

en el sentido de la síntesis trascendental, evolución alimentada en una serie de reflexiones, superaciones y rectificaciones, como la nota del párrafo 26 de la *Crítica*, que atinadamente señala Natorp; en ella “se aclara completamente que la unidad de tiempo y espacio, que en la estética trascendental había sido adjudicada únicamente a la sensibilidad, debía constituir principalmente aquel carácter diferencial de espacio y tiempo, de la intuición sensible, y que descansa, más efectivamente, en una producción del pensar por medio de la cual el entendimiento determina a la sensibilidad; de ahí que solamente espacio y tiempo pueden ser dados como intuiciones”.

Por último, Natorp se dirige a un examen histórico comparativo de la situación que guardan los neokantianos de Marburgo con respecto a ciertas doctrinas que se incorporan al criticismo, principalmente la obra de Hegel, a quien se le reconocen, como es de reconocer, los grandes méritos que asisten en su obra, pero se le censura, como es también de censurar, la congelación absolutista que le llevó a estatificar el flujo móvil y cambiante —en verdad inasible— de la realidad espiritual, en un injustificable afán de negar el sentido del filosofar como tarea infinita.

MIGUEL BUENO

*Estética e historia en las artes visuales*, por Bernard Berenson; trad. Luis Cardoza y Aragón. Fondo de Cultura Económica, México, 1956.

Importante para quienes estudian Estética, esta obra reúne una multitud de juicios y observaciones hilados en el curso de una larga vida entregada a la crítica de arte. Berenson es conocido en el mundo de habla hispana por su libro *Los Pintores Italianos del Renacimiento*, editado en 1955 por “Argos”

de Barcelona. La traducción que ahora presenta el Fondo de Cultura Económica permitirá que un público numeroso venga a conocer, a través de otro libro, la doctrina y, en cierta forma, también el humor personal del notable autor.

El libro se inicia con la advertencia de que hubiera podido intitularse “Apreciación e Historia en las Artes Figurativas” de no ser porque “apreciación implica el gozo con reflexión inteligente, y aun la meditación más profunda, que puede merecer el epíteto de ‘intelectual’, y el derecho a pronunciarse sobre estas cosas se lo han abrogado los catedráticos, produciendo en el crítico el consiguiente temor de ‘traspasar los límites vedados’”. La advertencia acusa una prevención frente a gran número de personas que con intereses bastardos se ocupan de la obra de arte, muy concretamente los filósofos, frente a las cuales toma posición procurando destacar la actitud del auténtico amante de la creación artística, capaz de gozarla en lo que tiene de expresión de humanidad puesta en la clave de la técnica respectiva. En algún párrafo dice: “Para ellos, la obra de arte no es un objeto para ser gozado y amado, un enriquecimiento para siempre, sino una ocasión que se ofrece a los pensadores profesionales para deleitarse con su propia agudeza y su propia sutileza y habilidad dialéctica. Son generosos y les gustaría competir con nosotros el placer que sacan de ejercitar sus facultades en la obra de arte.” El filósofo tiene preocupaciones que no son las del genuino crítico, ni siquiera las del hombre común que desea únicamente sumergirse en las linfas de la realidad creada.

Berenson habla en su libro del fruto habido en una experiencia de muchos años, al cabo de los cuales se atreve a definirse con palabras de Platón, como *philodoxos*, porque es de aquellos “que se deleitan con las voces bellas, con los colores bellos, con las formas

graciosas y con todas aquellas obras en las que se manifiesta la belleza; pero su espíritu es incapaz de advertir y amar la naturaleza de lo bello en sí". Está cierto de haber logrado el conocimiento de lo ostensible en una realidad bien distinguida y diferenciada. Sus opiniones son esto y únicamente revelan cuál ha sido el resultado de vivir en contacto con aquella realidad, procurando entender sus orígenes y destinos.

En el libro que comentamos se siente la presencia viva del autor, como si conversara con lectores que fueran viejos amigos de amistades comunes. El libro rezuma sabiduría crepuscular que resplandece, consignando todo lo que se puede leer y comunicar en la charla, todo lo que se puede escuchar y decir en reuniones de gente metida en estas cosas, todo lo que se puede meditar con motivo de la contemplación de las obras de arte y de las que se les aproximan, así como de tratar a los artífices y obreros que se mueven por estos campos. Se exhibe la vida del crítico de arte, que transcurre por oceánicos, accidentados confines y cuya sabiduría es la del alucinado navegante, viejo lobo de mar acendrado conforme su tiempo deviene inquieto, inconfundible con el sabio de gabinete poseedor de "orígenes teóricos", de ciencia abstracta.

Coincidirían un filósofo y un Berenson si abordaran los temas por su aparente significado. Difieren en la realidad de las reflexiones proseguidas en abstracto, comparadas con las meditaciones enraizadas en constante experiencia subjetiva. Hablan con Berenson la vida y las costumbres de los especialistas. Tras del crítico están las flaquezas y denuedos de los hombres que crean belleza sublimando sus condiciones de vida personal, rebeldes a la indiferencia. En un caso concreto se denuncia el desvío de actividades: un filósofo dice "forma" y concibe una imagen o una determinación teóricas; ante esa misma expresión un crítico de arte enuncia un pensamiento que remite a

una cierta forma de ser: la de las vicencias en que ha incurrido.

Consecuente con su manera de trabajar, Berenson procede por la vía de la indicación que conduce a la denuncia de una esencia. ¿Cómo se maneja este método? El ejemplo acerca de sus pasos está en su referencia al tema de la forma. "No debe ser confundida con el aspecto", nos dice, "nunca es extensa, es decir, el aspecto geométrico que se ofrece igual a todos. La forma es una cualidad más allá del conocimiento común. Y cualidad es aquello que se encuentra en un objeto cuando, en uno o varios modos y en cualquier plano ideado, es intensificador de la vida". Podría parecer que tal exposición es suficiente. Sin embargo, no es así. Precisa rematar, enfatizando, la definición desarrollada. Agrega: "La forma es aquel resplandor interno que alcanza la forma externa cuando en una situación dada se realiza con plenitud. Es como un manto que envuelve a las formas externas, no un manto que las consuma, como el de Neso, sino vivificante, como el de Isis, siempre que no se levante, pues en el arte la apariencia es la única realidad."

La forma artística es hija de la fantasía, pero trasponiendo la imaginación el campo de sus devociones, ve más allá, sobre toda la actividad humana. Y más todavía, adquiere evidencias de que el origen de la imaginación está en el poder adivinatorio. Y la forma no es aquella que nace y permanece en la mente, sino la que se exterioriza y viene a ser forma resultante. Engendrada por la inspiración, sorpresivamente, se traslada con la fisonomía de los elementos materiales con los cuales se la concibe, de manera que ostente propiedades por principio susceptibles de captura, como fruto de ideaciones habidas en y para el mundo, siendo en sí la potencia de satisfacciones ideadas, nacida y únicamente relevante sobre el plano de la conciencia, engendro desencadenado de su autor y desencadenador de ilimitadas

repercusiones espirituales. El artista debe señorear un espíritu y una voluntad capaces de asir rápidamente la visión, resuelto a defenderla de la resistencia opresiva y deformadora del material de que se sirve y de las limitaciones de su oficio. "En el largo camino que va del ojo a través del brazo hasta el lápiz ¡cuánto se pierde!" exclamó el pintor en *Emilia Galotti* de Lessing.

El espectador lo es en cuanto se sitúa ante la forma artística, pero ésta no es para él un conjunto de sensaciones reales, sino de sensaciones ideadas. Estas sensaciones "son las imágenes de las sensaciones que las representaciones ofrecen cuando son obras de arte". Hay una sorprendente relación entre esas sensaciones y el mundo real "aquello que se integra armónicamente con nuestra visión del todo, con nuestro cosmos, con el universo del espíritu en donde el arte constituye su propio reino". Este reino está más allá de la sensación física, y no obstante, persiste como un reino que no puede evitar servir de modelo e inspiración a lo que es real. A través de las formas creadas los hombres ven al mundo que les rodea, en ellas se educan y ellas están en la infinidad de las cosas. Al captarlas en el acto del goce, el contemplador entra en posesión, adviene un poseído de la forma en virtud de la experiencia que va del momento de verla en sus cualidades inconfundibles al de sentir la intensificación de la vida que ella provoca.

Aparte el proemio del libro, Berenson proporciona valiosas observaciones y explica conceptos clave. Se ocupa de las artes figurativas y casi excluye, por tanto, la arquitectura y la música. En la arquitectura el oficio se distingue fácilmente del arte. Este último es una cualidad rara y superior. Las grandes culturas de la Antigüedad y el complejo cultural prehispánico, conocieron la ingeniería pero sólo apuntaron al arte. Su arquitectura está abrumada por las

masas: problemas de obreros, aún sin resolverse, aún sin docilidad para la inspiración. "Como arte, los edificios nos proporcionan emoción artística sólo cuando en el exterior la masa tiene composición y proporción, y el espacio interior relaciones exaltadoras y armónicas." El crítico de arte tiene aquí y siempre una función: revelar e interpretar la obra de arte para los demás, distinguirla de las obras técnicas o de artesanía, y subrayar que cuando menos la obra de arte interpreta la "naturaleza". Pero llevado de su afán de claridad puede aventurarse a más y decir que dondequiera se manifiesta el arte, más bien éste es imitado por la naturaleza según el enunciado aparentemente paradójico de Whistler, Wilde, Sainte-Beuve y Goethe.

Los diversos capítulos del libro que reseñamos se refieren a los valores, a la ilustración artística, a definiciones y clarificaciones, a tópicos de historia y a historia del arte, rematando en una conclusión. En el primero se enfrenta a la necesidad de valorar los objetos artísticos diferenciándolos de los artefactos inanimados y de las cosas que gozan la efímera gloria conferida a su novedad por los "snobs". Aquéllos poseen una dosis de animación que los hace latir en todo tiempo. "Nos hablan, nos exhortan, actúan sobre nosotros como entidades vivas". Los demás, si acaso, pasan a la historia inertes, discutibles y traducidos en pura memoria. La animación es todo. Para lograrla, el arte de todos los tiempos depende de sí mismo, de sus propios recursos, independiente de las dificultades inherentes a la cuestión de los materiales. Una idea se ejecuta por encima de todo, sin esperar el hallazgo del material ideal: "La materia cuenta al máximo en donde su naturaleza es menos susceptible de disfraz y encubrimiento." Y la técnica sólo es un estímulo auxiliar, nunca generadora de arte. "El arte usará tal o cual técnica cuando el problema de la forma lo requiera. Hasta entonces, el

arte ignorará, como los siglos precedentes a Van Eyck ignoraron el óleo, a pesar de que lo conocían bien. Por otra parte, cuando el problema lo requiere, el arte inventa la técnica necesaria.”

Analizando las cualidades de la obra artística se ha indicado ya que Berenson considera que sólo son artísticos los objetos que permiten la intensificación de la vida. Esta identificación, dice más tarde, sólo se produce a condición de identificarse con ellos, de ponerse cada quien en su lugar. Los productos que carecen del potencial necesario para efectuar este hecho, necesariamente no son artísticos. Para serlo y acarrear aquella consecuencia intensificadora, precisa que posean valores táctiles y de movimiento. Los valores táctiles son imágenes que las representaciones ofrecen cuando son artísticas. Estas imágenes son producidas por la capacidad del objeto para hacernos comprender su entidad y vivir su vida. Su autor tiene que obligar al contemplador “a sentir como si él fuera el objeto representado e imaginar sus procesos funcionales hasta el límite requerido por la representación”. El movimiento, después de los valores táctiles, es el elemento más esencial en la obra de arte. “Es la energía manifiesta que vitaliza los trazos que limitan una obra y los delineamientos de todas las partes dentro de esos límites.”

Yendo más adelante, descubre que hay además otros elementos que contribuyen a realizar la obra de las artes representativas. Ellos son, en general, el color, las proporciones, la disposición del dibujo, la composición espacial, la ilustración, la significación espiritual y, en particular, el desnudo. Del color dice que pertenece al mundo de las sensaciones inmediatas y no al de las sensaciones ideadas, por lo cual únicamente cuando es acompañado del dibujo alcanza alturas estéticas; está subordinado a la forma y al movimiento, “igual que el cabello, tan ornamental y trans-

figurador, lo está al cráneo y al rostro”. Las proporciones consisten en “relaciones entre las diferentes partes de la figura humana que mejor se prestan para manifestar los valores táctiles y para darnos la ilusión de que formamos una sola entidad con un cuerpo que se sostiene tan bien, respira tan bien, está tan bien adaptado para la acción eficaz que obtenemos de ello la máxima identificación de la vida”. La composición es un elemento obligado en los conjuntos y su misión consiste en resolver el problema del amontonamiento en favor de una disposición que permita la visibilidad de los valores táctiles y el movimiento de las porciones libres, sugiriendo los mismos valores para las partes que unas figuras ocultan a otras. La composición o diseño requiere la introducción de nociones de espacio entre las masas pictóricas. (Lo cual apenas consiguen los asirios y vienen a desarrollar los florentinos permitiendo a los pintores disponer los objetos en perspectiva.) Fue “el Perugino el que inició a Rafael, quien perfeccionó lo que he llamado ‘composición espacial’, que no sólo tiene tres dimensiones (como la practican los Van Eyck, dos generaciones antes), sino que sugiere la amplitud y la libertad organizadas de las dimensiones cósmicas” Caso especial de composición es el paisaje, concebido también primeramente por los asirios al idear lo que acontece en posiciones intermedias entre los sólidos. Es en realidad otro de los elementos pictóricos. Representa “un espacio externo donde la naturaleza combina y no permite que ningún artefacto monopolice la atención del espectador”. Con el paisaje se goza la naturaleza “como rara vez lo hacemos en la realidad”, puesto que se presenta exento de otros estímulos y realiza la aspiración más alta de las pinturas, que es dar la “ilusión de un funcionamiento superior al cotidiano”. Por lo demás, el paisaje, “como la música, evoca sentimientos y sueños en vez de estimular

la observación". La ilustración y la significación le han de ocupar más adelante. El desnudo, a diferencia del desvestido, es una forma ideal, un *canon* transmitido por sus creadores, quizás los egipcios predinásticos, y por los antiguos griegos y los italianos renacentistas, mediante el cual puede establecerse por comparación el grado de belleza de los cuerpos humanos desnudos.

El segundo capítulo del libro está dedicado a la idea de la ilustración, y es toda una aportación personal del autor. Ilustrar quiere decir expresar con propiedad una idea estética. Difiere de "decorar" por cuanto a este acto "da su valor propio a los objetos independientemente de lo que son en realidad. Es indiferente al contenido, y puede ser utilizada para infundir vida a cualquier representación". La ilustración traslada los contenidos mentales a las formas plásticas y éstas los ostentan en claves muy difícilmente descriptibles, aun tratándose de explicaciones que provengan de los propios autores. Es "un arte autónomo, que expresa en términos de forma visual, las aspiraciones y los éxtasis, así como los sueños idílicos del corazón, los cuales, traducidos en palabras, son poesía, y en armonías de sentido rítmico, música. Por ello precisamente, porque es menos evocativa de 'emoción recordada en la tranquilidad' ". La proyección del artista es única en la ilustración, de ahí que no tenga equivalente expositivo, ni siquiera una historia clara de su concepción. "Cuando Eckermann preguntó a Goethe qué cosa quería dar a entender cuando concibió su *Fausto*, exclamó: '¡Cómo puedo decirlo! ¡De dónde voy a saberlo! ¡Mi cabeza era un torbellino!'"

El artista verdadero, vertiéndose, "si es grande, impone su visión a sus contemporáneos, y si es pequeño, sigue la corriente sin programa y sin decir 'iniciemos, pensemos y comencemos una nueva manera de ver y sentir' ". Su verdadero interés universal es adquirir una

técnica y los recursos materiales, dado que lo demás sale de sus fondos, sea lo que sea.

Tras de intentar una definición para su idea de la ilustración, contrastándola con la de "decoración", Berenson se preocupa por distinguir al artista completo, diciendo que "confiere a su creación un aura de valor y la expone para que sea adorada en la soledad de un santuario", no importando que la significación espiritual rehuya los temas de renombre altisonante, tomando motivos los más variados, muchos de ellos modestos y pese a lo humildes, preñados de humanidad, tal cual lo han hecho Cézanne, Chardin, Velázquez, Hals, Rembrandt, Dureró, Watteau. . .

Aquellos a quienes está destinada la "ilustración", los espectadores de las obras de arte, tienen que traerse a cuentas porque están comprendidos en el acto de la exposición del artista. Los hay de varios tipos, según los intereses que les lleven a fijarse en los objetos; y entre ellos destaca el genuino, definido como amante desinteresado que ante la obra "no tiene ningún deseo de poseerla ni de encuadrarla en el tiempo y en el espacio con la expresión exquisita de la erudición filológica. Únicamente desea amarla y gozarla para siempre, sabiendo que las obras de arte son inagotables y eternas, humanamente hablando". En la obra se ha puesto un momento de culminación del creador y, al encerrarlo, el objeto adquiere una personalidad formada de cualidades de realización que equivalen al carácter en la figura del individuo, cualidades que le dan cierta independencia que cuenta a la larga, aunque delatan siempre la filiación, el venero del cual cada una es brote. Bajo esa "personalidad" de la obra no sólo transcurre su valor por los tiempos, sino que se educan los hombres, "se humaniza la humanidad" y se dan testimonios inapreciables de los ámbitos culturales según se han ido perdiendo.

Sobre lo significativo, Berenson se

propone dar "definiciones y clarificaciones". Le parece preciso considerar lo significativo en dos acepciones: material y espiritual. La primera "se refiere a los valores táctiles, al movimiento, a la disposición de las figuras que solas o en conjunto tienden a lo solemne, a lo monumental, a lo 'heroico', sin importar el volumen, sino la magnitud moral que 'entona' o pone a tono, 'confortándolo', al espectador. La significación espiritual vendría a ser 'todo lo que nos ofrece la perspectiva de aligerar el peso muerto de la materia, todo lo que nos da la esperanza de que nuestras vidas serán algo más que el desenvolvimiento de la espiral de energía con la que nacimos; y la promesa de que nuestras actividades serán dirigidas progresivamente hacia la construcción de una estructura social donde ser valdrá más que *hacer*, lo intransitivo más que lo transitivo. . .".

En las artes espaciales el compromiso de conferir una determinada significación se pone en mayor relieve porque debe hacerse la selección del motivo y éste ha de quedar confinado dentro de sus límites rigurosos de plasmación, cosa que en las artes temporales no ocurre porque la secuencia narrativa permite la descripción y las correcciones cuyas partes alivian unas el peso de otras. De esas condiciones en las artes derivan problemas de expresión: una cosa es informar de algo y otra comunicar en términos intensificadores de la vida un significado espiritual; una cosa es proporcionar una información y otra ilustrar una idea. En la información valen los recursos "expresionistas" consistentes en verter los sentimientos personales olvidando el suceso y el objeto, arrebatado el artista por un empuje que viene a ser lo que verdaderamente desea participar. La significación espiritual en las artes espaciales es "lo que alienta y satura las composiciones que ofrecen los modelos más nobles que puede alcanzar la humanidad, modelos de estados de ser

y maneras de vivir realizables y nunca imposibles", concebidos en un medio universal que por contraste "puede sugerir la fragilidad y precariedad de nuestra condición en un universo que no sabe nada de nuestras necesidades, nuestras exigencias y nuestras pretensiones". La significación espiritual resalta más aún en el contraste de las obras de las artes espaciales en cuanto aparecen "arruinadas" y abandonadas, pero todavía erguidas ante los erosivos y corrosivos elementos naturales.

Líneas más adelante, Berenson se extiende al hacer una distinción bipartita de la ilustración y la decoración como dos elementos de las artes entre los cuales se matizan las obras. En cierta manera tienen un correspondiente con los conceptos de forma y contenido o, si se quiere ir más allá, con los de lo bello y lo sublime, uno de ellos cargado de significación humanística, el otro más bien atento o afecto por los hechos y las formas naturales. La ilustración cumple una gran misión. Con ella se traslada el sentido de la vida de un elemento interior a otro exterior. Con la decoración se cultivan las formas que en todo caso pueden o no recibir ese traslado. Lo principal respecto de lo que el hombre crea y muy especialmente en el arte, viene a ser la dotación o la captura de sentidos humanísticos; lo consiguiente es la elaboración y apreciación de la forma. En este punto Berenson confiesa cuál es su pensamiento filosófico sobre la vida. Por la cultura se alcanzan altos niveles de comprensión y hasta es fácil adquirir sentido para las formas que se perciben, porque ella es el "estado del espíritu, la actitud hacia la vida, el siempre presente, siempre atormentador problema del destino humano, encajado en nosotros por el conocimiento del sitio del hombre en el universo, la conducta dictada por este conocimiento y el esfuerzo de construir una Casa de la Vida donde el hombre alcance el desarrollo más alto que le permita su naturaleza

animal...". El humanismo viene a ser la voluntad de forjar, de adornar un mundo en el cual podemos funcionar como instrumentos, para la mayor ventaja de nosotros y de la universal Casa de la Vida que nos afanamos en construir y establecer. Mucho más de lo que fue la restringida idea que tuvieron los hombres renacentistas, para Berenson el humanismo "consiste en la fe de que puede hacerse algo que valga la pena de la vida en este planeta; de que la humanidad pueda ser humanizada y de que la felicidad significa afanarse por esa meta", excediendo con ello el significado original de volver a los clásicos, válido para tiempos en que no se veía posibilidad de progreso cultural sin recuperarlos. La intención y su consiguiente esfuerzo se justifican en la conciencia cuando a ésta se le aclara su propia importancia: Humboldt dijo: "Estamos aquí para vivir, y sólo lo que hemos logrado con nuestra vida lo podemos llevar con nosotros." Sin embargo, estas nociones no siempre resplandecen, las eclipsan otras tendencias del espíritu.

Observa Berenson que frente a las ideas que extrañan el Paraíso vislumbrado, periódicamente se manifiestan las contrarias que preconizan un realismo exaltador de todo lo escatológico. Este realismo halla respuesta en las intimidades de los sujetos y la identificación que se establece entre las fuerzas negativas produce reacciones violentas contra ideales y empeños, contra la libertad infinita y la aventurada sensatez. Con el realismo auténtico —que no el ingenuo como el de Zola— los ejemplos con que educa el arte simplemente tienen que descubrir las taras y los atavismos.

Precisamente contra todo realismo, Berenson levanta su idea del humanismo y la defiende aún bajo el riesgo de ser tachado de helenista y lo hace porque ha conseguido definir un modo de vida que en todo caso puede afianzarse a las tendencias dinámicas de los

griegos. Consecuente con su filosofía de la vida, el cargo no le parece reprochable siempre que se entienda por helenismo no un "estado de cosas fijo, sino una vía, un camino, una manera de llegar a una humanidad que se halle tan lejos del caos cuanto mejor sepa elevarse por encima y más allá de la 'naturaleza'". Este ideal abierto por los griegos en medio de las grandes formas culturales de la Antigüedad y de las grandes formas de vida supervenientes, dominadas por la fijación inalterable en ciertas versiones particulares del espíritu, es el que intentará toda conciencia que haya experimentado la claridad de su ser y potencias, en el seno del sórdido universo material, incluido el sub-humano.

Berenson, tras de un breve examen de la historia del arte, termina sus tesis y digresiones sentenciando que el gran papel del arte con toda su entraña ha sido humanizar lo bestial y lo inferior al privilegio de lo espiritual del hombre. A través de la Historia y muy especialmente gracias al helenismo, se descubre que el sentido de todas las artes, la poesía, la música, el ritual, las artes visuales, el teatro, es "trabajar separada y conjuntamente para crear el arte que comprende todo, una sociedad humanizada, y su obra maestra, el hombre libre: libre por dentro y libre por fuera, dispuesto, según las palabras intachables de Goethe, 'a vivir resueltamente en lo Íntegro, lo Bueno y lo Bello'".

PEDRO ROJAS

*El arco y la lira*, por Octavio Paz.  
Colección de lengua y estudios literarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1956.

A pesar de que el autor reconoce una deuda para Alfonso Reyes cuyos libros sobre "temas afines al de estas páginas —*La experiencia literaria, El deslinde,*