha puntualizado el director de uno de los cinco museos más grandes de nuestros estados del Este, «Desde la Edad de Piedra hasta ahora, ¡qué gran decadencia!». Quería decir, por supuesto, una decadencia en la intelectualidad, no en la comodidad. Una de las funciones de una exposición de museo bien organizada debería ser desinflar la ilusión del progreso.

En este punto debo hacer una digresión para corregir una confusión muy extendida. Existe la impresión general de que de alguna manera el arte abstracto moderno se parece y se relaciona, o que incluso se «inspira», en la formalidad del arte primitivo. El parecido es puramente superficial. Nuestra abstracción no es nada más que un manierismo. El arte neolítico es abstracto o, más bien, algebraico, porque sólo una forma algebraica puede ser la única forma de cosas muy diferentes. Las formas del arte griego primitivo son lo que son porque sólo en esas formas puede mantenerse el equilibrio polar entre lo físico y lo metafísico. Como dijo recientemente Bernheimer, «el hecho de haber olvidado este propósito ante el espejismo de modelos y diseños absolutos es quizá el error fundamental del movimiento abstracto moderno». El abstraccionista moderno olvida que el formalista neolítico no era un decorador de interiores, sino un hombre metafísico que veía la vida como un todo y que tenía que *vivir* de sus ingenios; alguien que no vivía, como nosotros, sólo de pan, pues, como nos aseguran los antropólogos, las culturas primitivas proveían a las necesidades del alma y del cuerpo al mismo tiempo. La exposición del museo debería equivaler a una exhortación a retornar a estos niveles de cultura salvaje.

Un efecto natural de la exposición del museo será provocar en el público la pregunta de por qué los objetos con «calidad de museo» sólo se encuentran en los museos y no son de uso diario ni fáciles de obtener. Pues, por regla general, los objetos de los museos no eran originariamente «tesoros» que se hicieron para verse en vitrinas, sino más bien objetos comunes del mercado que podían haber sido comprados y usados por cualquiera. ¿Qué hay debajo del deterioro de la calidad de nuestro entorno? ¿Por qué tenemos que depender tanto como dependemos de las «antigüedades»? La única respuesta posible revelará de nuevo la oposición esencial entre el museo y el mundo. Pues esta respuesta será que los objetos del museo se hicieron por encargo y

para usarse, mientras que las cosas que se hacen en nuestras factorías se hacen ante todo para la venta. La palabra «manu-factor» misma, que significa el que hace cosas a mano, ha llegado a significar un vendedor que se hace las cosas que vende con maquinaria. Los objetos del museo fueron hechos humanamente por hombres responsables, para quienes sus medios de vida eran una vocación y una profesión. Los objetos del museo fueron hechos por hombres libres. ¿Los de nuestros grandes almacenes han sido hechos igualmente por hombres libres? No demos por zanjada la respuesta.

Cuando Platón afirma que las artes «cuidarán de los cuerpos y almas de sus ciudadanos», y que sólo deben hacerse cosas que son sanas y libres, y no cosas vergonzosas impropias de hombres libres, es como si dijera que el artista, en cualquier material que sea, debe ser un hombre libre; y con esto no entiende un «artista emancipado», en el sentido vulgar de no tener ninguna obligación o compromiso de ningún tipo, sino un hombre emancipado del despotismo del vendedor. Si el artista ha de representar las realidades eternas, debe haberlas conocido como son. En otras palabras, un acto de imaginación, en el que la idea que ha de representarse se viste primero de una forma imitable, debe haber precedido a la operación en la que esta forma ha de ser incorporada en el material efectivo. Al primero de estos actos se le llama «libre», al segundo «servil». Pero sólo si se omite el primero la palabra servil adquiere una connotación deshonrosa. Apenas es necesario demostrar que nuestros métodos de manufactura son, en este sentido vergonzoso, serviles, ni puede negarse que el sistema industrial, para el que estos métodos son indispensables, es indigno de hombres libres. Un sistema de «manufactura», o más bien de producción cuantitativa dominada por los valores del dinero, presupone que debe haber dos tipos de hacedores diferentes, a saber, «artistas» privilegiados, que pueden estar «inspirados», y laboreros sin privilegios, carentes de imaginación por hipótesis, puesto que sólo se les

exige que hagan lo que otros hombres han imaginado. Como dijo Eric Gill, «por una parte tenemos al artista interesado sólo en expresarse a sí mismo; por otra, esta el obrero privado de todo sí mismo que expresar». A menudo se ha pretendido que las producciones de las «bellas» artes son inútiles; parece una burla calificar de libre a una sociedad, donde sólo los hacedores de cosas inútiles, y no los hacedores de cosas útiles, pueden llamarse libres, a no ser en el sentido de que todos somos libres de trabajar o morirnos de hambre.

Así pues, la mejor explicación de la diferencia existente entre los objetos de los museos y los de los grandes almacenes se encuentra en la noción de una artesanía vocacional enteramente distinta del mero ganarse la vida trabajando en un empleo, que pueda ser cualquiera. Platón nos recuerda que bajo estas condiciones —que han sido las de todas las sociedades no industriales, es decir, de aquellas en que cada hombre hace sólo un tipo de cosa, a saber, el tipo de trabajo para el que está dotado por su propia naturaleza y para el que, por consiguiente, está destinado— «se hará más, y se hará mejor que de cualquier otro modo». Bajo estas condiciones, cuando un hombre trabaja esta haciendo lo que más le gusta, y el placer que le proporciona su trabajo perfecciona la operación. Vemos la evidencia de este placer en los objetos de los museos, pero no en los productos fabricados en cadena, que más bien parecen haber sido hechos por una cadena de presidiarios que por hombres que gozan con su trabajo. Nuestro anhelo de un estado de ocio es la prueba de que la mayoría de nosotros estamos trabajando en una tarea a la que nosotros jamás podríamos haber sido llamados por nadie sino por un vendedor, pero no ciertamente por Dios o por nuestra propia naturaleza. He conocido en Oriente a artesanos tradicionales a los que no se podía separar de su trabajo, y que trabajaban excediendo su horario a su propia costa pecuniaria.

Nosotros hemos llegado hasta el punto de divorciar el trabajo de la cultura, y de considerar la cultura como algo que

debe adquirirse en las horas de ocio; pero donde el trabajo mismo no es su medio sólo puede existir una cultura irreal y de invernadero; si la cultura no se muestra en todo lo que hacemos, no somos cultos. Nosotros hemos perdido esta manera vocacional de vivir, la manera de la que Platón hacía su tipo de Justicia; y no puede haber mejor prueba de la profundidad de nuestra pérdida que el hecho de haber destruido las culturas de todos los demás pueblos a los que ha alcanzado el contacto letal de nuestra civilización.

Para comprender las obras de arte que se nos pide que contemplemos, no servirá de nada explicarlas en los términos de nuestra psicología y de nuestra estética; hacerlo así sería una falacia patética. Nosotros no habremos comprendido este arte hasta que podamos considerarlo como lo hacían sus autores. El docente tendrá que instruirnos en los elementos de lo que parecerá un lenguaje extraño; aunque conocemos sus términos, hoy los empleamos con un significado muy diferente. El significado de términos tales como arte, naturaleza, inspiración, forma, ornamento y estética tendrá que ser explicado a nuestro público. Pues ninguno de estos términos se utiliza en la filosofía tradicional como los usamos hoy.

Tendremos que comenzar descartando totalmente el término *estética*. Pues estas artes no se produjeron para la delectación de los sentidos. El original griego de esta palabra moderna no significa nada más que sensación o reacción ante los estímulos externos; la sensibilidad que implica la palabra *aisthesis* está presente en las plantas, en los animales y en el hombre; es lo que el biólogo llama «irritabilidad». Estas sensaciones, que son las pasiones o emociones del psicólogo, son las fuerzas inductoras del instinto. Platón nos pide que nos levantemos virilmente contra los impulsos del placer y del dolor. Pues éstos, como implica la palabra pasión, son experiencias agradables o desagradables a las que estamos sujetos; no son actos nuestros, sino cosas que nos hacen a nosotros; sólo el juicio y la aprecia-

ción del arte es una actividad. La experiencia estética es la de la piel que se ama tocar, o la del fruto que se ama saborear. La «contemplación estética desinteresada» es una contradicción en los términos y un puro sinsentido. El arte es una virtud intelectual, no física; la belleza es afín al conocimiento y a la bondad, de los que constituye, precisamente, el aspecto atractivo; y puesto que una obra nos atrae por su belleza, su belleza es evidentemente un medio hacia un fin, y no en sí misma el fin del arte; el propósito del arte es siempre de comunicación efectiva. Así pues, el hombre de acción no se contentará con sustituir un juicio de comprensión por el conocimiento de lo que le agrada; no se limitará a gozar de lo que debe usar (a aquellos que se limitan a gozar les llamamos acertadamente «estetas»); lo que le interesará no serán las superficies estéticas de las obras de arte, sino la recta razón o la recta lógica de la composición. Ahora bien, la composición de obras de arte como las que exponemos no se debe a razones estéticas, sino a razones expresivas. El juicio fundamental concierne al grado en que el artista ha conseguido dar clara expresión al tema de su obra. Para responder a la pregunta de si la cosa se ha dicho bien, será evidentemente necesario que sepamos qué es lo que tenía que decirse. Por esta razón, al examinar una obra de arte siempre debemos comenzar por su tema.

En otras palabras, tenemos que tener en cuenta la *forma* de la obra. En la filosofía tradicional, la «forma» no significa la figura tangible, sino que es sinónimo de idea, e incluso de alma; por ejemplo, al alma, se le llama la forma del cuerpo¹. Si hay

¹ Por consiguiente, la siguiente sentencia (tomada del *Journal of Aesthetics*, I, p. 29): «Walter Pater parece estar en lo cierto aquí cuando sostiene que lo que es esencialmente artístico en el arte es su elemento sensual, de donde se sigue su tesis de que la música, la más formal de todas las artes, es también la medida de todas

una unidad real de la forma y la materia, tal como esperamos en una obra de arte, la figura de su cuerpo expresará su forma, que es la del modelo en la mente del artista, modelo o imagen según el cual el artista moldea la figura material. El grado de su éxito en esta operación imitativa es la medida de la perfección de la obra. Así, se dice que Dios llamó buena a Su creación porque se conformaba al modelo inteligible según el que había trabajado; en este mismo sentido, el artífice humano habla todavía de «verificar» su obra. La formalidad de una obra es su belleza, su informalidad su fealdad. Si la obra es ininformada no tendrá figura. Todo debe ser en buena forma.

De la misma manera, el *arte* no es algo tangible. No podemos llamar «arte» a una pintura. Como implican las palabras «artefacto» y «artificial», la cosa hecha es una obra *de* arte, hecha *por* arte, pero no ella misma arte; el arte permanece en el artista, y es el conocimiento por el que se hacen las cosas. Lo que se hace de acuerdo con el arte es correcto; lo que se hace como uno quiere puede ser completamente torpe. No debemos confundir el gusto con el juicio, ni la hermosura con la belleza, pues, como dice San Agustín, a algunas gentes les gustan las deformidades.

Las obras de arte son generalmente *ornamentales* o están ornamentadas de alguna manera. Así pues, el docente examinará a veces la historia del ornamento. Al hacerlo, explicará que todas las palabras que significan ornamento o decoración en las cuatro lenguas que nos tocan más de cerca, y probablemente en todas las lenguas, significan originariamente equipamiento; del mismo modo que mobiliario significa originariamente mesas y sillas para ser usadas, y no una decoración interior destinada a impresionar a los vecinos o a mostrar nuestro buen gusto. El

ellas», propone un flagrante *non sequitur* y sólo puede confundir al infeliz estudiante.

ornamento no debemos considerarlo como algo añadido a un objeto que sin él podría haber sido feo. El ornamento no incrementa la belleza de algo carente de adornos, sino que la hace más efectiva. El ornamento es caracterización; los ornamentos son atributos. A menudo se dice, y no del todo incorrectamente que los ornamentos primitivos tenían un valor mágico; sería más verdadero decir un valor metafísico, puesto que, en general, a una cosa se la transforma ritualmente, y se hace que funcione tanto espiritual como físicamente, por medio de lo que ahora llamamos su decoración. El uso de símbolos solares en los arneses, por ejemplo, hace que el corcel sea el Sol en una semejanza; los diseños solares son apropiados para los botones porque el Sol mismo es el amarre primordial al que todas las cosas están atadas por el hilo del Espíritu; el diseño del huevo y dardo era originalmente lo que todavía es en la India, a saber, una moldura de pétalos de loto, simbólica de un fundamento sólido. Sólo cuando se han perdido los valores simbólicos del ornamento, esa decoración deviene una sofisticación, completamente irresponsable hacia el contenido de la obra. Para Sócrates, la distinción entre la belleza y el uso es lógica, pero no real, no objetiva; una cosa sólo puede ser bella en el contexto para el que está diseñada.

Hoy día, los críticos hablan de que un artista es *inspirado* por objetos externos, o incluso por su material. Esto es un abuso de lenguaje que hace imposible que el estudiante comprenda la literatura o el arte antiguos. La «inspiración» nunca puede significar nada excepto la operación de una fuerza espiritual dentro de uno; Webster define correctamente esta palabra como una «influencia divina sobrenatural». Si es un racionalista, el docente quizás quiera negar la posibilidad de la inspiración; pero no debe ocultar el hecho de que, desde Homero en adelante, esta palabra se ha empleado siempre con un significado exacto, a saber, el de Dante, cuando dice que el Amor, es decir,

el Espíritu Santo, le «inspira», y que él «expone el tema como Él lo dicta dentro de mí».

En la frase «el arte imita a la naturaleza en su manera de operación», la *naturaleza*, por ejemplo, no se refiere a ninguna parte visible de nuestro entorno; y cuando Platón dice «según la naturaleza» no quiere decir «como se comportan las cosas», sino como deberían comportarse, a saber, no «pecando contra la naturaleza». La Naturaleza tradicional es la Madre Naturaleza, ese principio por el que las cosas son «naturadas», por el que, por ejemplo, un caballo es equino y por el que un hombre es humano. El arte es una imitación de la naturaleza de las cosas, no de sus apariencias.

De esta manera prepararemos a nuestro público para comprender la pertinencia de las obras de arte antiguas. Por otra parte, si ignoramos los hechos y decidimos que la apreciación del arte es meramente una experiencia estética, evidentemente organizaremos nuestra exposición de modo que atraiga a las sensibilidades del público. Esto es asumir que al público debe enseñársele a sentir. Pero el punto de vista de que el público es un animal sin sensibilidad está extrañamente en desacuerdo con la evidencia que proporciona el tipo de arte que el público elige para sí mismo, sin la ayuda de los museos. Pues percibimos bien que este público ya sabe lo que le agrada. Le agradan los colores y sonidos agradables, y todo lo que es espectacular, personal, anecdótico o que halaga a su fe en el progreso. Este público ama su comodidad. Si creemos que la apreciación del arte es una experiencia estética, daremos al público lo que quiere.

Pero la función de un museo o de cualquier educador no es halagar y divertir al público. Si la exposición de obras de arte, como la lectura de libros, ha de tener un valor cultural, es decir, si ha de nutrir y hacer crecer la mejor parte de nosotros, como las plantas se nutren y crecen en los terrenos adecuados, a lo que hay que apelar es a la comprensión y no a las sensaciones

agradables. En un aspecto el público tiene razón; siempre quiere saber «sobre qué trata» una obra de arte. «¿Sobre qué», como preguntaba Platón, «nos hace el sofista tan elocuentes?» Digámosles entonces sobre qué tratan estas obras de arte y no nos limitemos a decirles cosas sobre ellas. Digámosles la penosa verdad, a saber, que la mayoría de estas obras son sobre Dios, a quien nunca mencionamos entre personas educadas. Admitamos que, si hemos de ofrecer una educación de acuerdo con la naturaleza y la elocuencia más profundas de las obras expuestas, ésta no será una educación de la sensibilidad, sino una educación en filosofía, en el sentido que esta palabra tenía para Platón y Aristóteles, para quienes significa ontología y teología y el mapa de la vida, y una sabiduría que ha de aplicarse a todos los asuntos cotidianos. Reconozcamos que no se habrá logrado nada a menos que lo que tenemos que exponer afecte a la vida de los hombres y cambie sus valores. Al adoptar este punto de vista, borraremos la distinción social y económica entre el arte bello y el arte aplicado; ya no divorciaremos la antropología y el arte, y reconoceremos que la aproximación antropológica al arte es mucho más rigurosa que la del esteta; dejaremos de pretender que el contenido de las artes populares o folklóricas es cualquier cosa excepto metafísico. Enseñaremos a nuestro público a exigir por encima de todo lucidez en las obras de arte.

Por ejemplo, colocaremos una cerámica neolítica pintada o una moneda india punzonada al lado de una representación medieval de los siete dones del Espíritu, e indicaremos claramente por medio de rótulos o de docentes, o por medio de ambos a la vez, que la razón de todas estas composiciones es exponer la doctrina universal de los «Siete Rayos del Sol». Pondremos juntas una representación egipcia de la Puerta del Sol guardada por el Sol mismo y la figura del Pantocrátor del óculo de una cúpula bizantina, y explicaremos que estas puertas, por las que se sale del universo, son lo mismo que el agujero en el

techo por el que el indio americano entra o sale de su *hogar*; lo mismo que el agujero del centro de un *pi* chino, lo mismo que la chimenea del *yurta* del chamán siberiano, y lo mismo que el foramen del techo sobre el altar de Júpiter Términus; explicando al mismo tiempo que todas estas construcciones son recordadores del Dios-puerta, de Aquel que pudo decir «Yo soy la puerta». Nuestro estudio de la historia de la arquitectura aclarará que «armonía» era ante todo una palabra del léxico del carpintero que significaba «ensambladura», y que era inevitable, igualmente en las tradiciones griega e india, que el Padre y el Hijo fueran «carpinteros»; y mostrará que ésta debe haber sido una doctrina de una antigüedad neolítica, o más bien, «hílica». Distinguiremos tajantemente entre la «educación visual» que sólo nos dice lo que las cosas parecen (dejándonos *reaccionar* como debemos) y la iconografía de las cosas que en sí mismas son invisibles (pero por las que podemos ser guiados a cómo *actuar*).

Tal vez la comprensión de las obras de arte antiguas y de las condiciones bajo las que fueron producidas minará nuestra lealtad al arte y a los métodos de manufactura contemporáneos. Ésta será la prueba de nuestro éxito como educadores; no debemos echarnos atrás ante la verdad de que toda educación implica una reevaluación. Todo lo que se hace sólo para dar placer es, como dijo Platón, un juguete, para deleite de esa parte de nosotros que se somete pasivamente a las tormentas emocionales; mientras que la educación que ha de derivarse de las obras de arte debe ser una educación en el amor de lo que es ordenado y en la aversión a lo que es desordenado. Hemos propuesto educar al público para que ante una obra de arte se haga ante todo estas dos preguntas: ¿es verdadera, o bella? (elíjase la palabra que se prefiera) y ¿a qué buen uso sirve? Esperamos haber demostrado con nuestra exposición que el valor humano de algo hecho está determinado por la coincidencia en él de la belleza y la utilidad, la significación y la aptitud;

que los artefactos de este tipo sólo pueden ser hechos por trabajadores libres y responsables; libres para considerar sólo el bien de la obra que ha de hacerse, e individualmente responsables de su calidad; y que la manufactura de «arte» en estudios, junto con una «manufactura» sin arte en las factorías, representa una reducción del nivel de vida hasta niveles subhumanos.

Éstas no son opiniones personales, sino sólo las deducciones lógicas de toda una vida dedicada al manejo de obras de arte, a la observación de hombres a la obra, y al estudio de la filosofía universal del arte, filosofía de la que nuestra «estética» es sólo una aberración provinciana y transitoria. Es incumbencia del hombre de museo mantener, con Platón, que «no podemos dar el nombre de arte a nada que sea irracional».

II

LA FILOSOFÍA DEL ARTE CRISTIANO Y ORIENTAL, O LA VERDADERA FILOSOFÍA DEL ARTE

Cum artifex... tum vir.

Cicerón, *Pro Quintio*, XXV.78

I

He llamado a esta conferencia la filosofía del arte «cristiano y oriental» porque vamos a considerar una doctrina católica o universal, con la que las filosofías del arte humanistas no pueden compararse ni reconciliarse, sino sólo contrastarse; y filosofía «verdadera» tanto por su autoridad como por su consistencia. No estará fuera de lugar decir que creo en lo que voy a exponer: pues el estudio de cualquier tema sólo puede vivir en la medida en que el estudioso mismo se sostiene o cae con la vida del tema estudiado; la interdependencia entre la fe y la comprensión¹ se aplica tanto a la teoría del arte como a cualquier otra doctrina. En el texto que sigue no voy a hacer distinciones entre cristiano y oriental, ni voy a citar autoridades por capítulo y versículo: he hecho esto en otras partes, y no temo que nadie imagine que estoy exponiendo puntos de vista que considero como míos propios, excepto en el sentido de que los he hecho míos propios. Lo que intentaré explicar no es el punto de vista personal de nadie, sino la doctrina del arte que es intrínseca a la *Philosophia Perennis* y que puede reconocerse

¹ *Crede ut intelligas, intellige ut credas.* «Por la fe comprendemos» (Jas. V.15). «La naturaleza de la fe... consiste sólo en conocimiento» (Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica* II-II.47.13 ad 2).

dondequiera que no se haya olvidado que la «cultura» se origina en el trabajo y no en el juego. Si uso el lenguaje del escolasticismo más bien que un vocabulario sánscrito, esto se debe a que estoy hablando en inglés, y debo usar el tipo de inglés en el que las ideas puedan expresarse con claridad.

La actividad del hombre consiste en un hacer o en un obrar. Estos dos aspectos de la vida activa dependen para su corrección de la vida contemplativa. La hechura de cosas es gobernada por el arte, el obrado de cosas es gobernado por la prudencia². Se hace una distinción absoluta entre el arte y la prudencia por razones de comprensión lógica³; pero al mismo tiempo que hacemos esta distinción, no debemos olvidar que el hombre es un todo, y que no puede justificarse como tal meramente por lo que hace; el artista trabaja «por arte y voluntariamente»⁴. Aun suponiendo que evite el pecado artístico, todavía es esencial para él como hombre haber tenido una voluntad recta, y haber evitado así el pecado moral⁵. No podemos absolver al artista de esta responsabilidad moral haciéndola recaer en el patrón, excepto en el caso de que el artista sea obligado de alguna manera; pues, normalmente, o el artista es su propio patrón y decide lo que ha de hacerse, o consiente formal y libremente a la voluntad del patrón, que deviene la suya propia tan pronto como se acepta el encargo, después de lo cual el artista es el único a

² *Ars nihil quod recta ratio factibilium. Omnis applicatio rationis rectae ad aliquid factibile pertinet ad artem; sed ad prudentiam non pertinet nisi applicatio rationis rectae ad ea de quibus est consilium. Prudentia est recta ratio agibilium.* (Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica* I-II.57.5; II-II.47.2; IV.3.7 y 8. Aristóteles, *Ethic.*, VI.5).

³ Plotino, *Enéadas*, IV.3.7.

⁴ *Per artem et ex voluntate* (Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica* I.45.6, cf. I.14.8c).

⁵ Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica* I-II.57.5; II-II.21.2 ad 2; 47.8; 167.2; y 169.2 ad 4.

quien concierne el bien de la obra que ha de hacerse⁶; si algún otro motivo le afecta en su trabajo, deja de tener un lugar propio en el orden social. La manufactura se hace con miras a su uso, y no por provecho. El artista no es un tipo especial de hombre, sino que todo hombre que no es un artista en algún campo, todo hombre sin una vocación, es un haragán. El tipo de artista que un hombre debe ser —carpintero, pintor, hombre de leyes, agricultor, o sacerdote— está determinado por su propia naturaleza, en otras palabras, por su nacimiento. El único hombre que tiene derecho a abstenerse de toda actividad constructiva es el monje, que también ha renunciado a todos esos usos que dependen de las cosas que se pueden hacer y que ya no es un miembro de la sociedad. Ningún hombre que no es un artista tiene derecho a un estatuto social.

Así pues, debemos dirigirnos primero al problema del uso del arte y de la dignidad del artista en una sociedad seria. Este uso es en general el bien del hombre, el bien de la sociedad y, en particular, el bien ocasional de un requerimiento individual: Todas estos bienes corresponden a los deseos de los hombres: de manera que lo que se hace efectivamente en una sociedad dada es una clave para comprender qué concepción del propósito de la vida rige en esa sociedad, sociedad que, en este sentido puede ser juzgada por sus obras, y mejor que de cualquier otra manera. No puede haber ninguna duda acerca del propósito del arte en una sociedad tradicional: cuando se ha decidido que debe hacerse tal o cual cosa, sólo *por arte* puede hacerse correctamente. No puede haber ningún buen uso sin arte⁷: es decir, no puede haber ningún buen uso si las cosas no están hechas correctamente. El artista está produciendo una utilidad, algo para

⁶ *Ib.* I.91.3; y I-II.57.3 ad 2 («Es evidente que un artesano se inclina por justicia, que rectifica su voluntad, a hacer su trabajo fielmente»).

ser usado. Desde este punto de vista, el mero placer no es un uso. Puede darse una ilustración de ello en nuestro gusto por el mueblario shaker u otro mueblario sencillo, o por los bronceos chinos u otras artes abstractas de origen exótico, que no son alimentos sino delicadezas para nuestro paladar. Nuestra apreciación «estética», esencialmente sentimental, porque «sentimental» es justamente lo que significa la palabra «estética», es decir, un tipo de sensación más bien que una comprensión, tiene poco o nada que ver con su *razón de ser*. Si satisfacen nuestro gusto y están de moda, esto sólo significa que nosotros estamos sobrealimentados de otros alimentos, no que nosotros somos como aquellos que hicieron estas cosas y que hicieron «buen uso» de ellas. «Disfrutar» de lo que no corresponde a ninguna necesidad vital nuestra y que no hemos verificado en nuestra propia vida sólo puede considerarse como un capricho consentido. Es un abuso convertir en adornos para la repisa los artefactos de lo que nosotros llamamos pueblos incivilizados o supersticiosos, cuya cultura, que nuestro contacto ha destruido, consideramos muy inferior a la nuestra: por muy ignorante que fuera, la actitud de los que solían calificar estas cosas de «abominaciones» y de «detestables caprichos de los paganos», era mucho más sana. Lo mismo ocurre si leemos las escrituras de cualquier tradición, o a autores tales como Dante o Ashvaghosha que nos dicen francamente que escribieron con fines distintos de los meramente «estéticos»; o si escuchamos música sacrificial sólo por escucharla. Únicamente a través de nuestro uso comprensivo de estas cosas tenemos derecho a ser complacidos por ellas. Nosotros ya tenemos suficientes bienes propios «perceptibles por los sentidos»: si la naturaleza de nuestra civilización es tal que falta una suficiencia de «bienes inteligibles», haremos mejor reformándonos a nosotros mismos que desvian-

⁷ *Ib.* I-II.57.3 ad l.

do los bienes inteligibles de los demás hacia la multiplicación de nuestras propias satisfacciones estéticas.

En la filosofía que estamos considerando, sólo se reconocen humanas las vidas contemplativa y activa. La vida de placer sólo, la vida cuyo fin es el placer, es subhumana; todos los animales «saben lo que les agrada», y lo buscan. Esto no significa excluir de la vida el placer como si el placer fuera malo en sí mismo; significa la exclusión de la búsqueda del placer entendido como una «diversión», y aparte de «la vida». Es en la vida misma, en la «operación correcta», donde el placer surge naturalmente, y de este mismo placer se dice que «perfecciona la operación»⁸. Esto es igualmente válido en el caso de los placeres del uso o de la comprensión del uso.

Apenas necesitamos decir que desde el punto de vista tradicional difícilmente podría encontrarse una condena más rigurosa del presente orden social que el hecho de que el hombre que trabaja ya no hace lo que más ama, sino más bien aquello a lo que está obligado, así como la creencia general de que un hombre sólo puede ser realmente feliz cuando «se evade» y se divierte. Pues aún en el caso de que por «felicidad» entendamos el disfrute de «las cosas más elevadas de la vida», es un cruel error pretender que esto puede hacerse en el ocio si no se ha hecho en el trabajo. Pues «el hombre dedicado a su vocación encuentra la perfección... El hombre cuya oración y alabanza a Dios están en la hechura de su trabajo propio se perfecciona a sí mismo»⁹. Este es el medio de vida que nuestra civilización

⁸ *Ib.* I-II.33.4.

⁹ *Bhagavad Gītā*, XVIII. 45-46, *sve sve karmany-abhirataḥ sarṁsiddham labhate naraḥ*, etc. «Y si el hombre toma sobre sí mismo en toda su plenitud el oficio apropiado a su vocación (*curam propriam diligentiae suae*), resulta que tanto él como el mundo son recíprocamente los medios del justo ordenamiento... Pues, al ser el mundo obra de Dios, el que conserva y aumenta la

niega a la inmensa mayoría de los hombres, y en este aspecto es notablemente inferior a las sociedades más primitivas o salvajes con las que pueda compararse.

La manufactura, la práctica de un arte, es, así, no sólo la producción de utilidades, sino también, y en el sentido más alto posible, la educación de los hombres. La manufactura no puede ser nunca, excepto para el sentimental que vive para el placer, un «arte por el arte», es decir, una producción de objetos «finos» o inútiles sólo para que podamos deleitarnos con «colores y sonidos finos»; tampoco podemos hablar de nuestro arte tradicional como un arte «decorativo», pues considerar la decoración como su esencia sería lo mismo que considerar la sombrería como la esencia del vestido, o la tapicería como la esencia del mobiliario. En su mayor parte, nuestro jactancioso «amor al arte» no es nada más que el goce de sensaciones confortables. Es mejor ser un artista que dedicarse a «amar el arte»; al igual que es mejor ser un botánico que dedicarse a «amar los pinos».

En nuestra visión tradicional del arte, en el arte folklórico o del pueblo, en el arte cristiano y oriental, no hay ninguna distinción esencial entre un arte fino e inútil y una artesanía utilita-

belleza del mundo con su vocación (*diligentia*) está cooperando con la voluntad de Dios, cuando, con la ayuda de su fuerza corporal, y con su trabajo y administración (*opere curaque*) compone cualquier figura que forma de acuerdo con la intención divina (*cum speciem, quam ille intentione formavit... componit*). ¿Cuál será su recompensa?... que cuando nos retiremos de nuestro oficio (*emeritos*)... Dios nos restaurará a la naturaleza de nuestra parte mejor, que es divina» (Hermetica, *Asclepios*, I.10, 12). En esta magnífica definición de la función del artista puede observarse que *cura propria* corresponde al *svakarma* de la *Bhagavad Gītā*, y que *diligentia* (de *diligo*, amar) deviene en «atención» precisamente de la misma manera en que *rataḥ* (de *ram*, deleitarse en) deviene «ab-sorto en» o «dedicado a». Es el hombre que cuando trabaja está haciendo lo que más ama el que puede llamarse «culto».

ria¹⁰. En principio no hay ninguna distinción entre el orador y el carpintero¹¹, sino sólo una distinción entre cosas hechas bien y verdaderamente y cosas que no están hechas así, y entre lo que es bello y lo que es feo en los términos de la formalidad y la informalidad. Pero —se podría objetar— ¿no sirven algunas cosas a los usos del espíritu o el intelecto, y otras a los del cuerpo? ¿no es más noble una sinfonía que una bomba, un icono que un hornillo? Primero de todo, guardémonos de confundir el arte con la ética. «Noble» es un valor ético, e incumbe a la censura previa lo que debe o no debe hacerse. El juicio de las obras de arte desde este punto de vista no es meramente legítimo, sino esencial para una vida buena y el bien de la humanidad. Pero no es un juicio de la obra de arte como tal. La bomba, por ejemplo, sólo es mala como una obra de arte si no llega a destruir y a matar en la medida exigida. La distinción entre pecado artístico y pecado moral, que se establece tan claramente en la filosofía cristiana, puede reconocerse también en Confucio, que habla de una Danza de Sucesión como «belleza perfecta y bondad perfecta al mismo tiempo», y de la Danza de Guerra como «belleza perfecta pero no bondad perfecta»¹². Será obvio que no puede haber ningún juicio moral del arte mismo, puesto que el arte no es en un acto, sino en un tipo de conocimiento o poder por el que las cosas pueden hacerse bien, ya sea para un uso bueno o ya sea para un uso malo: el arte por el que se producen

¹⁰ *Nec oportet, si liberales artes sunt nobiliores, quod magis eis conveniat ratio artis* (Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica* I-II.57.3 ad 3). «Las producciones de todas las artes son tipos de poesía y sus artesanos son todos poetas» (Platón, *El Banquete*, 205C).

¹¹ Platón, *Gorgias*, 503. En *Rg Veda Samhitā* IX.112, los trabajos del carpintero, del médico, del flechero y del sacerdote sacrificial se tratan todos igualmente como «operaciones» rituales o «ritos» (*vrata*).

las utilidades no puede juzgarse moralmente, porque no es un tipo de voluntad sino un tipo de conocimiento.

En esta filosofía, la belleza es el poder atractivo de la perfección¹³. Hay perfecciones o bellezas de tipos de cosas diferentes o en contextos diferentes, pero no podemos ordenar estas bellezas en una jerarquía, tal como podemos hacerlo con las cosas mismas: no podemos decir que una catedral en tanto que catedral es «mejor» que un granero en tanto que granero, de la misma manera que no podemos decir que una rosa en tanto que rosa es «mejor» que una col en tanto que col; cada una de estas cosas es bella en la medida en que es lo que da a entender que es y, en la misma proporción, es buena¹⁴. Decir que una catedral perfecta es una obra de arte más grande que un granero perfecto significa asumir que pueden existir grados de perfección, o asumir que el artista que hizo el granero trataba en realidad de hacer una catedral. Vemos que esto es absurdo; y, sin embargo, es justamente de esta manera como los que creen que el arte «progres» comparan los estilos artísticos más primitivos con las más avanzados (o decadentes), como si los primitivos hubieran estado tratando de hacer lo que nosotros tratamos de hacer, y hubieran dibujado como lo hicieron cuando en realidad trataban de dibujar como dibujamos nosotros; y esto es imputar el pecado artístico a los primitivos (cualquier pecado se define como una desviación del orden hacia el fin). Así, lejos de esto, la única prueba de la excelencia en una obra de arte es la medida en que el artista ha logrado hacer efectivamente lo que se tenía intención de hacer.

¹² *Analectas*, III.25.

¹³ Platón, *Crátilo*, 416C; Dionisio Areopagita, *De div. nom.*, IV.5; Ulrich de Strassburg, *De pulchro*; *Lañkâvatâra Sûtra*, II.118-9, etc.

¹⁴ *Ens et bonum convertuntur*.

Una de las implicaciones más importantes de esta posición es que la belleza es objetiva, y que reside en el artefacto y no en el espectador, que puede o no estar calificado para reconocerla¹⁵. La obra de arte es buena en su tipo, o no es buena en absoluto; su excelencia es tan independiente de nuestras reacciones a sus superficies estéticas como lo es de nuestra reacción moral a su tesis. De la misma manera que el artista concibe la forma de la cosa que ha de hacerse sólo después de haber consentido a la voluntad del patrón, así nosotros, si hemos de juzgar como juzgaba el artista, debemos haber consentido ya a la existencia del objeto antes de que podamos ser libres de comparar su figura efectiva con su prototipo en el artista. No debemos asumir un aire de superioridad hacia las obras de los «primitivos» diciendo que «eso era antes de saber nada sobre anatomía, o sobre perspectiva», ni llamar a sus obras «innaturales» debido a su formalidad: debemos aprender que estos primitivos no sentían nuestro tipo de interés por la anatomía, ni trataban de decirnos lo que las cosas parecen; debemos haber aprendido que, en comparación con el nuestro, su arte es más abstracto, más intelectual, y mucho menos sólo una cuestión de mera reminiscencia o emoción, debido a que ellos tenían algo definido que decir. Si las construcciones del artista medieval correspondían a una cierta manera de pensar, es cierto que no podemos comprenderlas excepto en la medida en que nos identifiquemos con

¹⁵ Witelo, *Perspectiva*, IV.148-9. Baeumker, *Witelo*, p. 639, no alcanza a ver que el reconocimiento por parte de Witelo de la subjetividad del *gusto* no contradice en modo alguno su enunciación de la objetividad de la *belleza*. El gusto es una cuestión de afecciones; la belleza es una cuestión de juicio, que es «la perfección del arte» (Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica* I-II.47.8), donde no hay ningún lugar para las preferencias, pues el arte es comparable a la ciencia en su certeza, y sólo difiere de la ciencia en que está ordenado hacia la operación.

esta manera de pensar. «Cuanto mayor es la ignorancia de los tiempos modernos, tanto más profunda se hace la oscuridad de la Edad Media»¹⁶. La Edad Media y el oriente son misteriosos para nosotros debido sólo a que no sabemos qué pensar, a excepción de lo que nos agrada pensar. Como humanistas e individualistas, nos halaga pensar que el arte es una expresión de sensaciones y de sentimientos, de preferencia y de libre elección personales, sin compromiso alguno con las ciencias matemáticas y cosmológicas. Pero el arte medieval no era como el nuestro «libre» de ignorar la verdad. Para ellos, *Ars sine scientia nihil*¹⁷: por «ciencia», entendemos por supuesto, la referencia de todos los particulares a los principios unificadores, no las «leyes» de la predicción estadística.

La perfección del objeto es algo que el crítico no puede juzgar, su belleza es algo que no puede sentir si, como el artista

¹⁶ Hasak, M., *Kirchenbau des Mittelalters*, 2ª ed., Leipzig, 1913, p. 268.

¹⁷ Palabras expresadas por el maestro parisino Jean Mignot en relación con la construcción de la catedral de Milán en 1398, en respuesta a la opinión *scientia est unum et ars aliud. Scientia reddit opus pulchrum*. San Buenaventura, *De reductione artium ad theologiam*, 13. *Nam qui canil quod non sapit, diffinitur bestia... Non verum facit ars cantorem, sed documentum*, Guido d'Arezzo. La verdadera distinción entre la ciencia y el arte la establece Santo Tomás de Aquino en *Summa Theologica* I.14.8, y I-II.57.3 ad 3: ambos son afines a la cognición, pero mientras la ciencia tiene por objeto únicamente un conocimiento, el arte está ordenado hacia una operación externa. Se observará que, en su mayor parte, la ciencia moderna es lo que el filósofo medieval habría llamado un arte; el ingeniero, por ejemplo, es esencialmente un artista, a pesar del hecho de que «sin ciencia el arte sería nada», es decir, únicamente conjeturas. «La antítesis entre la ciencia y el arte es una antítesis falsa, que sólo mantienen los que son incurablemente sentimentales, por mucho que se regocijen en ello» (Profesor Crane Brinton, en *The American Scholar*, 1938, p. 152).

original, no se ha hecho a sí mismo tal como la cosa misma debe ser; es de esta manera como «la crítica es reproducción», y «el juicio la perfección del arte». La «apreciación del arte» no debe confundirse con un psicoanálisis de nuestros agrados y desagradados dignificado con el nombre de «reacciones estéticas»: «la patología estética es una excrescencia en el genuino interés por el arte que parece ser exclusivo de los pueblos civilizados»¹⁸. Si el estudio del arte ha de tener algún valor cultural, exigirá dos operaciones mucho más difíciles que ésta: en primer lugar, una comprensión y aceptación de la totalidad del punto de vista del que surgió la necesidad de la obra y, en segundo lugar, una traída a la vida en nosotros mismos de la forma en que el artista concibió la obra y por la cual la juzgó. El estudioso del arte, si quiere hacer algo más que acumular hechos, debe también sacrificarse a sí mismo: cuanto más amplio sea el campo de su estudio en el tiempo y en el espacio, tanto más debe cesar de ser un provinciano, tanto más debe universalizarse, sea cual sea su propio temperamento y educación. Debe asimilar culturas enteras que le parecen extrañas, y debe ser capaz también de elevar sus propios niveles de referencia desde los de la observación hasta el de la visión de las formas ideales. Más que sentirse curioso debe amar el tema de su estudio. Y se pide tanto, debido justamente a que el estudio del «arte» puede tener un valor cultural, es decir, puede devenir un medio de desarrollo. ¡Cuán a menudo los cursos de nuestras universidades exigen al estudiante mucho menos que esto!

Así pues, una necesidad, o «indigencia», como la llama Platón, es la primera causa de la producción de una obra de arte. Hemos hablado de necesidades espirituales y físicas, y hemos dicho que las obras de arte *no* pueden clasificarse según este criterio. Si esto nos resulta difícil de admitir, ello se debe a

¹⁸ Firth, R., *Art and Life in New Guinea*, 1936, p. 9.

que hemos olvidado lo que somos, a saber, que en esta filosofía «hombre» denota un ser a la vez espiritual y psicofísico. Por consiguiente, nosotros nos contentamos con un arte funcional, bueno en su tipo en la medida en que la bondad no suponga un obstáculo a su vendibilidad, y apenas podemos comprender el hecho de que cosas que han de usarse tengan también un significado. Es cierto que lo que hemos venido a entender por «hombre», a saber, «el animal racional y mortal»¹⁹, puede vivir «sólo de pan», y que el pan sólo, sin ningún género de duda, es por consiguiente un bien; que funcione es lo mínimo que puede esperarse de cualquier obra de arte. «Pan sólo» es lo mismo que un «arte meramente funcional». Pero cuando se dice que el hombre no vive sólo de pan, sino «de toda palabra que sale de la boca de Dios»²⁰, lo que se entiende es la totalidad del hombre. Las «palabras de Dios» son precisamente esas ideas y principios que pueden expresarse verbal o visualmente por el arte; las palabras o formas visuales en las que se expresan no son meramente sensibles, sino también significantes. Establecer, como lo hacemos nosotros, una separación entre el arte funcional y el arte significativo, entre las artes aplicadas y unas supuestas bellas artes, es exigir que la inmensa mayoría de los hombres vivan sólo del arte meramente funcional, es decir, de un «pan sólo» que no es nada sino «las mondas que comían los cerdos». La insinceridad e inconsistencia de toda esta situación se ve en el hecho de que no esperamos del arte «significativo» que sea significativo *de* nada, ni del arte «fino» que sea nada más que un placer «estético»; si el artista mismo declara que su obra está cargada de significado y que existe en razón de este significado, nosotros decimos que eso no viene al caso, aunque

¹⁹ Boecio, *De consol.*, I.6.45.

²⁰ San Mateo, 4:4.

decidimos que puede haber sido un artista a pesar de ello²¹. En otras palabras, si las artes meramente funcionales son las mon-

²¹ Dante, *Ep. ad Can. Grand.* 15, 16: «Toda la obra fue emprendida no con un fin especulativo, sino práctico... Su propósito es sacar del estado de miseria a los que viven en esta vida y conducirlos al estado de bienaventuranza» Ashvaghosha, *Sandârananda*, colofón: «Este poema, preñado de la gravedad de la Liberación, ha sido compuesto por mí a la manera poética, no en razón de dar placer, sino en razón de dar paz, y para ganar a los auditores de otras mentalidades. Si he tratado en él otros temas que el de la Liberación, eso pertenece a lo que es propio de la poesía, para darle sabor, justamente como cuando la miel se mezcla con una hierba medicinal amarga para hacerla buena de beber. Desde que contemplé el mundo entregado en su mayor parte a los objetos de los sentidos y rechazando considerar la Liberación, he hablado aquí del Principio con el ropaje de la poesía y he sostenido que la Liberación es el valor principal. Quienquiera que comprende esto, que retenga lo que aquí se expone, y no el juego de la fantasía, de la misma manera que sólo el oro importa cuando ha sido separado de la escoria y las cenizas». «Dante y Milton pretendían ser didácticos; nosotros consideramos esta pretensión como una curiosa debilidad en maestros del estilo cuya verdadera misión, aunque inconsciente, fue la de regalarnos “emociones estéticas”» (Walter Schewring, en *Integration*, II.2, oct.-nov., 1938, p. 11).

El «propósito práctico» de Dante es precisamente lo que Guido d'Arezzo entiende por *usus* en estas líneas:

Musicorum et cantorum magna est
distancia:
Isti dicunt, illi sciunt quae componit
musica.
Nam qui canit quod non sapit, diffinitur
bestia
Bestia non cantor qui non canit arte,
sed usu;
Non verum facit ars cantorem, sed
documentum.

Es decir: «Entre los “virtuosos” y los “cantantes” la diferencia es muy grande: los primeros meramente vocalizan, los segundos

das; las artes finas son el oropel de la vida, y el arte para nosotros carece de toda significación.

El hombre primitivo, a pesar de la presión de su lucha por la existencia, no sabía nada de tales artes meramente funcionales. El hombre integral es de modo natural un metafísico, y sólo más tarde un filósofo y psicólogo, un sistematizador. Su razonamiento es por analogía o, en otras palabras, por medio de un «simbolismo adecuado». Como una persona, más bien que como un animal, conoce las cosas inmortales a través de las cosas mortales²². Que «las cosas invisibles de Dios» (es decir, las ideas o razones eternas de las cosas, por las que nosotros sabemos lo que las cosas deben ser) han de verse en «las cosas

comprenden la composición de la música. Al que canta lo que no saborea se le llama “bruto”; no es un “bruto” el que canta, no sólo de manera artística, sino también de manera útil; no es sólo el arte, sino el tema, lo que hace al verdadero “cantor”».

El profesor Lang, en su *Music and Western Civilisation*, p. 87, interpreta mal la penúltima línea, que traduce por «un bruto produce la melodía de memoria, y no por arte», versión que ignora la doble negación y malinterpreta *usu*, que no es «por hábito», sino «útilmente» o «provechosamente», ὠφέλιμως. El pensamiento es como el de San Agustín: «no gozar de lo que debemos usar», y de Platón, para quien las musas se nos han dado «para que las usemos intelectualmente (μετὰ νοῦ), no como una fuente de placer irracional (ἐφ' ἥδονῇν ἂ' λογόν), sino como una ayuda a la revolución del alma dentro de nosotros, cuya armonía se perdió en el nacimiento, para ayudar a restaurarla al orden y concierto con su Sí mismo» (*Timeo*, 47D, cf. 90D). Las palabras *sciunt quae componit musica* recuerdan las de Quintiliano: *Docti rationem componendi intelligunt, etiam indocti voluptatem* (IX.4.116), basadas en una traducción casi literal de Platón, *Timeo*, 80B. *Sapit*, como en *sapientia*, «scientia cum amore».

²² *Aitareya Āraṇyaka*, II.3.2; *Aitareya Brāhmaṇa*, VII.10; *Kaṭha Upaniṣad*, II.10 b.

que son hechas»²³, se aplicaba para él no sólo a las cosas que hizo Dios, sino también a las que él mismo hacía. Nunca pudo haber considerado el significado como algo que pudiera o no pudiera añadirse a voluntad a los objetos útiles. El hombre primitivo no hacía ninguna distinción real entre lo sagrado y lo secular: sus armas, sus vestidos, sus vehículos y su casa eran todos ellos imitaciones de prototipos divinos, y para él eran aún más lo que significaban que lo que eran en sí mismos; los hacía ser este «más» mediante encantaciones y ritos²⁴. Así, luchaba con rayos, se ponía vestidos celestiales, iba en un carro de fuego, veía en su techo el cielo estrellado, y en sí mismo más que «este hombre», Fulano. Todas estas cosas pertenecían a los «Misterios Menores» de los oficios, y al conocimiento del «Compañerazgo». De ello no nos queda nada, excepto la transformación del pan en los ritos sacrificiales, y, en la referencia a su prototipo de la veneración que se tributa a un icono.

El actor indio se prepara para su actuación orando. Del arquitecto indio se dice a menudo que visita el cielo y que allí toma nota de las formas arquitectónicas imperantes, que imita aquí abajo. De hecho, toda arquitectura tradicional sigue un modelo cósmico²⁵. Aquellos que consideran su casa únicamente como una «máquina en la que vivir» deberían juzgar su punto de vista comparándolo con el del hombre del neolítico, que también vivía en una casa, pero una casa que incorporaba una

²³ Romanos 1:20. Santo Tomás de Aquino compara repetidamente a los arquitectos humano y divino: el conocimiento de Dios es a su creación como el conocimiento del arte por parte del artista es a las cosas hechas por arte (*Summa Theologica* I.14.8; I.17.1; I.22.2; I.45.6; I-II.13.2 ad 3).

²⁴ Cf. «Le symbolisme de l'épée», en *Études Traditionnelles*, 43, enero, 1938.

cosmología. Nosotros tenemos un exceso de sistemas de calefacción: sin duda, encontraríamos su casa incómoda; pero no olvidemos que él identificaba la columna de humo que se elevaba desde su hogar hasta desaparecer de la vista a través de un agujero en el techo con el Eje del Universo, que veía en esta abertura una imagen de la Puerta Celestial, y en su hogar el Ombligo de la Tierra, fórmulas que nosotros hoy en día apenas somos capaces de comprender; nosotros, para quienes «un conocimiento que no es empírico carece de significado»²⁶. La mayor parte de las cosas que Platón llamaba «ideas», son para nosotros sólo «supersticiones».

No haber visto en sus artefactos nada más que las cosas mismas, y en el mito una mera anécdota, habría sido un pecado mortal, pues hubiera equivalido a no ver en uno mismo nada más que el «animal racional y mortal», a no reconocer más que a «este hombre», y nunca la «forma de la humanidad». En la medida en que ahora sólo vemos las cosas como son en sí mismas, y a nosotros sólo como somos en nosotros mismos, en esa misma medida hemos matado al hombre metafísico y nos hemos encerrado en la caverna oscura del determinismo funcional y económico. ¿Se empieza a ver ahora lo que entiendo cuando digo que las obras de arte congruentes con la *Philosophia Perennis* no pueden dividirse en las categorías de lo utilita-

²⁵ Lethaby, W. R., *Architecture, Mysticism and Myth*, Londres, 1892; cf. mi «Symbolism of the Dome», *Indian Historical Qrtly.* XVI, 1938, pp. 1-56.

²⁶ Keith, A. B., *Āitareya Āraṇyaka*, p. 42. «El primer principio de la democracia... es que nadie conoce la verdad final sobre nada» (W. H. Auden, en la *Nation*, 25 de marzo de 1939, p. 353). «Porque hay un rencor que desdén la inmortalidad, y no quiere dejarnos reconocer lo que es divino en nosotros» (Hermetica, *Asclepios*, I.12b).

rio y lo espiritual, sino que pertenecen a ambos mundos, al funcional y al significante, al físico y al metafísico?²⁷.

II

El artista ha aceptado su encargo y ahora se espera que practique su arte. Por este arte sabe cómo debe ser la cosa y cómo imprimir esta forma en el material de que dispone, de modo que éste pueda ser informado con lo que está efectivamente vivo en él. Su operación será doble, «libre» y «servil», teórica y operativa, inventiva e imitativa. Como mejor podemos explicar de qué manera se conoce el modelo de la cosa que ha de hacerse u ordenarse, este ensayo o esta casa, por ejemplo, es en los términos de la causa formal libremente inventada. Esta causa es lo que permite comprender mejor la figura efectiva de la cosa; puesto que «la similitud es con respecto a la forma»²⁸

²⁷ «Hacer inteligible la verdad primordial, hacer audible lo inaudito, enunciar la palabra primordial, representar el arquetipo: tal es la tarea del arte, o no es arte» (Andrae, W., «Keramik im Dienste der Weisheit», en *Berichte der Deutschen Keramischen Gesellschaft*, XVII, dic. 1936, p. 623): pero «las formas sensibles, en las que había al principio un equilibrio polar entre lo físico y lo metafísico, se han vaciado cada vez más de contenido en su vía de descenso hasta nosotros, y así nosotros decimos: “esto es un ornamento”» (Andrae, W., *Die ionische Säule, Bauform oder Symbol?* 1933, p. 65).

²⁸ Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica* I.5.4; San Basilio, *De Spir. Sanct.* XVIII.45. «La primera perfección de una cosa consiste en su forma misma, de la que recibe su especie» (Santo Tomás de Aquino, *ib.*, III.29.2c). La forma que es la perfección de la cosa (su forma ejemplaria) es el modelo por el que se juzga la forma concreta de la cosa misma: en otras palabras, es por sus ideas por lo que nosotros sabemos cómo deberían ser las cosas (San Agustín, *De Trin.* IX.6.11) y no por una observación o recuerdo de cosas ya existentes. Nuestros autores hablan comúnmen-

de la cosa que ha de hacerse, y no con respecto a la figura o apariencia de alguna otra cosa ya existente: de modo que al decir «imitativo», no estamos diciendo en modo alguno «naturalista». «El arte imita a la naturaleza en su manera de operación»²⁹, es decir, a Dios en su manera de creación, en la que Dios no se repite ni exhibe ilusiones engañosas en las que se confunden las especies de las cosas.

¿Cómo se evoca la forma de la cosa que ha de hacerse? Éste es el núcleo de nuestra doctrina, y la respuesta puede darse de muchas maneras diferentes. El arte de Dios es el Hijo «por quien todas las cosas fueron hechas»³⁰; de la misma manera, en el artista humano, el arte por el que alguna cosa ha de hacerse, es también su hijo. La intuición-expresión de una forma imitable es una concepción intelectual nacida de la sabiduría del artista, de la misma manera que las razones eternas nacen de la Sabiduría Eterna³¹. La imagen surge naturalmente en su espíritu, no a modo de una inspiración sin objeto, sino en una operación vital y expresa, «por una palabra *concebida* en el intelecto

te del arco como una ilustración de una forma ejemplaria; así San Agustín, *ib.*, y San Buenaventura, *II Sent.*, d.1, p.1, a.1, q ad 3, 4 *Agens per intellectum producit per formas, quae sunt aliquid rei, sed idea in mente sicut artifex producit arcam.*

²⁹ Natura Naturans, Creatrix Universalis, Deus, de quien todas las cosas naturadas derivan su apariencia.

³⁰ «La Palabra perfecta, que no carece de nada, y, por decirlo así, el arte de Dios» (San Agustín, *De Trin.* VI.10). «Der sun ist ein verstentnisse des vaters und ist bildner (arquitecto) aller dinge in sinem vater» (Eckhart, Pfeiffer, p. 391). «Por Él todas las cosas fueron hechas» (San Juan 1:3).

³¹ *Omnes enim rationes exemplares concipiuntur ab aeterno in vulva aeternae sapientiae seu utero*, San Buenaventura, *In Hexaem.* coll. 20, n. 5. La concepción de una forma imitable es una «operación vital», es decir, una generación.

to»³². Es esta imagen filial, y no un reflejo retinal o el recuerdo de un reflejo retinal, lo que el artista imita en el material, de la misma manera que en la creación del mundo «la voluntad de Dios contempló aquel bello mundo y lo imitó»³³, es decir, imprimió en la materia prima una «pintura del mundo» ya «pintado por el espíritu en el lienzo del espíritu»³⁴. Todas las cosas han de verse en este espejo eterno mejor que de cualquier otra manera³⁵: porque allí los modelos del artista están vivos, y más vivos que esos que posan cuando en las escuelas de arte se nos enseña a dibujar «de la vida». Si en las composiciones del artista entran a menudo figuras de origen natural, esto no significa que pertenezcan a su arte, sino que son el material en el que se viste la forma; de la misma manera que el poeta usa sonidos, que no son su tesis, sino únicamente medios. Las espirales del artista son las formas de la vida, y no sólo de esta o aquella vida; la forma del báculo no fue sugerida por una fronda de helecho. Los parecidos superficiales del arte con la «naturele-

³² *Per verbum in intellectu conceptum*, Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica* I.45.6c.

³³ *Hermetica*, Lib. I.86; cf. Boecio, *De consol.* III, «Conteniendo el mundo en Su mente, y formándolo en Su imagen». «La esencia divina, con la que el intelecto divino comprende, es una semejanza suficiente de todas las cosas que son» (Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica* I.14.12c). Cf. mi «Vedic Exemplarism», en *Harvard Journal of Asiatic Studies*, I, abril, 1936.

³⁴ Śaṅkarācārya, *Svātmanirūpaṇa*, 95. Sobre la pintura del mundo como una forma efectiva, ver Vimuktatman, como lo cita Das Gupta, *History of Indian Philosophy*, II.203. La perfección del juicio está representada en el Génesis 1:31: «Dios vio todo lo que había hecho, y vio que era muy bueno». Este juicio sólo puede haberse hecho con respecto al modelo ideal preexistente en el intelecto divino, no con referencia a ningún patrón externo.

³⁵ San Agustín, citado por San Buenaventura, *I Sent.* d. 35, a. unic., q. 1, fund. 3, ver Bissen, *L'exemplarisme divin selon St. Bonaventure*, 1929, p. 39.

za» son accidentales; y cuando se buscan deliberadamente, el arte está ya en su anecdotario. Como dice San Agustín, nosotros sabemos cómo debe ser lo que nos proponemos hacer, no por el aspecto de las cosas existentes, sino por sus ideas³⁶. El que no ve más vívida y más claramente de lo que puede ver este ojo perecedero y mortal, no ve en absoluto creativamente³⁷; «La ciudad nunca podrá ser feliz a no ser que sea diseñada por esos pintores que siguen un original divino»³⁸.

¿Qué entendemos por «invención»? La consideración de ideas, la intuición de cosas tal como son en niveles de referencia superiores al empírico. Debemos hacer una digresión para explicar que al usar los términos intuición y expresión como los equivalentes de concepción o generación, no estamos pensando ni en Bergson ni en Croce. Por intuición entendemos, con San Agustín, una intelección que se extiende más allá del orden de la dialéctica hasta el orden de las razones eternas³⁹ —por consiguiente, una contemplación más bien que un pensamiento—; por «expresión» entendemos, con San Buenaventura, una semejanza engendrada más bien que una semejanza calculada⁴⁰.

Podría preguntarse, ¿cómo se puede llamar «libre» al acto de imaginación primario del artista si éste trabaja de hecho siguiendo una fórmula, especificación o prescripción iconográfica determinada, o incluso dibujando del natural? Efectivamente, si un hombre copia ciegamente una figura definida con palabras o ya existente visiblemente, no es un agente libre, sino que sólo lleva a cabo una operación servil. Éste es el caso en la

³⁶ San Agustín, *De Trin.* IX.6.11; ver Gilson, *Introduction à l'étude de St. Augustin*, 1931, p. 121.

³⁷ William Blake.

³⁸ Platón, *República*, 500E.

³⁹ Gilson, *loc. cit.*, p. 121, nota 2.

⁴⁰ Para el «expresionismo» de San Buenaventura, ver Bissen, *loc. cit.*, pp. 92-93.

producción cuantitativa; en ella, el trabajo del artesano, por muy competente que sea, puede llamarse mecánico más bien que artístico, y únicamente en este sentido adquirió un significado la frase «es sólo artesanía». Sería lo mismo con el cumplimiento de un rito⁴¹, en la medida en que ese cumplimiento deviene un hábito, al que no vivifica ninguna recordación. El producto mecánico todavía puede ser una obra de arte, pero el arte no es el del artesano, ni el artesano es un artista, sino un alquilado; y ésta es una de las muchas maneras en las que una «industria sin arte es brutalidad».

Se dice que el acto teorético o imaginativo del artista es «libre» porque *no* se asume ni se admite que el artista copie ciegamente ningún modelo extrínseco a sí mismo, sino que se expresa a sí mismo, incluso cuando se adhiere a una prescripción o cuando responde a unos requerimientos que pueden permanecer esencialmente los mismos durante milenios. Es cierto que para expresarse adecuadamente una cosa debe proceder desde dentro, movida por su forma⁴²; y sin embargo no es cierto que al practicar un arte que tiene «fines fijados y medios de operación verificados»⁴³ se niegue la libertad del artista; sólo la obra del académico y la del alquilado están bajo compulsión. Es cierto que si el artista no se ha conformado *él mismo* al modelo de la cosa que ha de hacerse, no la ha conocido realmente y no puede trabajar originalmente⁴⁴. Pero si se ha conformado así, al producir la obra, estará efectivamente expresándose a *sí*

⁴¹ Todo rito mimético es por naturaleza una obra de arte; en la filosofía tradicional del arte la operación del artista es siempre un rito también, y, así, esencialmente, una actividad religiosa.

⁴² Maestro Eckhart.

⁴³ Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica* II-II.47.4 ad 2.

⁴⁴ Dante, *Convito*, Canzone III.53-54, y IV.10.106. Plotino, *Enéadas*, IV.4.2. Cf. mi «Intellectual operation in Indian art», *Journal Indian Society of Oriental Art*, III, 1935, p. 6, nota 5.

*mismo*⁴⁵. No, ciertamente, expresando su «personalidad», a sí mismo en tanto que «este hombre», Fulano, sino a sí mismo *sub specie aeternitatis*, y aparte de toda idiosincrasia individual. La idea de la cosa que ha de hacerse viene a la vida en él, y la vitalidad de la obra acabada se derivará de esta vida supraindividual del artista mismo⁴⁶. «No es la lengua, sino nuestra verdadera vida la que canta el canto nuevo»⁴⁷. De esta manera también la operación humana refleja la manera de operación *in divinis*: «Todas las cosas que fueron hechas eran vida en Él»⁴⁸.

«Por medio de la boca de Hermes comenzó a hablar el Eros Divino»⁴⁹. No debemos concluir de la forma de las palabras que el artista es un instrumento pasivo, como un taquígrafo. Por el contrario, «él» hace uso activa y conscientemente de «sí mismo» como instrumento. El cuerpo y la mente no son el hombre, sino sólo su instrumento y su vehículo. El hombre sólo es pasivo cuando se identifica con el ego psicofísico y deja que éste le lleve a donde quiere; pero es activo cuando lo dirige. La inspiración y la aspiración no son alternativas exclusivas, sino una y la misma, porque el espíritu al que ambas palabras se refieren no puede operar en el hombre excepto en la medida en que éste está «en el espíritu». Sólo cuando se ha conocido la forma de la cosa que ha de hacerse, el artista vuelve a «sí mis-

⁴⁵ Puesto que en este caso «Diu künste sint meister in dem meister» (Eckhart, Pfeiffer, p. 390).

⁴⁶ San Buenaventura, *I Sent.*, d. 36, a. 2, q. 1 and 4 que cita a San Agustín, *res factae... in artifice creato dicuntur vivere*.

⁴⁷ San Agustín, *Enarratio in Ps. XXXII*: cf. en Ps. CXLVI *Vis ergo psallere? Non solum vox tua sonet laudes Dei, sed opera tua concordent cum voce tua*. Aquí no es necesario en modo alguno excluir de «opera» lo que se hace *per artem et ex voluntate*.

⁴⁸ San Juan, 1:3, citado por San Agustín, San Buenaventura, Santo Tomás de Aquino, etc., ver M. d'Asbeck, *La mystique de Ruysbroeck l'Admirable*, 1930, p. 159.

⁴⁹ Hermetica, *Asclepios*, prólogo.

mo» para llevar a cabo la operación servil con buena voluntad, una voluntad dirigida únicamente hacia el bien de la cosa que ha de hacerse. Quiere hacer «lo que se le ha mostrado en el Monte». El hombre incapaz de contemplación no puede ser un artista, sino sólo un trabajador diestro; al artista se le pide que sea a la vez un contemplativo y un buen trabajador. Tanto mejor si, como los ángeles, no necesita en su actividad «perder las delectaciones de la contemplación interior».

Lo que implica la contemplación es elevar nuestro nivel de referencia desde lo empírico a lo ideal, desde la observación a la visión, desde cualquier sensación auditiva a la audición; el imaginero (o adorador, pues aquí no puede hacerse ninguna distinción) «toma la forma ideal bajo la acción de la visión, mientras permanece sólo potencialmente “el mismo”»⁵⁰. «Yo soy uno», dice Dante, explicando su *dolce stil nuovo*, «que, cuando el Amor me inspira tomo nota, y voy expresándolo como Él lo dicta dentro de mí»⁵¹. «Mira, haz todas las cosas según el modelo que se te ha mostrado en el monte»⁵². «Toda obra de arte que se hace aquí, es en imitación de las obras de arte angélicas»⁵³: los «oficios tales como la construcción y la carpintería toman sus principios de aquel reino y del pensa-

⁵⁰ Plotino, *Enéadas*, IV.4.2.

⁵¹ *Purgatorio*, XXIV.52-54. «En la hechura de cosas por arte, ¿no sabemos que el hombre que tiene a este Dios por su guía consigue un éxito brillante, mientras que aquel a quien el Amor no ha tocado es oscuro?» (Platón, *El Banquete*, 197A). «Mi doctrina no es mía, sino del que me ha enviado... El que de sí mismo habla busca su propia gloria», San Juan 7:16, 18.

⁵² Éxodo, 25:40.

⁵³ *Aitareya Brāhmaṇa*, VI.27. Cf. *Śāṅkhāyana Āraṇyaka*, VIII.9. «Hay este arpa celestial: este arpa humana es una semejanza de ella».

miento de allí»⁵⁴. En conformidad con estas sentencias tradicionales, Blake igualaba con el cristianismo mismo «las artes o la imaginación divina» y preguntaba: «¿Es el Espíritu Santo otro que una fuente intelectual?», y Emerson decía: «El intelecto busca el orden absoluto de las cosas tal como son en la mente de Dios, y sin los colores de la afección».

Donde nosotros vemos el «genio» como una «personalidad» peculiarmente desarrollada que hay que explotar, la filosofía tradicional ve el Espíritu inmanente, aparte del cual la personalidad individual es relativamente nada: Como dice San Agustín, «Tú hiciste ese *ingenium* por cuyo medio el artífice puede tener su arte, y ver dentro lo que tiene que hacer fuera»⁵⁵. Es la luz de este Espíritu la que deviene «la luz de un arte mecánico». Lo que San Agustín denomina *ingenium* corresponde al Hegemon de Filón, al «Controlador Interno» sánscrito, y a lo que en la filosofía medieval se llama la Sindéresis, el Espíritu inmanente considerado igualmente como una consciencia artística, moral y especulativa, tanto en el sentido en que nosotros usamos la palabra consciencia como en su sentido más antiguo de «consciencia». El *ingenium* de San Agustín corresponde al *daimon* griego, pero no a lo que hoy entendemos por «genio». Ningún hombre, considerado en tanto que tal, puede *ser* un genio: pero todos los hombres *tienen* un genio, al que pueden servir o desobedecer a su propio riesgo. No puede haber ninguna propiedad de las ideas, pues éstas son dones del Espíritu, y no deben confundirse con los talentos: las ideas nunca se hacen, sólo pueden ser «inventadas», es decir, ser «descubiertas» y acogidas. No importa cuántas veces puedan haber sido «aplicadas» ya por otros; quienquiera se conforma a una idea y la hace

⁵⁴ Plotino, *Enéadas*, V.9.11. El constructor y el carpintero hacen entonces la voluntad de Dios «en la tierra *como* se hace en el cielo».

así suya propia, trabajará originalmente, pero no será así si sólo expresa sus propios ideales u opiniones.

«Pensar por sí mismo» es siempre pensar en sí mismo; por consiguiente, lo que se llama «librepensamiento» es la expresión natural de una filosofía humanista. En ella, estamos a la merced de nuestros pensamientos y correspondientes deseos. El librepensamiento es una pasión; son los pensamientos, y no nosotros, los que son libres. Nunca insistiremos bastante en que la contemplación no es una pasión, sino un acto; y en que, si la psicología moderna ve en la «inspiración» la irrupción de un deseo instintivo y *subconsciente*, la filosofía ortodoxa ve en ella una elevación del ser del artista hasta niveles *superconscientes* y *supraindividuales*. Donde el psicólogo invoca a un demonio, el metafísico invoca a un daimon: lo que para uno es la «libido», para el otro es «el Eros divino»⁵⁶.

Hay también un sentido en el que el hombre «se expresa a sí mismo» en tanto que un individuo, tanto si quiere como si no. Esto es inevitable, debido a que no se puede conocer ni hacer nada excepto de acuerdo con el modo del conocedor. Así, el hombre mismo, como es en sí mismo, aparece en el estilo y en la manera, y por consiguiente puede ser reconocido. Los usos y la significación de las obras de arte pueden permanecer los mismos durante milenios, y sin embargo a menudo podemos fechar y situar una obra a primera vista. Así pues, la idiosincrasia humana es la explicación del estilo y de las secuencias estilísticas: «el estilo es el hombre». Los estilos son la base de

⁵⁵ Confesiones XI.5.

⁵⁶ «En cuanto a la parte más divina de nuestra alma, debemos concebirla de esta manera: declaramos que Dios ha dado a cada uno de nosotros, como su daimon, este tipo de alma que se aloja encima de nuestro cuerpo y que —viendo que nosotros no somos una planta terrenal, sino celestial— nos eleva desde la tierra hacia nuestros semejantes del cielo» (Platón, *Timeo*, 90A).

nuestras historias del arte, que, como las demás historias, se escriben para halagar a nuestra vanidad humana. Pero el artista que estamos considerando es inocente de la historia y desconocedor de la existencia de las secuencias estilísticas. Los estilos son sólo el accidente y en modo alguno la esencia del arte; el hombre libre no trata de expresarse a sí mismo, sino eso que ha de ser expresado. Nuestra concepción del arte, en tanto que, esencialmente, la expresión de una personalidad, toda nuestra opinión sobre el genio, nuestra impertinente curiosidad por la vida privada del artista, todas estas cosas son los productos de un individualismo pervertido, e impiden nuestra comprensión de la naturaleza del arte medieval y oriental. La manía moderna de la atribución es la expresión del engreimiento del Renacimiento y del humanismo del siglo XIX; no tiene nada que ver con la naturaleza del arte medieval, y deviene una falacia patética cuando se aplica a él⁵⁷.

El artista tradicional se consagra al bien de la obra que ha de hacerse en todos los respectos^{57a}. La operación es un rito, donde el celebrante no se expresa a sí mismo ni intencional ni

⁵⁷ «El artista del tiempo de los vikingos no debe concebirse como un individuo, como sería el caso hoy día... Se trata de un arte creativo» (Strzygowski, *Early Church Art in Northern Europe*, 1928, pp. 159-160); «El hecho de que muy pocos nombres de artistas hayan llegado hasta nosotros está en la naturaleza misma del arte medieval... Toda la manía de relacionar los pocos nombres preservados por la tradición con obras maestras bien conocidas es característica del culto al individualismo del siglo XIX, basado en los ideales del Renacimiento» (H. Swarzenski, en *Journal of the Walters Art Gallery*, I, 1938, p. 55). «Los estilos académicos que han ido sucediéndose desde el siglo XVII, como una consecuencia de este curioso divorcio entre la belleza y la verdad, difícilmente pueden clasificarse como arte cristiano, puesto que no reconocen ninguna inspiración más alta que la de la mente humana» (C. R. Morey, *Christian Art*, 1935).

^{57a} Platón, *República*, 342BC.

conscientemente. El hecho de que las obras de arte tradicional, ya sean cristianas, orientales o folklóricas, casi nunca estén firmadas, no es atribuible a un accidente debido al tiempo, sino que es así en conformidad con un concepto rector del significado de la vida, cuya meta está implícita en el *Vivo autem jam non ego* de San Pablo: el artista es anónimo o, si ha sobrevivido un nombre, nosotros sabemos poco o nada del hombre. Esto es cierto tanto para los artefactos literarios como para los artefactos plásticos. En las artes tradicionales lo que nos interesa no es nunca Quién dijo, sino sólo Qué se dijo: porque «todo lo que es verdadero, quienquiera que lo haya dicho, tiene su origen en el Espíritu»⁵⁸.

Así pues, las primeras preguntas sanas que pueden formularse a propósito de una obra de arte son: ¿para qué era? y ¿qué significa? Ya hemos visto que cualquiera que fuera el propósito funcional de la obra de arte, y por muy humilde que fuera, ésta siempre tenía un significado espiritual; un significado que no era en modo alguno arbitrario, sino que la función misma expresaba adecuadamente por analogía. La función y el significado no pueden separarse por la fuerza; el significado de la obra de arte es su forma intrínseca, de la misma manera que el alma es la forma del cuerpo. El significado es incluso históricamente anterior a la aplicación utilitaria. Formas tales como la del domo, el arco y el círculo no se han «desarrollado», sino sólo aplicado: ni el círculo ha sido sugerido por la rueda ni un mito por un rito mimético. La ontología de las invenciones útiles es paralela a la del mundo: en ambas «creaciones» el Sol es la forma única de muchas cosas diferentes; que esto es realmente así en el caso de las producciones humanas por arte, lo reconocerá cualquiera que conozca suficientemente la significación

⁵⁸ San Ambrosio sobre I Corintios 12:3, citado por Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica* I-II.109.1 ad 1.

solar de casi todos los tipos conocidos de artefactos o partes de artefactos circulares o anulares. A modo de ejemplo, sólo citaré el ojo de la aguja, y señalaré que hay una metafísica del bordado y del arte de tejer, cuya exposición detallada requeriría todo un volumen. Del mismo modo, no es por accidente que la espada de los cruzados fuera también una cruz, que es el al mismo tiempo el medio de la victoria física y el símbolo de la victoria espiritual. No hay ningún juego tradicional, ni ninguna forma de atletismo, ni ningún tipo de cuento de hadas que pueda llamarse propiamente así (es decir, exceptuando a aquellos que no reflejan nada más que las fantasías de literatos individuales, lo cual constituye un fenómeno puramente moderno), ni ningún tipo de juglaría tradicional que no sea, al mismo tiempo que un entretenimiento, la incorporación de una doctrina metafísica. El significado es literalmente el «espíritu» de la actuación o de la narrativa. En otras palabras, la iconografía es arte: el arte por el que se determinan las formas efectivas de las cosas; y el problema final de la investigación en el campo del arte es comprender la forma iconográfica de cualquier composición que estudiemos. Sólo cuando hemos comprendido las *razones de ser* de la iconografía puede decirse que hemos recedido a los primeros principios; y eso es lo que entendemos por la «Reducción del arte a la teología»⁵⁹. El estudioso comprende la lógica de la composición; el ignorante sólo comprende su valor estético⁶⁰.

El anonimato del artista pertenece a un tipo de cultura dominada por el anhelo de liberarse de uno mismo. Toda la fuerza de esta filosofía se dirige contra el engaño de que «yo soy el hacedor». De hecho, «yo» no soy el hacedor, sino el instrumento; la individualidad humana no es un fin, sino sólo un medio.

⁵⁹ Título de una obra de San Buenaventura.

⁶⁰ Quintiliano, IX.4.

El logro supremo de la consciencia individual es perderse o encontrarse a sí misma (ambas palabras significan lo mismo) en lo que es a la vez su primer comienzo y su fin último: «El que quiera salvar su *psique*, que la pierda»⁶¹. Todo lo que se requiere del instrumento es eficiencia y obediencia; al súbdito no le corresponde aspirar al trono; la constitución del hombre no es una democracia, sino la jerarquía del cuerpo, el alma y el espíritu. ¿Puede el cristiano considerar como «suya propia» una obra cualquiera cuando el propio Cristo dijo que «por mí mismo yo no hago nada»?⁶² ¿o el hindú, cuando Krishna dijo que «El Comprehensor no puede formar el concepto “yo soy el hacedor”»?⁶³ ¿o el budista, para quien se ha dicho que «desear que se sepa que “yo fui el autor” es el pensamiento de un hombre que todavía no es un adulto»?⁶⁴. Al artista particular difícilmente se le ocurría firmar sus obras, a menos que fuera con propósitos de distinción prácticos; y estas mismas condiciones las encontramos imperando en la casi desaparecida comunidad de los shakers, que hacían de la perfección en el trabajo una parte de su religión y que habían establecido como regla que las obras no debían firmarse⁶⁵. En estas condiciones florece un arte vivo, contrario a lo que Platón llama las artes de la adulación; y allí donde el artista explota su propia personalidad y deviene un exhibicionista, ese arte entra en decadencia.

Hay otro aspecto de la cuestión que, más que con el artista, tiene que ver con el patrón; esto también debemos comprender-

⁶¹ San Lucas, 17:33. De ahí la reiterada pregunta de las Upaniṣads: «¿Por cuál “sí mismo” es alcanzable el *summum bonum*?, y el «conócete a ti mismo» tradicional.

⁶² San Juan, 8:28.

⁶³ *Bhagavad Gītā*, III.27; V.8. Cf. *Jaiminīya Upanishad Brāhmaṇa*, I.5.2. *Udāna*, 70.

⁶⁴ *Dhammapada*, 74.

⁶⁵ E. D. y F. Andrews, *Shaker Furniture*, 1937, p. 44.

lo, si no queremos interpretar mal las intenciones del arte tradicional. Se observará que, en las artes tradicionales, la efigie de un individuo, cualquiera que sea el propósito para el que se haya hecho, muy raramente es un retrato en el sentido en que nosotros concebimos un retrato, sino más bien la representación de un tipo⁶⁶. Al hombre se le representa por su función más bien que por su apariencia; la efigie es la del rey, la del soldado, la del mercader o la del herrero más bien que la de Fulano. Las razones últimas de esto no tienen nada que ver con ningún tipo de incapacidad técnica o falta de poder de observación en el artista, pero para nosotros, que tenemos unas preocupaciones tan diferentes y una fe tan ingenua en los valores eternos de la «personalidad» son muy difíciles de explicar; muy difíciles de explicar para nosotros, que retrocedemos ante la sentencia de que un hombre debe «odiarse» a sí mismo «si quiere ser Mi discípulo»⁶⁷. Toda esta postura se relaciona con un criterio tradicional que también encuentra expresión en la doctrina de la transmisión hereditaria del carácter y de la función, gracias a la cual el hombre puede morir en paz, sabiendo que su trabajo

⁶⁶ Ver Jitta-Zadoks, *Ancestral portraiture in Rome*, 1932, páginas 87, 92 sigs. Las efigies sepulcrales de alrededor del año 1200 «representaban al difunto no como aparecía efectivamente después de la muerte, sino como esperaba y confiaba ser el Día del Juicio. Esto es evidente en la expresión pura y feliz de todos los rostros igualmente jóvenes e igualmente bellos, que han perdido todo rastro de individualidad. Pero hacia finales del siglo XIII... se consideró importante, no cómo aparecerían quizás un día, sino cómo habían sido efectivamente en vida... Como la última consecuencia de esta demanda de semejanzas exactas hizo aparición la mascarilla funeraria, sacada de los rasgos efectivos... apareciendo al mismo tiempo el racionalismo y el realismo». Cf. mi *Transformation of Nature in Art*, p. 91 y nota 64, y «The traditional conception of ideal portraiture», *Twice a Year*, nº 3/4 (otoño, 1939) [cap. VII de este mismo volumen].

⁶⁷ San Lucas, 24:26.

será continuado por otro representante. En tanto que Fulano, el hombre renace en sus descendientes, cada uno de los cuales ocupa sucesivamente lo que era mucho más un oficio que una persona. Porque en lo que nosotros llamamos personalidad, la tradición sólo ve una función temporal «que tenéis en arriendo». La verdadera persona del rey, que sobrevive a la muerte, puede manifestarse de alguna manera en algún otro conjunto de posibilidades; pero la personalidad regia descende de generación en generación, por delegación hereditaria y ritual; y así decimos: El Rey ha muerto, viva el Rey. Lo mismo ocurre si el hombre ha sido mercader o artesano; si el hijo al que su personalidad se ha transmitido no es también, por ejemplo, herrero, el herrero de una comunidad dada, el linaje familiar se acaba; y si las funciones personales no se transmiten de esta manera de generación en generación, el orden social mismo llega a su fin, y sobreviene el caos.

Por consiguiente, si por razones relacionadas con lo que se llama más bien imprecisamente el «culto a los antepasados», nos encontramos con que se ha de erigir una imagen ancestral o una efigie funeraria, esta imagen tiene dos peculiaridades: 1) se identifica como la imagen del decedido por las insignias y la vestimenta de su profesión y por la inscripción de su nombre, y 2) para todo lo demás es un tipo individualmente indeterminado, o lo que se llama una semejanza «ideal». De esta manera se representan los dos sí mismos del hombre: el que ha de ser heredado, y el que corresponde a una forma intrínseca y regenerada que él debe haber edificado por sí mismo en el curso de su vida, considerada como una operación sacrificial que termina con la muerte. Todo el propósito de la vida ha sido que este hombre se realice a sí mismo en esta otra forma esencial, que es la única en que la forma de la divinidad puede considerarse adecuadamente reflejada. Como lo expresa San Agustín: «*Esta*

semejanza comienza ahora a formarse nuevamente en nosotros»⁶⁸. Así pues, no es sorprendente que, incluso en vida, un hombre quisiera ser representado así, no como él es, sino como debe ser, impasiblemente superior a los accidentes de la manifestación temporal. Es característico de las imágenes ancestrales de muchas partes de oriente que, excepto por sus leyendas, no pueden reconocerse como los retratos de individuos; no hay nada más que les distinga de la forma de la divinidad a quien el espíritu fue devuelto cuando el hombre «entregó el espíritu»; casi de la misma manera, una serenidad angélica y la ausencia de imperfecciones humanas, así como de los signos de la edad, son características de las efigies cristianas anteriores al siglo XIII, época en que el estudio de las máscaras mortuorias volvió a ponerse de moda y en que el retrato moderno tuvo su nacimiento en el osario. La imagen tradicional es la del hombre como sería en la Resurrección, en un cuerpo de gloria sin edad, no como era accidentalmente: «Quiero sumergirme en la Aniquilación y en la Muerte Eterna, no sea que venga el Juicio Final y me encuentre Inaniquilado, y yo sea cogido y puesto en las manos de mi propia Egoidad». No olvidemos que lo que se considera que sobrevive a la muerte son sólo las virtudes intelectuales, y en modo alguno nuestras afecciones individuales.

Lo mismo vale para los héroes de la épica y del romance; para la crítica moderna, éstos son «tipos irreales» y no hay en ellos ningún «análisis psicológico». Deberíamos haber comprendido que, si éste no es un arte humanista, ésta puede haber sido su virtud principal. Deberíamos haber sabido también que éste era un arte de tipos en razón de una larga herencia; que el romance es todavía esencialmente una epopeya, y la epopeya esencialmente un mito; y que se debe justamente a que el héroe presenta unas cualidades universales, sin peculiaridades o limi-

⁶⁸ *De spiritu et littera*, 37.

taciones individuales, por lo que puede ser un modelo imitable por todos los hombres por igual según sus propias posibilidades, cualesquiera que éstas sean. En último análisis, el héroe siempre es Dios, cuya única idiosincrasia es ser, y a quien sería absurdo atribuir características individuales. El estudio y el análisis de la individualidad sólo adquiere importancia cuando el artista, cualquiera que sea su tema, se preocupa principalmente de exhibirse a sí mismo, y cuando descendemos al nivel de la novela psicológica. Solamente entonces el retrato, tal como lo entendemos nosotros, ocupa el lugar de lo que fue una vez una representación iconográfica.

Todas estas cosas son tanto más aplicables si tenemos que considerar la representación deliberada de una divinidad, que es la tesis fundamental de todas las artes tradicionales. Entonces es indispensable un conocimiento adecuado de teología y de cosmología para una comprensión de la historia del arte, puesto que las figuras y las estructuras efectivas de las obras de arte están determinadas por su contenido real. El arte cristiano, por ejemplo, comienza con la representación de la deidad mediante símbolos abstractos, que pueden ser geométricos, vegetales o teriomórficos, y que están desprovistos de toda llamada al sentimiento. Sigue un símbolo antropomórfico, pero éste es todavía una forma y no una figuración; no está hecho como si tuviera que funcionar biológicamente o como si tuviera que ilustrar un libro de texto de anatomía o de expresión dramática. Más tarde, la forma se sentimentaliza; se hace que los rasgos del crucificado exhiban el sufrimiento humano, el tipo se humaniza por completo, y donde comenzamos con la figura de la humanidad como representación analógica de la idea de Dios, acabamos con el retrato de la señora del artista posando como la Madona y con la representación de un niño completamente humano; Cristo ya no es un hombre-Dios, sino el tipo de hombre que nosotros podemos aprobar. ¡Con qué extraordinaria presciencia Santo Tomás de Aquino recomienda usar, como

símbolos divinos, las formas de existencia menos elevadas en vez de las más nobles, «especialmente a aquellos que no pueden concebir nada más noble que los cuerpos»!⁶⁹

El curso del arte refleja el curso del pensamiento. El artista, cuando proclama una libertad artificiosa, se está expresando a sí mismo; nuestra época ensalza al hombre que piensa para sí mismo, y, por consiguiente, en sí mismo. Nosotros sólo vemos en el héroe una figura histórica imperfectamente recordada, en torno a la que se han acumulado excrecencias míticas y milagrosas; la humanidad del héroe nos interesa más que su divinidad, y esto se aplica tanto a nuestra concepción de Cristo, Krishna o el Buddha como a nuestras concepciones de Cuchullain, Sigurd o Gilgamesh. Tratamos los elementos míticos del relato, que son su esencia, como si fueran sus accidentes, y sustituimos el significado por la anécdota. Por mucho que lo ignoremos, la secularización del arte y la racionalización de la religión están inseparablemente unidas. De ahí se sigue que para cualquier hombre que puede creer todavía en el nacimiento eterno de un avatar («Antes que Abraham fuera, Yo soy»)⁷⁰, el contenido de las obras de arte no puede ser una cuestión indiferente; la humanización artística del Hijo o de la Madre de Dios es una negación de la verdad cristiana tanto como cualquier forma de racionalismo verbal u otra postura herética. La vulgaridad del humanismo aparece desnuda y descaradamente en todo evemerismo.

Que se haya descubierto sólo muy recientemente que el arte es esencialmente una actividad «estética», no es por accidente. No puede trazarse ninguna distinción real entre estético y materialista; *aisthesis* es sensación, y materia es lo que puede sentir-

⁶⁹ *Summa Theologica* I.1.9.

⁷⁰ San Juan, 8:58. Cf. *Bhagavad Gītā*, IV.1, 4, 5; *Saddharma Puṇḍarika*, XIV.44 y XV.1.

se. Así pues, nosotros consideramos la falta de interés en la anatomía como un defecto del arte, y la ausencia de análisis psicológico como una evidencia de un carácter inmaduro; desaprobamos la representación del Niño como un hombre pequeño más bien que como un bebé, y pensamos que la frontalidad de la imagería se debe a una incapacidad para captar el volumen tridimensional de las cosas existentes; en lugar de la luz abstracta que corresponde a los aoristos gnómicos de la leyenda misma, pedimos los claro-oscuros que corresponden a los efectos momentáneos. Hablamos de una falta de perspectiva científica, olvidando que la perspectiva en el arte es un tipo de sintaxis visual y únicamente un medio hacia un fin. Olvidamos que mientras nuestra perspectiva sirve a los propósitos de la representación, que son los que a nosotros nos interesan principalmente, hay otras perspectivas que son más inteligibles y mejor adaptadas a los propósitos de la comunicación, que son los de las artes tradicionales.

Al lamentar la secularización del arte, no estamos confundiendo la religión con el arte, sino buscando comprender el contenido del arte en diversas épocas con miras a un juicio imparcial. Al hablar de la decadencia del arte, lo que entendemos es realmente la decadencia del hombre desde los intereses intelectuales a los intereses sentimentales. La habilidad del artista puede permanecer la misma en todas las épocas: es decir, él es capaz de hacer lo que tiene intención de hacer. Lo que cambia es la imagen mental para la que trabaja: que «el arte tiene fines fijados» ya no es verdadero tan pronto como sabemos lo que nos agrada en vez de agradarnos lo que sabemos. Nuestra tesis es que, sin una comprensión del cambio, se destruye la integridad de un estudio histórico que se supone objetivo; nosotros no juzgamos las obras tradicionales por su propósito efectivo, sino por nuestras propias intenciones, y así inevitablemente llegamos a creer en un progreso del arte, como creemos en el progreso del hombre.

Ignorantes de la filosofía tradicional y de sus fórmulas, a menudo pensamos que el artista ha estado intentando hacer precisamente lo que quizá estuvo evitando conscientemente. Por ejemplo, si San Juan Damasceno dice que Cristo poseía desde el momento de su concepción un «alma racional e intelectual»⁷¹; si, como dice Santo Tomás de Aquino, «su cuerpo estaba perfectamente formado y asumido en el primer instante»⁷²; si se dice del Buddha que hablaba en la matriz, y que cuando nació dio siete pasos, desde un extremo al otro del universo, ¿acaso podía el artista haber tenido la intención de representar a alguno de estos recién nacidos como un bebé lloroso? Si nos inquieta lo que nosotros llamamos la «vacuidad» de la expresión de un Buddha, ¿no deberíamos tener presente que a él se le considera como el Ojo en el Mundo, el espectador impasible de las cosas tal como son realmente, y que hubiera sido impertinente haberle dado unos rasgos moldeados por la curiosidad o la pasión humanas? Si era un canon artístico que las venas y los huesos no debían hacerse visibles, ¿podemos culpar nosotros al artista indio en tanto que artista por no mostrar un conocimiento de anatomía tal que pudiera haber evocado *nuestra* admiración? Si sabemos por fuentes literarias autorizadas que el loto en el que el Buddha está sentado o de pie no es un espécimen botánico, sino el terreno de la existencia universal inflorescente en las aguas de sus posibilidades indefinidas, ¿qué inapropiado habría sido representarle como de carne sólida, precariamente sostenido sobre la superficie de una frágil flor real! Las mismas consideraciones se aplicarán a toda nuestra lectura de la mitología y de los cuentos de hadas, y a todos nuestros juicios sobre el arte primitivo, salvaje o folklórico: el antropólogo que está interesado en una cultura es mejor histo-

⁷¹ *De fid. orthod.* III.

⁷² *Summa Theologica* III.33.1.

riador de estas artes que el crítico cuyo único interés está en las superficies estéticas de los artefactos mismos.

En la filosofía tradicional, como nunca repetiremos bastante, «el arte es afín a la cognición»⁷³; la belleza es el poder atractivo de una expresión perfecta. La belleza sólo podemos juzgarla y sólo podemos deleitarnos realmente en ella como un «bien inteligible, que es el bien de la razón»⁷⁴, si hemos conocido realmente qué era eso que tenía que expresarse. Si la sofistería es «un ornamento mayor que el apropiado a la tesis de la obra»⁷⁵, ¿podemos juzgar lo que es o no es sofistería si nosotros mismos permanecemos indiferentes a este contenido? Evidentemente, no. Empezar el estudio del arte cristiano o budista sin un conocimiento de las correspondientes filosofías es lo mismo que intentar el estudio de un papiro matemático sin un conocimiento de matemáticas.

III

Concluiremos con un examen de los problemas de la pobreza voluntaria y del iconoclasmo. En las culturas moldeadas por la filosofía tradicional encontramos que se mantienen dos posturas en contraste, ya sea al mismo tiempo o ya sea alternativamente: la obra de arte, a la vez como utilidad y en su significación, es por una parte un bien y por otra un mal.

El ideal de la pobreza voluntaria, que rechaza las utilidades, puede comprenderse con prontitud. Es fácil ver que una multiplicación indefinida de las utilidades —los medios de la vida— puede terminar en una identificación de la cultura con la comodidad, y en la sustitución de los fines por los medios; multipli-

⁷³ *Ib.* I.5.4 ad 1.

⁷⁴ *Ib.* I-II.30.1c. Cf. Witelo, *Lib. de intelligentiis*, XVIII, XIX.

⁷⁵ San Agustín, *De doc. christ.*, II.31.

car las necesidades es multiplicar la esclavitud del hombre respecto de su propia maquinaria. No digo que esto no haya ocurrido ya. Por otra parte, el hombre que no depende en absoluto de ninguna posesión es máximamente autosuficiente, autóctono y libre. Todos reconocemos en alguna medida el valor de vivir simplemente. Pero la cuestión de las posesiones es un asunto relacionado con la vocación del individuo; el trabajador necesita sus herramientas y el soldado sus armas, pero el contemplativo está tanto más cerca de su meta cuanto menores son sus necesidades. Hasta después de la Caída Adán y Eva no habían tenido ocasión de practicar el arte del sastre, y no tenían imágenes de un Dios con quien conversaban diariamente. Los ángeles, igualmente, «tienen menos ideas y usan menos medios que los hombres»⁷⁶. Las posesiones son una necesidad en la medida en que podemos usarlas; es enteramente legítimo tener gozo en lo que usamos, pero es igualmente desordenado tener gozo en lo que no podemos usar o usar aquello en lo que no se puede tener gozo. Todas las posesiones que no son al mismo tiempo bellas y útiles son una afrenta a la dignidad humana. La nuestra es tal vez la primera sociedad que encuentra natural que algunas cosas sean bellas y otras útiles. Ser voluntariamente pobre es haber rechazado lo que no podemos admirar y usar al mismo tiempo; esta definición puede aplicarse igualmente al caso del millonario y al del monje.

El iconoclasmo se refiere más particularmente al uso de imágenes como soportes de contemplación. Aquí también se aplicará la misma regla. Por una parte, hay aquellos, la gran mayoría, cuya contemplación requiere tales soportes; por otra, hay otros, la minoría, cuya visión de Dios es inmediata. Para éstos, considerar a Dios en los términos de cualquier concepto

⁷⁶ Eckhart.

verbal o visual, sería lo mismo que olvidarle⁷⁷. No podemos aplicar la misma regla a los dos casos. El iconoclasta profesional lo es porque no comprende la naturaleza de las imágenes y los ritos, o porque no confía en la comprensión de los que practican la iconolatría o siguen unos ritos. En general, llamar a los demás idólatras o supersticiosos, no es sino una manera de afirmar nuestra propia superioridad. La idolatría es el abuso de los símbolos, una definición que no necesita más calificativos. La filosofía tradicional no tiene nada que decir contra el uso de los símbolos y los ritos; pero los más ortodoxos pueden tener mucho que decir contra su abuso. Cabe subrayar que el peligro de tratar como absolutas a las fórmulas verbales es generalmente mayor que el de abusar de las imágenes plásticas.

Vamos a considerar únicamente el *uso* de los símbolos, y su rechazo cuando dejan de ser útiles. Es absolutamente necesaria una comprensión clara de los principios implícitos, si no queremos que nos confundan las controversias iconoclasticas que han tenido un papel tan grande en la historia de todo arte. Es en tanto que «conoce las cosas inmortales a través de las mortales», por lo que el hombre, como una verdadera persona,

⁷⁷ Plotino, *Enéadas*, IV.4.6: «En otras palabras, ¿han visto a Dios y no recuerdan? Ah, no: es que ellos ven a Dios ahora y siempre, y mientras ven, no pueden decirse a sí mismos que han tenido la visión; tal reminiscencia es para las almas que la han perdido». Nicolás de Cusa, *De vis. Dei*, cap. XVI, «Lo que satisface al intelecto no es lo que comprende». *Kena Upaniṣad*, 30, «El pensamiento de Dios es de aquel para quien es impensable, o si piensa el pensamiento, es que no comprende». *Vajracchedika Sutra*, f. 38, XXVI, «Aquellos que me ven en una forma, o que me piensan en palabras, su manera de pensar es falsa; ellos no me ven en absoluto. Los Benefactores han de verse en la Ley, el suyo es un Cuerpo de la Ley: Sólo si se comprende que el Buddha es de la naturaleza de la Ley, se le comprende justamente; el Buddha no puede ser comprendido por ningún medio».

se distingue del animal humano, que sólo conoce las cosas como son en sí mismas y que sólo se guía por este conocimiento estimativo. Lo inmanifestado sólo puede conocerse por analogía; Su silencio sólo puede conocerse por Su palabra. Que «las cosas invisibles de Él» sólo pueden verse a través de «las cosas que son hechas» se aplicará no sólo a las obras de Dios, sino también a las cosas hechas con las manos, si se han hecho por arte de la manera que hemos tratado de describir. «En estos esbozos, hijo mío, he trazado para ti una semejanza de Dios, hasta donde eso es posible; y si contemplas esta semejanza con los ojos de tu corazón... la visión misma te guiará en tu camino»⁷⁸. El cristianismo heredó este punto de vista del neoplatonismo: y por consiguiente, como dice Dante, «la Escritura descendió a vuestra capacidad, asignando pies y manos a Dios, con otro significado». Para hablar de la realidad última nosotros no tenemos ningún otro lenguaje excepto el simbólico: la única alternativa es el silencio; mientras tanto, «El rayo de la revelación divina se agota en la imáginería sensible con la cual se vela»⁷⁹.

La «Revelación» misma implica un velado más bien que una puesta al descubierto: un símbolo es un «misterio»⁸⁰. «Revela a medias y oculta a medias» describe adecuadamente el estilo parabólico de las escrituras y de todas las imágenes con-

⁷⁸ Hermetica, *Lib.* IV.1b.

⁷⁹ Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica* I.1.9.

⁸⁰ Clemente de Alejandría, *Protr.* II.15. Cf. René Guénon, «Mythes, Mystères et Symboles», en *Voile d'Isis (Études Traditionnelles)* 40, 1935. Que la palabra «revelación» significa una «exposición», depende del hecho de que una exhibición del principio en una semejanza, y por así decir revestido del velo de la analogía, aunque no es una exhibición del principio en su esencia desnuda, sin embargo, en relación con lo que de otro modo sería la oscuridad de una ignorancia total, es una verdadera «demostración».

ceptuales del ser en sí mismo, que no puede revelarse a nuestros sentidos físicos. Por eso San Agustín pudo decir que en último análisis «toda escritura es vana». Pues «si alguien, viéndolo a Dios, concibe algo en su mente, esto no es Dios, sino uno de los efectos de Dios»⁸¹: «Nosotros no tenemos ningún medio para considerar cómo es Dios, sino más bien cómo no es»⁸²; hay «cosas que nuestro intelecto no puede contemplar... nosotros no podemos comprender lo que son excepto negando cosas de ellas»⁸³. A este efecto, podrían citarse dichos extraídos de innumerables fuentes, tanto cristianas como orientales.

De lo dicho no se sigue que la tradición espiritual esté en pugna consigo misma respecto al uso de las imágenes conceptuales. La controversia, que juega un papel tan importante en la historia del arte, incumbe sólo a partidarios humanos con puntos de vista limitados. Como decíamos antes, se trata en realidad de una cuestión de utilidad, que es afín a la de las obras y la fe. Tanto las imágenes conceptuales como las obras, tanto el arte como la prudencia, son medios que no deben tomarse por fines; el fin es la contemplación beatífica, que no requiere ninguna operación. El que se propone cruzar un río necesita un bote: «pero que no use más la Ley como medio de llegada cuando ya haya llegado»⁸⁴. El arte religioso es simplemente una teología visual: tanto la teología cristiana como la oriental son

⁸¹ Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica* III.92.1 ad 4.

⁸² *Ib.* I.3.1. Cf. *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, IV.4.22; *Maitri Upaniṣad*, IV.5, etc.

⁸³ Dante, *Convito*, III.15. Nicolás de Cusa, *De fil. Dei, Deus, cum non possit nisi negative, extra intellectualem regionem, attingi*. Eckhart, «Wiltu komen in die kuntschaft der verborgen heimelicheit gotes, so muostu übergan alles, daz dich gehindern mac an luterr bekentnisse, daz du begrifern maht mit verstantnisse» (Pfeiffer, p. 505).

⁸⁴ Parábola de la balsa, *Majjhima Nikāya*, I.135; San Agustín, *De spir. el lit.*, 16.

medios hacia un fin, pero no deben confundirse con el fin. Ambas implican igualmente un método dual, el de la *vía afirmativa* y el de la *vía negativa*; por una parte afirman cosas de Dios a modo de alabanza, y por otra niegan cada una de estas afirmaciones descriptivas y limitativas, pues aunque la adoración es dispositiva a la visión inmediata, Dios no es ni puede ser nunca «lo que los hombres adoran aquí»⁸⁵. Estas dos vías están lejos de ser mutuamente exclusivas; más bien son complementarias. Puesto que son bien conocidas del estudioso de la teología cristiana, sólo daré una cita de una Upaniṣad, donde se trata la cuestión del uso de ciertos tipos de conceptos de la deidad considerados como soportes de la contemplación. ¿Cuál de éstos es el mejor? Eso depende de las facultades individuales. Pero en cualquier caso, éstos son aspectos preeminentes de la deidad incorpórea; «A éstos, uno debe contemplarlos y alabarlos, pero después negarlos. Pues con éstos uno asciende a estados del ser cada vez más altos. Pero cuando todas estas formas se resuelven, entonces alcanza la unidad de la Persona»⁸⁶.

Para resumir: la concepción normal del arte que hemos descrito arriba, al partir de la base de que «Aunque sea un artista, el artista es sin embargo un hombre», no es la propiedad privada de ningún filósofo, época, o lugar: sólo podemos decir que hay ciertas épocas, y notablemente la nuestra, en las que la concepción normal del arte se ha olvidado. Hemos insistido en que el arte es para el hombre, y no el hombre para el arte: que todo lo que se hace sólo para dar placer es un lujo, y que el amor del arte en estas condiciones deviene en un pecado mor-

⁸⁵ *Kena Upaniṣad*, 2-8.

⁸⁶ *Maitri Upaniṣad*, IV.5.

tal⁸⁷; que en el arte tradicional, la función y el significado son bienes inseparables; que es válido en ambos respectos que no puede haber un buen uso sin arte; y que todos los buenos usos implican los placeres correspondientes. Hemos mostrado que el artista tradicional no se expresa a sí mismo, sino una tesis: que en este sentido tanto el arte humano como el arte divino son expresiones, pero sólo han de llamarse «expresiones de sí mismo» [o «auto-expresiones»] si se ha comprendido claramente de qué «sí mismo» se trata. Hemos mostrado que el artista tradicional normalmente es anónimo, pues el individuo como tal sólo es el instrumento del «sí mismo» que da la expresión. Hemos mostrado que el arte es esencialmente simbólico, y sólo accidentalmente ilustrativo o histórico; y finalmente que el arte, aun el más elevado, es sólo el medio hacia un fin, que incluso el arte escriturario es sólo una manera de «ver por medio de un espejo, oscuramente», y que, aunque esto es mucho mejor que no ver en absoluto, la utilidad de la iconografía toca a su fin cuando la visión es «cara a cara»⁸⁸.

⁸⁷ Para las condiciones bajo las que la ornamentación deviene un pecado, ver Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica* II-II.167.2 y 169.2 ad 4. Cf. mi «On the relation of beauty to truth», en *Art Bulletin*, XX, pp. 72-77, y «Ornament», *d.* XXI.

⁸⁸ I Corintios 13:12.

BREVE BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA VERDADERA FILOSOFÍA DEL ARTE MEDIEVAL Y ORIENTAL

- Adler, M., *Art and Prudence*, Chicago, 1935.
- Anitchkoff, E., «L'esthétique au Moyen-Age», *Le Moyen Age*, XX (1917-18), 221-258.
- Andrae, W., *Die ionische Säule, Bauform oder Symbol?*, Berlín, 1933.
- «Keramik in Dienste der Weisheit, en *Berichte der Deutschen Keramischen Gesellschaft*, diciembre, 1936.
- Bauemker, C., *Witelo*, Münster, 1908.
- Baldwin, C. S., *Mediaeval Rhetoric and Poetic*, Nueva York, 1928.
- Bissen, J. M., *L'Exemplarisme divin selon St. Bonaventure*, París, 1929.
- Carey, A. Graham, «The Catholic attitude towards art», en *Catholic Social Art Quarterly*, vol. I, parte 4, 1938.
- Pattern*, Newport, 1938.
- Coomaraswamy, A. K., *The Indian craftsman*, Londres, 1909.
- The transformation of nature in art*, Cambridge, 1935.
- The Mirror of Gesture*, Nueva York, 1936.
- «The technique and theory of Indian painting», en *Technical Students in the Field of the Fine Arts*, III, 1934.
- «The intellectual operation in Indian art», en *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, junio, 1935.
- Is art a superstition or a way of life?*, Newport, 1937.
- «Mediaeval Aesthetics», partes I y II, *Art Bulletin*, vols. XVII y XX.
- «The nature of Buddhist art», en Rowland y Coomaraswamy, *Wall paintings of India, Central Asia and Ceylon*, Boston, 1938.
- Asiatic Art*, Chicago, 1938.

- «The part of art in Indian life», en *The Cultural Heritage of India*, Calcuta (1937), vol. III, pp. 485-513.
- «The philosophy of Mediaeval and Oriental Art», en *Zalmoxis*, I, 1938.
- «Ornament», en *Art Bulletin*, XXI, 1939.
- Coomaraswamy y Carey, A. Graham, *Patron and Artist*, Norton, 1936
- Coomaraswamy, Benson y Carey, *What use is art anyway?*, Newport, 1937.
- De Fonseka, L., *On the truth of decorative art*, Londres, 1913.
- Gleizes, A., *Vers une conscience plastique. La forme et l'histoire*, París, 1932.
- Homocentrisme*, Sablons (Isère), 1937.
- Ghyka, M. C., *Le nombre d'or*, 2 vols., París, 1931.
- Gill, E., *Beauty looks after herself*, Londres, 1933.
- Work and leisure*, Londres, 1934.
- Art*, Londres, 1934.
- Work and Culture*, Newport, 1939.
- Autobiography*, Londres, 1941.
- Guénon, R., «Mythes, Mystères et Symboles», en *Études Traditionnelles*, 40, 1935.
- «Initiation and the Crafts», *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, VI, 1938.
- Healy, E. Th., *Saint Bonaventura's De reduction artium ad theologiam*, Nueva York, 1940.
- Lang, P. H., *Music in Western Civilization*, Nueva York, 1941.
- La Meri, *The Gesture Language of the Hindu Dance*, Nueva York, 1941.
- Lebasquais, E., «L'architecture sacrée», en *Études Traditionnelles*, 41, 1936.
- Lethaby, W. R., *Architecture, Mysticism and Myth*, Londres, 1891.
- Longino, *De lo sublime*.

- Lund, F. M., *Ad Quadratum: a study of the geometrical bases of classic and mediaeval religious architecture*, 2 vols., Londres, 1921.
- Maritain, A., *Art and Scholasticism*, Londres, 1931.
- Masson-Oursel, P., «L'esthétique indienne», *Rev. de Métaphysique et de Morale*, julio, 1936.
- Plotino, *Enéadas*.
- Renz, O., *Die Synteresis nach dem hl. Thomas von Aquin*, Münster, 1911.
- Schlosser, J., *Die Kunstliteratur*, Viena, 1924.
- Shewring, W., «Booklearning and education» *Integration*, II, parte 2, octubre-noviembre, 1938.
- Spinden, H., «Primitive Arts», en *Brooklyn Museum Qtly.*, octubre, 1935.
- Strzygowski, J., *Spüren indo-germanisches Glaubens in der bildenden Kunst*, Heidelberg, 1936.
- Svoboda, K., *L'esthétique de St. Augustin*, Brno, 1933.
- Takács, Z., *The art of Greater Asia*, Budapest, 1933.
- Tea, E., «Witelo», en *L'Arte*, XXX, 1927.
- San Agustín., *De doctrina christiana*, Catholic University of America, «Patristic Studies», vol. XXXIII.
- San Buenaventura., *De reductione artium ad theologiam*, en *Opera Omnia*.
- Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica*.
De pulchro (sobre Dionisio, *De div. nom.*, IV, 5), en *Opera Omnia*, Parma, 1864 (como op.vii.c.iv, lect. 5). (Ver *Art Bulletin* XX, 1938, pp. 66-72).
- Ulrich of Strassburg, *De pulchro* (sobre Dionisio, *De div. nom.*, IV, 5) (ver *Art Bulletin*, XVII, 1935, pp. 31-47).
- Warner, L., «On teaching the Fine Arts», en *American Review*, marzo, 1937.
- Zimmer, H., *Kunstform und Yoga im indischen Kultbild*, Berlín, 1936.

III

¿ES EL ARTE UNA SUPERSTICIÓN O UNA MANERA DE VIVIR?

Por superstición entendemos algo que «sobrevive» de una época anterior y que nosotros ya no comprendemos ni lo aplicamos a ningún uso. Por manera de vivir, entendemos un hábito conductivo al bien del hombre, y en particular al logro del fin de su felicidad presente y última.

Hoy día, parece ser una cuestión de acuerdo general que el «Arte» es una parte de las cosas más elevadas de la vida, que ha de gozarse en las horas de ocio ganadas con otras horas de «trabajo» inartístico. Por consiguiente, encontramos que una de las características más evidentes de nuestra cultura es una división de clases entre artistas y trabajadores, entre, por ejemplo, quienes pintan en lienzo y quienes pintan las paredes de las casas, y entre quienes manejan la pluma y quienes manejan el martillo. Nosotros no estamos negando, ciertamente, que hay una distinción entre la vida contemplativa y la vida activa, o entre la operación libre y la operación servil: lo que queremos decir es que, en nuestra civilización, en primer lugar hemos llevado a cabo un divorcio absoluto entre la vida contemplativa y la vida activa y, en segundo lugar, hemos sustituido la vida contemplativa por una vida estética o, como la palabra misma implica, por una vida de placer. Volveremos sobre este punto. En cualquier caso, hemos llegado a considerar al arte y el trabajo como categorías incompatibles, o al menos independientes, y por primera vez en la historia hemos creado una industria sin arte.

Como individualistas y humanistas que somos, concedemos un valor desmedido a la opinión y experiencia personal y sentimos un interés insaciable por las experiencias personales

de los demás; la obra de arte ha llegado a ser para nosotros una suerte de autobiografía del artista. Al haber sido abstraído de la actividad general de la hechura de cosas para el uso humano, ya sea material o espiritual, el arte ha venido a significar para nosotros la proyección en una forma visible de los sentimientos o reacciones de la personalidad peculiarmente dotada del artista, y especialmente de aquellas personalidades más peculiarmente dotadas a las que consideramos «inspiradas» o que describimos en términos de genios. Debido a que el genio artístico es misterioso, nosotros, que aceptamos el estatuto más humilde del trabajador, no hemos parado en mientes a la hora de calificar al artista de «profeta», y a cambio de su «visión» le hemos concedido muchos privilegios que un hombre común podría vacilar en ejercer. Sobre todo nos congratulamos de que el artista se haya «emancipado» de lo que fue una vez su situación como servidor de la iglesia o del estado, creyendo que su misteriosa imaginación puede operar mejor si se deja al azar; si un artista como Blake todavía respeta una iconografía tradicional, nosotros decimos que él es un artista a pesar de ello, y si, como en Rusia o en Alemania, el estado pretende poner al artista a su servicio, lo que nos molesta es mucho más el principio implícito que la naturaleza del estado mismo. Si nosotros mismos ejercemos una censura exigida por la inconveniencia moral de ciertos tipos de arte, nos sentimos en necesidad de pedir disculpas por ello. Mientras que, en otro tiempo, el propósito más elevado de la vida era lograr una liberación *de* uno mismo, lo que ahora queremos es asegurar la mayor medida posible de libertad *para* uno, sin importar respecto de qué.

A pesar de la evidencia de nuestro entorno, con sus exagerados niveles de vida y sus igualmente depreciados modelos vitales, nuestra concepción de la historia se basa, optimistamente, en la idea de «progreso»; calificamos a las culturas del pasado, o a las de otros pueblos, como relativamente «bárbaras», y, a la nuestra, como relativamente «civilizada», sin reflexionar

nunca que estos prejuicios, que son realmente ilusiones, pueden estar muy lejos de los hechos. Ciertamente, el estudioso de la historia del arte descubre en todo ciclo artístico un declive desde un vigor primitivo hacia un refinamiento de la sentimentalidad o cinismo. Pero, siendo él mismo un sentimental, un materialista, o un cínico, o más brevemente un humanista, puede pensar lo que le viene en gana y sostener que el artista primitivo o salvaje «dibujaba así» porque no sabía hacerlo mejor; o, en otras palabras, porque el artista primitivo o salvaje (cuyo conocimiento de la naturaleza era mucho mayor y más íntimo que el del hombre «civilizado» o «urbano») no había aprendido a ver las cosas como son, no estaba familiarizado con la anatomía ni con la perspectiva y, por consiguiente, dibujaba como un niño. Cuando hablamos de una imitación de la naturaleza, o de un estudio de la naturaleza, ponemos buen cuidado en explicar que no queremos decir una imitación «fotográfica», sino más bien una imitación de la naturaleza tal como la experimenta el artista individual, o en definitiva una representación de la naturaleza del artista tal como él la experimenta por sí mismo. El arte es entonces una «autoexpresión», pero todavía es una imitación de la naturaleza en tanto que efecto, y es esencialmente figurativo más que formal.

Por otra parte, nos hemos dicho a nosotros mismos que en las obras de arte más grandes siempre hay una cualidad de abstracción, y hemos invocado la sanción platónica de una belleza geométrica; hemos dicho: vamos, hagamos uso también de fórmulas abstractas. Aquí se ha pasado por alto que las fórmulas abstractas del arte antiguo eran su vehículo natural, y no una invención personal y ni siquiera local, sino el lenguaje común del mundo. El resultado del interés moderno en la abstracción como tal, e independientemente de las cuestiones del contenido y de la comunicabilidad, ha sido eliminar la reconocibilidad en el arte, pero no, ciertamente, modificar su propósito todavía esencialmente representativo. Se han desarrollado simbolismos

personales que no se basan en ninguna correspondencia natural entre las cosas y sus principios, sino más bien en asociaciones de ideas privadas. La consecuencia es que todo artista abstracto debe ser «explicado» individualmente: el arte no es comunicativo de ideas, sino que, como el resto del arte contemporáneo, sólo sirve para provocar reacciones.

¿Cuál es, entonces, esa dotación peculiar del artista, que se valora tanto? Evidentemente, y por consenso general, es una sensibilidad especial, y precisamente por esta razón los términos modernos «estético» y «empatía» se han encontrado tan apropiados. Por sensibilidad, por supuesto, entendemos una sensibilidad emocional, puesto que, en el lenguaje helenístico, *aisthesis* implica una afectividad física que hay que distinguir de las operaciones mentales. Hablamos de una obra de arte como de algo «sentido», y nunca de su «verdad», o en todo caso sólo de su fidelidad a la naturaleza o a los sentimientos naturales; «apreciar» una obra es «sentirla». Ahora bien, una reacción emocional la evoca cualquier cosa que nos agrada (o que nos desagrada, pero como no pensamos que las obras de arte tengan la intención de provocar desagrado, aquí sólo las consideraremos como fuentes de placer): a lo que nos agrada lo llamamos bello, al mismo tiempo que admitimos que en cuestión de gustos no hay nada sujeto a la ley. Así pues, el propósito del arte es revelar una belleza que nos agrada o que se nos puede enseñar a que nos agrade; el propósito del arte es dar placer; la obra de arte como fuente de placer es su propio fin; el arte es un arte por el arte. Valoramos la obra por el placer que se obtiene de ver, oír, o tocar sus superficies estéticas; nuestra concepción de la belleza es literalmente superficial; las cuestiones de utilidad e inteligibilidad raramente se plantean, y si se plantean se despachan como irrelevantes. Si nos proponemos analizar el placer obtenido de una obra de arte, todo el asunto deviene una cuestión de psicoanálisis y, finalmente, una suerte de ciencia de los afectos y las conductas. Por ello, si a veces

hacemos uso de expresiones altisonantes, tales como «forma significativa», lo hacemos en la ignorancia de que nada puede llamarse propiamente un «signo» si no es significativo *de* algo distinto que sí mismo, y en razón de lo cual existe. Consideramos la «composición» como una distribución de masas diseñada para agradar visualmente, más bien que como algo determinado por la lógica de un contenido dado. Nuestro conocimiento teórico del material y de las bases técnicas del arte, y de sus formas efectivas, es enciclopédico; pero, o somos indiferentes a su *raison d'être* y causa final, o encontramos esta razón y justificación última de la existencia misma de la obra en el placer que el patrón obtendrá de su belleza. Decimos el patrón; pero bajo las condiciones presentes, el artista trabaja mucho más a menudo por su propio placer que por el placer del patrón; puesto que el patrón perfecto hoy día no es el hombre que sabe lo que quiere, sino el hombre deseoso de encargar al artista que haga lo que quiera, y que así, como decimos nosotros, «respete la libertad del artista». El cliente, el hombre, está a merced del productor para el placer (el «artista») y del productor para el lucro (el «explotador»), y éstos dos están más cerca de ser el mismo de lo que sospechamos.

Decir que el arte es esencialmente una cuestión de sensación equivale a decir que su propósito suficiente es agradar; la obra de arte es entonces un lujo, accesorio a la vida de placer. Aquí cabe preguntar: ¿no son legítimos los placeres? ¿Acaso el oficinista y el obrero de la factoría no se merecen y necesitan más placeres de los que normalmente ofrece la rutina descolorida de las tareas de ganarse la vida? Ciertamente, sí. Pero hay una profunda distinción entre la búsqueda deliberada del placer y el gozo de los placeres propios de la vida activa o de la vida contemplativa. Uno de los mayores cargos contra nuestra civilización es el hecho de que los placeres proporcionados por el arte, ya sea en su hechura o en su subsecuente apreciación, no son gozados, y no se supone siquiera que deban ser gozados,

por el obrero en su trabajo. Se da por supuesto que cuando estamos trabajando estamos haciendo lo que menos nos agrada, y que cuando nos divertimos estamos haciendo lo que querríamos hacer siempre. Y esto es una parte de lo que querríamos decir al hablar de nuestros depreciados modelos vitales: no es tan espantoso que el obrero esté mal pagado, como que no pueda deleitarse tanto en lo que hace por un salario como en lo que hace por libre elección. Como dice el Maestro Eckhart, «el artesano ama hablar de su oficio»: ¡pero el obrero de factoría ama hablar de fútbol! Una de las consecuencias inevitables de la producción bajo estas condiciones es que la calidad se sacrifica a la cantidad: una industria sin arte proporciona el aparato necesario para la existencia: casas, vestidos, sartenes, etc.; pero este aparato carece de las características esenciales de las cosas hechas por arte, a saber, las características de belleza y significación. Por eso decimos que la vida que llamamos civilizada se aproxima más a una vida animal y mecánica que a una vida humana; y que en todos estos aspectos contrasta desfavorablemente con la vida de los salvajes, de los indios americanos, por ejemplo, a quienes nunca se les habría ocurrido que la manufactura, la actividad de hacer cosas para el uso, pudiera convertirse en una actividad sin arte.

La mayoría de nosotros damos por supuesta la concepción del arte y de los artistas esbozada aquí, y lo hacemos tan completamente que no sólo aceptamos sus consecuencias para nosotros mismos, sino que interpretamos erróneamente el arte y los artistas de épocas anteriores y de otras culturas, en unos términos que sólo son apropiados a nuestro propio punto de vista históricamente provinciano. Inalterados por nuestro propio entorno, asumimos que el artista ha sido siempre una persona peculiar, que el artista y el patrón siempre han estado en pugna, y que el trabajo siempre se ha considerado como un mal necesario. Pero consideremos ahora lo que a menudo hemos llamado «la visión normal del arte», entendiendo por «normal» una

teoría no sólo aceptada universalmente hasta ahora y por todas partes como básica para la estructura de la sociedad, sino también una doctrina del arte correcta o justa. Veremos que esta visión normal, tradicional y ortodoxa del arte contradice en casi todos los detalles a las doctrinas estéticas de nuestro tiempo, y daremos a entender que la sabiduría común del mundo puede haber sido superior a la nuestra, añadiendo que una comprensión integral del significado tradicional del «arte» y de la teoría de la «belleza» son indispensables para el investigador serio de la historia del arte, cuya tarea consiste en explicar la génesis de las obras de arte producidas para patrones con cuyos propósitos e intereses ya no estamos familiarizados.

Así pues, para comenzar, la vida activa de un hombre consiste por una parte en actuar, y por otra en hacer u ordenar cosas con miras a una acción eficiente: hablando en términos generales, el hombre como agente es el patrón, y el hombre como artífice es el artista. El patrón sabe a que propósito ha de servirse, por ejemplo, necesita un albergue. El artista sabe cómo construir lo que se requiere, a saber, una casa. Todo el mundo es naturalmente un agente, patrón y cliente; y al mismo tiempo un artista, es decir, un hacedor por arte, en algún sentido especializado, por ejemplo, un pintor, un carpintero, o un agricultor. Hay una división del trabajo, y cualquier cosa que un hombre no hace por sí mismo la encarga a otro profesional, al zapatero, por ejemplo, cuando necesita zapatos, o al autor cuando necesita un libro. En cualquier caso, en estas sociedades relativamente unánimes que estamos considerando, sociedades cuya forma está predeterminada por concepciones de orden y significado tradicionales, difícilmente puede surgir una oposición de intereses entre el patrón y el artista; ambos requieren el mismo tipo de zapatos, o practican el culto en los mismos santuarios, puesto que las modas cambian sólo lenta e imperceptiblemente, de manera que bajo estas condiciones se ha dicho acertadamente

que «el arte tiene fines fijados, y medios de operación verificados».

En la sociedad normal, tal como la consideraba Platón, o como se realizaba en un orden social feudal, o en un sistema de castas, la ocupación es vocacional, y usualmente hereditaria; se pretende que, como mínimo, cada hombre se dedique a la ocupación útil para la que está mejor dotado por naturaleza, y con la que, por consiguiente, puede servir mejor a la sociedad a la que pertenece y al mismo tiempo realizar su propia perfección. Como todo el mundo hace uso de cosas que están hechas con arte —como indica la designación misma de «artefacto»— y todo el mundo posee algún tipo de arte, ya sea el de pintar, esculpir, herrar, tejer, cocinar o cultivar la tierra, no se siente ninguna necesidad de explicar la naturaleza del arte en general, sino sólo de comunicar un conocimiento de las artes particulares a aquellos que han de practicarlas; conocimiento que es transmitido regularmente de maestro a aprendiz, sin que haya ninguna necesidad de «escuelas de arte». Una sociedad integrada de este tipo puede funcionar armoniosamente durante milenios, en ausencia de interferencias externas. Por otra parte, el contenido de innumerables pueblos puede ser destruido en una generación por el contacto devastador de nuestra civilización; el mercado local es inundado por una producción masiva con la que el artífice responsable no puede competir; la estructura vocacional de la sociedad, con su organización gremial y sus normas de trabajo, es socavada; al artista se le roba su arte y se ve forzado a buscarse un «empleo»; hasta que finalmente la antigua sociedad se industrializa y es reducida al nivel de sociedades tales como las nuestras, en las que los negocios priman sobre la vida. ¿Podemos sorprendernos de que las naciones occidentales sean temidas y odiadas por los demás pueblos, no sólo por razones políticas o económicas evidentes, sino aún más profunda e instintivamente por razones espirituales?

¿Qué es el arte?, o mejor dicho, ¿qué era el arte? En primer lugar, la propiedad del artista, un tipo de conocimiento y de habilidad gracias a los que el artista sabe, no lo que debe hacerse, sino cómo imaginar la forma de la cosa que ha de hacerse, y cómo incorporar esta forma en el material adecuado, de manera que el artefacto resultante pueda ser usado. El constructor de barcos no construye por razones estéticas, sino para que los hombres puedan navegar por el agua; no cabe duda de que el barco bien construido será bello, pero el constructor de barcos no se pone a trabajar para hacer algo bello; no cabe duda de que un icono bien hecho será bello, o, en otras palabras, que agrada-
rá a aquellos para cuyo uso se ha hecho, pero, ante todo, el imaginero funde su bronce para el uso y no como un ornamento de repisa para la vitrina del museo.

Así pues, el arte puede definirse como la incorporación en material de una forma preconcebida. La operación del artista es dual: en primer lugar, intelectual o «libre», y en segundo lugar, manual y «servil». Como dice Meister Eckhart, «para expresarse correctamente, una cosa debe proceder desde dentro, movida por su forma». Tan necesario es que la idea de la obra que ha de hacerse sea primero imaginada en una forma imitable, como que el artífice domine la técnica con la que esta imagen mental puede ser imitada en el material disponible. Como dice San Agustín, «nosotros juzgamos por sus ideas cómo deben ser las cosas». Una propiedad privada de las ideas es inconcebible, puesto que las ideas no tienen ninguna existencia aparte del intelecto que las acoge, intelecto del cual ellas son las formas; no puede haber una autoría de las ideas, sino sólo una acogida, no importa si por uno o por muchos intelectos. Así pues, no es en las ideas que se han de expresar en arte, o para hablar más simplemente, no es en los temas de su obra, donde la operación intelectual de un artista se llama «libre»; la naturaleza de las ideas que han de expresarse en arte está determinada por una doctrina tradicional, finalmente de origen suprahumano, en

base a cuya autoridad la necesidad de una expresión clara y repetida de tales o cuales ideas ha llegado a aceptarse sin discusión. Como lo expresa Aristóteles, el fin general del arte es el bien del hombre. Aquí se trata de arte religioso sólo en el sentido de que en una sociedad tradicional hay poco o nada que pueda llamarse propiamente secular; sean cuales sean los usos materiales de los artefactos, encontramos que lo que nosotros (que apenas distinguimos entre el arte en principio y el mero tapizado) describimos como su ornamentación o decoración, tiene siempre una significación precisa; no puede trazarse ninguna distinción entre las ideas expresadas en el más humilde arte campesino de un período dado y las expresadas en las artes efectivamente hieráticas del mismo período. Nunca repetiremos bastante que el arte de una sociedad tradicional expresa a través de toda su gama la ideología rectora del grupo; el arte tiene fines fijados y medios de operación verificados; el arte es una consciencia de la forma, exactamente como la prudencia es una consciencia de la conducta —una consciencia en los dos sentidos de la palabra, es decir, como regla y como conocimiento—. De aquí que podamos hablar de una conformidad o no conformidad en el arte, de la misma manera que podemos hablar de regular e irregular, ordenado o desordenado en lo que concierne a la conducta. Así como la buena conducta no es una cuestión de inclinaciones, tampoco el buen arte es una cuestión de humores; ambos, la conducta y el arte son hábitos; es el hombre de sí mismo, y no el hombre excitado, el que puede actuar o hacer el bien.

Por otra parte, nada puede conocerse o expresarse excepto de alguna manera, a saber, la manera del conocedor individual. Cualquier cosa que usted y yo podamos conocer en común, sólo puede ser expresada, por cada uno de nosotros, según su propia manera. En algún momento dado, estas maneras de individuos diferentes serán y son tan semejantes como para ser agradables e inteligibles para todos los interesados; pero en la

medida en que la psicología y la somatología del grupo cambian con el tiempo, así cambian también las maneras de conocer y el lenguaje de la expresión; una iconografía puede no variar durante milenios, y sin embargo el estilo de cada siglo será distinto y reconocible a primera vista. En este respecto es donde la operación intelectual se llama libre; el estilo es el hombre, y aquello en que el estilo de un individuo o de un período difiere del de otro es la huella infalible de la naturaleza personal del artista; no es una autoexpresión deliberada, sino autoexpresión inconsciente, del hombre libre.

El orador cuyo sermón no es la expresión de una opinión o filosofía privada, sino la exposición de una doctrina tradicional, está hablando con perfecta libertad y originalidad; la doctrina es suya, no por haberla inventado, sino por conformación (*adaequatio rei et intellectus*). Incluso en la cita directa no es un papagayo, sino que está enunciando un tema recreado. El artista es el servidor de la obra que ha de hacerse. Y es tan verdadero aquí como en el reino de la conducta que «Mi servicio es libertad perfecta». Sólo puede llamarse servil a la adulación; sólo cuando una fórmula heredada ha devenido una «forma artística» o un «ornamento», que ha de imitarse como tal sin ninguna comprensión de su significado, sólo entonces puede llamarse propiamente al artista —que ya no es un artesano tradicional, sino un academicista— falsificador o plagio. Nuestra repetición de las formas clásicas en la arquitectura moderna es generalmente una falsificación en este sentido; el manufacturero de «ídolos de relumbrón» es a la vez un falsificador y un prostituido; pero el artesano hereditario, que puede estar repitiendo fórmulas heredadas desde la Edad de Piedra, sigue siendo un artista original hasta que es obligado por la presión económica a aceptar el estatuto de un parásito que satisface la demanda del turista ignorante en busca de ornamentos de salón y de lo que él llama «el misterioso Oriente».

Donde una idea que ha de expresarse permanece siempre la misma durante largas secuencias de variaciones estilísticas, es evidente que esta idea es el motivo o el poder motivador que está detrás de la obra; el artista ha trabajado durante todo este tiempo en razón de la idea que había de expresarse, aunque expresando siempre esta idea según su propia manera. La necesidad principal es que haya acogido realmente la idea y la haya visualizado siempre en una forma imitable; y esto, que implica una actividad intelectual que debe renovarse siempre, es lo que entendemos por originalidad en tanto que se distingue de la novedad, y por poder en tanto que se distingue de la violencia. Así pues, se verá inmediatamente que al concentrar nuestra atención en las peculiaridades estilísticas de las obras de arte, estamos confinándolo a una consideración de los accidentes, y en realidad sólo estamos entreteniéndonos con un análisis psicológico de personalidades; no, ciertamente, penetrando al fondo de lo que es constante y esencial en el arte mismo.

La operación manual del artista se llama servil, porque la similitud es con respecto a la forma; por ejemplo, al escribir la forma de una composición musical que ya ha sido escuchada mentalmente, o incluso en la interpretación como tal, el artista ya no es libre, sino un imitador de lo que él mismo ha imaginado. Ciertamente, en una tal servidumbre no hay nada deshonesto, sino más bien una lealtad continuada hacia el bien de la obra que ha de hacerse; el artista pasa a voluntad de la operación intelectual a la manual, o viceversa, y cuando la obra está terminada, juzga su «verdad» comparando la forma efectiva del artefacto con la imagen mental de éste, que era suya antes de que comenzara la obra y que permanece en su consciencia independientemente de lo que pueda ocurrirle a la obra. Quizá ahora podamos empezar a darnos cuenta de lo que hemos hecho al separar al artista del artesano y a las «bellas» artes de las artes «aplicadas». Hemos asumido que hay un tipo de hombre que puede imaginar, y otro que no puede; o, para hablar

más honestamente, otro tipo a quien no podemos permitir que imagine, sin que ello perjudique a los negocios, y a quien, por consiguiente, *sólo* permitimos una operación servil e imitativa. De la misma manera que la operación del artista que imita meramente a la naturaleza tan exactamente como es posible, o como un arcaísta que imita meramente las formas y las fórmulas del arte antiguo sin intentar ninguna recreación de las ideas en los términos de su propia constitución, es una operación servil, así también lo es la del cantero al que se le pide que talle, ya sea a mano o con maquinaria, innumerables copias u «ornamentos», para los que se le proporcionan diseños ya hechos, de los que otro hombre es responsable, o que pueden ser simples «supersticiones», es decir, «formas artísticas» cuyo contenido ideal ya no se comprende, y que no son nada sino los vestigios de tradiciones originariamente vivas. Es precisamente en nuestro mundo moderno donde todo el mundo es nominalmente «libre», pero nadie lo es en realidad.

El arte también ha sido definido como «la imitación de la naturaleza en su manera de operación»: es decir, una imitación de la naturaleza, no como efecto, sino como causa. La naturaleza es aquí, por supuesto, «Natura naturans, Creatrix, Deus», y en modo alguno nuestra propio entorno ya naturado. Todas las tradiciones subrayan la analogía entre los artífices humano y divino; ambos son igualmente «hacedores por arte» o «por una palabra concebida en el intelecto». Como lo expresan los libros indios: «Nosotros debemos construir como lo hicieron los dioses en el comienzo» Todo esto no es sino repetir con otras palabras que «la similitud es con respecto a la forma». La «imitación» es la incorporación en la materia de una forma preconcebida; y eso es precisamente lo que entendemos por «creación». El artista es la providencia de la obra que ha de hacerse.

Todos nuestros modernos centros de enseñanza giran en torno al modelo que posa y a la sala de disección; nuestras concepciones del retrato, como una cuestión histórica irrefutable,

se asocian en sus orígenes con el osario y la mascarilla mortuoria. Por otra parte, empezamos a ver ahora por qué el arte primitivo y tradicional, y lo que hemos descrito como arte normal, es «abstracto»; ello se debe a que no es una imitación de una apariencia visible y pasajera o de un «efecto de luz», sino de una forma inteligible, que no necesita parecerse más a un objeto natural de lo que necesita parecerse una ecuación a su locus para ser «verdadera». Una cosa es dibujar en ritmos lineales y luz abstracta porque uno debe; y otra cosa muy diferente es cultivar deliberadamente un estilo abstracto para cualquiera que no es por naturaleza y en el sentido filosófico un realista.

Los principios de la crítica tradicional derivan inmediatamente de lo que se ha dicho arriba. La obra de arte es «verdadera» en la medida en que su forma efectiva o accidental refleja la forma esencial concebida en la mente del artista (y es en este sentido en el que el trabajador habla todavía de «verificar» la obra a mano); y es adecuada, o apta, si esta forma ha sido concebida correctamente con respecto a la causa final de la obra, que es el ser usada por el patrón. Esta distinción de juicios, que normalmente coinciden en las culturas unánimes, es particularmente valiosa para el estudioso moderno de las artes antiguas o exóticas, para las que ya no tenemos ningún uso práctico. El esteta moderno piensa que ya ha hecho suficiente si «siente» la obra, ya que sostiene que el secreto del arte reside en una sensibilidad peculiar que se manifiesta exteriormente como un impulso estético a expresar y comunicar una sensación; no se da cuenta de que si bien las obras de arte antiguas fueron producidas con devoción, su finalidad principal era servir a un propósito y comunicar una gnosis. Lo que se pedía al artista tradicional era, en primer lugar y sobre todo, que estuviera en posesión de su arte, es decir, que estuviera en posesión de un conocimiento, más bien que de un sentimiento. Olvidamos que la sensación es una propiedad animal, y que el conocimiento es una propiedad característicamente humana; y que el arte, si se considera como

característicamente humano, y particularmente si consideramos el arte como un aspecto de «las cosas más elevadas de la vida», debe tener igualmente mucha más afinidad con el conocimiento que con la sensación. Así pues, como dice tan agudamente Herbert Spinden, no deberíamos «aceptar como un índice de comprensión un efecto placentero en nuestras ininteligentes terminaciones nerviosas».

El crítico de arte antiguo o exótico, que sólo tiene ante él la obra de arte, y nada más que considerar que las superficies estéticas, sólo puede registrar reacciones, y proceder a un análisis dimensional y químico del material, y a un análisis psicológico del estilo. Su conocimiento es del tipo que se define como accidental, y es muy diferente del conocimiento esencial y práctico del artista y el patrón originales. Efectivamente, sólo se puede decir que uno ha comprendido la obra, o que tiene de ella algo más que un conocimiento diletante, en la medida en que puede identificarse con la mentalidad del artista y el patrón originales. Sólo se puede decir que ha comprendido el arte románico o indio el hombre que se acerca al olvido de que no lo ha hecho él mismo para su propio uso; un hombre sólo está calificado para traducir un texto antiguo cuando ha participado realmente, y no solamente ha observado, la vida exterior e interior de aquel tiempo, y ha identificado aquel tiempo con el suyo propio. Todo esto requiere evidentemente una disciplina de negación de sí mismo mucho más prolongada, mucho más cabal que la que se asocia comúnmente con el estudio de la historia del arte, la cual, generalmente, no penetra más allá de un análisis de los estilos, y no llega, ciertamente, hasta un análisis de las razones necesarias de las iconografías o de la lógica de la composición.

Hay también una doctrina tradicional de la belleza. Esta teoría de la belleza no se desarrolla sólo con respecto a los artefactos, sino universalmente. Es independiente del gusto, porque se reconoce que, como dice San Agustín, hay aquellos que se

complacen en las deformidades. La palabra *deformidad* es muy significativa aquí, pues de lo que se trata es precisamente de una belleza formal; y no debemos olvidar que «formal» incluye la connotación «formativo». El reconocimiento de la belleza depende del juicio, no de la sensación; la belleza de las superficies estéticas depende de su información, y no de las superficies mismas. Toda cosa, ya sea natural o artificial, es bella en la medida en que es realmente lo que propone que ella es, e independientemente de todas las comparaciones; o es fea en la medida en que su forma no está expresada ni realizada en su efectualidad tangible. Por consiguiente, la obra de arte es bella en los términos de la perfección, o de la verdad y de la aptitud como se han definido arriba; todo lo que es inepto o vago no puede considerarse bello, por mucho que lo valoren aquellos que sólo «saben lo que les agrada». Por el contrario, al verdadero conocedor le «agrada lo que sabe»; habiendo determinado ese curso del arte que es correcto, el uso lo ha hecho agradable.

Todo lo que se hace bien y verdaderamente, será bello en su tipo debido a su perfección. No hay grados de perfección; de la misma manera que no podemos decir que una rana es más o menos bella que un hombre, cualesquiera que sean nuestras preferencias, tampoco es posible decir que una cabina telefónica como tal es más o menos bella que una catedral como tal; nosotros sólo pensamos que una es más bella que la otra en su tipo, debido a que nuestra experiencia efectiva es de ver cabinas telefónicas feas y catedrales realmente bellas.

Se da por supuesto que el artista trabaja siempre «por el bien de la obra que ha de hacerse»; de la coincidencia de la belleza con la perfección se sigue inevitablemente que su operación tiende siempre a la producción de una obra bella. Pero esto es algo muy diferente que decir que el artista persigue siempre descubrir y comunicar la belleza. En el taller del maestro artesano la belleza no es una causa final de la obra que ha de hacerse, sino un accidente inevitable. Y, por esta razón, la de la

obra de arte es siempre ocasional; es la naturaleza de un ser racional trabajar con fines particulares, mientras que la belleza es un fin indeterminado; ya sea que el artista esté planeando una pintura, una canción, o una ciudad, lo que pretende es hacer esa cosa y nada más. La intención del artista es hacer el trabajo «rectamente», *secundum rectam rationem artis*: es el filósofo quien introduce la palabra «bello» y expone sus condiciones en los términos de la perfección, la armonía y la claridad. El reconocimiento del hecho de que las cosas sólo pueden ser bellas en su tipo, y no en el tipo de otras, y el concepto de la formalidad de la belleza, nos llevan de nuevo a la futilidad del arte naturalista; las bellezas de un hombre vivo y de una estatua u hombre de piedra son diferentes en tipo y no son intercambiables; cuanto más tratamos de hacer que la estatua se parezca a un hombre, tanto más desnaturalizamos la piedra y caricaturizamos al hombre. Es la forma de un hombre en una naturaleza de carne lo que constituye la belleza de este hombre; es la forma de un hombre en una naturaleza de piedra lo que constituye la belleza de la estatua; y estas dos bellezas son incompatibles.

Así pues, la belleza es la perfección aprehendida como un poder atractivo: por ejemplo, el de ese aspecto de la verdad que mueve a la voluntad a abordar el tema que ha de comunicarse. En la fraseología medieval, «la belleza añade al bien un ordenamiento hacia la facultad cognitiva por la que el bien se conoce como tal»; «la belleza es afín a la cognición». Si nosotros mismos nos esforzamos en hablar bien, es en razón de la claridad sólo, y debemos preferir que se nos llame interesantes a que se nos llame melifluos. Para citar un ejemplo hasídico: si alguien dijera: «“Permítenos ahora escucharte hablar de tu doctrina, a ti que hablas tan bellamente”, “Quédeme yo mudo antes que hablar bellamente”». Pero si la belleza no es sinónimo de la verdad, ni puede aislarse tampoco de la verdad, entonces la distinción es lógica, pero hay coincidencia *in re*. La belleza es a la vez un síntoma y una invitación; de la manera en que el inte-

lecto aprehende la verdad, así la belleza mueve a la voluntad; la belleza está ordenada siempre a la reproducción, ya sea una generación física o una regeneración espiritual. Considerar la belleza como una cosa que ha de gozarse aparte del uso es ser un naturalista, un fetichista, y un idólatra.

Nada irrita más al exhibicionista de arte moderno que el que le pregunten: ¿De qué trata? o ¿para qué es? Al oír estas preguntas exclamará: ¡También podría preguntar a qué se parece! Sin embargo, la verdad es que la pregunta y la respuesta pertenecen a planos de referencia enteramente diferentes; hemos convenido en que la obra de arte no necesita parecerse a nada sobre la tierra, y que quizá es tanto peor cuanto más tiende a crear una ilusión. Otra cosa es que pidamos a la obra una inteligibilidad y una eficacia funcional. Pues, ¿qué podemos hacer con ella, intelectual o físicamente, si no tiene ningún significado y no se adapta a ningún uso? En este caso, todo lo que podemos hacer es que nos agrade o nos desagrade, a semejanza de los toros, de los que se dice que aman el verde y odian el rojo.

La inteligibilidad del arte tradicional no depende de las reconociciones, sino, como la de la escritura, de la legibilidad. Los caracteres en los que está escrito este arte se llaman propiamente símbolos; cuando se ha olvidado o se ignora el significado de los símbolos, y el arte existe sólo para el placer del ojo, los símbolos devienen «formas artísticas» y se les llama «ornamentos»; entonces hablamos de valores «decorativos». Una combinación de símbolos forma una iconografía o un mito. Los símbolos son el lenguaje universal del arte; un lenguaje internacional con variaciones meramente dialectales, antaño común en todos los medios y siempre intrínsecamente inteligible, aunque ahora ya no lo comprenden los hombres educados, y sólo puede verse o escucharse en el arte de los campesinos. El contenido de los símbolos es metafísico. Cualquier obra de arte tradicional que consideremos, ya sea un crucifijo, una columna jónica, un

bordado campesino, los arreos de un caballo, o un cuento infantil, tiene todavía, o tuvo, un significado por encima de lo que podría llamarse el valor inmediato del objeto como una fuente de placer o una necesidad vital. Para nosotros, esto implica que no podemos pretender haber explicado la génesis de una cualquiera de estas obras de arte hasta haber comprendido para qué servía y qué se quería significar con ella. Sin embargo, las formas simbólicas, a las que llamamos ornamentos porque para nosotros son sólo supersticiones, son la sustancia del arte ante nosotros; no basta con ser capaz de usar libremente los términos de la iconografía y de catalogar correctamente los especímenes de nuestros museos; para comprenderlos debemos comprender la *raison d'être* última de la iconografía, es decir, por qué es como es y no de otro modo.

Implicito en este simbolismo está lo que, tanto para el patrón como para el artista, era la significación finalmente espiritual de toda la empresa. Las referencias de las formas simbólicas son tan precisas como las de las matemáticas. Puesto que la adecuación de los símbolos es intrínseca, y no una cuestión de convención, los símbolos correctamente empleados transmiten de generación en generación un conocimiento de las analogías cósmicas: como es arriba, así es abajo. Algunos de nosotros todavía repetimos la plegaria: Hágase tu voluntad así en la tierra como en el cielo. Al artista se le representa constantemente como imitando las formas celestiales: «los oficios tales como la construcción y la carpintería, que nos dan la materia en formas trabajadas... toman sus principios allí y del pensamiento de allí» (*Enéadas*, V.9). La casa arquetípica, por ejemplo, repite la arquitectura del universo; un terreno abajo, un espacio en medio, y una bóveda arriba, en la que hay una abertura que corresponde a la puerta solar por la que uno «escapa enteramente» del tiempo y del espacio adentro de un empíreo ilimitado y eterno. Los valores funcionales y simbólicos coinciden; si una columna de humo asciende hacia el orificio de arriba, esto no es simple-

mente una conveniencia, sino también una representación del eje del universo que mantiene aparte el cielo y la tierra, la esencia y la naturaleza, y que, aunque él mismo es sin dimensiones ni consistencia, es el principio adamantino y la forma ejemplaria de la extensión temporal y espacial y de todas las cosas situadas en el tiempo o en el espacio. Sin duda, esto ya era evidente para el hombre prehistórico, aunque no tenemos testimonios escritos de ello anteriores a tal vez un milenio y medio a. C. Sobreviven vestigios de la abertura primitiva en los óculos de los domos, y un eco de su significación sobrevive igualmente en el hecho de que aún hoy decimos que Santa Claus, un doble del sol resucitado, cuando entra con sus regalos, no entra por la puerta humana, sino por la chimenea.

La designación universal de las armas de piedra como «piedras de rayo» es una memoria superviviente desde la Edad de Piedra, cuando ya el hombre primitivo identificaba sus armas ofensivas con el dardo del rayo con el que la Deidad solar hirió al Dragón, o si se prefiere, San Miguel a Satán, en el comienzo; una Edad de Hierro hereda tradiciones anteriores, y las evidencias escritas de la identificación de las armas con el rayo se remontan al menos hasta el segundo milenio a. C. Todas las tradiciones están de acuerdo en ver en la urdimbre de los tejidos hechos a mano una imagen de la radiación efluente de la luz de la aurora de la creación, y en su trama la representación de planos del ser o niveles de referencia más o menos alejados, pero todavía dependientes, de su centro común y soporte último. Los ejemplos podrían multiplicarse, pero bastará decir que las artes se han adscrito siempre universalmente a su fuente divina, que la práctica de un arte era al menos tanto un rito como un oficio, que el artesano siempre tenía que estar iniciado en los Misterios Menores de su oficio particular, y que el artefacto mismo tenía siempre un doble valor, por una parte el de una herramienta, y por otra el de un símbolo. Estas condiciones sobrevivieron en la Europa medieval, y todavía sobreviven

precariamente en Oriente, en la medida en que los tipos de humanidad normales han podido resistir las influencias subversivas de los negocios de la civilización.

Ahora estamos en condiciones de entender, al menos en parte, cómo la hechura de cosas por arte, y el uso de cosas hechas por arte, no sólo servía a la conveniencia inmediata del hombre, sino también a su vida espiritual; en otras palabras, servían a la totalidad del hombre u hombre sagrado, y no meramente al hombre exterior que se alimenta «sólo de pan». La transubstanciación del artefacto tenía su corolario inevitable en una transformación del hombre mismo; el templario, por ejemplo, cuya espada era también una cruz, había sido iniciado y se había esforzado en devenir más que un hombre y, en la medida de lo posible, una hipóstasis del Sol. «La espada», como dice Rūmī, «es la misma espada, pero el hombre no es el mismo hombre» (*Mathnawī*, V.3287). Ahora que la mayor parte de la vida se ha secularizado, estos valores transformativos del arte sólo pueden considerarse en la iconolatría, donde el icono hecho por manos, y subsecuentemente consagrado, sirve como un soporte de contemplación que tiende hacia una transformación del adorador en la semejanza de la forma arquetípica, que, como dice San Basilio, es a la que se tributa la veneración, y no «a los colores o al arte». El coleccionista que posee un crucifijo del mejor período y manufactura, y que goza meramente de su «belleza», está en una posición muy diferente de la del adorador igualmente sensitivo, que también siente su poder, y es movido efectivamente a tomar su propia cruz; sólo de este último puede decirse que ha comprendido la obra en su entereidad, y sólo del primero puede decirse que es un fetichista. De la misma manera, y como ya hemos dicho en otra parte, el hombre que puede haber sido un «bárbaro», pero que podía mirar arriba hacia el techo de su casa y decir: «Ahí cuelga la Luz de las Luces», o mirar abajo hacia el hogar y decir: «Ahí está el Centro del Mundo», era mucho más completamente un hombre

que otro cuya casa, por muy provista que esté de aparatos sanitarios y economizadores de esfuerzo, es meramente «una máquina en la que vivir».

Nos quedan por considerar los problemas del artista y el patrón, del productor y el cliente, desde el punto de vista de la ética: nos queda por explicar la posición tradicional, que afirma que no puede haber ningún «buen uso» sin arte; es decir, ninguna bondad eficiente, sino sólo buenas intenciones en el caso de que los medios proporcionados sean defectivos. Supongamos, por ejemplo, que el artista es un impresor; en la medida en que diseñe un tipo ilegible, el libro, por muy supremamente valioso que sea su texto, no será un «buen» libro. Asimismo, de un obrero chapucero decimos que no es «bueno» o que «no es bueno para nada», o, en el lenguaje técnico de la ética tradicional, que es un «pecador»: pues el pecado se define como «toda desviación del orden hacia el fin», cualquiera que sea la naturaleza del fin.

Antes de que el artista pueda imaginar siquiera una forma debe haber habido una dirección de la voluntad hacia una idea específica; puesto que uno no puede imaginar una «forma» en abstracto, sino sólo esta o aquella forma. En términos indios, una imagen sólo puede brotar de una «semilla». O como lo expresa San Buenaventura, «todo agente que obra racionalmente, y no al azar, ni bajo compulsión, preconoce la cosa antes de que ella sea, a saber, en una semejanza, y por esta semejanza, que es la “idea” de la cosa (en una forma imitable), la cosa misma es a la vez conocida y traída a la existencia». Por consiguiente, la voluntad del artista ha consentido de antemano al fin que se tiene en vista; bien se trate de un fin bueno o malo, ya no es asunto suyo en tanto que artista; ahora ya es demasiado tarde para tener escrúpulos, y el artista como tal ya no tiene ningún otro deber que consagrarse al bien de la obra que ha de hacerse. Como lo expresa Santo Tomás, «El arte no requiere del artista que su acto sea un acto bueno, sino que su obra sea buena... El

arte no presupone la rectitud del apetito», —sino sólo servir al apetito, ya sea para bien o para mal. Es al hombre a quien corresponde decidir qué propaganda es deseable, si lo es alguna; al hombre como artista sólo le corresponde hacer que la propagación sea efectiva. Sin embargo, el artista puede no dar la talla, y en este caso se dice que «peca como artista»: por ejemplo, si emprende y se propone manufacturar un gas venenoso, y produce en realidad algo completamente inocuo, o si trata de modelar una Madona, y sólo produce un cromó modelado. El artista como tal es un tipo amoral: al mismo tiempo, no puede haber ningún buen uso, es decir, un uso efectivo, sin arte.

Recordemos ahora que el artista es también un hombre, y como un hombre es responsable por todo aquello a lo que su voluntad consiente; «para que un hombre pueda hacer un uso recto de su arte, necesita tener una virtud que rectifique su apetito». Por ejemplo, el hombre es directamente responsable, como homicida en grado de tentativa, si consiente a la manufactura de alimentos adulterados, o de fármacos que exceden el requerimiento médico; es responsable, como promotor de conductas disolutas, si exhibe una película pornográfica (por lo cual entendemos, naturalmente, algo esencialmente salaz, salvando la distinción entre «obsceno» y «erótico»); es responsable espiritualmente si es un sentimentalista o un seudomístico. Es un error suponer que en épocas anteriores la «libertad» del artista pudo haber sido negada arbitrariamente por una agencia externa; por el contrario, es un hecho llano e inalterable que el artista como tal no es un *hombre* libre. Ciertamente, como artista es moralmente irresponsable; pero, ¿quién puede afirmar que él es un artista y que no es también un hombre? El artista puede ser separado del hombre desde el punto de vista lógico y para propósitos de una mayor comprensión; pero de hecho, el artista sólo puede divorciarse de su humanidad mediante lo que se llama una desintegración de la personalidad. La doctrina del arte por el arte implica precisamente este sacrificio de la huma-

nidad al arte, del todo a la parte. Es significativo que, al mismo tiempo que se pueden reconocer las tendencias individualistas en la esfera de la cultura, en la otra esfera, la de los negocios e intereses del provecho, a la mayoría de los hombres se les niega absolutamente la oportunidad de una operación artística, o sólo pueden funcionar como artistas responsables en las horas de ocio, cuando pueden practicar un «hobby» o jugar a algún juego. ¿De qué le servirá a un hombre ser políticamente libre, si debe ser o esclavo del «arte», o esclavo de los «negocios»?

Así pues, decimos que si el artista como tal es moralmente irresponsable, también es un *hombre* moralmente responsable. En los tipos de civilización normales y perdurables que hemos estado considerando —por ejemplo, el indio, el egipcio, el griego arcaico, el cristiano medieval, el chino, el maorí, o el indio americano— ha sido en el hombre como patrón, más bien que en el hombre como artista, en quien ha permanecido la decisión de *qué* es lo que debe hacerse: puesto que la libertad del artista implicaba una autonomía sólo dentro de su propia esfera de operación, y no incluye la libre elección de los temas. Esa elección correspondía al Hombre, y equivalía a una censura efectiva, aunque no a una censura en el sentido en que la entendemos nosotros, sino, en último análisis, a un autocontrol, puesto que el artista y el hombre todavía eran unánimes, y todos los hombres eran artistas en algún sentido. De hecho, no se hacía nada que no respondiera a una necesidad reconocida generalmente.

Todo esto concuerda con las palabras de Aristóteles, a saber, que «el fin general del arte es el bien del hombre». Los fines generales tienen precedencia sobre los fines privados; lo que ha determinado lo que se ha hecho por arte, no es el bien privado de este o aquel hombre, y menos aún el de este o aquel artista, sino la concepción del bien del Hombre. Por consiguiente, en principio puede aprobarse una censura como algo enteramente acorde con la dignidad del Hombre. Esta censura no

necesita formularse legalmente mientras el artista responsable es *también* un miembro responsable de la sociedad. Pero tan pronto como el artista afirma una independencia absoluta surge la ocasión para una censura formulada: la libertad, al devenir licencia, forja sus propias cadenas.

Sin embargo, no debemos pasar por alto un factor esencial del problema planteado. ¿Quién está calificado para ser un censor? Ciertamente, no es suficiente reconocer un mal, o lo que creemos que es un mal, y lanzarse a la acción guiados sólo por una opinión privada, o de un pequeño grupo, por muy firmemente que se sostenga. Ni es tampoco, ciertamente, en una democracia, ni en una sociedad que trata de encontrar un medio de supervivencia probando y equivocándose, donde puede ejercerse justamente una censura. Nuestras censuras reflejan todo lo más un canon de conveniencia variable; un canon que varía, por ejemplo, de estado a estado y de década en década. Para justificar el ejercicio de una censura, debemos *saber* lo que está bien y lo que está mal, y por qué; nosotros debemos haber leído la Ley Eterna antes de poder imponer un código humano. Esto significa que sólo puede ejercerse adecuadamente una censura dentro de una comunidad relativamente unánime, que reconozca una verdad verificada, y que las leyes de la conducta que obligan al artista como hombre sólo pueden ser promulgadas debidamente por una elite, cuya vocación es precisamente conocer la verdad metafísica (que es la única a partir de la cual pueden deducirse y verificarse los principios rectores del obrar y del hacer). Por consiguiente, no podemos esperar de ninguna censura legislativa un ajuste de las tirantes relaciones entre el artista y el patrón, el productor y el cliente; el primero sólo se preocupa de sí mismo; el segundo desconoce completamente las necesidades reales del hombre, ya sean físicas o espirituales: ama en exceso la cantidad e insiste excesivamente poco en la calidad de la vida. La fuente de todas nuestras dificultades, ya sean económicas o psíquicas, está más allá del poder de la le-

gislación o de la filantropía; lo que requerimos es una rectificación de la humanidad misma y la consecuente consciencia de la prioridad de la contemplación sobre la acción. Estamos excesivamente ocupados, y hemos convertido la industria en un vicio.

Así pues, bajo las circunstancias presentes, el arte es ampliamente un lujo: un lujo que pocos pueden permitirse, y que los que no pueden pagarlo no deben lamentarse mucho por ello. Este mismo «arte» fue una vez el principio del conocimiento por el que se producían los medios de vida necesarios, y por el que se proveía a las necesidades físicas y espirituales del hombre. El hombre total hacía las cosas por contemplación, y al hacerlas no se apartaba de sí mismo. Para resumir todo lo que se ha dicho en una sola frase: el arte *es* una superstición, el arte *era* una manera de vivir.

POSTDATA

*Nota a propósito de una reseña de
Richard Florsheim sobre*

¿ES EL ARTE UNA SUPERSTICIÓN, O UNA MANERA DE VIVIR?

Al reseñar mi «¿Es el arte una superstición o una manera de vivir?» Mr. Florsheim asume mi «defensa de un retorno a un orden más o menos feudal... a un orden de cosas antiguo, pero muerto». De manera semejante, un crítico de «Patron and Artist» (cf. en *Apollo*, febrero de 1938, p. 100) admite que todo lo que digo «es muy cierto», pero asume que el remedio que nosotros, los «medievalistas» (es decir, autores como Gill, Gleizes, Carey, y yo mismo), sugerimos es «volver de algún modo a una organización social antigua».

Estas suposiciones falsas y superficiales permiten al crítico eludir el desafío de nuestra crítica, que contiene dos puntos principales: 1º) que la «valoración» actual de las artes antiguas y exóticas, en los términos de nuestra propia visión especialísima e históricamente provinciana del arte, equivale a una suerte de farsa, y 2º) que bajo las condiciones de manufactura aceptadas por la doctrina artística actual, al hombre se le dan piedras en lugar de pan. Estas proposiciones o son ciertas o no lo son, y honestamente no pueden tergiversarse con el fin de que signifiquen que nosotros queremos hacer retroceder las manecillas del reloj.

Tampoco es cierto que «no pretendemos ofrecer mucho en cuanto a remedios prácticos»; por el contrario, lo ofrecemos todo, que es «volver de algún modo a los primeros principios». Traducido de términos metafísicos a términos religiosos, esto significa: «Buscad primero el reino de Dios y Su Rectitud, y

todas estas cosas se os darán por añadidura». Lo que esto pueda tener que ver con un arcaísmo o eclecticismo sociológico, yo no alcanzo a verlo.

Un retorno a los primeros principios no recrearía los aspectos externos de la Edad Media, aunque podría capacitarnos para entenderlos mejor. No he dicho en ninguna parte que yo desee «volver a la Edad Media». En el folleto reseñado dije que una catedral no es más bella en su tipo que una cabina telefónica en su tipo, y excluí expresamente toda cuestión de preferencias, es decir, de «ilusiones». Lo que entiendo por «ilusión» es ese tipo de fe en el «progreso» que lleva al señor Florsheim a identificar «antiguo» con «muerto», un tipo de pensamiento que ignora toda distinción entre esencia y accidente y que parece sugerir un prejuicio marxista o en todo caso decididamente antitradicional.

Las cosas que eran verdaderas en la Edad Media son siempre verdaderas, independientemente de toda cuestión de estilos; supongamos eternamente verdadero, por ejemplo, que «la belleza es afín a la cognición». ¿Acaso se sigue de esto que, para ser consecuente, debo decorar mi casa con follajes?, ¿o que me está prohibido admirar un aeroplano? El Dr. Wackernagel, reseñado en *The Art Bulletin*, XX, p. 123, «nos previene contra la falta de propósito de la mayor parte de nuestro arte moderno». ¿Implica esto necesariamente una nostalgia de la Edad Media por su parte? Si afirmo que una manufactura por arte es, humanamente hablando, superior a una «industria sin arte», de ello no se sigue que esté pensando en caballeros con armadura. Si veo que una manufactura para el uso es mejor para el cliente (y todos nosotros somos clientes) que una manufactura para el provecho, esto no significa que tengamos que manufacturar antigüedades. Si acepto que la vocación es la base natural del progreso individual (la palabra tiene un significado real en una aplicación individual, a saber, el significado de *werden was du bist*), no estoy necesariamente equivocado por el hecho de que

esta posición fuera sostenida «antiguamente» por Platón y por la *Bhagavad Gītā*. Ciertamente, no pretendo prever el estilo de una futura Utopía; por escaso que sea el valor que doy a la «civilización moderna», y por muy superiores que hayan sido los valores prevalecientes del orden social medieval o de cualquier otro orden social primitivo o todavía existente, no pienso que ninguno de éstos vaya a proporcionar un plano listo para una imitación futura. Yo no tengo nada que hacer con un pseudo-gótico, en ningún sentido de la palabra. Cuanto antes se den cuenta de esto mis críticos, y de que no trato de expresar ningún criterio, opinión o filosofía «míos propios», tanto antes descubrirán de qué estoy hablando.

IV

¿CUÁL ES EL USO DEL ARTE?*

Estamos familiarizados con dos escuelas contemporáneas de pensamiento sobre el arte. Por una parte tenemos una auto-denominada «elite» muy reducida que distingue entre las «bellas» artes y el arte como manufactura especializada, y que valora en mucho estas bellas artes en tanto que autorrevelación o autoexpresión del artista; Por consiguiente, esta elite basa su enseñanza de la estética en el estilo, y centra la llamada «apreciación del arte» en la manera más que en el contenido o la verdadera intención de la obra. Estos son nuestros profesores de Estética y de Historia del Arte, que se felicitan por la ininteligibilidad del arte a la vez que lo explican psicológicamente, sustituyendo el estudio del arte de un hombre por el estudio del hombre mismo; y estos guías de ciegos son seguidos gustosamente por una mayoría de artistas modernos, a quienes halaga naturalmente la importancia que se atribuye al genio personal.

Por otra parte tenemos la gran mayoría de los hombres sencillos que no están realmente interesados en las personalidades artísticas, y para quienes el arte, como se ha definido arriba, es más bien una peculiaridad que una necesidad de la vida, y de hecho no tienen ningún uso para el arte.

Y frente a estos dos tipos tenemos una visión del arte normal, aunque olvidada, que afirma que el arte es el hecho de hacer bien, o de ordenar correctamente, cualquier cosa que se necesite hacer u ordenar, ya sea una estatuilla, un automóvil o un jardín. En el mundo occidental, ésta es específicamente la doctrina católica del arte; doctrina cuya conclusión natural, en

* Originalmente, dos conferencias radiofónicas.

palabras de Santo Tomás, es que «no puede haber ningún buen uso sin arte». Es más bien evidente que si las cosas que se requieren para el uso, ya sea un uso intelectual o físico, o, bajo condiciones normales, ambos, no están hechas correctamente, no pueden saborearse, entendiendo por «saborear» algo más que el mero hecho de que nos «gusten». Por ejemplo, una comida mal preparada nos sentará mal; y de la misma manera, las exhibiciones autobiográficas, o cualquier otro tipo de exhibiciones sentimentales, debilitan necesariamente la moral de aquellos que se alimentan de ellas. El patrón sano no está más interesado en la personalidad del artista que en la vida privada de su sastre: todo lo que necesita de ellos es que estén en posesión de su arte.

Esta serie de conferencias se dirige al segundo tipo de hombres que hemos definido arriba, a saber, al hombre llano y de mentalidad práctica que no tiene ningún uso para el arte, a saber, para el arte según lo exponen los psicólogos y lo practican la mayoría de los artistas contemporáneos, especialmente los pintores. El hombre llano no tiene ningún uso para el arte a menos que sepa de qué se trata o para qué es. Y hasta aquí, tiene toda la razón; si no trata sobre algo y no es para algo, no *tiene* ningún uso. Y, además, si no trata sobre algo *que valga la pena* —más, por ejemplo, que la preciosa personalidad del artista—, y no es para algo que valga la pena tanto para el patrón y el cliente como para el artista y hacedor mismo, no tiene ningún uso *real*, y no es más que un producto de lujo o un mero ornamento. En base a esto, el arte puede ser rechazado como una mera vanidad por un hombre religioso, como una superfluidad costosa por el hombre práctico, y como una parte esencial del conjunto de la fantasía burguesa por el pensador de clase. Por consiguiente, hay dos puntos de vista opuestos, uno de los cuales afirma que no puede haber ningún buen uso sin arte, y el otro, que el arte es una superfluidad. Obsérvese, sin embargo, que estas expresiones contrarias se afirman con res-

pecto a dos cosas muy diferentes, que no son la misma por el mero hecho de que a ambas se les haya llamado «arte». Demos ahora por aceptada la visión históricamente normal y religiosamente ortodoxa de que, así como la ética es la «manera correcta de obrar», el arte es «hacer bien cualquier cosa que se necesite hacer» o, simplemente, «la manera correcta de hacer las cosas»; y dirigiéndonos ahora a aquellos para quienes las artes de la personalidad son superfluas, preguntemos si el arte no es después de todo una necesidad.

Una necesidad es algo de lo que no podemos permitirnos prescindir, cualquiera que sea su precio. No podemos entrar aquí en cuestiones de precio; sólo diremos que el arte no necesita ser caro, y no debería serlo, excepto en la medida en que se emplean materiales costosos. Es en este punto donde surge la cuestión crucial de la manufactura para el provecho frente a la manufactura para el uso. En general, las cosas no se hacen bien y por consiguiente no son bellas, porque la idea de la manufactura para el provecho está estrechamente vinculada con la sociología industrial actualmente aceptada. Al fabricante le interesa producir lo que nos agrada, o lo que puede inducirnos a que nos agrade, sin considerar si nos conviene o no; como otros artistas modernos, el fabricante se está expresando a sí mismo, y sólo está sirviendo a nuestras necesidades reales en la medida en que *debe* hacerlo para poder vender. Los fabricantes y los demás artistas recurren por igual a la publicidad; el arte recibe abundante publicidad en las escuelas y universidades, en los «museos de arte moderno» y por parte de los marchantes de arte; y el artista y el fabricante fijan por igual el precio de sus mercancías acordemente a los que permite el tráfico. Bajo estas condiciones, como lo ha expresado tan bien el señor Carey, que participa en esta serie de conferencias, el fabricante trabaja para poder seguir ganando; no gana, como debería, para poder seguir fabricando. Sólo cuando el hacedor de cosas es un hacedor de cosas por vocación, y no meramente alguien que tiene un

empleo, el precio de las cosas se aproxima a su valor real; y bajo estas circunstancias, cuando pagamos por una obra de arte diseñada para servir a un propósito necesario, tenemos el valor de nuestro dinero; y puesto que el propósito es un propósito necesario, *debemos* ser capaces de poder pagar por el arte, o en otro caso estamos viviendo por debajo de un nivel humano normal; como viven hoy la mayoría de los hombres, incluso los ricos, si consideramos la calidad más que la cantidad. No es necesario agregar que el trabajador también es una víctima de la manufactura para el provecho; tanto es así que ha devenido una burla decirle que las horas de trabajo deberían ser más agradables que las horas de ocio; que cuando trabaja debería estar haciendo lo que le agrada, y que sólo en su tiempo libre debería hacer lo que debe —puesto que el trabajo está condicionado por el arte, y la conducta por la ética.

La industria sin arte es brutalidad. El arte es específicamente humano. Ninguno de esos pueblos primitivos, pasados o presentes, cuya cultura afectamos despreciar y nos proponemos enmendar, ha prescindido nunca del arte; desde la Edad de Piedra en adelante, todas las cosas hechas por el hombre, a menudo bajo condiciones penosas o de pobreza, han sido hechas por arte para servir a un doble propósito, a la vez utilitario e ideológico. Somos nosotros, que, hablando en términos colectivos al menos, disponemos de unos recursos ampliamente suficientes, y que no nos paramos ante el despilfarro de estos recursos, quienes por primera vez nos hemos propuesto hacer una división del arte: por una parte un tipo que ha de ser meramente utilitario, y por otra el tipo lujoso, y que omite enteramente lo que fue una vez la función más elevada del arte, a saber, expresar y comunicar ideas. Ha pasado mucho tiempo desde que la escultura se consideraba como el «libro» del hombre pobre. Nuestra palabra «estética» misma, de «aesthesis», «sensación», proclama nuestro abandono de los valores intelectuales del arte.

El tiempo de que disponemos sólo nos permite tocar otros dos puntos. En primer lugar, aunque decimos que el hombre llano tiene razón al querer saber de qué trata una obra, y al pedir inteligibilidad en las obras de arte, no es menos cierto que se equivoca al pedir el parecido, y que se equivoca completamente al juzgar las obras de arte antiguo desde puntos de vista como el que implica la expresión común «esto era antes de que supieran nada de anatomía» o «esto era antes de que se descubriese la perspectiva». El arte se ocupa de la naturaleza de las cosas, y sólo incidentalmente, si lo hace alguna vez, de su apariencia; apariencia que oculta mucho más que revela la naturaleza de las cosas. La tarea del artista no es enamorarse de la naturaleza como efecto, sino considerar la naturaleza como la causa de los efectos. En otras palabras, el arte tiene mucha más afinidad con el álgebra que con la aritmética, y de la misma manera que se necesitan ciertas calificaciones si queremos comprender y saborear una fórmula matemática, así también el espectador tiene que haber sido educado como debe si ha de comprender y saborear las formas del arte comunicativo. Este es el caso, sobre todo, si el espectador ha de comprender y saborear obras de arte que están escritas, por decirlo así, en un lenguaje extraño y olvidado; lo cual se aplica a la mayoría de los objetos expuestos en nuestros museos.

Este problema se presenta porque la misión de un museo no es exponer obras contemporáneas. La ambición del artista moderno de estar representado en un museo responde a su vanidad, y delata una incompreensión completa de la función del arte; porque si una obra se ha hecho para satisfacer una necesidad dada y específica, sólo puede ser efectiva en el entorno para el que se diseñó, es decir, en un contexto vital tal como la casa de un hombre, en la que vive, o en una calle, o en una iglesia, y no en un lugar cuya función principal es albergar toda clase de arte.

La función de un museo de arte es preservar de la destrucción y hacer accesibles las obras de arte antiguas que todavía se consideran como muy buenas en su tipo por expertos responsables de su selección. ¿Pueden estas obras de arte, que no se hicieron para satisfacer sus necesidades particulares, ser de algún uso para el hombre llano? Probablemente no le serán de mucho uso a primera vista y sin ninguna guía, ni hasta que sepa de qué son y para qué eran. Mejor querríamos, aunque en vano, que el hombre de la calle tuviera acceso a mercados como aquellos en los que los objetos de los museos se compraban y vendían originalmente a precios razonables en el curso cotidiano de la vida. Por otra parte, los objetos de los museos se hicieron para satisfacer unas necesidades humanas específicas, aunque no precisamente nuestras necesidades actuales; y es muy deseable darse cuenta de que ha habido necesidades humanas distintas, y quizá más significativas, que las nuestras. Ciertamente, los objetos de los museos no pueden considerarse como figuras que hayan de imitarse, puesto que no se hicieron para satisfacer nuestras necesidades especiales; pero en la medida en que son buenos en su tipo, como lo presupone su selección por los expertos, pueden deducirse de ellos, cuando se consideran en relación a su uso original, los principios generales del arte, de acuerdo con los cuales las cosas *pueden* hacerse bien para cualquier propósito que se requiera. Y hablando en términos generales, éste es el principal valor de nuestros museos.

Algunos han respondido a la pregunta «¿cuál es el uso del arte?» diciendo que el arte es por el arte mismo; y no deja de ser extraño que aquellos que sostienen que el arte no tiene ningún uso humano hayan subrayado al mismo tiempo el valor del arte. Trataremos de analizar las falacias que implica esto.

Antes nos hemos referido al pensador de clase que no tiene ningún uso para el arte y que está dispuesto a prescindir de él como parte esencial del conjunto de la fantasía burguesa. Si pudiéramos descubrir a un pensador tal, ciertamente estaríamos

muy felices en estar de acuerdo con él en que toda la doctrina del arte por el arte, y todo el asunto del «coleccionismo» y del «amor al arte» no es más que una aberración sentimental y un medio de escapar de las cuestiones serias de la vida. Estaríamos muy dispuestos a estar de acuerdo en que cultivar meramente las cosas más elevadas de la vida —si el arte es una de ellas— en las horas de ocio que han de obtenerse mediante una mayor sustitución de los medios de producción manuales por medios mecánicos, es tan vano como pueda serlo el cultivo de la religión por la religión únicamente los domingos; y en que las pretensiones del artista moderno son fundamentalmente ilusorias y egóticas.

Desafortunadamente, cuando descendemos a los hechos, descubrimos que el reformador social no es realmente superior a la ilusión de la cultura vigente, sino que sólo está irritado por una situación económica que parece privarle de esas cosas más elevadas de la vida que la riqueza puede proveer más fácilmente. Mucho más que ver claro lo que son, el trabajador envidia al coleccionista y al «amante del arte». La noción que tiene del arte el esclavo del salario no es más realista o práctica que la de un millonario, de la misma manera que su noción de la virtud no es más realista que la del predicador de la bondad por la bondad misma. No ve que si necesitamos el arte sólo si nos *agrada* y porque *nos agrada* el arte, y que si debemos ser buenos sólo si nos *agrada* y porque *nos agrada* ser buenos, el arte y la ética se convierten en meras materias de gusto, y no puede suscitarse ninguna objeción si decimos que nosotros no tenemos ningún uso para el arte porque no nos agrada, o que no tenemos ninguna razón para ser buenos, porque preferimos ser malos.

El tema del arte por el arte fue abordado el otro día por un redactor del periódico *Nation*, que citaba con aprobación un pronunciamiento de Paul Valéry en el sentido de que la característica esencial del arte es su *inutilidad*, y decía a continuación

que «nadie se escandaliza ante la afirmación de que “la virtud es su propia recompensa”..., lo cual es sólo otra manera de decir que la virtud, como el arte, es un fin en sí misma, un bien final». El autor señalaba también que «la inutilidad y la carencia de valor no son las mismas cosas»; con lo cual, naturalmente, quería decir «no son la misma cosa». Decía, además, que sólo existen tres motivos por los que un artista es impelido a trabajar, a saber, «por el dinero, por la fama o por el “arte”».

No necesitamos buscar más un ejemplo perfecto del pensador de clase estupidificado por lo que hemos llamado el conjunto de la fantasía burguesa. Para empezar, está muy lejos de ser cierto que nadie se escandaliza por la afirmación de que «la virtud es su propia recompensa». Si esto fuera verdadero, entonces la virtud no sería más que la ego-estima de los *uncóguid*. En realidad, que «la virtud es su propia recompensa» está en oposición directa a toda enseñanza ortodoxa, donde se afirma constante y explícitamente que la virtud es un medio hacia un fin, y no ella misma un fin; un medio hacia el fin último de la felicidad del hombre, y no una parte de ese fin. Y exactamente del mismo modo, en todas las civilizaciones humanas y normales, la doctrina sobre el arte ha oído siempre que el arte es igualmente un medio, y no un fin final.

Por ejemplo, la doctrina aristotélica de que «el fin general del arte es el hombre» fue firmemente apoyada por los enciclopedistas cristianos medievales; y podemos decir que todos aquellos sistemas de pensamiento filosóficos y religiosos de los que el pensador de clase más querría emanciparse están de acuerdo en que tanto la ética como el arte son medios hacia la felicidad, y ninguno de ambos un fin final. El punto de vista burgués, al que el reformador social mencionado da su asentimiento de hecho, es sentimental e idealista; ¡mientras que la doctrina religiosa que él repudia es utilitaria y práctica! En cualquier caso, el hecho de que un hombre obtenga placer, o pueda obtenerlo, actuando bien o haciendo bien una cosa, no es

suficiente para hacer de este placer el propósito de su obra, excepto en el caso del hombre ego-estimado o del hombre que es meramente un autoexpresionista: de la misma manera que el placer de comer no puede llamarse el fin final del comer, excepto en el caso del glotón que vive para comer.

Si el uso y el valor no son de hecho sinónimos, es sólo porque el uso implica la eficacia, y, sin embargo, el valor puede otorgarse a algo ineficiente. San Agustín, por ejemplo, señala que la belleza no es simplemente lo que nos agrada, porque hay gentes a quienes agradan las deformidades; o, en otras palabras, valoran lo que en realidad es inválido. El uso y el valor no son idénticos en la lógica, pero en el caso de un sujeto perfectamente sano, coinciden en la experiencia; y esto lo ilustra admirablemente la equivalencia del alemán *brauchen*, «usar», y el latín *frui*, «disfrutar, saborear».

Tampoco el dinero, la fama, o el «arte» pueden considerarse explicaciones del arte. El dinero no puede serlo porque, aparte del caso de la manufactura para el provecho en vez de para el uso, el artista por naturaleza, cuyo fin en vista es el bien de la obra que ha de hacerse, no trabaja para ganar, sino que gana para poder seguir siendo él mismo, es decir, para poder seguir trabajando en eso que él es por naturaleza; de la misma manera que come para poder seguir viviendo, en vez de vivir para poder seguir comiendo. En cuanto a la fama, sólo necesita señalarse que la mayor parte del arte más grande del mundo se ha producido anónimamente, y que si un trabajador sólo persigue la fama, «cualquier hombre digno debería avergonzarse de que las buenas personas sepan esto de él». En cuanto al arte, decir que el artista trabaja por el arte es un abuso de lenguaje. El arte es eso *por* lo que un hombre trabaja, suponiendo que esté en posesión de su arte y que tenga el hábito de su arte; de la misma manera que la prudencia o la conciencia es eso por lo cual actúa bien. Ni el arte es el fin de su trabajo, ni la prudencia es el fin de su conducta.

Confusiones tales como éstas sólo son posibles porque bajo las condiciones establecidas en un sistema de producción para el provecho más bien que para el uso, hemos olvidado el significado de la palabra «vocación», y sólo pensamos en términos de «empleos». El hombre que tiene un «empleo» trabaja por motivos extralaborales, y puede ser completamente indiferente hacia la calidad del producto, del que tampoco es responsable; todo lo que quiere, en este caso, es asegurarse una participación adecuada en los beneficios esperados. Pero un hombre cuya vocación es específica, es decir, que está natural y constitucionalmente adaptado e instruido en un tipo u otro de hacer, aun cuando se gane la vida con este hacer, está haciendo realmente lo que más ama; y si es forzado por las circunstancias a hacer algún otro tipo de trabajo, aunque esté mejor pagado, este hombre es en realidad muy infeliz. La vocación, ya sea la del granjero o la del arquitecto, es una función; en lo que concierne al hombre mismo, el ejercicio de esta función es el medio más indispensable de su desarrollo espiritual, y en lo que concierne a su relación con la sociedad, es la medida de su dignidad. Exactamente en este sentido, Platón dice que «se hará más, y mejor, y con mayor facilidad, cuando cada cual haga sólo una cosa, de acuerdo con su genio; y esto es la justicia para cada hombre en sí mismo». La tragedia de una sociedad organizada industrialmente sólo para el provecho es que a cada hombre, en lo que él es en sí mismo, se le niega esta justicia; y una sociedad tal como ésta, literal e inevitablemente, hace el papel del Diablo con respecto al resto del mundo.

El error básico de lo que hemos llamado la ilusión de la cultura es la asunción de que el arte es algo que ha de hacer un tipo especial de hombre, y particularmente el tipo de hombre que llamamos genio. En oposición directa a esto, tenemos el punto de vista normal y humano de que el arte es simplemente la manera correcta de hacer las cosas, ya sean sinfonías o aeroplanos. En otras palabras, el punto de vista normal no asume

que el artista sea un tipo especial de hombre, sino que todo hombre, que no es un mero holgazán y un parásito, es necesariamente un tipo especial de artista, habilidoso y contento con la hechura u ordenamiento de una cosa u otra de acuerdo con su naturaleza e instrucción.

Las obras de un genio tienen muy poco uso para la humanidad que, invariable e inevitablemente, no comprende, distorsiona y caricaturiza sus manierismos al tiempo que ignora su esencia. Lo que importa no es el genio, sino el hombre que puede producir una obra maestra. Pues, ¿qué es una obra maestra? Ciertamente, no es, como se supone comúnmente, un vuelo de la imaginación individual, más allá del alcance común de su propio tiempo y lugar, y más para la posteridad que para nosotros mismos; sino, por definición, una obra hecha por un aprendiz al cierre de su aprendizaje, obra con la que prueba su derecho a ser admitido plenamente en la cofradía de un gremio, o como diríamos ahora, en un sindicato, en calidad de maestro. La obra maestra es simplemente la prueba de competencia que se espera y se requiere de todo artista graduado, a quien no se le permite establecer su taller propio a menos que haya producido tal prueba. Del hombre cuya obra ha sido aceptada por un cuerpo de expertos practicantes, se espera que siga produciendo obras de idéntica calidad durante el resto de su vida; es un hombre responsable de todo lo que hace. Todo esto forma parte del curso normal de las cosas, y lejos de considerar las obras maestras como meras obras antiguas conservadas en los museos, el trabajador adulto debería avergonzarse si algo que él hace no llega al nivel de la obra maestra, o es menos que apropiado para ser expuesto en un museo.

El genio habita en un mundo suyo propio. El maestro artesano vive en un mundo habitado por otros hombres; tiene vecinos. Una nación no es «musical» porque haya grandes orquestas mantenidas en sus capitales y apoyadas por un círculo selecto de «amantes de la música», ni siquiera lo es porque estas

orquestas ofrezcan programas populares. Inglaterra era un «nido de pájaros cantores» cuando Pepys podía insistir en una baja capacidad de la doncella para asumir un papel difícil en el coro de la familia, a falta de lo cual no sería contratada. Y si las canciones folklóricas de un país se recogen ahora entre las cubiertas de los libros, o como lo expresa el cantor mismo, «se meten en un saco», o si, de la misma manera, consideramos el arte como algo que hay que ver en un museo, no es que se haya *ganado* algo, sino que sabemos que algo se ha *perdido*, y nos alegraría preservar su memoria.

Así pues, hay otras posibilidades de «cultura» distintas de las que consideran nuestras universidades y grandes filántropos, y otras posibilidades de realización distintas de las que pueden exhibirse en las galerías de pintura. No negamos que el pensador de clase pueda estar perfectamente justificado en su resentimiento contra la explotación económica; en cuanto a esto bastará señalar de una vez por todas que «el trabajador merece su salario». Pero lo que el pensador de clase, como hombre, y no meramente en su evidente papel de explotado, debe exigir y apenas se atreve a exigirle nunca, es una responsabilidad humana por lo que hace. Lo que el sindicato debe exigir a sus miembros es un cumplimiento de maestro. Lo que el pensador de clase que no es meramente un victimario, sino también un hombre, tiene derecho a pedir, no es tener menos trabajo que hacer, ni poder dedicarse a un tipo de trabajo diferente, ni tener una participación mayor en las migajas culturales que caen de la mesa del rico, sino la oportunidad de que lo que hace por un salario le proporcione tanto placer como el que puede obtener en su propio jardín o en su vida familiar; en otras palabras, lo que debe exigir es la oportunidad de ser un artista. Ninguna civilización que le niega esto puede ser aceptada.

Con o sin máquinas, lo cierto es que siempre habrá un trabajo que hacer. Hemos intentado mostrar que aunque el trabajo es una necesidad, no es en modo alguno un mal necesario, sino

que, en el caso en que el trabajador es un artista responsable, es un bien necesario. Hasta ahora hemos hablado desde el punto de vista del trabajador, pero apenas es necesario agregar que depende tanto del patrón como del artista. El trabajador deviene un patrón tan pronto como procede a comprar para su propio uso. Y en cuanto a éste mismo como usuario, sugerimos que el hombre que, cuando necesita un traje, no compra dos trajes de confección hechos con género de mala calidad, sino que encarga un traje de buena tela a un sastre experimentado, es mucho mejor patrón y mejor filántropo que el hombre que se limita a adquirir una obra de un maestro antiguo y la regala a la nación. El metafísico y el filósofo también están implicados; uno de los principales cometidos del profesor de estética debería ser acabar con la superstición del «Arte» y con la del «Artista» como una persona privilegiada, de otro tipo que los hombres ordinarios.

El explotado no debería resentirse sólo por el hecho de la inseguridad social, sino por la situación de irresponsabilidad humana que se le impone bajo las condiciones de la manufactura para el provecho. Debe darse cuenta de que la cuestión de la propiedad de los medios de producción es ante todo una cuestión de significación espiritual, y que sólo secundariamente es un problema de justicia o injusticia económicas. Mientras el pensador de clase proponga vivir sólo de pan, o aunque sea de pastel, no es mejor ni más sabio que el capitalista burgués a quien afecta despreciar; tampoco sería más feliz en el trabajo sustituyendo muchos amos por pocos. Mientras consienta en la inhumana deificación del «arte» implícita en la expresión «el arte por el arte», importa poco si propone prescindir del arte, o tener su parte en él. Que se sacrifique a sí mismo en el altar del «arte» no es más conductivo al fin último, y presente, de la felicidad del hombre que sacrificarse a sí mismo en los altares de una Ciencia, Estado o Nación personificados.

Por el bien de todos los hombres negamos que el fin del arte sea el arte por el arte. Por el contrario, «la industria sin arte es brutalidad»; y devenir un bruto es morir como hombre. En ambos casos se trata de carne de cañón; hay poca diferencia entre morir súbitamente en la trinchera o en una factoría día tras día.

V

BELLEZA Y VERDAD

Ex divina pulchritudine esse omnium derivatur
(Santo Tomás de Aquino; *De Pulchro*)

Se ha afirmado que «la belleza es afín a la facultad cognitiva» (Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica* I.5.4 ad I), y que es la causa del conocimiento, pues, «puesto que el conocimiento es por asimilación, y la similitud es con respecto a la forma, la belleza pertenece propiamente a la naturaleza de una causa formal» (*ib.*). Santo Tomás vuelve a confirmar la definición de la belleza como una causa en *Summa Theologica* III.88.3, donde dice que «Dios es la causa de todas las cosas por su conocimiento», lo que subraya de nuevo la conexión entre la belleza y la sabiduría. «El conocimiento es lo que hace bella a la obra» (San Buenaventura, *De reductione artium ad theologiam*, 13). Por supuesto, es por su cualidad de claridad o iluminación (*claritas*), que Ulrich de Strassburg explica como el «brillo de la luz formal en lo que es formado o proporcionado», por lo que la belleza se identifica con la inteligibilidad: el brillo de la expresión es inconcebible aparte de la perspicacia. La vaguedad de todo tipo, puesto que es una privación de la forma debida, es necesariamente un defecto de belleza. De aquí que, en la retórica medieval, se insista tanto en la naturaleza comunicativa del arte, que debe ser siempre explícito.

Es precisamente este carácter comunicativo lo que distingue al arte cristiano del arte clásico tardío, arte en el que se busca el estilo por el estilo mismo, y en el que el contenido sólo se valora como un punto de partida; y es también lo que le distingue de la mayor parte del arte moderno, que se esfuerza por eliminar el tema (*gravitas*). San Agustín estableció una clara

ruptura con el sofismo, al cual define como sigue: «Aunque no emplee juegos de palabras, se llama sofístico a un discurso que busca el ornamento verbal (sánscrito *alaṃkāra*) más allá de los límites de la responsabilidad de su gravidez (*gravitas*)» (*De doctrina christiana*, II.31). La propia retórica de San Agustín «retorna, a través de siglos de ciencia del triunfo personal, a la antigua idea de mover a los hombres hacia la verdad» (Baldwin, *Mediaeval Rhetoric and Poetic*, p. 51), a la posición de Platón cuando pregunta: «¿En qué hace el sofista más elocuente a un hombre?» (*Protágoras*, 312), y a la de Aristóteles, cuya teoría de la retórica asignaba a ésta la función de «activar el conocimiento, de señalar la verdad a los hombres... Aristóteles concibe la retórica como el arte de dar efectividad a la verdad; los sofistas antiguos y posteriores la conciben como el arte de dar efectividad al orador» (Baldwin; *loc. cit.*, p. 3). No hay que pensar que esto sólo tiene una aplicación a la oratoria o a la literatura; lo que se dice se aplica a cualquier arte, como dice explícitamente Platón en el *Gorgias*, 503, donde vuelve a tratar el problema de lo que ha de decirse: «El hombre bueno, que está atento a lo mejor cuando habla... es exactamente como cualquier otro artesano... Sólo tenéis que mirar, por ejemplo, a los pintores, a los constructores...» Así pues, la postura escolástica está tan lejos de la postura moderna como lo está de la postura clásica tardía: puesto que, de la misma manera que en el sofismo, así, en la mayor parte del arte moderno, la intención es agradar a los demás o expresarse uno mismo. Mientras que el arte de agradar, o como Platón lo llama, la «adulación» (*Gorgias*), no es para la Edad Media el propósito del arte, sino un medio accesorio (y para las grandes mentes ni siquiera un medio indispensable), de modo que, como dice San Agustín: «Ahora no estoy tratando sobre cómo agradar; estoy hablando de cómo han de ser enseñados los que desean instrucción» (*ib.*, IV.10). Y mientras que en la mayor parte del arte moderno no podemos dejar de reconocer un exhibicionismo en el que el

artista, más que demostrar una verdad, se explota a sí mismo, y el individualismo moderno justifica francamente este autoexpresionismo, el arte medieval es característicamente anónimo y de «porte discreto», y lo que importa en él es lo que se dice, y no quien habla.

No se puede trazar ninguna distinción entre los principios del arte plástico y figurativo y del «ornamento» simbólico medieval, por una parte, y los de los «sermones» y «tratados» contemporáneos suyos, por otra; una indicación de ello puede citarse en la designación de «Biblia pauperum» cuando se aplica a una narración pictórica de temas escriturarios. Como señala el profesor Morey, «la catedral... es una exposición del cristianismo medieval en igual medida que la *Summa* de Santo Tomás de Aquino» (*Christian Art*, 1935, p. 49); y Baldwin, «Las catedrales todavía exhiben en la escultura y en las vidrieras lo que se expresaba en palabras desde sus púlpitos... Esta predicación muestra las mismas preocupaciones que las ventanas simbólicas de las catedrales, sus capiteles labrados y, sobre todo, los apiñados pero armonizados grupos de sus grandes pórticos» (*Mediaeval Rhetoric and Poetic*, pp. 239, 244). Por consiguiente, es enteramente pertinente observar que, según San Agustín, de quien puede decirse que definió de una vez por todas los principios del arte cristiano (*De doctrina christiana*, libro IV; un tratado que «tiene una significación histórica fuera de toda proporción con su tamaño», Baldwin, *op. cit.*, p. 51), el propósito de la elocuencia cristiana es «enseñar, para instruir; agradar, para prender; y también, ciertamente, conmover, para convencer» (IV.12-13); la fórmula *docere, delectare, flectere*, o alternativamente, *probare, delectare, movere*, que deriva de Cicerón; *probare* significa la demostración de *quod est*

probandum, el tema o la gravidez de la obra¹. El significado de «delectación» (*delectatio*) lo explica San Agustín cuando dice «uno deleita (*gratus*) cuando aclara cuestiones que necesitan que se les haga ser comprendidas» (IV.25). Pero en el contexto presente San Agustín está pensando más bien en la delectación que se da por el «encanto de la dicción» (*suavitas dictionis*), por cuyo medio, la verdad que ha de comunicarse, es como si se la saborizara con la adición de un «saborizante» que, en razón de las mentes débiles, no debe descuidarse, pero que no es esencial si sólo estamos considerando a aquellos que están tan ávidos de la verdad que no les importa cuan inelegantemente (*incultamente*) pueda haber sido expresada, puesto que «es noble característica de las grandes mentes (*bonorum ingeniorum*) que aman más la verdad que está en las palabras, que las palabras mismas» (IV.11). Y con referencia a lo que tal vez podríamos llamar la severidad del arte «primitivo», las palabras de San Agustín son muy pertinentes: «¡Oh, elocuencia, tanto más terrible cuanto menos adornada; y cuanto más genuina, tanto más poderosa: en verdad, un hacha que hiende la roca!» (IV.14).

La perspicacia es la primera consideración; por consiguiente, este lenguaje debe usarse de modo que sea inteligible para aquellos a quienes se dirige. Si es necesario, puede sacrificarse incluso la «corrección» (*integritas*)² de la expresión, si con ello

¹ San Buenaventura, *De reductione artium ad theologiam* (17,18), *ad exprimendum, ad erudiendum at ad movendum*, «expresar, instruir y persuadir», a saber, «expresar por medio de una semejanza, instruir por una luz clara, y persuadir por medio del poder». Puede observarse que «luz clara» es *lumen arguens*, y que nuestra palabra «argumento» es etimológica y originariamente «clarificación» o «iluminación».

² La *locutionis integritas* de San Agustín corresponde a la *sermonis integritas* de Cicerón (*Brut.*, 35.132) y significa «correc-

puede enseñarse y comprenderse «correctamente» (*integre*) la materia misma (IV.10). En otras palabras, la sintaxis y el vocabulario son en razón de la demostración (*evidentia: quod ostendere intendit*), y no el tema en razón del estilo (como parecen creer los estéticos modernos). Este argumento se dirige contra una adhesión mecánica a una «exactitud» pedante o académica, y surge en relación con el problema de dirigirse a un auditorio algo inculto. Esto equivale a que, en la enseñanza de hecho, se debe emplear la lengua vernácula de aquellos a quienes se enseña, siempre que esto sea para el bien de la cosa que ha de enseñarse, o, como lo expresa el *Lañkâvatâra Sûtra*, II.114, «la doctrina se comunica sólo indirectamente por medio de la pintura: y todo lo que no se adapta a tales y cuales personas que han de ser enseñadas, no puede llamarse enseñanza». El fin no ha de ser confundido con los medios, ni son buenos los medios que pueden parecer buenos en sí mismos, sino los que son buenos en una aplicación dada. Es del mayor interés observar que estos principios equivalen a un reconocimiento y a una sanción de «distorsiones» o «desviaciones de la perfección académica» tales como los representados por lo que se llaman «refinamientos arquitectónicos». En el caso de la *éntasis*, por ejemplo, el fin en vista es probablemente que la columna se comprenda como perpendicular y recta, y el resultado deseado se obtiene por una divergencia de hecho de la

ción de la expresión». Similarmente, en las palabras de Santo Tomás, *Summa Theologica* I.39.8, *integritas sive perfection, integritas*, como una condición necesaria de la belleza, es «exactitud» más bien que «integridad» o «integración». Teniendo presente que toda expresión es por medio de alguna semejanza, lo que esto significa es «simbolismo adecuado», es decir, la corrección de la iconografía. Muy a menudo pasamos por alto que, en el lenguaje tanto como en las artes visuales, la expresión es por medio de *imágenes*.

rectitud en su centro. Al mismo tiempo, la acomodación no se hace por razones estéticas, sino intelectuales; es de esta manera como se comunica mejor la idea de perpendicularidad, y si el «efecto» resultante es visualmente satisfactorio también, esto es más bien una cuestión de gracia que el propósito inmediato de la modificación. Lo mismo ocurre con la composición de cualquier obra, composición que se determina por la lógica del tema que ha de comunicarse, y no para el agrado del ojo; y si el ojo queda satisfecho, es porque hay un orden físico en el órgano de percepción que corresponde al orden racional presente en todo lo que es inteligible, y no porque la obra de arte se hiciera en razón del ojo o del oído sólo. Otro modo en que la «corrección», en este caso la «exactitud arqueológica», puede sacrificarse propiamente en aras del fin superior de la inteligibilidad, puede citarse en el habitual tratamiento medieval de los temas bíblicos como si hubieran tenido lugar en el entorno efectivo de aquellos que los pintaban, y con el consiguiente anacronismo. Apenas necesitamos señalar que un tratamiento que representa un acontecimiento místico como si se tratara de un evento corriente, comunica su tema no menos sino más vívidamente, y, en este sentido, más «correctamente», que otro que, por una consideración pedante hacia la precisión arqueológica, separa más bien el evento del «ahora» del espectador y hace de él una cosa del pasado.

Los principios de San Agustín no se ejemplifican mejor en ninguna otra parte que en el caso de la *Divina Commedia*, que ahora persistimos en considerar como un ejemplo de «poesía» o de *belles-lettres*, a pesar de que Dante mismo dice de ella que «toda la obra fue emprendida, no con un fin especulativo, sino práctico... todo su propósito es sacar del estado de miseria a aquellos que están viviendo en esta vida y conducirlos al estado de bienaventuranza» (*Ep. ad Can. Grand.*, §§ 16 y 15). De modo similar, la crítica actual malinterpreta el Rig Veda, insistiendo en sus cualidades «líricas», aunque aquellos que están

dentro de la tradición védica, y que no son meros estudiosos de ella, están bien seguros de la función principalmente preceptiva de sus versos, y no han considerado tanto su arte como su verdad, verdad que es la fuente de su poder de conmover. Las mismas confusiones se repiten en nuestras concepciones del «arte decorativo» y de la «historia del ornamento». Se ignora tácitamente que todo lo que llamamos ornamento o decoración en el arte antiguo y medieval y, cabe agregar, en el arte folklórico, tuvo originariamente, y en su mayor parte todavía tiene, un valor enteramente diferente del que nosotros le imputamos cuando hoy día plagiamos sus formas en lo que es realmente «decoración de interiores» y nada más; ¡y a esto lo llamamos un enfoque científico!

En Europa, la ahora despreciada doctrina de una inteligibilidad necesaria reaparece en una fecha relativamente tardía en relación con la música. No sólo Josquin des Prés había sostenido en el siglo XV que la música no sólo debe sonar bien sino que debe significar algo, sino que, en el siglo XVI, el conflicto entre el canto llano y el contrapunto se centró en esta misma cuestión. La Iglesia exigía que las palabras de la misa «se distinguieran claramente a través de la red del contrapunto que bordaba al canto llano». Se conserva el registro de un obispo de Ruremonde, «que afirma que después de haber prestado la máxima atención había sido incapaz de distinguir una sola palabra cantada por el coro» (Z. K. Pyne, *Palestrina, his Life and Times*, Londres, 1922, pp. 31 y 48). La música figurada sólo aseguró su situación cuando los papas y el Concilio de Trento se convencieron, por la obra de Palestrina, de que las formas musicales nuevas y más intrincadas no eran ciertamente incompatibles con la lucidez.

Teniendo presente lo que ya se ha dicho sobre el carácter invariablemente ocasional del arte, junto con lo que se ha citado respecto a su inteligibilidad, es suficientemente evidente que desde un punto de vista cristiano, la obra de arte es siempre un

medio, y nunca un fin en sí misma. Puesto que es un medio, está ordenada hacia un fin dado, sin el cual no tiene ninguna *razón de ser*, y sólo puede ser tratada como una fruslería. La actitud actual puede compararse a la de un viajero que, cuando encuentra un poste indicador, procede a admirar su elegancia, a preguntar quién lo hizo, y finalmente lo arranca y decide usarlo como un ornamento de repisa. Todo eso puede estar muy bien, pero difícilmente puede llamarse una comprensión de la obra; pues a no ser que el fin sea visible para nosotros mismos, como lo fue para el artista, ¿cómo podemos pretender haber comprendido, o cómo podemos juzgar su operación?

Ciertamente, si desviamos la obra de arte hacia algún otro uso que su uso original, entonces, en primer lugar, su belleza será disminuida correspondientemente, pues, como dice más arriba Santo Tomás, «si se aplican a otro uso o fin, su armonía, y por consiguiente su belleza, ya no se mantiene», y, en segundo lugar, aunque podamos derivar un cierto placer de la obra que ha sido arrancada de su contexto, complacernos en este placer será un pecado en los términos de las definiciones de San Agustín, a saber, «gozar de lo que debemos usar» (*De Trinitate*, X.10), o una «locura», como llama en otro lugar a la opinión de que el arte no tiene otra función que la de agradar (*De doc. christ.*, IV.14). El pecado, en la medida en que tiene que ver con la conducta e ignora la función última de la obra, que es convencer e instigar (*movere*), es un pecado de lujuria; pero, puesto que aquí nos interesa más bien la falta estética que la moral, digamos, para evitar las implicaciones exclusivamente moralistas hoy día casi inseparables de la idea de pecado, que contentarse sólo con el placer que puede derivarse de una obra de arte, sin consideración de su contexto o significado, será un solecismo estético, y que así es como el esteta y el arte «se desvían del orden hacia el fin». Mientras que, «si el espectador pudiera entrar dentro de estas imágenes, aproximándose a ellas en el carro ígneo (sánscrito *jyotiratha*) del pensamiento con-

templativo (sánscrito *dhyāna*, *dhī*) ...entonces se levantaría de la tumba, entonces iría al encuentro del Señor en el aire, y entonces sería feliz» (Blake), lo cual es más que ser meramente agradado.

VI

LA NATURALEZA DEL ARTE MEDIEVAL

El arte es la imitación de la Naturaleza en su manera de operación:

el arte es el principio de la manufactura.

Santo Tomás de Aquino.

La mente moderna está tan lejos de los modos de pensamiento que encontraron expresión en el arte medieval como lo está de los que se expresan en el arte oriental. Nosotros consideramos estas artes desde dos puntos de vista, ninguno de los cuales es válido: por una parte, desde el punto de vista popular que cree en un «progreso» o «evolución» del arte y que sólo puede decir de un «primitivo» que «eso era antes de que supieran nada de anatomía», o del arte «salvaje», que no es «fiel a la naturaleza»; y por otra, desde el punto de vista sofisticado que encuentra todo el significado y el propósito de la obra en las superficies estéticas y en las relaciones entre las partes, y que sólo se interesa por nuestras reacciones emocionales a estas superficies.

En cuanto al primero, sólo necesitamos decir que el realismo del arte renacentista tardío y del arte académico es justamente lo que el filósofo medieval tenía en mente cuando hablaba de esos que «no pueden pensar en nada más noble que cuerpos», es decir, que no saben de otra cosa que de anatomía. En cuanto al punto de vista sofisticado, que rechaza muy acertadamente el criterio de la semejanza, y que estima en mucho a los «primitivos», olvidamos que también da por establecidos una concepción del «arte» como la expresión de la emoción, y un término de «estética» (literalmente, «teoría de la percepción sensorial y de las reacciones emocionales»), una concepción y

un término que sólo han comenzado a usarse en los dos últimos siglos de humanismo. Nosotros no nos damos cuenta de que al considerar el arte medieval (o antiguo, u oriental) desde estos ángulos, estamos atribuyendo nuestros propios sentimientos a unos hombres cuya visión del arte era completamente diferente de la nuestra, hombres que sostenían que «el arte es afín a la cognición» y que aparte del conocimiento equivale a nada, hombres que podían decir que «los educados comprenden la razón del arte, mientras que los ineducados sólo saben lo que les agrada», hombres para quienes el arte no era un fin, sino un medio hacia fines presentes de uso y goce y hacia el fin último de la beatitud igualado con la visión de Dios, cuya esencia es la causa de la belleza de todas las cosas. Esto no debe malinterpretarse entendiéndolo que el arte medieval no era «sentido» o que no debía evocar una emoción, especialmente del tipo que llamamos de admiración o maravilla. Por el contrario, la tarea de este arte no era sólo «enseñar», sino también «conmover, para convencer»: y ninguna elocuencia puede conmover si el orador mismo no se ha conmovido. Pero, mientras nosotros hacemos de una emoción estética el fin primero y último del arte, el hombre medieval se conmovía mucho más por el significado que iluminaba las formas que por estas formas mismas: de la misma manera que el matemático a quien entusiasma una fórmula elegante, no se entusiasma por su apariencia, sino por su economía. Para la Edad Media, nada que no se hubiera experimentado, o amado, podía comprenderse: un punto de vista muy alejado de nuestra ciencia del arte supuestamente objetiva y del mero conocimiento sobre el arte que se imparte comúnmente al estudiante.

Desde el punto de vista medieval, el arte era un tipo de conocimiento de acuerdo con el cual el artista imaginaba la forma o el diseño de la obra que había que hacer, y por el cual reproducía esta forma en el material requerido o disponible. El producto no se llamaba «arte», sino un «artefacto», una cosa

«hecha por arte»; el arte permanece en el artista. Tampoco había ninguna distinción entre «bellas» artes y artes «aplicadas», o entre arte «puro» y arte «decorativo». El arte era para el «buen uso» y «adaptado a la condición». El arte podía aplicarse a usos nobles o a usos comunes, pero no era más o menos arte en un caso que en el otro. Nuestro uso de la palabra «decorativo» habría sido abusivo, como si habláramos de una mera guarnición o tapicería: pues todas las palabras que significan decoración en muchas lenguas, incluido el latín medieval, no se referían originariamente a algo que podía agregarse a un producto ya acabado y efectivo meramente para agradar al ojo o al oído, sino a la terminación de algo para cuyo funcionamiento podía ser necesario, ya sea con respecto al espíritu o al cuerpo: una espada, por ejemplo, «ornamentaria» a un caballero, como la virtud «ornamenta» al alma o el conocimiento al espíritu.

La perfección, más que la belleza, era el fin en vista. No había ninguna «estética», ninguna «psicología» del arte, sino sólo una retórica, o teoría de la belleza, belleza que se consideraba como el poder atractivo de la perfección en tipo, y como dependiente de la adecuación, del orden o la armonía entre las partes (algunos dirían que esto implicaba, dependiente de ciertas relaciones matemáticas ideales entre las partes) y de la claridad o iluminación —a saber, la huella de lo que San Buenaventura llama «la luz de un arte mecánico». Nada ininteligible podría haberse considerado como bello. La fealdad era la falta de atractivo de la informalidad y el desorden.

El artista no era un tipo especial de hombre, sino que cada hombre era un tipo especial de artista. Al artista no le incumbía decir lo que debía hacerse, excepto en el caso especial en el que él era su propio patrón, digamos, cuando hacía un icono o una casa para sí mismo. Era al patrón a quien incumbía decir lo que debía hacerse; y al artista, al «hacedor por arte», saber como hacerlo. El artista no consideraba su arte como una «autoexpresión», ni tampoco al patrón le interesaba su personalidad o su

biografía. El artista era usualmente, y a no ser que dejara de serlo accidentalmente, anónimo; sólo firmaba su obra, si lo hacía, a modo de garantía: lo que importaba no era quién lo decía, sino qué se decía. No hubieran podido concebirse unos derechos de autor donde se comprendía que no hay ninguna propiedad en las ideas, ideas que son de quien las considera: quienquiera que hace así una idea suya propia está trabajando originalmente, produciendo desde una fuente inmediata dentro de sí mismo, independientemente de cuantas veces la misma idea pueda haber sido expresada por otros antes que él o en su entorno.

El patrón tampoco era un tipo especial de hombre, sino simplemente nuestro «cliente». Este patrón era «el juez del arte»: no un crítico o un «entendido» en nuestro sentido académico, sino un hombre que conocía sus necesidades, como un carpintero sabe qué herramientas debe hacerle el herrero, y que podía distinguir entre una manufactura adecuada y otra inadecuada, cosa que el cliente moderno no puede hacer. Esperaba un producto que funcionara, y no algún *jeu d'esprit* privado del artista. Nuestros entendidos, cuyo interés está principalmente en la personalidad del artista tal como se expresa en el estilo — que es el accidente y no la esencia del arte — pretenden juzgar el arte medieval sin ninguna consideración de sus razones, e ignoran la iconografía en la que estas razones se reflejan claramente. Pero, ¿quién puede juzgar si una cosa se ha dicho o hecho *bien* y distinguir así entre lo bueno y lo malo como lo juzga el arte, a no ser que sea plenamente consciente de *qué* había de decirse o hacerse?

El simbolismo cristiano, del que Emile Mâle hablaba como un «cálculo», no era el lenguaje privado de ningún individuo, siglo o nación, sino un lenguaje universal, universalmente inteligible. Ni siquiera era privadamente cristiano o europeo. Si el arte se ha llamado adecuadamente un lenguaje universal, ello no se debe a que las facultades sensitivas de todos los hombres

les permiten reconocer lo que ven, de manera que pueden decir «esto representa a un hombre», independientemente de si la obra la ha hecho un escocés o un chino, sino a la universalidad del simbolismo adecuado en el que sus significados se han expresado. Pero el que haya un lenguaje del arte universalmente inteligible no significa que todos podamos leerlo, de la misma manera que el hecho de que en la Edad Media el latín se hablara en toda Europa no significa que los europeos puedan hablarlo hoy. El lenguaje del arte es un lenguaje que debemos reaprender, si queremos comprender el arte medieval, y no meramente registrar nuestras reacciones a él. Y esta es nuestra última palabra: que comprender el arte medieval necesita algo más que un moderno «curso de apreciación del arte»: requiere una comprensión del espíritu de la Edad Media, el espíritu del cristianismo y, en último análisis, el espíritu de lo que se ha llamado la «*Philosophia Perennis*» o la «Tradición universal y unánime», de la que San Agustín hablaba como una «Sabiduría, que no fue hecha, sino que es ahora lo que siempre fue y siempre será»; un toque de la cual abre las puertas a la comprensión y a la delectación en cualquier arte tradicional, ya sea el de la Edad Media, el de Oriente, o el «del pueblo» en cualquier parte del mundo.

Dos retratos del cacique maorí, Tupa-Kupa:
arriba, por un artista inglés: abajo, por él mismo.



Según Frobenius, *The Childhood of Man*, 1909, p. 35.

VII

LA CONCEPCIÓN TRADICIONAL DEL RETRATO IDEAL

El *Śukranīṭisāra* (IV.4.76) indio elogia la hechura de imágenes divinas según la prescripción canónica y condena el retrato de semejanzas humanas como «no conducente al cielo». La bien conocida práctica camboyana y javanesa de erigir estatuas de los antepasados, deificados en la semejanza de imágenes divinas, está en perfecto acuerdo con este pronunciamiento. Del texto del *Pratimāṇaṭaka* (III.5), donde Bharata, al visitar una capilla ancestral, es incapaz de reconocer las efigies de sus propios padres, al mismo tiempo que exclama ante la perfección de la obra y siente el poder conmovedor de las figuras, se puede inferir fácilmente que, también aquí en la propia India, lo que se representaba en las efigies debe haber sido más bien el hombre deificado que el hombre como había sido en la tierra¹. Además, existen todavía numerosas estatuillas votivas indias, de bronce, de época tardía, que son específicamente «retratos»

¹ El Dr. Quaritch Wales observa que «las estatuas de los reyes de Bangkok (siglos XVIII y XIX)... son estatuas retrato: pero esto es una innovación del período de Bangkok; en efecto, los tres primeros reyes nunca permitieron que se les retratara»; también, «con la rapidez de la educación... la sustitución, gradual pero inevitable, del respeto a la Monarquía Divina por el respeto al Hombre: la actitud mental con la que se ofrece respeto a la memoria de los reyes muertos tenderá a aproximarse cada vez más a la de otras naciones avanzadas» (*Siamese State Ceremonies*, 1931, p. 170).

¡Aquí, en las palabras «educación» y «avanzadas» hay una ironía de la que el autor no parece haber sido inconsciente!

de tal o cual donante, y que, sin embargo, no pueden distinguirse, o apenas pueden distinguirse, de las imágenes divinas; y también existen otras en las que la intención de representar a un ser humano es evidente, pero cuya expresión facial es enteramente la de un tipo, sin peculiaridades individuales. Por otra parte, en la literatura dramática, hay una abundancia de referencias detalladas a un arte secular del retrato, en el que un parecido real con el sujeto vivo era esencial para el propósito social de la obra, propósito ampliamente erótico a veces.

Así pues, es completamente evidente que en la India hemos de considerar dos tipos de retrato completamente diferentes, a saber, respectivamente póstumo, hierático e ideal por una parte, y tomado de la vida, profano y sentimental por otra. Descubriremos que también existió en Europa una tradición correspondiente del retrato ideal, la cual debe tenerse completamente en cuenta si hemos de comprender la significación subyacente a la expresión facial en el arte cristiano medieval. Sin embargo, antes de proseguir con las fuentes europeas, vamos a referirnos a otros dos textos indios en los que se establece una distinción entre la apariencia del hombre por una parte, y la imagen interior del hombre verdadero, invisible para el ojo físico, pero accesible al ojo de la contemplación, por otra. La relación entre la apariencia externa y la imagen interior es análoga a la que hay entre las superficies estéticas de una pintura y «la pintura que no está en los colores» (*Laṅkāvatāra Sūtra*, II.112-114).

En la *Chāndogya Upaniṣad*, VIII.8.5, donde se plantea la cuestión de la naturaleza de la esencia espiritual, o Sí mismo (*ātman*) verdadero, en un diálogo entre el Progenitor, el Ángel Indra y el Titán Virocana, se establece tajantemente una distinción entre la imagen en el espejo y la verdadera esencia espiritual del hombre. El Progenitor pide a Indra y a Virocana que se adornen lo mejor que puedan, y que consideren su reflejo en un cuenco de agua. «¿Qué veis?», «Nosotros nos vemos a nosotros mismos como nosotros somos, con todos nuestros adornos»,

contestan. «Eso es la esencia espiritual (*ātman*), eso es el inmortal, eso es Dios», les dice, dando a entender que lo que ven es una forma en la imagen y semejanza de la deidad². Sin embargo, Indra y Virocana entienden que el aspecto exterior y la esencia espiritual del hombre son una y la misma cosa, y se van satisfechos con su conclusión «no-hay-ningún-más-allá» (*nāstika*)³ El Progenitor les observa cuando se van, y dice: «Se han ido sin comprender, sin haber conocido el Sí mismo verdadero. Quienquiera que tiene una comprensión tal como la suya, ya sea Ángel o Titán, ciertamente perece». Sin embargo, Indra no está completamente satisfecho, y retorna a por más instrucción; finalmente aprende que este cuerpo (es decir, el cuerpo con la conciencia sensitiva, o «alma») es mortal y está en el poder de la muerte, pero que es el «terreno de morada» de la esencia espiritual inmortal (*ātman*), el verdadero sujeto cognoscente. De hecho, el tema principal de las *Upaniṣads* y de la

² La respuesta del Progenitor puede compararse a la del Buddha cuando dice: «El que ve la Palabra, Me ve» (*Sariyutta Nikāya* III.120), y a la de Cristo cuando dice: «El que Me ve, ve al Padre» (San Juan 14:9), donde, en ninguno de ambos casos, se entiende que lo que se escucha o se ve es el «Me» o el «Padre» aludido.

³ La misma imagen se repite en la *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* II.2.8-9: el ignorante doctor Gārgya adora a la persona reflejada en el agua o en un espejo, es decir, a su propia persona, y es corregido por el gnóstico Ajātaśatru, que dice que él adora a la Persona *en* una semejanza y como el Refulgente, que es el arquetipo de la imagen, no como se ve en las aguas o espejos físicos, sino en el corazón. Para *nāstika*, literalmente «no-hay-ningún-más-allá», ver *Harvard Journal of Asiatic Studies* IV.149 ss., s.v. *natthika*. Los «no-hay-ningún-más-allá» [o «positivistas»] son «aquellos que piensan que nada es excepto lo que pueden agarrar firmemente en sus manos» (Platón, *Teeteto*, 155E): en contra de aquellos que afirman con el *Rg Veda Samhitā*, X.31.8, *naitāvad enā, paro anyad asti*, «no hay meramente éste, sino un otro trascendente».

Bhagavad Gītā es distinguir de esta manera entre el Espíritu y el cuerpo-y-alma, entre el Conocedor del Campo y el campo mismo; de la misma manera, también en el cristianismo, «la palabra de Dios es veloz y poderosa, y más cortante que una espada de doble filo, que se extiende hasta la división entre el alma y el espíritu» (Hebreos, 4:12).

En el *Uttaratantra* de Maitreya, 88-91, hay una Parábola de los Pintores, que ilustra lo que se entiende por la realización de la totalidad de la persona trascendente del Buddha (toda la pintura) por medio de una constitución transformativa de todas sus partes (los diversos miembros de la representación pintada): así pues, se trata del retrato ideal y de la semejanza de un «cuerpo místico». Ciertamente, cabe poca duda de que la referencia de la estrofa 89 es a la ocasión en que, como se cuenta en el *Divyâvadâna*, cap. XXXVII, Rudrâyana desea un retrato del Buddha, y convoca a los pintores de su corte, que, sin embargo, son incapaces de «aprehender» la semejanza del Buddha; el Buddha proyecta entonces su «contorno» o su «sombra» sobre el lienzo, e instruye a los pintores a que lo llenen con colores. Citamos ahora el pasaje del *Uttaratantra*, en la versión de Obermiller en *Acta Orientalia*, Vol. IX, pp. 208-209:

88. Supón que hubiera unos pintores,
Diestros (en pintar) diversas (partes del cuerpo),
Y que cada uno de ellos, aunque conoce su propio miembro especial,
No es capaz (de pintar) el resto.
89. (Supón entonces que) un poderoso rey les manda
—Sobre este (lienzo) pintad todos mi retrato—,
Y les da el lienzo con este mandato.
Y (los pintores), habiendo escuchado (su palabra),
Comienzan su obra de pintura.
90. (Supón de nuevo que), de estos pintores ocupados
en la obra,

Uno debe partir al extranjero y que, debido a su ausencia,
Siendo su número incompleto, el retrato
No puede terminarse en todas sus partes.

91. Los pintores de quienes se habla aquí son
La Caridad, la Moral, la Paciencia y los demás,
Y eso que es el punto de excelencia supremo,
La esencia de todas las entidades relativas —esto es la
pintura.

Es decir, «la pintura que no está en los colores», para repetir nuestra cita del *Lañkâvatāra Sūtra*.

Ahora estamos en situación de considerar los paralelos europeos. En el caso del Hermes, la distinción fundamental entre la apariencia externa y la realidad interna de este iluminado, y, en este caso, específicamente, de este iniciado, (que, como el Buddha o Cristo, no es, en último análisis, meramente este o aquel hombre, sino el Hombre Universal y la *forma humanitatis*) se hace en el *Corpus Hermeticum*, lib. XIII (Scott, *Hermetica*, I.241); en un diálogo entre Hermes y su hijo Asclepios, que a su vez está a punto de «nacer de nuevo», aunque todavía no lo ha hecho, Hermes niega que Asclepios, que está efectivamente mirando a su padre, pueda verle realmente. Dice:

«Veo que, por la misericordia de Dios, ha venido al ser en mí una forma que no está hecha de materia...

Yo no soy ahora el hombre que yo era; he nacido de nuevo en la Mente (voûς = sánscrito *manas*), y la figura corporal que antes era mía ha sido separada de mí. Ya no soy un objeto de color y tangible; una cosa con dimensiones espaciales; ahora soy ajeno a todo esto, y a todo lo que per-

cibes cuando miras con la vista corporal. Para los ojos como los tuyos, hijo mío, ahora *yo* no soy visible»⁴.

Este punto de vista es similar al de la *Chāndogya Upaniṣad* citado más arriba, donde se hace también una distinción tajante entre la *persona* espiritualmente esencial y el *ego* empírico: y es significativo que el todavía no regenerado Asclepios (como Bharata en el *Pratimānātaka*) no logra reconocer a su propio padre en esta imagen espiritual de la que habla.

Porfirio nos cuenta que Plotino se negaba a permitir que se hiciera su retrato, objetando: «¿No es suficiente acarrear esta imagen en la que la naturaleza nos ha encerrado? ¿Pensáis realmente que también debo consentir legar, como un espectáculo deseable para la posteridad, una imagen de la imagen?»⁵

Cuando, en San Juan 14:9, Cristo dice: «El que me ha visto a Mí, ha visto al Padre», es evidente que, de la misma manera, «a Mí» no significa el hombre Jesús, externa y físicamente visible y tangible, a quien todos los hombres podían ver con sus ojos corporales, sino más bien esa esencia espiritual de la que habla cuando dice también: «Yo y mi Padre somos uno».

⁴ De la misma manera, ni los hombres ni los dioses pueden ver al Buddha como es realmente (*Saṃyutta Nikāya*, I.23): aquellos que le ven o le escuchan físicamente, no le ven ni le escuchan realmente (*Vajracchedika Sutra*, XXVI).

«Vivo, pero no yo [Pablo], sino Cristo en mí» (Gálatas 2:20); «Ha muerto a sí mismo, y ha vuelto a la vida por el Señor; por eso los misterios de Dios están en sus labios» (Rūmī, *Mathnawī*, III.3364).

⁵ Cf. *Enéadas*, VI.2.21; y la expresión de Platón, «copias de copias» (*República*, 601). Desde el mismo punto de vista, Austorius, obispo de Amasea, ca. 340 d. C.: «No pintéis a Cristo: pues le basta la humildad de su encarnación, que aceptó voluntariamente por nuestra causa» (Migne, *Pat. Gr.*, XI.67).

Pasamos ahora a un pasaje largo pero muy significativo de los apócrifos *Hechos de Juan*, 26-29 (M. R. James, *The Apocryphal New Testament*, ed. 1926, pp. 232-234). Aquí, Licomedes, que ha sido resucitado de entre los muertos por la mediación de Juan, le pide a su amigo, que es un pintor hábil, que pueda «poseerle (a Juan) en un retrato». Sin saberlo Juan, el pintor traza un perfil y, al día siguiente, después de rellenarlo con colores, presenta el retrato a Licomedes, que «lo puso en su propia alcoba y colgó guirnaldas a su alrededor», y pasaba mucho tiempo con él. Entonces, Juan, que nunca se había visto a sí mismo en un espejo, entra en la habitación y ve allí «el retrato de un anciano coronado de guirnaldas, y lámparas y altares erigidos ante él». Pregunta qué significa todo esto: «¿Acaso es uno de tus dioses lo que está pintado ahí?, pues veo que todavía vives a la manera pagana». Licomedes responde: «Mi único Dios es el que me resucitó de entre los muertos junto con mi mujer; pero sí, junto a ese Dios, es bueno que a los hombres que nos han beneficiado se les llame dioses — entonces eres tú, padre, a quien he hecho pintar en este retrato, a quien coronó y amo y reverencio por haber devenido mi buen guía». Entonces Licomedes le trae un espejo:

«Y cuando se hubo visto a sí mismo en el espejo y hubo mirado con atención el retrato, dijo: Como vive el Señor Jesucristo que el retrato es como mí mismo: y sin embargo, no como mí mismo, hijo mío, sino como mi imagen en la carne; pues si este pintor, que ha imitado mi rostro, hubiera querido dibujar (el verdadero) *mí mismo* en un retrato, habría estado perplejo (y hubiera necesitado algo más que) los colores que te han dado, y las tablas y el yeso (?) y la cola (?), y la posición de mi figura, y la vejez y la juventud y todas las cosas que se ven con el ojo».

«Pero devén para mí un buen pintor, Licomedes. Tú tienes colores que, a través de mí, te ha dado Aquel que nos ha pintado a todos para sí mismo, incluso a Jesús, que conocía

las figuras y apariencias y actitudes y disposiciones y tipos de nuestras almas. Y los colores con los que te mando pintar son éstos: fe en Dios, conocimiento, temor de Dios, amistad, comunión, mansedumbre, bondad, amor fraternal, pureza, simplicidad, tranquilidad, impavidez, alegría, sobriedad, y toda la gama de colores que pintaron la semejanza de tu alma, y que ahora levantan tus miembros que habían sido abatidos, y nivelan los que habían sido levantados, y que cuidan tus magulladuras, y sanan tus heridas, y ordenan tu cabello que estaba desordenado, y lavan tu rostro, y enjugan tus ojos, y purgan tus entrañas, y vacían tu vientre, y cortan lo que está debajo de él; y, en una palabra, cuando toda la compañía y mezcla de estos colores se junte, dentro de tu alma, ella lo presentará a Nuestro Señor Jesucristo impávido, íntegro⁶, y firme de figura. Pero esto que tú has hecho ahora es pueril e imperfecto: has dibujado una semejanza muerta de un muerto».

Sin duda alguna, éste es el mismo punto de vista que encontramos nuevamente en el Maestro Eckhart, que observa que «Un rostro proyectado en un espejo es, forzosamente, imaginado en él. Pero su naturaleza no aparece en la imagen del espejo: sólo la boca, la nariz y los ojos, sólo los rasgos, se ven en el espejo» (ed. Evans, I.51)⁷ y también, «Mis rasgos no son mi

⁶ EL editor agrega entre corchetes: «no allanado». El significado puede ser que el retrato vivo no será, como la pintura, algo que, por así decir, ha sido aplanado.

⁷ Cf. Platón, *Alcibíades*, I.130E, οὐ πρὸς τὸ σὸν πρόσωπον ἀλλὰ πρὸς τὸν Ἀλκιβιάδην, y Rūmī, *Mathnawī*, I.1020-1; «La pintura en la pared es una semejanza de Adam, ciertamente; pero ve lo que falta en esta figura gloriosa, —el Espíritu». Este hombre, Fulano (*yoyam āyasmā evaṛināmo evaṛingotto, Saṃyutta Nikāya* III) no es el Hombre, no es Sí-mismo.

naturaleza, son los accidentes de la naturaleza... Para encontrar a la naturaleza misma, han de destruirse todas sus semejanzas, y ello tanto más cuanto más próximas están las cosas efectivas» (*ib.*, I.94 y 259); «Según los filósofos, para hacer un retrato de un hombre uno no debe copiar a Conrado o a Enrique. Pues, si fuera como Conrado o Enrique, no nos recordaría al hombre, sino que uno se acordaría de Conrado o Enrique... dados el conocimiento y el arte, uno podría hacer un Conrado vivo, la verdadera imagen de él. Ahora bien, Dios quiere y puede a la vez: él te hizo como a sí mismo, la verdadera imagen de sí mismo» (*ib.*, 128); «Si pinto mi semejanza en la pared, el que ve la semejanza no está viéndome a mí; pero quienquiera que *me* ve, ve mi semejanza, y no meramente mi semejanza, sino a mi hijo»⁸ (*ib.*, 408); pues «cuanto más y más claramente se muestra la imagen de Dios en el hombre, tanto más evidentemente nace Dios en él. Y por el eterno nacimiento de Dios en él, nosotros comprendemos que su imagen está plenamente revelada (en él)» (*ib.*, 157). Esto no es tampoco una cuestión de representación humana sólo: «La cosa más trivial, percibida en Dios, por ejemplo, una flor, como se ve en Dios, sería una cosa más perfecta que el universo» (*ib.*, 206); «una pulga, como es en Dios, es más noble que el más elevado de los ángeles en sí mismo» (*ib.*, 240). Y, finalmente, «todas las criaturas entran en mi mente y son racionales en mí. Yo sólo preparo a todas las criaturas para retornar a Dios... Yo sólo saco a todas las criaturas de su sentido y las hago uno en mí» (*ib.*, 143), —es decir, en esa naturaleza humana que no tiene nada que ver con el tiempo.

⁸ «El cuerpo, como una madre, está preñado del espíritu-hijo: la muerte es como los dolores y angustias del nacimiento... *Yo* (mi Sí mismo) estoy entrañado como un embrión en el útero; ya he cumplido nueve meses; esta migración ha devenido urgente» (Rūmī, *Mathnawī*, I.3514; III.3556).

«La sustancia del intelecto es esencia, no accidente» (*ib.*, 17); «la voluntad goza de las cosas como son en sí mismas, mientras que el intelecto las goza como son en él» (*ib.*, 394); «el intelecto es más alto que la voluntad» (*ib.*, 213). De cara a esta tradición de un retrato ideal (ideal, por supuesto, en el sentido filosófico, el de San Agustín cuando dice que es por sus ideas como nosotros juzgamos lo que las cosas deben ser), ¿podemos sorprendernos del carácter intelectual e impersonal del arte oriental y cristiano medieval, en el que la forma es todo lo que importa, y la figuración es irrelevante? Si Jitta-Zadoks dice de las efigies sepulcrales del siglo XII que «estas estatuas, al comienzo no representaban al difunto como aparecía efectivamente muerto (ni tampoco, podemos agregar, como aparecía efectivamente en vida), sino como esperaba y confiaba ser el Día del Juicio⁹. Esto... es manifiesto en la expresión pura y feliz de todos los rostros, igualmente jóvenes, que han perdido todo rastro de individualidad» (*Ancestral Portraiture in Rome*, 1932, p. 92); si la Crucifixión, que apareció en el arte cristiano poco después del siglo IV, había sido al comienzo, y a lo largo de todas las épocas de la fe, un símbolo eminente del triunfo sobre la muerte, en el que «los ojos están abiertos y la actitud no revela ninguna expresión de dolor» y la figura es realmente la de un Rey coronado «que impone sobre el instrumento de su suplicio toda la majestad de un Dios» (Bréhier, *L'Art Chrétien*, 1928; pp. 81, 335); y, por otra parte, si desde el siglo XIII en adelante ya no se consideró importante «cómo aparecerían los muertos quizás algún día, sino cómo habían aparecido efecti-

⁹ Mientras que de las efigies sepulcrales del Renacimiento puede decirse que «las imágenes de los príncipes no yacen, como solían, como si rogaran al Cielo...; no están esculpidas con los ojos hacia las estrellas, sino como si sus espíritus estuvieran completamente inclinados hacia el mundo, en la misma dirección hacia la que parecen volver sus rostros» (de *La Duquesa de Malfi*).

vamente en vida. Ahora se pedía una semejanza mayor o menor (y)... como la última consecuencia de esta demanda de semejanza exacta hizo aparición la mascarilla mortuoria, sacada de las rasgos efectivos» (Jitta-Zadoks, *loc. cit.*, pp. 92 ss.); si «Desde el fin del siglo XIII... el arte busca menos instruir que emocionar por el desarrollo que da a los episodios más dolorosos de la Pasión... Cristo no abre ya los ojos; está muerto sobre la cruz; su cuerpo descarnado, del que se perciben los huesos, ya sólo lo sostienen los dos brazos... la cabeza cae tristemente sobre el pecho. Es a comienzos del siglo XIII cuando esta visión trágica aparece en pinturas italianas y, aunque la antigua figura de Cristo vivo sobre la cruz se conservara todavía algún tiempo, acabó por ceder el paso a la nueva creación... Se ve cuanta distancia separa a este Cristo humanizado de las figuras nobles y serenas que habían concebido los artistas franceses del siglo XIII» (Bréhier, *loc. cit.*, pp. 10, 336, 328); si lo mismo puede reconocerse en la conversión coetánea de la épica al romance, y de modo general en una inversión de la doctrina de la superioridad de la contemplación sobre la acción, y en una desviación de la experiencia hacia la experimentación; si la forma está ahora conquistada por la figura, si el intelecto está subordinado a la voluntad, si la semejanza de los muertos ocupa el lugar de la imagen del principio vivo, esta extroversión y declive de la consciencia europea (de la que no puede aducirse ningún paralelo en Asia antes del siglo XIX) implica el triunfo de otro tipo de hombre que, para citar las prescientes y amargas palabras de Santo Tomás, no podía, de hecho, «concebir nada más noble que cuerpos» (*Summa Theologica* I.1.9) —nuestro tipo de hombre. Mientras que se había considerado como el esplendor de la verdad que la verdad «se extiende hasta la división entre el alma y el espíritu» (Hebreos, 4:12), y al hombre mismo se le había pedido que «odiara a su propia alma» (San Lucas, 14:26), y se había enseñado que la perfección del hombre depende de una «muerte última del alma» (Eckhart, Ruys-

broeck), el hombre se había embarcado *ahora* por la vía que le conduciría a la psicología y al espiritismo, y al culto fetichista de las «superficies estéticas».

Nuestra intención presente no es hablar de la Verdad: nuestras disciplinas actuales están menos interesadas en la Verdad que en las opiniones que han sostenido los hombres en las diversas épocas, menos interesadas en la *Philosophia Perennis* que en la «historia de la filosofía». Sólo observaremos que la expresión común de acuerdo con la cual se dice que con el Renacimiento el interés se desplazó de la vida futura a una vida presente¹⁰ es una engañosa verdad a medias; la auténtica verdad es que el interés se desplazó de una presencia interior a un presente exterior, de la esencia espiritual del Hombre verdadero a los accidentes de su ego exterior y sensitivo, y que mientras que se había sostenido que el Hombre verdadero era literalmente capaz de todas las cosas¹¹, la estatura de este hombre tenía que reducirse ahora a la de un animal sensible y refinado, cuya conducta iba a depender, como la de cualquier otro animal, de un conocimiento meramente estimativo. Es el primer Hombre, el Dios, el que había que representar en el retrato ideal considerado por la tradición; y el segundo, el animal-hombre, es el representado en nuestro arte.

La impersonalidad y la serenidad del arte cristiano medieval y oriental, su facies, por decirlo así, son precisamente lo que textos como los que hemos citado podrían habernos hecho esperar. No podemos pretender haber comprendido realmente

¹⁰ No carece de interés aquí observar un reflejo de esta actitud en nuestra voluntad expresa de agotar y destruir los recursos materiales de la tierra por un provecho *presente* y sin consideración a las necesidades de las generaciones *futuras*.

¹¹ «Nada será imposible para vosotros» (San Mateo 17:20); «Piensa que, también para ti, nada es imposible» (Hermes Trismegisto, *Lib.* XI.2.20B).

artes tales como éstas, meramente desde el punto de vista provinciano de nuestro propio humanismo. Los artistas medievales y asiáticos no observaban; se les pedía ser lo que iban a representar, ya fuera en acción o en reposo. ¿Cómo podemos proponernos juzgar estas artes desde un punto de vista relacionado históricamente con el uso de mascarillas mortuorias y, hoy día, con el modelo de posar y el estudio de la naturaleza como «naturaleza muerta»? Sería ocioso intentar salvar el abismo existente entre nuestro arte y el de la Europa medieval y del Asia bajo el postulado de un interés común en el «arte», de la misma manera que sería ocioso intentar salvar el abismo existente entre nuestra propia religión y la religión cristiana u oriental bajo el postulado de un interés común en la ética.

La iconografía es la esencia constante del arte, y el estilo es su accidente variable. Todo arte tradicional puede ser reducido a la teología¹², o, en otras palabras, es dispositivo a una recepción de la verdad, por su intención original; su simbolismo — «un cálculo», en la frase de Emile Mâle— es el lenguaje técnico de una gesta. Repetir estas fórmulas, meramente como formas artísticas sin referencia, es sustituir una mimesis por un plagio; repetirlas meramente por sus valores vagamente emotivos, es ponerlas dentro de una misma categoría con la «bendita palabra, Mesopotamia», a la que la mayor parte de nuestro «diseño» heredado ha sido relegada desde hace mucho tiempo. No puede decirse que hayamos conocido realmente estas formas sólo con un análisis formal y sin un conocimiento de su aplicación, que implica un entorno físico y psíquico. Como hemos dicho, las obras de arte tradicional están vinculadas a

¹² «Reducido» no tiene aquí, naturalmente, su significado vernáculo de «disminuido», sino el valor etimológico y técnico de «recedido», tal como se hace receder o volver a su fuente lo que se ha educido de ella, como de eso en lo cual subsiste más eminentemente.

una técnica de búsqueda; y como lo ha expresado muy pertinentemente Mallinowski, «En cuestiones de búsqueda práctica, el lenguaje técnico sólo adquiere un significado gracias a la participación personal en este tipo de búsqueda». El patrón, como sostenía Platón, es el verdadero juez del arte; nosotros sólo podemos comprender en la medida en que somos capaces de identificarnos con el patrón y el artista medieval y asiático, en quienes subsistían las causas final y formal, y cuyo conocimiento por consiguiente, no era como el nuestro, derivativo y accidental, sino esencial y original.

VIII

LA NATURALEZA DEL «FOLKLORE» Y DEL «ARTE POPULAR»

Comúnmente se hace una distinción tajante entre el «saber» y el folklore, entre el «arte elevado» y el arte popular; y es completamente cierto que bajo las condiciones presentes esta distinción es válida y profunda. La ciencia actual y el arte personal o académico, por una parte, y la «superstición» y el «arte rústico», por otra, son ciertamente de órdenes diferentes, y pertenecen a niveles de referencia diferentes.

Nos parece encontrar que en la India se ha trazado una distinción correspondiente entre las lenguas y literaturas constituidas (*saṁskṛta*) y las provinciales (*deśī*), y entre un arte principal (*mārga*) y un arte local o secundario (*deśī*); y como lo que es *saṁskṛta* y *mārga* es siempre superior a lo que es *deśī*, de ello resulta un aparente paralelo con la valoración moderna de la erudición y del arte académico, por una parte, y el relativo menosprecio de la superstición y el arte folklórico, por otra. Cuando, por ejemplo, encontramos en el *Saṁgītadarpaṇa*, I.4-6: «El conjunto de la música (*saṁgītam*) es de dos tipos, a saber, principal (*mārga*) y local (*deśī*): la que fue seguida por Śiva (*druhinena*)¹ y practicada (*prayuktam*) por Bharata se llama “principal” y otorga la liberación (*vimukti-dam*); pero la que sirve para la distracción mundana (*lokānurañjakam*) según la costumbre (*deśasthayā-rītyā*) se llama “local”»; y cuando, similarmente, el *Daśarūpa*, I.15, distingue entre la danza *mārga*

¹ Puede querer decir Brahmā, pero la palabra sugiere más bien Śiva. Estos dos aspectos de la deidad son tradicionalmente «auto-

y la danza *deśī*, donde la primera es «la que muestra los significados de las palabras por medio de gestos»², generalmente se asume que lo que se entiende aquí es la distinción moderna entre la música «artística» y la música «folklórica». También es cierto que el *ustād* moderno desprecia lo que son de hecho cantos folklóricos, de manera muy parecida a como el músico académico de la Europa moderna desprecia la música folklórica, aunque en ninguno de los dos casos haya una falta total de aprecio.

Puede citarse ventajosamente un par de pasajes paralelos a los anteriores. En el *Jaiminīya Brāhmaṇa*, II.69-70, donde Prajāpati y la Muerte dirigen sacrificios que se oponen³, los protagonistas son ayudados por dos «ejércitos» o «partidos»; el de Prajāpati consiste en los laudes cantados, en recitativos, y en actos rituales (el arte sacerdotal), mientras que el de la Muerte consiste en «lo que se cantaba con el arpa, se representaba (*nṛtyate*)⁴, o se hacía, a modo de mera diversión» (*vr̥thā*).

res» de los principios de la música y de la danza; el primero en el *Nāṭya Śāstra*, el segundo en el *Abhinaya Darpaṇa*.

² De modo similar, el *Abhinaya Darpaṇa* distingue entre *nṛtya*, o mimesis —es decir, esa forma de la danza que tiene sabor, aura y significación implícita (*rasa*, *bhāva*, *vyañjana*)— y *nṛtta*, o danza decorativa, desprovista de sabor y aura.

³ Apenas necesita señalarse que el sacrificio védico, que se describe constantemente como una mimesis de «lo que se hizo en el comienzo», es en todas sus formas y en el sentido más pleno de las palabras una obra de arte, y una síntesis de las artes litúrgicas y arquitectónicas. Lo mismo puede decirse de la misa cristiana (que es también un sacrificio mimético), en la que los elementos dramáticos y arquitectónicos están inseparablemente relacionados.

⁴ No debe suponerse que es sólo del lado de la Muerte donde hay canto al arpa, representación (*nṛt*) y una acción (*kṛ*); la cuestión está en que todos estos actos la Muerte los hace *vr̥thā*, «inmodestamente», por mero placer, y no en la debida forma. Como ya hemos señalado, el sacrificio es mimético por naturaleza y por

Cuando la Muerte ha sido vencida, recurre a la casa de las mujeres (*patnīśālā*), y se agrega que lo que había sido su «partido» es ahora «lo que las gentes cantan al arpa, o representan, o hacen, para complacerse a sí mismos» (*vrthā*). En el *Śukranītisāra*, IV.4.73-76, encontramos que, mientras que la hechura de imágenes de deidades es «conductiva al mundo de la luz celestial», o «conducente al cielo» (*svargya*), la hechura de semejanzas de hombres, por muy habilidosas que sean, es «no-conductiva al mundo de la luz celestial» (*asvargya*). Aquí, la referencia común de *vrthā* (lit. «herético» en el sentido etimológico de esta palabra) y *asvargya* a lo que connota nuestra palabra *deśī*, citada previamente, es evidente.

definición, y ésta es la razón por la que traducimos *nṛtyate* por «representado» en vez de por «danzado»; pues aunque no cabe duda de que el ritual, o porciones de él, era en un cierto sentido «danzado» (como «Indra danzó sus hazañas heroicas», *Rg Veda Samhitā* V.33.6), esta expresión difícilmente transmitiría a un lector moderno el significado de la raíz *nṛt*, tal como se emplea aquí, así como en acotaciones posteriores, donde lo que se da a entender es una significación por medio de gestos formales y rítmicos. El que el ritual debe haber sido, como hemos dicho, al menos en algunas de sus partes, un tipo de danza, es evidente por el hecho de que los dioses mismos, ocupados en la obra de la creación, se comparan a danzarines (*nṛtyatām iva*, *Rg Veda Samhitā* X.72.6), y porque en *Kausitakī Brāhmaṇa* XVII.8 de los sacerdotes sacrificadores se dice que «danzan» (*ninartyanti*). Keith observa acertadamente que esto implica una «unión del canto, la recitación y la danza» —es decir, lo que más tarde se llama el conjunto de la música, *saṃgīta*. Puede agregarse que la danza ritual sobrevivió en el sacrificio cristiano al menos hasta una época tan reciente como el siglo XVIII en España.

Las contiendas de Prajāpati con la Muerte son paralelas a las de Apolo con Marsias, respecto de la cual Platón dice que el hombre sano de espíritu «preferirá a Apolo y sus instrumentos a Marsias y los suyos» (*República*, 399E).

En el *Śatapatha Brāhmaṇa*, III.2.4, se establece una distinción similar entre el arte musical sagrado y el profano, en relación con la seducción de Vāc, a quien los Devas atraen, apartándola de los Gandharvas; Vāc, el principio femenino, se aparta de las recitaciones védicas y de la salmodia y de los laudes en que se ocupan los Gandharvas, y se vuelve hacia el toque del arpa y hacia el canto con que los Devas mundanos se proponen agradarla. Es significativo que, mientras que los Gandharvas reclaman su atención diciendo: «Ciertamente, nosotros conocemos, nosotros conocemos», lo que los dioses mundanos le ofrecen es «darte placer» (*tvā pramodayiṣyāma*). Y así, como lo expresa el texto, Vāc se inclinó hacia los dioses mundanos, pero lo hizo «vanamente» (*mogham*), puesto que se apartó de aquellos que se ocupaban de la celebración y del laude, hacia la danza y el canto de los dioses mundanos. Y «ésta es la razón por la que las mujeres, aún aquí y ahora (*itarhi*), son adictas a la vanidad (*mogham-saṁhitāh*), porque Vāc se inclinó a ella, y otras mujeres hacen como hizo ella. Y por eso le toman gusto muy rápidamente al que canta y baila» (*nṛtyati, gāyati*)⁵. Está completamente claro que aquí *mogham* corresponde al *vṛthā* del texto del *Jaiminīya*, y que en ambos casos las artes mundanas y femeninas de mera diversión se contraponen a las artes litúrgicas sagradas. Es también perfectamente claro que las

⁵ De modo similar, pero más brevemente, en el *Taittirīya Saṁhitā*, VI. VI.1.6.5.6, donde los Gandharvas que pronuncian las encantaciones se contrastan también con las deidades (mundanas) que meramente «cantan», y Vāc sigue a estos últimos, pero es restaurada a los primeros como el precio del Soma. Las deidades mundanas son, por supuesto, los Soplos inmanentes, los poderes del alma; sólo cuando restauran la Voz al Sacerdotium se les permite beber del Agua de la Vida; como en *Rg Veda Saṁhitā* X.109.5-7, donde las deidades (mundanas), al restaurar su esposa (es decir, Vāc) a Brhaspati, obtienen el Soma a cambio, y son liberados de su pecado original.

artes mundanas de mera diversión se consideran literalmente como «mortales» —no debe olvidarse que «todo lo que está bajo el sol está bajo el dominio de la muerte» (*mṛtyun-āptam, Śatapatha Brāhmaṇa* X.5.1.4)— y que una desaprobación de las artes tal como la que puede reconocerse en el pensamiento indio (especialmente en el budista) desde el comienzo hasta el fin, no es una desaprobación de las artes como tales, sino de las artes seculares de la mera diversión en tanto que distintas de las artes intelectuales que son un verdadero medio de iluminación⁶.

Antes de seguir adelante será deseable examinar más de cerca algunos de los términos que se han mencionado. En relación con el pasaje citado arriba, el Dr. Bake ha observado que «el valor religioso de la música artística —*mārga*— se pone claramente de manifiesto en esta cita, y, en efecto, esta música, en tanto que ha sido concebida por el Dios más alto y transmitida por una sucesión de maestros, se siente como un medio de romper el ciclo del nacimiento». Aparte de la cuestionable traducción de *mārga* por arte, esto es absolutamente cierto. La doctrina de que las obras de arte humanas (*śilpāni*) son imitaciones de formas celestiales, y de que por medio de su ritmo puede efectuarse una reconstitución métrica (*saṁskaraṇa*) de la limitada personalidad humana, data al menos del período de los Brāhmaṇas (*Aitareya Brāhmaṇa*, VI.27; etc.) y está implícita en el Ṛgveda. El «sánscrito» mismo está «construido» (*saṁskṛtam*) justamente en este sentido; es algo más que un

⁶ La moderna actitud iconoclasta hacia las artes de la imaginación y de la danza, de acuerdo con la cual se pretende abolir la «idolatría» y el servicio de las Devadāsīs en los templos, es de una naturaleza deformativa más que reformativa. Las limitaciones intelectuales del iconoclasta son tales que interpreta en un sentido mundano y moralista lo que en sí mismas no son en absoluto artes vanas y mortales, sino artes *mārga* y *svargya*; la mentalidad contemporánea reduce todas las cosas a su propio nivel *deśī*.

lenguaje meramente «humano», y cuando la escritura correspondiente se llama *devanāgarī*, esto implica indudablemente que la escritura humana es una imitación de los medios de comunicación de la «ciudad de los dioses».

Puesto que el Ṛgveda sólo tiene que ver con lo que es incesante (*nityam*), es evidente que todos sus términos son más bien símbolos que signos, y que deben comprenderse en sus sentidos transfigurados. Ahora bien, la palabra *mārga*, traducida arriba por «principal», deriva de *mṛg*, perseguir o cazar, especialmente por rastreo⁷. En el Ṛgveda es familiar que lo que uno persigue y rastrea por sus huellas es siempre la deidad, la luz escondida, el Sol o Agni ocultado, que debe ser encontrado, y a quien a veces se alude como acechando en su guarida. Esto se conoce tan bien que bastarán unas pocas citas. En *Ṛg Veda Saṁhitā* VIII.2.6 se dice que los hombres persiguen (*mṛgayante*) a Indra, como se persigue a un animal salvaje (*mṛgaṁ na*), con ofrendas de leche y ganado (lo que puede compararse a un cebo); en *Ṛg Veda Saṁhitā* VII.87.6, Varuṇa se compara a un «animal feroz» (*mṛgaś tuviṣmān*); en *Ṛg Veda Saṁhitā* X.46.2; los Bhṛgus, ardientes buscadores de Agni, le persiguen por su rastro (*padaiḥ*) como a un animal perdido (*paśun na naṣṭam*). Así pues, *mārga* es la «senda» de la criatura, el «rastro que ha de seguirse» (*padavīya*) por los *vestigium pedis*. Por consiguiente, se ve claramente cuales son los valores implícitos en la expresión *mārga*, «Vía», y cuán inevitablemente eso que es *mārga* es igualmente *vimukti-da*, puesto que la liberación se efectúa precisamente por el descubrimiento de la Luz Oculta⁸.

⁷ *Mrga* es «ciervo», pero en el sentido antiguo de «animal cuadrúpedo de caza», sin hacer referencia necesariamente a los cérvidos. La relación existente entre *mrga*, animal, y *mrg*, cazar, puede compararse a la que existe entre nuestros «venado» y «venación».

⁸ Puede observarse que *pada*, como una «palabra» o «frase», es un significado desarrollado naturalmente, puesto que todo len-

Por otra parte, *deśī*, que deriva de *diś*, «indicar», y de aquí *diś*, «región» o «cuadrante», es «local»; cf. *deśam nivīś*, «establecerse» en una localidad dada, *deśa vyavahāra* o *deśācāra*, «costumbre local», «manera del mundo», y *deśya*, «nativo». Pero éstos no son meramente términos que las gentes de la ciudad o los cortesanos podrían emplear derogativamente hacia los campesinos en general, sino que podrían emplearlos también los moradores de la ciudad de Dios o de cualquier Tierra Santa con referencia a aquellos que están más allá del territorio. El Cielo está «más allá del halcón», los mundos están «bajo el sol» y «en poder de la muerte»; *loka*, «mundo», es etimológi-

guaje formal es un rastro de la Palabra inhablada —«los bellos indicios (*lakṣmīḥ*) son inherentes a las palabras del veedor», *Rg Veda Saṁhitā* X.71.2. Por otra parte, en la conversación casual, en el lenguaje mundanal, no hay más que una indicación literal de percepciones, y sólo está implicada la comprensión estimativa. Esta distinción en el campo verbal se corresponde con la que hay entre la danza *mārga* y *deśī*, donde la primera tiene un tema inteligible e incorpora algo más que los significados literales, como implica la palabra *vyañjana*. El primer tipo de comunicación es formal (informado idealmente) e intelectual, el otro es informal y sensitivo: «Si no fuera por el Intelecto, la Palabra peroraría incoherentemente» (*Śatapatha Brāhmaṇa* III.2.4.11). Es en base a este punto de vista, y geográficamente sólo accidentalmente, como el sánscrito se distingue de las lenguas vernáculas (*deśī bhāṣā*), de las que puede decirse que el apabhraṁśa es sobre todo una manera de comunicación «secundaria» o «indirecta» y no-significativa (*avyakta*), y que otras tales como el braj bhāṣā o el tamil sólo son *deśī* en el sentido geográfico. De la misma manera, puede decirse que todas las lenguas sagradas empleadas en la transmisión de doctrinas tradicionales son «principales», y que las lenguas diseñadas o empleadas para fines puramente prácticos (el esperanto sería un buen ejemplo) son lenguas «secundarias». Sin embargo, el pali, por su confusión de algunas palabras (por ejemplo, *dīpa* = *dīpa* o *dvīpa*), no es *tan* apto como el sánscrito para la comunicación precisa de ideas.

camente el latín *locus*, un lugar definido por unas condiciones dadas; y *laukika*, «mundano», es literalmente «local»; es precisamente aquí (*iha*), en los mundos, donde los parentescos están «establecidos», están «localizados», y son «nativos». Desde el punto de vista celestial o solar, *deśī* es así mundano, humano e indirecto, en tanto que distinto de supramundano, divino y directo; y esta distinción entre *mārga* (= *svargya*) y *deśī*, como entre sagrado y profano, está plenamente de acuerdo con el sentido de las expresiones *rañjaka* (agradable, apasionante, enternecedor, etc.) y *vrthā* (caprichoso, fortuito, «como gustéis», etc.) con los que se ha explicado el valor de *deśī* más arriba.

Si consideramos ahora la analogía terrestre, examinándola desde el punto de vista de los Brahmanes (que son «dioses en la tierra»), lo que está geográfica y/o cualitativamente alejado de un centro ortodoxo, es decir, de una Tierra Santa (tal como Aryāvarta), donde se imita exactamente el modelo celestial, será, al mismo tiempo, geográfica y espiritualmente «provinciano»; así pues, son pre-eminentemente *deśī* aquellos que son bárbaros exteriores más allá del territorio; y en este sentido *deśī* es el equivalente de «gentil» o «pagano», en el sentido primario de «perteneciente a los páramos o yermos», y en el sentido secundario de mundano o sentimental (materialista).

Las culturas principal y local o secundaria pueden proseguirse a uno y al mismo tiempo en un único y mismo medio; no son tanto las culturas de pueblos étnicamente diferentes o de estratos sociales dados como las de tipos de gentes cualitativamente diferentes. La distinción no es tanto entre una cultura aristocrática y otra campesina como entre una cultura aristocrática y campesina y otra burguesa y proletaria. La pintura mughal, por ejemplo, aunque es más refinada que la pintura hindú, es un arte secundario más que principal; es esencialmente un arte de retratos (y, por consiguiente, *asvargya* desde el punto de vista *mārga*), y un arte «fechado», que es lo mismo que decir un

arte «situado» (*deśī*), pues no podemos restringir lógicamente la idea de «local» a una significación meramente espacial, y, ciertamente, las dos palabras, *kāla-deśa*, comúnmente asociadas, se implican una a otra. Así pues, desde el punto de vista indio no es el arte «primitivo» (pero abstracto) del indio americano, o las culturas campesinas de Europa o de la India, sino más bien la cultura antitradicional, académica y burguesa de la Europa moderna, y la cultura proletaria de la Rusia soviética, la que puede llamarse propiamente una cultura indirecta y «secundaria», es decir, «no conducente al cielo». Un arte tradicional no debe confundirse con un arte académico o meramente de moda; la tradición no es una mera fijación estilística, ni una simple cuestión de sufragio general. Un arte tradicional tiene fines fijados y medios de operación verificados, ha sido transmitido en sucesión pupilar desde un pasado inmemorial, y retiene sus valores aunque, como sucede en el día de hoy, haya pasado completamente de moda. Las artes hieráticas y populares son igualmente tradicionales (*smārta*). Por otra parte, un arte académico, por muy grande que sea su prestigio y por muy de moda que esté, no hay duda de que puede ser, y de que habitualmente es, de un tipo antitradicional, personal, profano y sentimental.

Pensamos que ahora se ha aclarado suficientemente que la división entre *mārga* y *deśī* no es necesariamente una distinción entre un arte aristocrático y cultivado y otro folklórico y primitivo, sino una distinción entre un arte sagrado y tradicional y otro profano y sentimental.

Podemos preguntarnos entonces cuál es la verdadera naturaleza del arte folklórico y campesino, y si este arte difiere del de los *kavī* y *ācārya* de otra manera que en grado de refinamiento. En las sociedades tradicionales y unánimes observamos que no puede trazarse ninguna división tajante entre las artes que apelan al campesino y las que apelan al señor; ambos viven en lo que es esencialmente el mismo medio, pero en una escala

diferente. Las distinciones son de refinamiento y de lujo, pero no de contenido o estilo; en otras palabras, las diferencias se pueden medir en términos de valor material, pero no son espirituales ni psicológicas. El intento de distinguir entre motivos aristocráticos y motivos populares en la literatura tradicional es falaz; todo arte tradicional es un arte folklórico en el sentido de que es el arte de un pueblo (*jana*) unánime. Como ha observado el profesor Child en relación con la historia de las baladas: «La condición de la sociedad en la que aparece una poesía verdaderamente nacional y popular... (es la condición) en la que las personas no están divididas por organizaciones políticas y una cultura libresca en clases marcadamente distintas⁹; en la que, por consiguiente, hay una comunidad de ideas y sentimientos que hace que el conjunto del pueblo forme un solo individuo».

La única razón de que no logremos comprender esta condición es que consideramos estos problemas desde el estrecho punto de vista de las circunstancias presentes. En una sociedad democrática, donde todos los hombres son teóricamente iguales, lo que existe de hecho es una distinción entre una cultura burguesa por una parte, y la ignorancia de las masas incultas por otra, a pesar de que ambas clases puedan estar escolarizadas. Aquí no existe nada semejante a un «pueblo» (*jana*), pues el proletariado no es un «pueblo», sino que más bien es comparable a los parias (*caṇḍāla*) que a un cuarto estado (*sūdra*): faltan virtualmente las clases sacerdotal (*brāhmaṇa*) y caballeresca (*kṣatriya*) (los hombres son tan parecidos que estas funciones pueden ser ejercidas por *cualquiera* —por ejemplo, el chico vendedor de periódicos que se convierte en presidente); y la burguesía (*vaiśya*) se asimila a las masas proletarias (*caṇḍāla*),

⁹ Apenas es necesario señalar que una organización social feudal o de castas no es, en este sentido, una división, de la misma

para formar lo que es en realidad un «rebaño» (*paśu*) unánimemente profano, cuya conducta sólo se gobierna por gustos y aversiones, y en absoluto por principios más altos¹⁰. Aquí la distinción entre «educado» y «sin educar» es meramente técnica; ya no es una distinción de grados de consciencia, sino de más o menos información. Bajo estas condiciones, la distinción entre escolarización y ausencia de escolarización tiene un valor completamente diferente de su valor en las sociedades tradicionales, en las que todo el pueblo, al mismo tiempo que es culturalmente unánime, está diferenciado funcionalmente; la escolarización, en este caso, es completamente innecesaria para algunas funciones, donde, además, su ausencia no constituye una privación, puesto que existen otros medios que no son los libros para la comunicación y la transmisión de los valores espirituales; y, además, bajo estas circunstancias, la función misma (*svadharma*), no importa cuan «doméstica» o «comercial» sea, es hablando estrictamente una «vía» (*mārga*); de manera que no es dedicándose a otro trabajo, con el que puede atraerse un prestigio social más alto o más bajo, sino en la medida en que se acerca a la perfección en su propio trabajo y comprende su significación espiritual, como un hombre puede *elevase por*

manera que la compleja organización del cuerpo físico no es la marca de una personalidad desintegrada.

¹⁰ Puede imaginarse una condición del individuo que sea superior a la casta; por ejemplo, de la deidad, para quien ninguna función (*dharma*) es demasiado elevada o demasiado baja, se predica un *pramāṇa* absoluto. Por otra parte, la condición del proletariado no es de esta naturaleza, sino que es *inferior* a la casta, tanto desde un punto de vista espiritual como desde un punto de vista económico; pues, como lo expresaba Platón, «se hará más, y mejor, y con mayor facilidad, cuando todo el mundo no haga sino una cosa, acordemente a su genio; y esto es hacer justicia a cada hombre según lo que es en sí mismo».

encima de sí mismo —y entonces la ambición de *elevarse por encima de sus prójimos* ya no tiene ningún significado real.

Así pues, en las sociedades democráticas, donde prevalecen los valores proletarios y profanos (es decir, ignorantes), surge una distinción real entre lo que se llama optimistamente el «saber» o la «ciencia» por parte de las clases educadas y la ignorancia de las masas; y esta distinción no se mide por patrones de profundidad, sino de escolaridad, en el simple sentido de capacidad para leer la palabra impresa. En el caso en que sobrevive algún residuo de un verdadero campesinado (como todavía es el caso en Europa, pero difícilmente en América), o cuando se trata de la cultura «primitiva» de otras razas, o incluso de escrituras tradicionales y de tradiciones metafísicas, que son todo excepto de origen popular, las «supersticiones» que entrañan (veremos ahora lo que implica realmente este término tan apropiado) se confunden con la «ignorancia» de las masas, y sólo se estudian con una condescendiente falta de comprensión. Puede verse cuan anómala es la situación que así se crea, cuando nos damos cuenta de que donde el hilo de la enseñanza simbólica e iniciatoria se ha roto, en los niveles sociales superiores (y la educación moderna, ya sea en la India o en cualquier otra parte, tiene precisamente, y muy a menudo intencionalmente, este efecto destructivo), lo que ha conservado aquello que de otro modo se hubiera perdido, son justamente las «supersticiones» del pueblo y lo que es aparentemente irracional en la doctrina religiosa. Cuando la cultura burguesa de las universidades ha declinado así hasta los niveles de la información puramente empírica y limitada a los hechos, entonces, es precisa y únicamente en las supersticiones del campesinado, siempre que hayan sido suficientemente fuertes como para resistir los esfuerzos subversivos de los educadores, donde sobrevive una sabiduría genuinamente humana, y a menudo, ciertamente, sobrehumana, por muy inconsciente y por muy fragmentaria e ingenua que pueda ser la forma en la que se expresa. Hay, por

ejemplo, una sabiduría en los cuentos de hadas tradicionales (no, por supuesto, en los que han sido escritos por «literatos» «para niños») que es completamente diferente en tipo del sentido o falta de sentido psicológico que puede contener una novela moderna.

Como ha observado justamente René Guénon, «la concepción misma del “folklore”, tal como se entiende comúnmente, se basa en una hipótesis fundamentalmente falsa, a saber, la suposición de que hay realmente cosas tales como “creaciones populares” o invenciones espontáneas de las masas; y la conexión de este punto de vista con el prejuicio democrático es evidente... El pueblo ha conservado así, sin comprenderlos, los restos de antiguas tradiciones que a veces se remontan a un pasado indeterminablemente distante, al que sólo podemos calificar de “prehistórico”». Así pues, lo que se ha conservado realmente en los cuentos populares y de hadas, y en el arte campesino popular no es, ciertamente, un cuerpo de fábulas meramente infantiles o de entretenimiento, ni un cuerpo de arte decorativo rústico, sino una serie de lo que son realmente doctrinas esotéricas y símbolos que no son de invención popular. Puede decirse que, cuando ha tenido lugar una decadencia intelectual en los círculos superiores, es así como se conserva, de una época a otra, este material doctrinal, proporcionando un vislumbre de luz en medio de lo que puede llamarse la noche oscura del intelecto; la memoria del pueblo hace las veces de una suerte de arca, en la que la sabiduría de una época anterior pasa (*tiryate*) el período de disolución de las culturas que tiene lugar al cierre de un ciclo¹¹.

¹¹ Cf. Luc-Benoist, *La Cuisine des Anges*, 1932, pp. 74-75; «El interés profundo de todas las tradiciones dichas populares reside sobre todo en el hecho de que no son populares de origen... Aristóteles veía en ellas con razón los restos de la antigua filosofía. Sería menester decir las formas antiguas de la filosofía eterna» —

es decir, de la *philosophia perennis*, la «Sabiduría increada, la misma ahora que siempre fue y la misma que será siempre» de San Agustín. Cómo ha señalado Michelet, V.-E., es en este sentido — es decir, en tanto que «los Maestros del Verbo proyectan sus invenciones en la memoria popular que es un receptáculo maravilloso de los conceptos maravillosos» (*Le Secret de la Chevalerie*, 1930, p. 19)— y no en ningún sentido «democrático», como puede decirse propiamente, *Vox populi, vox Dei*.

Las fábulas de animales del *Pañcatantra*, en las que se incorpora una sabiduría más que meramente mundana, son incuestionablemente de origen aristocrático y no de origen popular; como dice Edgerton, la mayoría de estas historias han «pasado» al folklore indio, en vez de haber sido extraídas de él (*Amer. Oriental Series*, III, 1924, pp. 3, 10, 54). Sin duda alguna, lo mismo se aplica a los *Jātakas*, muchos de los cuales son versiones de mitos, y no hubieran podido haber sido compuestos por nadie que no dominara plenamente las doctrinas metafísicas implícitas.

Andrew Lang, en el prólogo de la obra de Marian Roalfe Cox, *Cinderella* (1893), en la que se analizan 345 versiones de este relato procedentes de todo el mundo, observó: «Creo que la idea fundamental de la Cenicienta es ésta: una persona de posición humilde u oscura, hace un buen matrimonio gracias a una ayuda sobrenatural». Le resultaba muy difícil dar la razón de la distribución universal de este motivo; del cual, podríamos agregar, hay un caso notabilísimo *en un contexto escriturario* en el mito indio de Apālā e Indra. Aquí sólo preguntaré al lector: ¿de qué «persona de posición humilde u oscura» es el «buen matrimonio» al que Donne se refiere con estas palabras: «Jamás casta hasta que tú me raptas»? ¿a quién amó Cristo «en su vileza y en toda su inmundicia» (San Buenaventura, *Dom. prim. post Oct. Epiph.* II.2)? y ¿qué implica en su significación final el *ιερός γάμος*? Y, por el mismo motivo, ¿quién es el «dragón» desencantado por el *fier baiser*? ¿Quién emerge de la piel escamosa con una «piel de sol»? ¿quién se sacude las cenizas y se viste con un vestido de oro para bailar con el Príncipe? *Para vasiyāṇsam vivāham āpnoti ya evaṁ veda*, «¡Excelentísimo es el matrimonio que hace el que comprende eso!» (*Pañcaviṁśa Brāhmaṇa*, VII.10.4).

No se trata de si quienes las cuentan o emplean comprenden o no efectivamente la significación última de las leyendas populares y de los diseños del pueblo. Estos problemas surgen en círculos mucho más altos; por ejemplo, en la historia literaria, a menudo uno se ve llevado a preguntar, cuando encontramos que un carácter épico o romancesco se ha impuesto sobre un material puramente mítico (por ejemplo, en el *Māhābhārata* y el *Rāmāyana*, y en las recensiones europeas del *Griah* y otros temas célticos), hasta qué punto el autor ha comprendido realmente su tema. El punto que queremos destacar es que el material folklórico, independientemente de nuestras calificaciones actuales en relación con él, es efectivamente de un carácter esencialmente *mārga* y no *deśī*, y que es realmente inteligible en unos niveles de referencia que están muy por encima, y en absoluto por debajo de los de nuestro «saber» contemporáneo ordinario. No es nada sorprendente que este material haya sido transmitido por campesinos para quienes forma una parte de sus vidas, un alimento de su constitución misma, aunque no puedan explicarlo; no es nada sorprendente que el material folklórico pueda describirse como un cuerpo de «supersticiones», puesto que es realmente un cuerpo de costumbres y creencias que «sobreviven» ([stand over], *superstat*) desde un tiempo en que se comprendían sus significados. Si las creencias folklóricas no se hubieran comprendido ciertamente alguna vez, nosotros no podríamos hablar de ellas ahora como metafísicamente inteligibles, ni explicar la exactitud de su formulación. El campesino puede ser inconsciente y no darse cuenta, pero aquello de lo que es inconsciente y no se da cuenta es en sí mismo muy superior a la ciencia empírica y al arte realista del hombre «educado», cuya ignorancia real se demuestra por el hecho de que estudia y compara los datos del folklore y de la «mitología»

sin sospechar su significación real en mayor medida que el campesino más ignorante¹².

Por supuesto, todo lo que se ha dicho arriba se aplica con mayor fuerza aún a la literatura de la *śruti* y, sobre todo, al R̥gveda, que, lejos de representar una época intelectualmente bárbara (como pretenden algunos), tiene referencias tan abstractas y tan alejadas de los niveles histórico y empírico como para haber devenido casi ininteligible para aquellos cuya capacidad intelectual ha sido inhibida por lo que hoy día se llama una «educación universitaria». Es una cuestión de fe y de comprensión al mismo tiempo: los preceptos *Crede ut intelligas* e *Intellige ut credas* («Cree, a fin de que comprendas», y «Comprende, a fin de que creas») son válidos en ambos casos —es decir, ya sea que nos interese en la interpretación del folclore o en la de los textos transmitidos.

¹² Strzygowksi, en *Jisoa*. V, p. 59, expresa su completo acuerdo con esta afirmación.

IX

LA BELLEZA DE LAS MATEMÁTICAS: UNA RESEÑA

Todo el mundo sabe que los matemáticos a veces llaman «bellas» a las ecuaciones perfectamente formuladas y que se excitan con ellas como el entendido en arte se excita con las obras de arte. El presente volumen será del mayor interés y valor para los «estetas», puesto que en él se ha examinado por primera vez la «belleza» de las matemáticas por un matemático. El análisis que hace el profesor Hardy de esta belleza¹ es penetrante e iluminador, y contrasta gratamente con la vaguedad que es tan característica de los escritos modernos sobre los criterios de la belleza en otros tipos de arte.

«Un matemático, como un pintor o un poeta, es un hacedor de modelos... Los modelos del matemático, como los del pintor o los del poeta, deben ser *bellos*; las ideas, como los colores o las palabras, deben ajustarse de una manera armoniosa. La belleza es la primera prueba: no hay un lugar permanente en el mundo para las matemáticas feas» (pp. 24, 25). «Las mejores matemáticas son *serias* además de bellas... La belleza de un teorema *depende* en gran medida de su seriedad... Un teorema “serio” es un teorema que contiene ideas “significantes”... (para lo cual)... hay dos cosas que en todo caso parecen esenciales, una cierta *generalidad* y una cierta *profundidad*» (pp. 29-43). Por generalidad se entiende «que las relaciones reveladas por la prueba deben ser tales que conecten muchas ideas matemáticas diferentes... (no una de) las curiosidades aisladas en las

¹ G. H. Hardy, *A Mathematician's Apology*, Cambridge University Press, 1941, p. 93.

que abunda la aritmética» (p. 44)². La profundidad «tiene algo que ver con la *dificultad*; las ideas más profundas son usualmente las más difíciles de captar» (p. 49). En teoremas tan bellos como los expuestos por Euclides y Pitágoras «hay un grado muy alto de *imprevisibilidad*, combinada con la *inevitabilidad* y la *economía*... las armas que se usan parecen infantilmente simples comparadas con el gran alcance de los resultados; pero no hay escape de las conclusiones» (p. 53). Y así, el profesor Hardy está «interesado en las matemáticas sólo como un arte creativo» (p. 55).

Después de definir tan bien lo que de hecho son los elementos esenciales de cualquier arte, el autor, que parece conocer sólo las concepciones modernas («estéticas») del arte, estima naturalmente la belleza de las matemáticas por encima de la del «arte». Cita sin protestar la frase de Housman: «La poesía no es la cosa que se dice, sino la manera de decirla» —un pronunciamiento capaz de hacer revolverse en sus tumbas a Dante o a Ásvaghōṣa. Toma un ejemplo de Shakespeare:

Ni toda el agua del tempestuoso y rudo mar
Puede lavar el óleo de un rey ungido

y pregunta: «¿Podrían estas líneas ser mejores, y podrían las ideas ser a la vez más triviales y más falsas? La pobreza de las ideas apenas parece afectar a la belleza del modelo verbal». Lo que el ejemplo prueba en realidad no es que la belleza pueda

² La incidencia de esto sobre la noción del arte como el registro de una impresión o un efecto es evidente. Una forma artística sólo puede llamarse «seria» cuando subsume muchos ejemplos simples. La rueda del sol de Trundholm es «seria», pero la pintura de una «naturaleza muerta» de una rueda de carro particular en una luz particular es trivial. Los japoneses tienen toda la razón al no tomar «seriamente» sus *ukiyoye*.

ser independiente de la validez, sino que la belleza y la validez son relativas. No hay nada hecho que pueda ser bello o apto en todos los contextos. «Nada es bello para ningún otro propósito que ese para el que esa cosa está adaptada» (Sócrates en Jenofonte, *Mem.* IV.6, 9). El ejemplo muestra también que ningún pronunciamiento puede ser verdadero excepto para aquellos para quienes su verdad es manifiesta. Para un platónico u otro tradicionalista, y para el que suscribe estas líneas, las palabras de Shakespeare son bellas y verdaderas, pero no son verdaderas para el profesor Hardy o en cualquier otro contexto democrático. Y donde no son verdaderas, el mero hecho de que el sonido de las palabras sea agradable no las hace bellas en el sentido tradicional, que sostiene que «la belleza pertenece a la cognición», sino que sólo son «bellas» (o, más bien, «bonitas») para aquellos a quienes Platón llama «amantes de los colores y sonidos finos». El profesor Hardy no es uno de éstos; confiesa su ignorancia de la estética, pero todo lo que necesita hacer es aplicar sus propios patrones matemáticos de inteligibilidad y economía a las demás obras de arte, y dejar que los «housmans» digan lo que quieran. «Las ideas importan al modelo» (p. 31).

Como una «apología», el libro del profesor Hardy es una defensa de las matemáticas reales o superiores contra aquellos que se oponen a su inutilidad (en el sentido más crudo de la palabra). Todo lo que el profesor Hardy necesitaba decir es que las matemáticas, como un todo, sirven a la vez a las necesidades del alma y a las del cuerpo, como las artes del hombre primitivo y las que Platón habría admitido en su República. Que las matemáticas superiores han servido bien a su propia alma se muestra en su declaración de conclusión, en la que dice que si tuviera una estatua en una columna de Londres, y pudiera elegir entre que la columna fuera tan alta que los rasgos de la estatua no fueran visibles, o tan baja que pudieran verse claramente, escogería la primera alternativa (p. 93); y puesto que el primer

deber del hombre es lograr su propia salvación (respecto de sí mismo), no se necesitan más defensas. El profesor Hardy deja bien claro que no podría haberle «ido mejor» en ningún otro campo; las matemáticas eran su vocación. Estuvo acertado al ser matemático, no porque triunfara (p. 90), sino que más bien triunfó porque hizo «lo que tenía que hacer, por naturaleza», lo cual es el tipo de «justicia» de Platón, y en el *Bhagavad Gītā* la vía que conduce a la perfección.