

LA DIALECTICA DE LA CRITICA DE ARTE

Raimundo Kupareo, O. P.

La crítica incluye, por su misma denominación (“krinein” = juzgar), un juicio de valor sobre algo: un hecho, un conocimiento, una acción, etc.

La “dialéctica estética” es más bien un método que un proceso, cuyo ritmo sería de lo implícito a lo explícito; método que ayuda a entender más fácilmente las antinomias del arte, como por ejemplo: sensación-abstracción, forma-contenido, técnica-realización, trascendencia-inmanencia, sujeto-objeto, función-finalidad en sí, lo individual-lo colectivo, lo temporal-lo atemporal, lo material-lo espiritual, lo consciente-lo inconsciente, lo histórico-lo actual, lo sentimental-lo racional, lo plástico-lo psíquico, lo imaginario-lo real, lo mimético-lo original, etc.

Se da también otra dialéctica más íntima en toda obra de arte: la que existe entre las diferentes imágenes (visuales, auditivas, colóricas, etc.) que la componen y entre estas mismas imágenes y la idea (sentimiento) que sugieren. Las relaciones entre las imágenes y las de éstas con la idea son puramente conceptuales. No obstante nos conmueven; las aceptamos como si se tratara de una realidad física, histórica, etc. Tales relaciones de razón, que nosotros llamamos “estéticas” no son, en modo alguno, “frías”, como las lógicas. Nadie se estremece al percatarse de que existe una relación entre el concepto de la especie (hombre) y los individuos reales, cosa que sucede tratándose de relaciones estéticas:

“Yo estaba en ti, oh! amada, como un sueño;
En tu invisible hoguera, era una llama;
Soñando florecía el seco leño,
Mezclado con tu luz, él que te ama”.

(PEDRO PRADO: EL ENSUEÑO).

La dialéctica interior de una obra de arte exige de parte del crítico cierta connaturalidad artística, una capacidad espontánea para captar tales relaciones y poder así reintuir la obra. Un requisito previo a cualquier discusión sobre la dialéctica del arte en general es el poder comprender esta dialéctica íntima de una obra de arte dada.

Analicemos separadamente algunas de las antinomias citadas.

1.—Antinomias “internas”

a) Forma-contenido

Forma, en arte, no es la pura configuración externa, el contorno, la figura o la estructura visible de un cuerpo. Es el “alma” que da una nueva vida a los objetos —físicos, psíquicos, morales, etc., es decir, a los seres individuales concretos, a las “cosas”— transfigurándolos y haciendo de ellos su “cuerpo”. No se puede separar el alma del cuerpo sin que desaparezca el hombre; en este caso, la obra. Esta transfiguración de los objetos-cosas se realiza en cada obra de distinta manera, si bien cada artista posee su propia manera, “técnica” de conseguirla. Picasso en *LA JOVEN DELANTE DE UN ESPEJO*; Giorgio Chirico, en *PROFETA*; Georges Rouault, en *EL REY VIEJO*, etc., resuelven la relación forma-objeto de modo completamente distinto. En Picasso, los objetos pierden su distinción temporal; en Chirico, están puestos en un espacio irreal (pintura “metafísica”); en Rouault, son mirados a través de los pedazos de un vitral moral, desgarrador. Y mientras Pablo Neruda atomiza los objetos buscando en ellos el perpetuo devenir humano, García Lorca los yuxtapone para que hablen por sí mismos de la soledad del hombre.

“Mientras la lluvia de tus dedos cae,
mientras la lluvia de tus huesos cae,
mientras tu médula y tu risa caen
vienes volando”.

(P. NERUDA: ALBERTO ROJAS JIMENEZ VIENE VOLANDO).

“Hinojo, serpiente y junco.
Aroma, rastro, penumbra.
Aire, tierra y soledad.
(La escala llega a la luna”).

(F. GARCIA LORCA: NOCTURNO ESQUEMATICO).

Si el objeto no es transfigurado por la forma, la obra es una copia de lo real (naturalismo); si es transfigurado artificialmente, según leyes preestablecidas, la obra es fría, sin vida (academicismo); si la forma es pura forma, sin objeto, nace la abstracción matemática. Malevich ha escrito un libro que expresa toda su pintura: *Gegenstandlose*

Welt — El mundo sin objeto. “El cuadrado que expuse no es un cuadrado vacío, sino el sentimiento de la ausencia del objeto”. Kandinsky intenta prescindir del objeto (*Über der geistige in der Kunst*), en tanto que Mondrian, con su “abstracción apasional” quiere librarse del objeto y del sujeto. Ya Platón enseñaba que un dodecaedro era el símbolo matemático de la armonía del universo.

La significación del objeto estético que ya no es el objeto-cosa, sino la obra misma como encarnación de una “idea” (1), la expresa mejor el término latino “obiectum” (“arrojado delante”) que el alemán “Gegenstand” (“lo que está en pie, delante”). “Ser arrojado delante” no es lo mismo que “estar delante”. “Gegenstand” indica independencia del objeto frente al sujeto al que éste debe amoldarse; “obiectum” indica el acto “creador”, como una proyección del sujeto. El artista imita, de un modo metafórico, el conocimiento y voluntad creadores de Dios, que no tienen objeto como algo que “estaría delante” de ellos. Digo “metafóricamente”, porque “lo arrojado delante” —la obra de arte— ha sido ya antes —consciente o subconscientemente— sacado (“asimilado”) de lo “puesto delante”, como sucede en la formación de cualquier concepto, ya que sin experiencia —directa o indirecta— nada existe en la mente. Por eso decimos que no hay arte sin relación a una realidad extramental, lo que no contradice a la naturaleza del objeto estético en el cual esa realidad es “llevada más allá” (metáfora). Querer encontrar el arte en la “visualidad pura” (Conrad Fiedler) o en la “audibilidad pura” es caer en una nueva especie de academicismo, en un simple aprendizaje de las reglas de las combinaciones de las líneas, los colores, los sonidos, etc. Si el objeto no es transfigurado, “llevado más allá”, sino sustituido simplemente por un ente elaborado por la razón, entonces no se trata de arte, sino de las matemáticas.

La transfiguración del objeto se realiza diferentemente en las distintas clases de arte, según el modo y medio de expresión propios. Kandinsky intentó hacer de un cuadro una obra musical; Mondrian, una obra arquitectónica. Ahora bien, mientras que en la obra arquitectónica las formas espaciales hablan, esas mismas formas yacen sin vida en un cuadro de “absoluta y apasional abstracción” (Mondrian). No existe, ciertamente, el arte sin un fondo abstracto; y no sólo porque la idea es algo abstracto, sino porque la misma composición de un cuadro, de una sinfonía... se puede reducir a figuras geométricas, a cálculos matemáticos. Pero el arte no es pura abstracción, sino unión de lo abstracto y lo concreto; algo natural, humano.

(1) Ponemos la idea artística entre comillas, porque está tan íntimamente unida a las cosas que desaparece con ellas, mientras que la idea filosófica, una vez obtenida, vive su vida independientemente de las cosas.

b) Signo-significado.

Son antinomias muy similares a las anteriores. Signo es todo aquello que, conocido previamente, conduce al conocimiento de otra cosa. Puede ser natural o arbitrario (convencional). La risa es signo de alegría; el anillo, de compromiso matrimonial... El signo es un instrumento para conocer algo; pero ese algo no está agotado en el signo ni por el signo. No existe, en tales casos, identidad intencional entre el signo y lo significado. Cuando ésta se da hablamos de signos naturales, no instrumentales, sino formales, tales como nuestros conceptos. La obra de arte pertenece al grupo de los signos formales (símbolos), porque en ella se da, al menos, una sugerencia de esa **identidad** entre el signo y lo significado.

Observemos, por ejemplo, a un niño cualquiera, que dibuja un paisaje imaginario. Su "obra" servirá de guía al psicólogo para comprobar que los objetos-cosas pintados de memoria son más ricos en detalles que los dibujados del natural. El psicólogo descubrirá quizá una compensación inconsciente del niño dibujándose a sí mismo mucho mayor, en proporción a las montañas o a los árboles. Quizás los objetos no muy caros al niño estén distanciados de su propia figura, demostrando así su escisión afectiva, etc. No se trata aquí de ningún símbolo; el dibujo refleja algo real, particular.

Analicemos ahora un cuadro de Paul Klee (1879-1940), pintor alemán-suizo, quien, a primera vista, parece dibujar como un niño. Su **LANDSCHAFT MIT GELBEN VOEGELN (Paisaje con pájaros amarillos)**, no representa una realidad. Existen elementos tomados de ella (los pájaros amarillos), pero dispuestos en un conjunto que se asemeja a un sueño. Las demás formas podrían representar o un fondo submarino con sus algas, corales, etc., o también un bosque. Pero la similitud con la realidad es tan lejana que queda en un plano irreal. En la composición se nota simetría casi absoluta, lo que es característico de la infancia. Mas esta simetría está organizada de tal modo que cada forma y cada color corresponde al ambiente total. El espacio está dominado, lo que no ocurre en los dibujos infantiles ni en los de los primitivos, en los que se da más bien una simetría rígida. En el cuadro de Klee existe también gran suavidad de colores en una unidad tonal. Hay armonía entre lo plástico-colórico y lo psíquico, cosa que no consigue el niño, el loco o el primitivo, en quienes lo psíquico prima sobre lo plástico. El cuadro de Klee **no representa**, propiamente hablando, una cosa; no es signo instrumental de algo distinto de sí mismo; el cuadro **es, presenta**, o mejor dicho, **sugiere**, ese sentimiento de paz, de armonía, que se logra en el interior del hombre, a pesar de que en él coexistan simultáneamente cosas tan distintas como tendencias, afectos, instintos... La obra se ha convertido en signo formal (símbolo), que nos sugiere la identidad entre el signo (cuadro) y lo significado (sentimiento de paz, de armonía).

El cuadro, como un todo, es un signo (símbolo); es un diseño (ese conjunto de formas, líneas, masas, colores, etc.); es una forma expresiva; es un objeto estético (a pesar de contener muchos objetos-cosas considerados aisladamente); es un contenido ideativo que da nueva significación al contenido físico mediante la forma transfiguradora, que une todos los elementos figurativos y no-figurativos, pictóricos y plásticos. La obra es una unidad, distinguible, pero inseparable en las partes que la componen.

Reducir, pues, el arte a pura abstracción es lo mismo que entregarlo al dominio de las matemáticas. En la realidad no existe “lo” verde, “lo” extenso, sino objetos coloreados, extensos; no existe “lo” sonoro, sino instrumentos, objetos que producen el sonido. El arte no-representativo (estrictamente tal) contradice a la naturaleza del arte. Porque el arte, si bien **presenta** una idea, un sentimiento “intuido” y no sólo vivido, al mismo tiempo **re-presenta** la realidad extramental, siempre que ésta posea — y la posee siempre— una aptitud “signifera”, es decir, que sea capaz de ser elevada a una significación humana, universal, por medio de la forma.

Pero la “signiferación” debe ser “sacada” del mismo objeto-cosa; es decir, debe corresponder a su naturaleza. De otro modo caeríamos en el enigmatismo.

“.....sólo puedo quererte con besos y amapolas”.

(PABLO NERUDA: ODA CON UN LAMENTO).

La amapola no tiene, en este caso, valor de “planta papaverácea de flores rojas y semilla negruzca, que con frecuencia abunda en los sembrados”, sino de algo “signífero”: del ensueño amoroso. La amapola contiene opio.

Donde no hay alguna “signiferación”, tampoco se da “transfiguración” simbólica; la cosa, el hecho, etc., se quedan en lo que son. Pueden servir para un estudio científico, pero no caen en el dominio del arte. Es lo que sucede en la película DAVID Y LISA (1962, del director Frank Perry), basada en un caso psiquiátrico; conmueve al público, como lo conseguiría cualquier otro dolor humano. Es un profundo estudio psicoanalítico; pero en la película nada hay más allá de lo que se ve y oye. La conclusión está dada en la película misma: los traumas desaparecen cuando desaparece su causa.

En cambio, ¿quién esperaría que la película DARLING (director, Schlesinger) terminara con la ausencia de la protagonista y con un personaje (la vieja mujer que canta “Santa Lucía” en una plaza de Roma, pletórica de gente), que nada tiene que ver con la película, si ésta se toma como narración de un hecho “histórico”? Los hechos “físicos”, “históricos” han sido transfigurados, “levados más allá”, para que co-

rrespondan a un “acontecimiento ideativo”: el hombre moderno se siente solo, vacío, a pesar de todas las sensaciones que le ofrece la vida actual. Sólo los locos pueden sentirse felices dentro de una muchedumbre sin cohesión afectiva ni espiritual. La forma (encuadramientos, cortes, angulaciones, iluminación, etc.) ha puesto orden en el caos de los hechos y las cosas; el contenido “histórico”, particular, se ha transfigurado en contenido ideativo, haciendo un todo con la forma. La idea abstracta —soledad, vaciedad humana— se ha concretizado, empapando en su universalidad (abstracción) a cada uno de los hechos.

El público se conmueve en DAVID Y LISA, por un “caso”; pero en DARLING la emoción brota de una realidad humana que nos atañe a todos.

No cabe duda que los cuerpos geométricos pueden entrar en una obra de arte. Paul Cézanne redujo los objetos naturales a sus formas básicas (conos, esferas, cilindros, etc.) como ya lo hacía antes Piero della Francesca (siglo XV). Mas no son los cilindros como tales los que hablan en la RESURRECCION, de Piero della Francesca. Son los árboles y el cuerpo de Cristo, “cilíndricos”, los que sugieren, mediante una forma geométrica, lo alejado de lo terrenal, lo espiritual. Sin hacer un análisis de las obras de Cézanne sí podemos afirmar que la reducción de los objetos a una forma básica, les comunica un sentimiento de extraordinaria solidez.

Algunos estetas opinan que la música no tiene “objeto”, sino que ella misma lo crea. No obstante, los sonidos de la escala diatónica y de la cromática (por no hablar de otras subdivisiones) son hechos físicos que estudia la acústica. La creación musical consiste en intuir nuevas relaciones entre los tonos y entre éstos y el sentimiento (idea). No importa que las nuevas relaciones tonales no existan en ningún tratado de acústica; tampoco existen en los libros de anatomía muchos de los músculos y gestos de las estatuas de Miguel Angel.

Es imposible encontrar un sustituto a una metáfora, melodía, etc., porque los signos instrumentales, infra y polivalentes, se vuelven monovalentes en arte, como sucede con los signos formales lógicos (los conceptos).

2.—A n t i n o m i a s “ e x t e r n a s ”

a) El arte y el artista

La obra de arte tiene su propia vida. No está “en busca de un autor”; se la valora independientemente de él. Y no obstante, no se le puede aplicar el adagio bíblico: “Filius non portabit iniquitatem pa-

tris" (El hijo no será culpable de la iniquidad de su padre). Si la obra es perfecta, se la aprecia en sí misma; si falla, el culpable es el autor.

Se exagera al decir que la obra nada tiene que ver con su autor, en todo lo relativo a su valor intrínseco. Por otro lado, hay críticos que se esfuerzan por encontrar el valor de una obra sólo en los sentimientos del autor. Con tal finalidad estudian hasta los últimos detalles de su vida privada.

Pero una cosa es el sentimiento vivido y otra el sentimiento "intuido", es decir, elevado a la universalidad, a la "abstracción", a la idea. No cabe duda que para crear es necesario sentir lo que se está creando; pero esto no significa que la creación corresponda a los sentimientos vividos (sufrimientos, desilusiones, etc.) por el autor durante la época de la creación. Monet pintaba sus telas más serenas en 1874-75, en Argenteuil, a pesar de que por entonces padecía hambre y apuros económicos, hasta el punto de que debió pedir a Manet, por carta, que le prestara 20 francos... Sería erróneo suponer que un músico, por ejemplo, deba sufrir la pérdida de un ser querido para componer una marcha fúnebre. El sentimiento intuido puede corresponder al estado "actual" anímico del autor, pero no es necesario que deba ser así. El sentimiento intuido puede ser también un contraste, un deseo, de superar la situación en que se encuentra el autor.

En mi opinión, es necesario estudiar la "Weltanschauung" (visión del mundo y del hombre) del autor siempre que existan fuentes literarias al respecto. Si el arte es, en efecto, una encarnación de ideas humanas (sentimientos "intuidos") en símbolos concretos, será muy útil, para adentrarse más fácilmente en una obra, conocer el pensamiento de su autor sobre el mundo y el hombre. Goethe, Joyce, Faulkner, Pirandello, Sartre, Brecht, etc., son pensadores, además de artistas. Su visión artística corresponde a su "Weltanschauung". Doménico Theotocopulos, EL GRECO, encontró en España el suelo propicio para su mentalidad oriental. Según palabras de un contemporáneo suyo, un tal Pacheco, EL GRECO "era un gran filósofo". Pero, ¿cuál era su filosofía? Sus cuadros la revelan. Sus siluetas nunca son fuertemente delineadas; el fondo es tratado como parte viva de las figuras y no sólo como su reflejo. Nada queda "neutro" en EL GRECO. En él no se encuentra la tercera dimensión, tan cara a los renacentistas. A EL GRECO le interesa, podríamos decir, sólo una dimensión: la altura. Todo tiende hacia el UNO; todo se prolonga hacia EL. Es un drama interior, lleno de fiebre. El calor dilata los cuerpos. La naturaleza arde en sus cuadros, incluso en los que hablan de la muerte. En ellos, según mi opinión, se refleja el espíritu de Plotino más que el de San Juan de la Cruz o de Santa Teresa de Avila. No es el astigmatismo lo que lo hace prolongar los cuerpos. La naturaleza física: montañas, flores, ciudades, velas... es lo menos alterado en sus cuadros. EL GRECO es un "místico" plotiniano más que cristiano. (Su

vida privada no era un dechado de virtudes). La dialéctica descendente y ascendente con el TODO-UNO, de Plotino, explica el secreto de los cuadros de EL GRECO.

Además, para descubrir lo original en la creación de un artista, es necesario estudiar las "prestaciones formales" de otros artistas o escuelas anteriores a su estilo definitivo. Velázquez, El Greco, Van Gogh, Picasso, etc., atraviesan por distintos "períodos" (del griego: **Peri**: alrededor, y **Odos**: camino). ¿Cómo surgió el período suyo, el original, en torno al que van a girar los "primeros caminos" de otros artistas?

En Van Gogh, por ejemplo, se dan bien marcados los tres períodos de su creación. El cuadro **COMIENDO PATATAS** (1885), es de una tonalidad sombría, como si fuera copia de los maestros holandeses antiguos, mientras que **LA BIBLIA** (1885), denota ya una tendencia hacia una paleta más brillante y firme. Su tendencia hacia la técnica impresionista está ya presente en **LA BIBLIA**; pero se verá mucho más clara en **EL PUENTE DE ANGLOIS** (1888), cuadro que, a su vez, muestra, en sus pinceladas aisladas y en su vibrante colorido, la orientación hacia su última etapa y original, la expresionista, de la que es, por ejemplo, **LA HONDONADA**, el Cañón (1889).

El conocido crítico de arte, José Camón Aznar, ha descrito en el diario ABC (Madrid, 11 de agosto de 1960), las tres etapas de Velázquez. La **etapa inicial**, la sevillana (en el taller de su suegro Pacheco), con cuadros donde se aprecia la incomunicación de los personajes entre sí como si fueran imágenes de madera (**EL AGUADOR DE SEVILLA**, c. 1620). A partir de 1626 muestra una franca tendencia a la sumisión de todos los colores a un tono que impregna figuras y fondos. Nace así un fondo casi abstracto, cuyo vacío modela con energía los cuerpos de Felipe IV y el del Infante Don Carlos. Tras esta unidad formal, Velázquez descubre otra: la del cielo total que cobija en su cúpula a todas las criaturas. Una atmósfera radiante unifica el cuadro. Es su **etapa central** (**EL PRINCIPE BALTASAR CARLOS A CABALLO**, c. 1635). Pero su **etapa final** y más acabada está basada en el manejo de la luz en sus juegos más complicados. Ya no es la luz radiante de su época media, sino la luz enclaustrada, con rayos escorzados, con explosiones, con vertientes de sombras, la que convierte cada superficie en piedra preciosa, cuyo fin no es iluminar. Es la luz del alma que da sentido y valor a la vida (**LAS MENTINAS**, 1656).

Sería prolijo analizar las fases de artistas contemporáneos, como Cézanne, Braque, Picasso, Neruda, etc. Además, podría objetarse que aún hay autores produciendo, cuyo último período no ha sido todavía creado. Sí, pero a condición de que se admita que su "Weltanschauung" tampoco es estable, definida...

b) El arte y la sociedad

¿Es el arte un reflejo de situaciones sociales? ¿Cómo, de hecho, la sociedad y su evolución histórica influyen en la creación artística? ¿Es el arte un documento del tiempo?

Hemos visto que la etapa final de un artista se encuentra ya, en su núcleo, en las etapas anteriores. Una forma engendra otra, sin que jamás se repita, como no se repite la mentalidad de una época (a pesar de que haya muchas semejanzas). Poner a la sociedad como condición del arte es cosa distinta a ponerla como causa del mismo.

Peor aún si se mira a la sociedad y su evolución a través de una lupa apriorística. Decir que la vibración luminosa del impresionismo es consecuencia de la descomposición de la sociedad burguesa, equivaldría a decir que el cubismo, como correlato del impresionismo, es un reflejo de la consolidación del capitalismo.

El arte no es una crónica del tiempo, aunque vista el ropaje de su tiempo. Se eleva por encima de las vicisitudes del tiempo y de todo lo temporal (tal es la sociedad), intuyendo en estas vicisitudes lo atemporal, lo permanentemente humano. Por esto, en el mismo Museo del Louvre se cobijan los mejores pintores de la Monarquía y de la Revolución.

Hemos visto que el genio artístico eleva los sentimientos vividos al rango de sentimientos "intuidos", así como transforma los hechos históricos en símbolos, en signos de algo que los sobrepasa, en virtud de la universalidad del signo. Corneille y Racine citan las fuentes de sus dramas históricos; ahora bien, ningún historiador riguroso aceptaría las explicaciones que dan sus personajes dramáticos. La Historia, que explica el desarrollo temporal y espacial del hombre, ha sido superada por el carácter atemporal y aespacial del arte. Por lo mismo se advierte una grande y profunda diferencia entre los dramas que narran, en diálogo, intrigas históricas (Victorien Sardou, Alejandro Dumas, padre) y los que, mediante intrigas históricas, encarnan ideas humanas (Shakespeare, Racine, Corneille, etc.). Compárense, en ese sentido, CALIGULA, de Dumas —padre—, y CALIGULA, de Camus.

El hecho histórico, comprobado y no sólo hipotético, debe ser respetado. El arte pecaría contra la verdad si lo tergiversara. Pero en el mismo hecho histórico se esconden inmensos campos inexplorados e inexplorables, que sólo un artista puede vislumbrar. No cabe duda que Napoleón venció en Wagram, que fue vencido en Waterloo, etc. Pero, ¿qué sentía en su interior, qué satisfacciones, desilusiones, ansiedades, etc., ocupaban lo más íntimo de su ser? Todo esto puede ser traído a luz por un artista sin ofender a Napoleón. El lector comprenderá que no se trata ya de Napoleón-individuo, sino de Napoleón-símbolo de lo

humano. Dimitri Sergeevich MERZHKOWSKY (1865-1941), pensador y novelista ruso, en sus novelas históricas (**Julián el Apóstata**, **Leonardo da Vinci**, **Pedro y Alexis**, etc.) no sólo “revela” los sentimientos ocultos de sus personajes, sino que eleva las luchas históricas de sus personajes al rango de luchas ideativas, como en **Pedro y Alexis**, en la que el dramático conflicto de los personajes sugiere el choque de Cristo con el Anti-Cristo, del Bien con el Mal.

Es también necesario conocer el ambiente histórico en que se desarrolla la acción de una obra. Sin embargo, el lector o el espectador (como sucede con la película sobre Miguel Angel, **LA AGONIA Y EL EXTASIS**, de Carol Reed), se inclinará a la benevolencia ante las inexactitudes “históricas” respecto a trajes, ambientes, parecidos físicos, etc., siempre que pueda reintuir lo eterno-humano encarnado en los artistas. ¿Quién, al leer a Shakespeare, no se da cuenta de que su “opus” refleja las tradiciones medievales y las influencias renacentistas; que los personajes de sus obras, “sacados” de la historia griega y romana, hablan y sienten como los ingleses de su tiempo? Pero lo interesante en Shakespeare no es la investigación histórica sobre Pericles o Julio César, sino el hombre con sus luchas y sentimientos, que sobrepasan las vicisitudes históricas.

Por tales razones no puede hablarse de progreso en el arte. El arte se basa en ideas, o si se quiere, en conceptos quiditativos de la realidad, captada concretamente; mientras que las ciencias empíricas llegan a darnos sólo los conceptos explicativos de la misma. El enorme progreso de las ciencias empíricas demuestra al mismo tiempo superación y corrección de los sistemas científicos anteriores. El arte no tiene nada que superar o corregir, siempre que sea arte verdadero. “En arte no hay progreso, dice el musicólogo francés, Roland Manuel. Hay novedades, que no es lo mismo. Se descubre una materia desconocida, un procedimiento nuevo.” (**El placer de la Música**, Vol. II, p. 126, Hachette, Buenos Aires, 1953).

Las teorías de Winckelman, Ruskin, Wölfflin, etc., que querían fijar el desarrollo del arte y su correspondiente perfeccionamiento, según los visibles cambios de la forma, son las de unos cultos académicos, que miran el arte desde afuera. Por eso lo “esquematan”. Porque, para negar el valor de las teorías de Wölfflin, digamos que un Tiziano “pictural” no es de ningún modo superior a un Durero “lineal”.

3. Antinomias valóricas

En nuestro libro **El valor del Arte** (Santiago, 1964) hemos expuesto la naturaleza de las tres clases de crítica: a) la funcional, la

que por sí misma no puede determinar si una obra es artística, ni encontrar el criterio para tal determinación; tal es la crítica que usa el procedimiento temático, formal, histórico, científico, psicoanalítico, comparativo, etc. No obstante, todos estos procedimientos ayudan a una reintuición más fácil de la visión del artista; **b)** estética, que se ocupa de esta reintuición, cuyo objetivo es el estudio de la esencia de la obra de arte; y **c)** axiológica, cuya finalidad es considerar la obra artística de acuerdo a los distintos valores (científicos, filosóficos, morales, religiosos, etc.), que en ella entran, determinando su valor artístico, según sus propios axiomas, entre los cuales señalamos los principales:

- 1.—Un valor que niega otro valor se niega a sí mismo.
- 2.—Un valor es “más valor” si perfecciona al hombre integralmente y no sólo una de sus facultades.
- 3.—Un valor puede tomar a otro valor como su “materia”, nunca como su fin.
- 4.—Un valor aumenta o disminuye según su mayor o menor intensidad y no según su mayor o menor extensión.
- 5.—Cada valor tiene su contrario (valor privativo).

El arte es un valor humano que no puede servir ni supeditarse a ninguna teoría, que contradiga su propia naturaleza. Por lo mismo queda fuera de su ámbito el cientismo, el antropologismo, el esteticismo y el pietismo. Nosotros aprobamos el adagio **El Arte por el Arte**, siempre que no se caiga en el otro extremo: el de hacer servir los demás valores al del arte. (La moral, por ejemplo, en André Gide, está supeditada al arte; la Etica se diluye en la Estética).

Entre los valores privativos que el arte más exhibe se cuentan los que atentan contra la virtud de la templanza. No es necesario repetir que las obras que encarnan tales ideas no pierden por eso su valor artístico. Francois Mauriac, entre otros muchos, no se avergüenza de escudriñar en sus novelas la miseria de las pasiones humanas. (En **Thérèse Desquoyroux**, *La chair et le sang*, etc.) Así nos descubrirá el vacío espiritual en que se encuentran tales almas; vacío que, sin decirlo en la novela, clama por la presencia de algo más noble y estable. El disvalor no se entiende sino en función del valor. No obstante, podemos decir, sin temor a equivocarnos, que la descripción de los estados pasionales en la mayoría de las novelas (cosa que se aplica a las demás clases de arte) es, estéticamente hablando, el punto más débil de tales obras. La descripción fisiológica del pecado sexual, o de cualquier otro, no es tarea del arte. **La descripción** es el medio expresivo de las ciencias experimentales (la filosofía, por ejemplo, como pura descripción,

sería la fenomenología, de Husserl; se ocupa del “cómo” de las esencias, no de sus “por qué”); la argumentación es el medio de la filosofía, mientras que el del arte es la signiferación, como ya hemos advertido anteriormente. La descripción de una actitud pasional puede servir de contraste a una actitud noble; pero si el artista se detiene sólo en la descripción del hecho pasional, no podrá evitar que sus obras sean calificadas como pornográficas. Y la pornografía tiene una finalidad extraartística.

No pocos críticos emplean mucho tiempo en alabar “las bonitas descripciones” de personas, paisajes, actitudes, etc. No cabe duda que tales descripciones abundan en la novelística nacional; pero también es cierto que, a veces, bien podrían suprimirse, pues poco o nada tienen que ver con la “idea” de la novela. A los grandes novelistas (Dostoievsky, Mauriac, Green, etc.) les bastan algunas pinceladas para descubrir tales situaciones. Otros críticos consideran en una novela el “buen estilo”, como si el buen estilo fuera una prerrogativa exclusiva del arte.

Entre la crítica academicista que “da reglas preestablecidas” para juzgar una obra de arte y la crítica “impresionista” que se limita a describir los efectos psicofisiológicos que surgen de la lectura, audición o contemplación de una obra, se halla la crítica estética, corroborada por la axiológica, cuya finalidad es penetrar en la visión del artista a través de su obra concreta.

La crítica axiológica tiene su propia dialéctica: la de la antinomia entre el valor y el disvalor, y viceversa. Se trata del valor en su sentido axiológico y no sólo técnico-científico, como en las matemáticas y la pintura; por ejemplo: no se puede hablar de dialéctica del color cuando el cuadro está pintado en blanco y negro. Leonardo observó que las sombras no son negras, sino azules, mientras que Giorgone descubrió la sombra-color y la luz-color. Empieza así la dialéctica del color.

Si el artista se detiene sólo en la descripción de un disvalor, él mismo se incapacita para superarlo; falta la dialéctica valor-disvalor, capaz de darle un sentido plenamente humano.

Las reflexiones precedentes sobre la dialéctica de la crítica del arte no tienen otra finalidad que demostrar que la crítica artística es completamente distinta, en su método y naturaleza, de las críticas, por ejemplo, científica, filosófica, ética o religiosa.

DR. RAIMUNDÓ KUPAREO, O. P.

Vice-Rector de la Universidad Católica de Chile y Catedrático de Filosofía de Arte y Axiología en la Facultad de Filosofía de la misma Universidad.

De su TRATADO DE ESTETICA han sido publicados los tres primeros volúmenes. En su idioma natal (croata), ha publicado varios libros de poesía, novela, drama, crítica de arte, etc. En castellano, además de múltiples artículos, apareció su "Misterio": PASION DE CRISTO (Madrid, 1949), representado varias veces, especialmente por las radios. Es un colaborador incansable de revistas nacionales e internacionales. Con el Prof. Enrique Gerias fundó el CENTRO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS y la Revista "AISTHESIS".

