LAS REGLAS IMPRECISAS DEL ARTE

Introducción

PARTE I: Sobre los confines del arte

Seis personajes en busca del arte. 3

Poética y oficio. 7

Todos los artes, el arte. 10

En busca de una definición. 13

El arte crea su propia realidad. 24

El sentido del arte. 27

PARTE II: Sobre la apreciación del arte

Los caminos de la apreciación 29

La aparición de la obra 31

La conquista de la obra 34

Obra y parábola 36

PARTE III: Sobre las manifestaciones del arte.

Los géneros artísticos 41

Arte para los ojos. Las artes visuales. 43

Teatro y poesía, dos extremos de la palabra artística. 49

Caracterización del arte musical. 53

Explorando otros sistemas. 57

Buceando en los periféricos. 59

Arte primitivo 59

Arte del Extremo Oriente 62

Arte ingenuo 63

Arte popular 64

El 'styling' urbano 67

Notas al pie 70

Introducción

"Todos los trabajos deberán ejecutarse *según las reglas del arte*", así culminan invariablemente los pliegos de contratos de las obras de ingeniería y arquitectura que se firman a diario en los despachos oficiales y privados. Bajo la ampulosa invocación de estas 'reglas del arte' parece quedar firme la presunción de que quien anotó la frase -y quienes firmaron su acuerdo- dominan el contenido del sistema artístico y se ponen a salvo de toda discusión ulterior. Sin embargo, cada vez que se produce una situación de litigio y se acude a la aplicación de tales reglas prestigiosas (pero nunca explicitadas), se comprueba que lo que se tomaba por elemento regulador de arbitraje es en realidad un escurridizo conjunto de presunciones que sumen a las partes en el desamparo. Recién entonces se cae en la cuenta que la variedad de técnicas y materiales, la multiplicación de parámetros diversos, las modalidades regionales del trabajo y los personales puntos de vista del operario o del fabricante -la historia cultural que rodea al hecho mismo del convenio- han dado al tacho con la pretendida objetividad de tales 'reglas del arte', cuya precisión se ha ido desdibujando a lo largo del tiempo.

Si esta volatilización operativa sucede dentro de lo que podríamos llamar el campo del *arte/oficio*, que mantiene condiciones de ejercicio necesariamente objetivas, mucho más se acusa en el sistema del *arte/arte*, que ha ido ampliando conceptualmente su territorio de acción al tiempo que diluía simultáneamente muchas de las 'reglas' por las cuales se identificaba como tal.

El objetivo de este trabajo es tratar de establecer ciertos puntos básicos que ayuden a construir una plataforma de apreciación artística general, a partir de la cual sea posible ir construyendo los bastiones individuales que permitan profundizar el conocimiento y el disfrute de los territorios y géneros artísticos que cada uno vaya descubriendo como más afines a su percepción. Un punto de partida consiste, precisamente, en aceptar la poca pertinencia de reglas que tantas veces y durante tanto tiempo han tratado de guiar el juicio estético, y -paralelamente- evitar el error de aplicar para una determinada obra de arte las eventuales reglas o consideraciones críticas que corresponden o son connaturales a otra. Más aun, parto de la convicción de que no existe regla alguna que garantice la generación de la fruición artística, salvo la decidida intención de querer conquistarla. Además creo que esa fruición debe ser fundamentalmente emotiva antes que intelectual, y que necesita la experiencia de los 'tiempos largos' del contemplar, del escuchar, del palpar y el recorrer, o sea *la demorada inmediatez con la obra*.

Pero creo también que indagar sobre la voluntad expresiva que anima la obra, conocer las razones que es posible conocer y entender las relaciones que la vinculan con el artista y su época son aspectos decisivos para poder avanzar desde la comprensión madura hacia la fruición definitiva, aquélla que la hace *nuestra para siempre*. Porque es muy cierto que, como apunta Ortega, "valorar no es dar valor a quien de por sí no lo tenía, sino reconocer un valor evidente en el objeto". De allí la necesidad de establecer un equilibrio entre el *sentir* y el *comprender* y la conveniencia de abrirse a las múltiples facetas con que el arte omnipresente y escurridizo ha ido dado cuenta de sí mismo a lo largo de la historia del hombre.

Las ideas que se presentan han guiado el desarrollo de las clases magistrales y los trabajos prácticos de los cursos de Apreciación Artística dictados para la currícula de grado de la Universidad de San Andrés. La deliberada abundancia y disparidad de citas y notas al pie responden a la intención de recordar referencias hechas en clase y ofrecer vías de ampliación crítica y bibliográfica a la inquietud del lector.

Me complace reconocer expresamente el constante apoyo de María Silvia Etcheverry a lolargo de casi una década de actividad académica compartida, y agradecer especialmente a Sebastián Dates -brillante exalumno de la cátedra- por la colaboración recibida en la redacción del capítulo referente a los géneros literarios.

LAS REGLAS IMPRECISAS DEL ARTE

"Duchamp demostró que todas las preguntas acerca del arte son válidas, pero que las respuestas muy pocas veces aciertan".

(Octavio Paz, entrevista en "La Nación", 21/6/94).

PARTE I: SOBRE LOS CONFINES DEL ARTE.

I

Seis personajes en busca del arte

Uk miró perezosamente a su alrededor. Afuera seguía silbando el viento, cargado de olores extraños, traídos quién sabe de dónde. Pero no había olor de bisonte. Uk necesitaba cazar un animal grande para reponer las magras reservas del grupo y para exhibir delante de todos un nuevo cuerno/vaso, similar al que había colgado en la rama alta, frente a la cueva. Se incorporó preocupado y vio cómo la antorcha de sebo iluminaba las pétreas paredes rugosas.

Decidió que era tiempo de cazar el bisonte y se agachó, buscando a tientas los polvos mágicos hechos de sangre seca, tierras y tallos triturados. Después, en cuatro patas -sonrió internamente: así es como le habían contado que avanzaban los hombres antiguos- pudo llegar hasta la cámara central de la caverna y, casi a ojos cerrados, porque al trazar cada línea le parecía estar recorriendo el cuerpo lustroso del animal conocido- dibujó el bisonte que quería cazar y lo flechó en el centro, para siempre.

II

"De los verdes manzanos en las frondosas cimas,
con estruendoso ruido las aguas se deslizan,
las puras aguas frescas que el peñasco destila;
el rumor delicioso de las hojas movidas
y con Venus hermosa soñaba que dormía;
mas de las altas ramas del viento sacudida
una roja manzana de mi sueño me priva".

En las laderas de la isla, frente al azul profundo del Egeo, el canto surgió espontáneo, fluyendo musical como el manantial que, murmurando a sus espaldas, bajaba en cascadas hasta Mitilene, el puerto de Lesbos. Safo se sintió íntimamente complacida, en paz con la naturaleza y consigo misma, pero no con los hombres, con sus guerras incesantes, sus impaciencias, sus arbitrariedades. Pasó una nube y se nubló su cielo. Recordó su perdida casa familiar, el frustrado matrimonio con el grotesco Cercolas, los años de exilio político en Sicilia, las pretensiones amorosas de Alceo que ella se empeñó en rechazar sin saber muy bien, después de tantos años, si había sido por miedo a su valentía y a su adicción a la bebida, o por alguna secreta envidia ante la excelencia de sus poesías encendidas (" A Safo, la de los cabellos violeta, la sagrada, la del dulce sonido", recordó).

Su vida ya era larga y no había sido fácil. Prefirió pensar en sus sesiones de poesía lírica al aire libre, en las alumnas que la seguían en esas excursiones bucólicas y que comprendían el sentido panteísta de su exaltación. Ellas serían, para siempre, testigos

de la búsqueda de ritmos y acuerdos entre sentidos y palabras, del proceso de alumbramiento de la poesía lírica, del don extenuante de la creación.

Cerró los ojos y presagió borrosamente un futuro de infortunio, chismes y maledicencia. Pero también, sin conocerlos, intuyó a Teócrito, Virgilio, Keats, Mallarmé,. Y sintió que valía la pena. Otra vez frente al cielo despejado y en armonía perfecta, terminó su canto innecesario: "Dulce manzana que se ruboriza/ prendida en lo más alto de la rama/ donde tal vez la mano la descuida/ mas no la olvida, no/ que no la alcanza".

III

Navidad de 1815. Tendido en la cama de su albergue romano, Joaquín -Gioacchino para sus compatriotas- estaba al borde del 'stress'. Acababa de estrenar una ópera trágica y le pedían otra, cómica, para Carnaval. Tenía veintitrés años, y en los últimos seis llevaba compuestas catorce óperas por encargo de distintos empresarios del norte y el sur de Italia. Sabía que era afortunado: había nacido un 29 de febrero y se ufanaba en festejar un cumpleaños cada cuatro. Era bastante indolente pero la música le brotaba con facilidad envidiable, burbujeante de gracia, sencilla, divertida. Más tarde dirían que, componiendo acostado en su cama un aria de ópera, se le cayó una hoja recién escrita y para no agacharse a recogerla, escribió una nueva. También asegurarían -'se non é vero é ben trovato'- que compuso íntegramente la famosa cavatina de "Tancredi" en el tiempo que tardó en cocinar un arroz 'al dente'. Es verdad que le gustaban la buena cocina, la buena mesa y la buena vida. Su fama como músico, y su fortuna, iban creciendo al compás de su abdomen. No en vano su nombre se haría inmortal con el "Barbero de Sevilla", "La Cenicienta" y "La italiana en Argel", tanto como con el 'tournedó' y los canelones a la Rossini!

Pero ahora tenía que componer a toda máquina ese "Barbero" para el Teatro Argentina (qué curioso ese nombre, igual al de aquella remota región sudamericana que comentaban que estaba en plena rebeldía contra España! (1)). En tres semanas tuvo lista la ópera, todo un record. Producía notas como pan el panadero. Eso sí, se permitió un autoplagio, operación bastante habitual en esos tiempos de apuro, que felizmente no tenían la presencia incómoda de discos ni transmisiones radiales que pudieran denunciarlo, y echó mano, por tercera vez, a la misma obertura. La que decidió que iba a utilizar para el "Barbero de Sevilla" era la misma que le había servido antes para "Aureliano in Palmira" -un 'fiasco' de 1813- y también para "Isabel, reina de Inglaterra", que había estrenado hacía poco en Nápoles. Y se regocijó íntimamente ante la secreta amortización de su esfuerzo creativo.

Sabía que era un pecado venial para alguien que, como él, tenía el oficio de escribir dos o tres óperas por año, género de moda en su país, que convocaba audiencias y despertaba violentos entusiasmos como hoy lo hacen las comedias musicales, los teleteatros o los megaconciertos de Domingo y Pavarotti. Gioacchino Rossini podía sentirse satisfecho: dominaba su oficio, era un mago del 'bel canto' y sabía seducir al público. Era más que suficiente. Un tipo de arte y un modelo de artista que Uk no hubiera podido llegar a entender jamás.

IV

Vincent cerró los ojos, encandilado ante la luminosidad del paisaje. Aunque la media tarde era serena y el otoño se iba convirtiendo en invierno, el aire quemaba las sienes y se arremolinaba haciendo girar nubes, luna, arbustos y esos dos cipreses negros que se lanzaban al infinito "con una línea y una proporción tan bellas como un obelisco egipcio". Y los pintó una vez y otra vez, como los veía y como los sentía, con furia y amor. Fogata de chispas amarillas y verdes sobre el cuerpo negro del árbol, arañando el firmamento de nubes que rodaban, montañas azules al galope, formas y colores naciendo juntos, materia indómita sobre la tela que le incendiaba las entrañas.

Se había refugiado una vez más en la casa de salud de San Pablo de Masouie, en Saint Rémy, porque estaba loco. Al menos es lo que todos decían de él, que apenas unos meses antes se había rebanado la oreja derecha para enviársela a Gaugin, por correo, como prenda de paz. Quería que el mundo fuera distinto, pero el distinto era él. Y apenas había podido vender dos cuadros de los casi ochocientos que había producido a lo largo de nueve años. Tenía la certeza de que no vendería ninguno más, ni siquiera al buen Théo, su devoto hermano, que acababa de tener un bebé al que bautizó con el nombre del tío loco: Vincent. No, nadie querría jamás un cuadro suyo. Y sin embargo sentía que su misión era seguir pintando hasta el fin, furiosa y amorosamente... (2)

V

Dos cosas -sólo dos- la asemejaban a Victoria Ocampo: 1/ ambas eran mujeres audaces, 2/ las dos se parapetaban detrás de enormes anteojos negros. Pero los de Marta tenían armazones desenfadados, fluorescentes, con estrellitas. Ocultaban sus ojos pero revelaban su euforia de vivir, su falta de convencionalismo, su entusiasmo 'pop', su invariable 'buena onda'. Ahora, detrás del vidrio espejado de los lentes, esperaba, divertida, la caída del obelisco de pan dulce.

Hacía apenas 11 días que la estructura de hierro y alambre de 3O metros de altura, revestida con 30.000 panes Marcolla envasados al vacío, se había levantado en la Rural de Palermo. La idea era hacerla caer en medio de la multitud y que cada cual se llevara un pan dulce a su casa. Arte comestible, el arte alimentando a la gente, la gente alimentando el arte; acabar con lo hermético y volver a la participación del público, 'that's the question'. Lo había aprendido en California, junto con sus compañeros de estudio de la generación 'beat', y creía que era necesario pelear por eso. "La obra de arte es el instante en que el individuo vive, y no la cosa... no las formas, que quedan relegadas al rango de accesorios. El arte de una sociedad en cambio permanente no puede ser, de ninguna manera, una imagen estática". Desde hacía quince años Marta se dedicaba a 'happenings' de gran despliegue en Buenos Aires, Montevideo, París, Montréal, New York. Recorridos inquietantes y sorpresivos entre túneles, ruidos, olores, laberintos, colchones, vuelo de plumas, espejos, personajes... Ahora, en esta tarde soleada de fines de 1979, la pluma hacía balancear el obelisco sobre su base y lo iba inclinando sobre la muchedumbre expectante. Cuando cayó al pavimento 50.000 personas estallaron en gritos y corridas y, desbordando todas las previsiones, se produjo un saqueo de panes dulces inmediato, total, incontrolable. Consumación y consumición simultáneas, ceremonia desmitificadora, arte efímero, consumible, sin peligro de sobrevivir en museos.

Tras sus anteojos enormes Marta Minujín ya pensaba en armar otra torre de panes en homenaje a Joyce (lo que consiguió hacer al año siguiente, en Dublin), en volver a incendiar a Carlos Gardel en Medellín (cosa que logró en 1981), en construir una Venus de alambre, íntegramente revestida de quesitos (que duraría intacta menos de una hora) e, incluso, levantar un Partenón de libros prohibidos cuando volviera la

democracia a la Argentina, si volvía. A duras penas se apartó del griterío que la rodeaba, abrió la bolsa de su pan dulce y tiró las primeras miguitas a las palomas asustadas.

VI

Las palomas revoloteaban a su alrededor, trazando círculos desordenados sobre el lecho del río seco que estaba transitando. "Five, six, pick up sticks; seven, eight, lay them straight". Sus caminatas eran siempre así, rito alegre y solitario en compañía de pájaros, árboles, piedras, agua. Y lo más importante, el silencio.

Desde sus primeros años de estudios artísticos se había obsesionado por encontrar un nuevo sentido a la escultura, por hacerla conceptualmente inquisidora, más próxima a la tradición paisajística inglesa y a la visión ecológica contemporánea, por vincularla con las expresiones más ascéticas del 'arte pobre', por llevar los signos silenciosos de la tierra hasta el ruidoso corazón del arte urbano.

A veces escaló montañas caminando en espirales que nunca llegaban a la cima, otras veces siguió una recta o un círculo sin fin 'sintiendo' la morosidad de lo lento y lo largo -no en vano su apellido era Long-, la tensión de "las simetrías entre lugares y tiempo, entre distancia y tiempo, entre piedras y distancia, entre tiempo y piedras". Y fue recogiendo muchas de esas piedras para re-construirlas como símbolo abstracto de recordación en los ámbitos del olvido. "Me gusta que los elementos naturales reciban el simple toque del arte", escribió. En 1976 instaló una formación de 119 piedras sobre el piso de la Tate Gallery, tres años después alineó veintitrés pizarras de Cornwall en la galería de Antony d'Offay (obra que se exhibió en nuestro Museo Nacional de Bellas Artes en 1991), más tarde realizó una serie de ordenaciones con el barro del cauce del Avon, el río de su infancia, y con las cortezas de pinos de sus bosques. Simultáneamente presentaba mapas, frases o fotografías que registraban las pequeñas intervenciones con ramas y piedras que hacía en el sitio de sus paseos; imágenes austeras, tipografía prolija, gesto mínimo. Arrancadas así de la tradición figurativa, las esculturas de Long constituyen liturgias minimalistas capaces de evocar las memorias del círculo sagrado de Stonehenge y los menhires de Carnac, de las líneas misteriosas de Nazca, las runas primitivas de Hawaii o el túmulo de la Gran Serpiente de Ohío. Y también de llamar la atención sobre el milagro del guijarro que estamos pisando y la rama que acabamos de romper en el camino.
.....

Eduardo se despertó sobresaltado. Demasiados personajes habían habitado su sueño; demasiado diferentes entre sí para intentar establecer un terreno común, un diálogo razonable. Eso sí, por primera vez los sintió vivos y hasta le pareció que podía dialogar con ellos. Pero justamente se le presentaban así ahora, apenas dos horas antes del examen! Esto del arte era un asunto de nunca acabar. Y para colmo estaba empezando a gustarle, hasta se le antojó que podría ser una buena compañía para su vida futura. Claro que le aburría el barroco -Vivaldi no, ése le caía bien- y estaba seguro que nunca llegaría a entender las gigantologías de Lichtenstein y Oldenburg, o la pretenciosa insensatez del arte conceptual...

Miró a su alrededor y se fue tranquilizando. En la pared frente a la cama seguía colgado el 'poster' de Renoir que había comprado en la librería del Met. Vaporosas e imperturbables tras el vidrio antirreflex, las dos chicas -rosa y celeste, rubia y castaña- seguían de espaldas, deshojando margaritas frente al arroyo. Era lindo sentirse ahí detrás, conteniendo el aliento, espiándolas. Se olía el campo, se palpaba la brisa, casi

podían escucharse las cigarras. Eso sí que era arte, se dijo.
.....

Pensó que le había ido razonablemente bien en el examen y ahora, aflojado, volvía a su casa en bicicleta. Sentía que el universo artístico que se había abierto ante él era ingobernable y que extendía sus raíces como los ávidos rizomas de las calas del jardín (los alcatraces de Rivera! pensó). Estilos, géneros, autores, títulos, fechas, museos, se sucedían unos a otros en una marcha alocada, interminable. Puso un cambio y apuró el pedaleo. Se acordó del diminuto aprendiz de brujo de "Fantasía" de Walt Disney, acosado por las escobas que, gracias a su magia mal aprendida, se multiplicaban sin pausa. Y también imaginó la cabalgata infernal de Fausto y Mefistófeles, y la alucinación de Peer Gynt, precipitándose por las laderas de los fiordos de su tierra fría(ahora resulta que también quedé 'pegado' con Goethe y con Ibsen! se dijo). Intentó dejarse llevar por el juego de las asociaciones libres, tal como hacían los surrealistas, tal como lo había hecho en aquel primer 'brainstorming' del curso. Arte, sentido, pasión, locura, loco, van Gogh, Charly, droga, sol, solar, Xul, azul, cielo, agua, gota, Pollock, gesto, actor, director, Almodóvar, matador, toro, torero, Carmen, España, Banderas, Che, personaje, Hamlet, Shakespeare, teatro, música, orquesta, sinfonía, batuta, Beethoven, sordo, gordo, Botero, desnudo, sexo, Madonna, Maradona, pelota, paleta, colores, forma, árbol, aire, arpa, impresionista, expresionista, Munch, Berg, Schonberg, Kirchner, Schmitt Rotluff... Ahí paró: el alemán nunca había sido su fuerte y, además, empezaba la barranca.

De todas maneras tenía en claro dos evidencias: 1/ el 'brainstorming' le había salido incomparablemente más rico y fluido ahora que seis meses atrás, 2/ verdaderamente el arte era asunto de nunca acabar

Poética y oficio

Vamos a tratar de poner un poco de orden en la dispersión de Eduardo, tal como hace el brujo de Disney al detener y volver a su lugar la pesadilla de escobas invasoras generada por el entusiasmo inexperto de su aprendiz.

Hay un punto muy razonable en la argumentación: el arte es cosa de nunca acabar. No puede negarse que el concepto de arte se ha extendido cada vez más sobre su propio discurso y cada vez resulta más difícil encontrarle una definición suficientemente englobante y razonablemente eficaz. Como los rizomas del jardín de Eduardo, su extensión conceptual parece no tener límites y no detenerse jamás.

Siempre es oportuno empezar buscando en el diccionario el sentido y la etimología de los vocablos con los que vamos a tener que trabajar. Pero en este caso la estrategia no nos ayuda demasiado. En el diccionario nos enteramos que 'arte' deriva del latín ars, artis, o sea "la virtud, disposición y habilidad para hacer alguna cosa"; otra acepción lo identifica con "el conjunto de reglas y preceptos para hacer bien una cosa". Esta caracterización del arte como 'habilidad regulada' data del tiempo de los romanos y explica porqué, todavía hoy, hablamos de artes marciales, del arte de la elocuencia, el arte ingenieril o el arte de vivir.

Esta definición pareciera corresponder mejor a lo que hoy entendemos por 'oficio' o 'artesanía', y no precisamente a lo que todo el mundo entiende -o sobreentiende- por 'arte'. Porque si bien uno de los componentes necesarios del arte, en cualquiera de sus géneros, es la habilidad técnica para realizarlo, no parece que esa condición sea suficiente para caracterizar el significado y los alcances del arte, al menos desde Roma a nuestros días (3).

Detengámonos un momento en este escalón reflexivo, porque creo que merece la pena: el 'arte' sigue implicando hoy -o al menos debiera hacerlo- la noción de 'habilidad', que involucra a su vez la de 'virtud' (en el sentido de la 'areté' griega). Un aspecto de esta habilidad tiene que ver sin duda con el dominio de la técnica: la obra que demuestre escaso manejo del sistema dentro del cual ha sido creada o que no sobreviva bien durante la vida útil para la que fue pensada, no cumple con el requisito de la habilidad.

Dos grandes frescos de Leonardo da Vinci -"La Batalla de Anghiari", que ocupaba una de las paredes de la Sala del gran Consejo del Palacio Viejo veneciano, y "La Última Cena", ubicada en la cabecera del refectorio del convento milanés de Santa María de las Gracias-, por ejemplo, adolecen de ese defecto. Los colores fueron inadecuadamente preparados y las paredes no pudieron absorberlos a tiempo, lo que deterioró irremediablemente ambas pinturas. "La Batalla de Anghiari" desapareció a los pocos años, disuelta en el soporte del muro; "La Última Cena", con su lozanía original perdida para siempre, sobrevive penosamente gracias al esfuerzo de restauraciones constantes. Se dirá que la trascendencia de esta "Cena" no está en la técnica, y lo acepto -Leonardo escribió con razón que 'la pintura es un asunto mental'-, pero el caso es que si la obra no perdura en buen estado resultará muy difícil, o quizás imposible, apreciar el resto de sus valores, aunque sean los fundamentales y sobrevivan como abstracción (lo que, de todas maneras, es una forma de sobrevida ideal apreciable). Acepto también que una observación de este tipo suene descolocada o poco significativa en relación con la apreciación artística que queremos promover, o que quizás debiera dirigírsela en primer término a los artistas que ejercen y no a los profanos que reciben. Pero dejemos por un momento el terreno de la pintura y observemos la música, el teatro o la poesía. Existe un sistema de reglas técnicas -- las famosas 'reglas del arte' que mencionamos más arriba- que exigen al compositor el dominio de la armonía y el conocimiento instrumental, al dramaturgo el manejo del 'tempo' escénico y las formas gramaticales, al poeta el uso hábil de los ritmos y colores de palabras... reglas que es necesario saber manejar, incluso para poder subvertirlas. Algo similar sucede con la arquitectura: aunque la estabilidad -la 'firmitas' romana- no sea la cualidad más importante para juzgarla como obra de arte, hay que aceptar que si el edificio se raja o se desploma por falta de oficio en la concepción será difícil justificar la excelencia de su diseño. Situación paradojal, ya que lo que de suyo no es importante resulta finalmente imprescindible. Podríamos llamar a esto la componente técnica, el 'oficio' del arte.

'Contrario sensu', cuando el oficio aparece en forma demasiado evidente, cuando lo que deslumbra en un autor o en un intérprete es la facilidad del efecto o la batería de recursos técnicos -fenómeno que se repite con tanta frecuencia en las nuevas generaciones de intérpretes instrumentales, pianistas rusos y violinistas japoneses especialmente-, cuando advertimos la repetición 'ad nauseam' de las mismas recetas -sea en las bocas entreabiertas y los ojos llorosos de Guido Reni, en las hinchazones estandardizadas de Botero o en el 'rum-ti-tum' de tantos pasajes operísticos italianos- la 'virtud' se convierte en 'virtuosismo' y el efecto aterriza en efectismo. También descubrimos que cuando la justificación de la obra se apoya meramente en su acatamiento a un método de composición o un principio estructural -aquí me permito un recuerdo para los ortodoxos del puntillismo y el dodecafonismo, Signac y Schonberg incluídos- lo esencial de la expresión artística (que de aquí en adelante llamaremos 'poética') queda irremediablemente resentida. Refiriéndose a los escritores mediocres de su tiempo, Mozart escribió: "Si nosotros, los compositores, nos atuviésemos fielmente a nuestras normas -que eran bastante buenas antaño porque no se conocía nada mejor-, produciríamos música tan inepta como los libritos de ellos..." (4). Y su colega Maurice Ravel, ciento cincuenta años más tarde, ratificaba:

"La música grande debe salir del corazón. Música que sólo nazca de la técnica y de la inteligencia no vale el papel en que está escrita" (5).

Al respecto creo oportuno ampliar la reflexión con un párrafo pertinente del crítico italiano Luigi Pareyson. "Hay un aspecto inventivo y por lo tanto 'artístico' en toda actividad humana, en el sentido de que todo se puede hacer con arte, y que en todo hay arte, y que en el mismo arte se trata de quitar de las reglas toda función preceptiva para restituirles su originaria eficacia operativa... como modos de hacer, vías de ejecución, posibilidad de obrar munido de destreza. Por otro lado, también el arte tiene un aspecto técnico, no sólo porque no puede haber arte sin oficio, (sino que) el artista tanto más fracasa en el intento cuanto más olvida el ser ante todo un artesano... y sobre todo porque el arte es síntesis de libertad y legalidad, en el sentido de que la obra no resulta si dentro del extenso reino de lo posible el artista no sabe recortar la férrea posibilidad de una norma en una perfecta simultaneidad de invención y ejecución" (6).

El punto de integración ideal entre 'oficio' y 'poética' -cáscara y pulpa del quehacer artístico, respectivamente- se alcanza cuando el resultado expresivo se impone por sí y por encima de la técnica necesaria con la cual se ha construído. En esos casos la poética encandila al oficio, lo oculta a la vista, del mismo modo que la pared terminada esconde en sus entrañas la ciencia del sistema estructural, la complejidad de la red de instalaciones y la artesanía de las hiladas de ladrillos que la conforman. El resultado se percibe entonces como una unidad expresiva que atrapa a primera vista. "En una verdadera obra de arte todo parece haber sido lo primero porque todo nació al mismo tiempo; el sentimiento ya es forma, el pensamiento ya es palabra" (7). Es en ese sentido que Mies van der Rohe decía que 'la buena arquitectura no tiene detalles'. Recién pasado el encandilamiento inicial, una segunda o tercera lectura pueden dar luz a los trabajosos andamiajes que sostienen las alas de Icaro.

Entre los muchos ejemplos de obras maestras que podríamos mencionar como especialmente equilibradas en la relación poética/oficio, elijo a "Wozzeck", la ópera que el austríaco Alban Berg compuso en los años de la primera guerra mundial. La obra, de incisiva poética expresionista, es un alarde de técnica compositiva y está estructurada en tres actos breves, cada uno con cinco escenas unidas por interludios. Cada cuadro del primer acto corresponde a una pieza de carácter: 1/suite en siete partes; 2/ rapsodia; 3/ marcha; 4/ chacona (en realidad un tema rigurosamente dodecafónico, con 12 variaciones); 5/ rondó. El segundo acto es una sinfonía en cinco movimientos; el tercero, una secuencia de invenciones sobre un tema, una tonalidad, un acorde o un ritmo. Pero no es la complejidad de estructura lo que coloca a "Wozzeck" en el primer nivel del teatro musical del siglo XX, sino la tremenda unidad de expresión que logra entre música y palabra, tiempo y acción. El mismo autor se preocupó en aclarar que su ópera no había sido pensada para delectación de expertos (que lo puede ser sin duda) sino para llegar al universo habitual de los espectadores legos: "Por más conocimiento que se posea de las formas musicales que aparecen dentro del marco de esta ópera, de la precisión y lógica con que ha sido estructurada, de la artesanía puesta en todos sus detalles desde que se abre el telón hasta que se cierra por última vez, no tiene que existir en el público nadie capaz de advertir las diversas fugas e invenciones, suites y frases de sonatas, variaciones y pasacalles que allí aparecen, nadie que deba estar pendiente de algo distinto que no sea la idea esencial de mi ópera, que sobrepasa en mucho el destino individual de Wozzeck. Creo que lo he conseguido!" (8).

Reglas del oficio bien conocidas e imaginativamente utilizadas, pero también suficiente expresividad personal ('poética') para trascenderlas: eso fue lo que hizo la diferencia entre Salieri, gran profesional de la música, y Mozart, músico absoluto.

Todos los artes, el arte

Hemos visto que el concepto romano de 'arte' definía más una forma de ejercitación que un sector particular de ese quehacer. En realidad fueron los griegos, mucho antes que los romanos, los que inauguraron en Occidente una reflexión teórica y práctica sobre las 'bellas artes', más o menos como hoy las conocemos. Al fin y al cabo Safo creó sus poesías seiscientos años antes de Cristo, cuando ya hacía algunos siglos que Homero había cantado sus epopeyas, y Esquilo presentó su primera tragedia -"Los Persas"- en el año -472, más o menos en la época en que Zeuxis y Parrasios seducían a los atenienses con el naturalismo de sus pinturas.

Unos años más tarde Gorgias (c.-483 a c.-380) alabará el valor de la poesía dramática por su capacidad de provocar, a través de vicisitudes ajenas experimentadas como propias, "un escalofrío de terror, una piedad que chorrea sangre y un arrepentimiento acunado por el dolor". Esta aseveración fue importantísima ya que expuso por primera vez la cualidad asociativa del arte, en tanto provoca sentimientos conjugados en el espectador. Al mismo tiempo presentó el concepto de 'catarsis', o sea la purificación interior que se genera a partir de la elaboración de aquellos sentimientos.

Este modelo asociativo, más volcado a las ideas y las conductas que a las cosas, va a ser impulsado decididamente por Platón (-428 a -347). Su razonamiento era muy ingenioso, aunque a la postre no dejaba muy bien parado al arte y a los artistas. Para Platón el mundo visible es una 'mimesis' (o reproducción) del mundo ideal, definitivo; por eso mismo el arte que sólo imita a las cosas en vez de argumentar sobre las ideas que esas cosas representan, es simplemente la imitación de una imitación, algo así como una actividad 'de segunda'. El verdadero artista debe ser un imitador directo del artífice divino y su misión consiste en acercarse cada vez más a la perfección representativa, que se alcanza cuando llega a despertar en los receptores la nobleza de los afectos y las pasiones a través de la palabra, el color o la materia modelada. En la medida en que lo consigue, el artista se convierte en nuncio de la Realidad (que es la verdad del cosmos) y rescata al arte de su inferioridad genérica.

Platón respetó mucho a Esquilo y los dramaturgos en general, por el provecho que suponía presentar a los hombres los grandes conflictos entre voluntad y destino, pero desdeñó a los pintores y sobre todo a los poetas, porque a través de sus imitaciones 'no productivas' construían simplemente imágenes engañosas que distraían del verdadero conocimiento de la Realidad. Por eso los considera inútiles -"sólo producen fantasmas y simulacros de cosas vanas"-, y los expulsa sin miramientos de su utopía republicana.

Aunque partió de los mismos síntomas que denunció su maestro, Aristóteles tuvo la gentileza de dar vuelta el diagnóstico en favor de los artistas (y además se dió el gusto de componer varias poesías!). Al realzar el sentido del arte como *realidad poética* -'poiesis'- ensanchó el concepto platónico de recreación ideal con el de *recreación posible*. El arte aristotélico resulta ser una virtud 'dianoética' que implica el "ejercicio de un hábito productivo acompañado de razón verdadera". Nació así una proyección imprevista para el arte: el 'verticalismo' idealista de Platón se 'horizontaliza' en la infinidad de proyectos posibles según la 'razón' creativa. Esta nueva postura atravesó con bastante éxito la filosofía del arte occidental hasta nuestros días. Incluso un teórico tan renovador como fue entre nosotros Jorge Romero Brest la apoya explícitamente al sostener que "en el juego de posibilidades infinitas entre la realidad y el hombre está el secreto de la expresión artística" (9). Según Aristóteles, si le tomamos afición al arte es precisamente porque lo que nos muestra no es lo real tangible, ni siquiera lo ideal perfecto, sino apenas -pero nada menos que- lo que es posible, o sea 'otra' realidad. Continúa a Gorgias en la defensa de la posibilidad

asociativa y la naturaleza simbólica del arte, en tanto cualidades que permiten experimentar 'realidades' ajenas que de otro modo nunca podríamos vivir, y penetrar en el meollo de interioridades que ningún discurso lógico y ningún tipo de razonamiento científico hubieran podido convocar. La aptitud 'catártica' que los antiguos reservaban al teatro y la poesía dramática se extiende ahora a todo el arte visual. Para Aristóteles la representación de imágenes de la naturaleza también conducía hacia la Idea, ya que "nada llega al intelecto si no pasa primero por los sentidos". Y, por si fuera poco, sostuvo que la semejanza que existe entre la naturaleza y la obra de arte era causa del placer estético. Esto fue muy importante para ampliar el territorio del arte, porque esa semejanza no sólo incluía la belleza como arquetipo ideal, sino también la fealdad como realidad vital.

Con estas ideas aristotélicas la filosofía del arte de Occidente empezó a transitar un camino que tuvo varios desvíos -entre ellos la racionalización empirista de Bacon y Descartes, y la potenciación idealista de Hegel- pero que no se interrumpió nunca. En sus últimos años, hacia 1970, Picasso reconocía: "El arte es una mentira que nos enseña a comprender la verdad, al menos la verdad que como hombres somos capaces de comprender".

Otro estadio decisivo en la consideración teórica del arte ocurrió en el siglo III, cuando el alejandrino Plotino promovió a la imaginación como valor superior al de la imitación. Según Plotino la imaginación es la fuerza de invención creadora que posee el más alto grado de significación y por eso aventaja a la fiel reproducción de la realidad -mimesis- y a la mismísima belleza ideal de Platón. Dice Plotino que "un hombre vivo, aunque sea feo, es siempre más bello que uno muerto". Y un hombre vivo es, en arte, un hombre imaginado.

Podemos suponer razonablemente que Plotino nunca esperó ser recordado por introducir el concepto de fealdad como contenido legítimo del arte: en todo caso nunca llegó a saber que uno de sus lejanos retoños iba a llamarse Vincent van Gogh.

La herencia conjugada de Aristóteles y Plotino, impregnada luego de pragmatismo romano y de fantasía nórdica, va a perdurar durante toda la Edad Media. Santo Tomás de Aquino ve en el artista al artesano habilidoso capaz de fijar para siempre las pequeñas realidades de su tiempo, pero también ve en él al responsable de hacer visible la unión íntima de la Verdad y el Bien a través de la Belleza. Lo que cambia sustancialmente es la naturaleza de la vieja Verdad platónica, que ahora es revelación subordinante de la razón a la fe, con eje y fundamento en Cristo, el Señor.

El 'fundamentalismo' idealista de Platón vuelve a hacerse presente durante el Renacimiento, pero ahora es precisamente el artista -filósofo de imágenes- el encargado de proclamarlo. Se privilegian la belleza y la simetría como expresión de un orden abstracto regido por la geometría; las figuraciones se prefieren estáticas y serenas como el cosmos, idealizadas. Incluso el mártir Sebastián -Apolo encubierto del renacimiento cristiano- permanece imperturbable a pesar de las flechas que lo atraviesan. El Dios medieval, que era la Luz que iluminaba toda forma, bella o fea, se convierte ahora en "la esfera infinita cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ningún lugar"; así lo define Nicolás de Cusa. La pintura y la escultura 'saltan' de las paredes y se independizan. Cada imagen tiene el valor de modelo ideal. Y si todavía no es posible construir 'in toto' una ciudad nueva, de acuerdo con los esquemas integrales que plantean Leonardo, Martini y tantos otros, al menos la ciudad real va a construir dentro de sí misma fragmentos modélicos de ciudad ideal. La nueva valoración del trípode filosofía/literatura/artes visuales y el reconocimiento de la libertad creativa del artista nacen juntos en Florencia, a mediados del siglo XV.

Luego vendrá el barroco, que algunos toman como exaltación del renacimiento y otros como su distorsión. En realidad cambia la organización y el sentido de las formas artísticas pero no el concepto de arte. Es la música la que ahora se independiza de la geometría acústica que la gobernaba desde Pitágoras, y toma el camino que la va a llevar a hermanarse, poco a poco, con las artes visuales y literarias, hasta completar, en el siglo XVIII, el sistema de la música 'clásica'. También crece la importancia de la critica y la teoría del arte, que van a ir construyendo y entrecruzando sus discursos junto con los de la historia y la filosofía hasta llegar a ahogar, a veces, la libre aparición de la obra de arte. Defendiendo la libertad de comunicación del artista frente al público, ya a fines del siglo XVI, Giordano Bruno se permite llamar a los críticos 'esclavizadores de genios'.

En el siglo XIX, en cambio, el concepto de arte se diversifica y se expande sobre sus propios límites, al tiempo que el mundo se va empequeñeciendo e interconectando sus culturas más remotas. Las regiones aisladas convergen en naciones, las naciones se asocian en bloques más o menos estables, Se revalorizan los contenidos del arte vernáculo, pero esa exposición pública, al universalizarlo, lo debilita como folklore. Europa recibe asombrada las expresiones culturales del Japón, África, la Polinesia. El monolitismo de los códigos culturales se resquebraja, penetrado por códigos extraños. La línea que llevaba de Aristóteles a Kant, Goethe, Lessing y Schlegel a través de Santo Tomás y Alberti, amenaza romperse. El arte, que debía representar la realidad existente o la belleza ideal en términos entendibles para el público, ahora se abre a la subjetividad más íntima del artista, a sus sentimientos, a sus inquietudes, a sus denuncias, a sus evasiones. No son las reglas del arte las que conducen al artista, sino que es el artista el que dicta sus reglas. "La vida imita al arte mucho más de lo que éste imita a la vida", se ufana Oscar Wilde. La heterogeneidad y velocidad de las propuestas que se van sucediendo hacen que el público quede fuera del partido que juegan las vanguardias artísticas, o que lo pueda apreciar sólo a través de los comentarios de 'expertos' o, recién luego de un tiempo, juzgarlo 'en diferido'. Los emisores artísticos utilizan cada vez menos las frecuencias que permiten una fácil sintonía por parte del receptor; a la inversa, las ondas de más fácil captación no corresponden ya a lo que esas vanguardias artísticas estiman, con razón, que serán los nuevos caminos del arte. La cesura entre el artista y el público se profundiza cada vez más.

El siglo XX llevó a extremos impensados la apertura conceptual del XIX. Ahora el territorio del arte podrá coincidir o no con el de la expresión de la belleza y la representación de la realidad, podrá ser la manifestación de los impulsos del artista hasta el extremo del 'dripping' (Pollock) o la anulación de esos impulsos en aras de una ascética objetividad ordenadora (Schönberg, Malevich, Mondrian), se restringirá voluntariamente al universo de la tela, el libro o la partitura, expresándose sólo a si mismo o combinará todos los géneros en ceremonias rituales imprevistas ('happenings', ambientaciones, conciertos 'silenciosos', empaquetamientos urbanos), será un arte que exponga ideas que habrá que leer 'más allá' de la obra (arte conceptual) o que no pretenda expresar absolutamente nada (transvarguardia italiana); incluso podrá dedicarse a subvertir las bases mismas de cualquier otro concepto preexistente (dadá).

Claro que los ejemplos que he mencionado, así como algunos de los personajes del sueño de Eduardo, representan deliberadamente extremos 'tendenciales' dentro del campo histórico del arte, algo así como las zonas próximas a los bordes de un polígono irregular cuyo perímetro intuído, como el horizonte, se nos escapa cuanto más caminamos para acercarnos a él. Sin embargo, la consideración inicial de que el territorio del arte es mucho más amplio de lo que hemos creído hasta ahora, y el reconocimiento de que ese territorio incluye muchos 'centros de coherencia' internos al

sistema, nos proporciona un buen punto de partida. Aceptemos como legítimas, por el momento, las incorporaciones de área se nos propongan. Ya habrá tiempo de ir 'apotrerando' el campo, a medida que lo vayamos recorriendo, reconociendo y haciéndolo nuestro.

En busca de una definición

Somos los hombres los que hemos creado el arte e inventado su nombre. A veces sin saberlo, como Uk, a veces sin quererlo, como 'dadá'. Creación y bautismo que no nacieron juntos y que marchan al unísono o se atraviesan en una larga historia de coincidencias y desacuerdos. A veces, utilizando una suerte de 'flashback' narrativo, hemos vuelto atrás la historia, impregnando culturas primitivas con la sustancia de ese concepto nuevo, que ellas nunca imaginaron. En la historia del arte como actividad (o producto) y del arte como concepto (o sistema), los litigios se dirimen, a la larga, en el tribunal del consenso colectivo. Lo que la sociedad estima que es o fue el arte como actividad termina siéndolo como concepto: en ese sentido el arte constituye un imaginario acumulativo. Todo aquel que quiera modificar la idea del arte (o de la actividad) tiene derecho a exponer y defender sus tesis frente a ese tribunal del consenso, tribunal que se toma su tiempo para decidir, y que con sus decisiones va destilando la historia. Hasta ahora -y no parece que en el inmediato horizonte del próximo milenio tal situación vaya a modificarse- han tenido más suerte los que agregan (inclusivistas) que los que quitan parcelas al universo artístico (exclusivistas), con lo cual el expediente del arte ha adquirido, casi, la sustancia interminable del libro de arena borgiano.

En ese sentido, no puedo menos que recordar una anécdota risueña, o más bien desopilante, que ocurrió en las Salas del Palais de Glace, la noche de la inauguración de la muestra conmemorativa del cincuentenario de la Academia Nacional de Bellas Artes, en junio de l987. Doy fe de su autenticidad, puesto que -como curador de la exposición- fui protagonista y, por ende, víctima circunstancial de los hechos.

Como suele suceder casi siempre en esos casos, estábamos terminando los últimos detalles de un montaje bastante complicado a pocos minutos de la inauguración oficial. Cada académico en actividad -pintor, escultor, grabador. arquitecto, escenógrafo, compositor, escritor, etc- debía exponer una obra propia de su elección, y yo tenía que recibirlas y disponerlas en un conjunto que resultara medianamente coherente y equitativo (y que, además, le pareciera igualmente coherente y equitativo al autor, lo cual no era nada fácil). El escultor Ennio Iommi acababa de traer una escultura de adoquines, hierro, alambre y colores, titulada "Hacia adentro nada, todo está a la vista", pero había olvidado la base. En los depósitos del Palais no había nada que lo satisficera, y el tiempo volaba. De pronto Iommi advierte que en un rincón se amontonaban varias hojas arrugadas de papel madera que habían servido para envolver los libros de los académicos escritores que iban a exponerse. Los nombres de los autores, desfigurados como la piel de San Bartolomé, alcanzaban todavía a leerse aquí y allá: Enrique Larreta, Mujica Láinez, Carlos Vega, Julio Payró, José León Pagano, Bonifacio del Carril... Con su vehemencia característica, Iommi se apoderó de ellos y los dispuso en el piso, alrededor de su obra, tomó dos potes de pintura roja y negra -que estaban casualmente cerca para los últimos retoques de diseño- y chorreó sobre los papeles al mejor estilo Pollock.

La pintura aun estaba fresca y las autoridades y los invitados esperaban, impacientes, el corte de cintas. Los montajistas trataban de esfumarse sin ser vistos, las escaleras de los electricistas se cerraban rápidamente, los tachos y baldes se ocultaban detrás de las cortinas mientras un muchacho iba empujando frenéticamente con un escobillón todo vestigio de aserrín, papeles, clavos, alambres y trapos. El corte ceremonial de las

cintas ocurrió casi en el mismo momento en que el muchacho del escobillón llegaba al pie de la escultura de Iommi y arremetía contra la base de papeles arrugados y choreados de pintura. Mi avance protocolar y parsimonioso en medio de las autoridades se convirtió en un molino de gestos inútiles y en una desesperada carrera hacia el desastre. ¡Eso no, que es arte!, grité. ¡No, es basura! me contestó. ¡Es arte!, insistí; ¡Mire bien, es basura!, y arrastró papeles y pintura fresca por los mosaicos recién lustrados.

Conservé por algún tiempo el traje azul oscuro con su manga derecha manchada de rojo indeleble. Fue mi último intento por detener el escobillón-topadora, y creo que lo logré a medias. Pero lo que conservo todavía -y creo que conservaré para siempre- es la imagen y el recuerdo de aquel diálogo sumarísimo, desprovisto de adjetivos, con que esa noche discutimos a voz en cuello los límites del territorio artístico. En clave risueña, este episodio muestra las divergencias conceptuales que hoy existen con respecto al arte, y la dificultad de ponerse de acuerdo en la fijación de sus contenidos específicos.

Por eso resulta azaroso intentar una definición del arte que pretenda ser al mismo tiempo estable y efectiva. Umberto Eco explica así las razones: "Una definición general del arte conoce perfectamente sus límites, y son los límites de una generalización no verificable sino de experimentación; los límites de una definición cargada de historicidad y, por consiguiente, susceptible de modificaciones en otro contexto histórico; los límites de una definicin que generaliza por la comodidad de un discurso común una serie de fenómenos concretos que poseen una vivacidad de determinaciones que en la definicin se pierden necesariamente" (10).

Eco tiene razón: ni las definiciones tradicionales de arte, que sirvieron en otras épocas pero que han sido desbordadas, ni las actuales, que suelen reflejar nuevas parcialidades o viejas ambiguedades, resultan suficientemente comprehensivas e identificatorias de ese concepto que, sobre todo en Occidente, se ha desarrollado con notable dinamismo semántico, variando o superando constantemente sus territorios originales de significado hasta llegar, en ocasiones, a incorporar todo el universo, deteniéndose apenas al borde de la nada (11).

A fines del siglo XIX, William Morris afirmó que 'todo es arquitectura, excepto el mero desierto". Claro que Morris lo decía para llamar la atención sobre los temas y ámbitos que la arquitectura victoriana se negaba a aceptar como propios. En nuestros días algunos críticos definen el arte como "todo lo que hace un artista", una propuesta tan asistemática como puede serlo la clasificación borgiana de los dragones, pero incomparablemente más pobre, y además, inútil. "Dentro de esa modalidad cualquier audaz o ingenuo puede sentirse artista, plantando objetos en contextos más o menos ingeniosos, por lo general muy aburridos, e invitarnos a participar solemnemente de lo que para Duchamp era un sarcasmo. Tales manifestaciones se dirigen a otras facultades, en las que lo sensible deja de ser protagonista. Lo delicado es que más de un artista de mérito se preste a similares experiencias. Pero por más ocurrente que éste sea, en el mejor de los casos su tarea permanece fuera de las artes plasticas e ingresa en otra categoría ontológica, ajena al ámbito de los sentimientos que rigen a partir del corazón" (12).

Retomemos los personajes del sueño de Eduardo: ¿bajo qué sistema englobante podrían unirse el ritual mágico de Uk, la bucólica objetividad de Safo, las óperas por encargo de Rossini, la furiosa expresión interna de Van Gogh, la violenta ceremonia festiva de Minujín y la silenciosa instalación de Long? Perfil dibujado en la roca, poesía al sereno, canto lírico dentro de un teatro de masas, pintura sobre tela, piedras formadas en el piso, ceremonia comestible. Es que resulta posible esclarecer la

naturaleza que une fenómenos tan dispares? Entre uno y otro de estos ejemplos no es posible establecer magnitudes comparables de tiempo, modos, tamaños, espacio; ni siquiera se percibe una mediana compatibilidad conceptual en sus objetivos. Y conste que no hemos tomado en cuenta expresiones de arte no occidental o la rica familia del arte popular, sobre las que discurriremos al final.

Uno de los seis personajes soñados -Van Gogh- escribió al respecto: "No conozco mejor definición de arte que ésta: el arte es el hombre agregado a la naturaleza, a la que él libera como realidad, como verdad, y también con la significación que el artista le añade al expresarla" (13). Suena bien, pero es la definición de su propia poética. Quizás Uk, Safo y Long podrían suscribirla, pero seguramente no lo harían Rossini y Minujín. Y tampoco parece suficiente para caracterizar el arte de Bach y sus colegas electroacústicos en general, los salmistas gregorianos, los iluminadores del gótico, los artistas abstractos o la mayoría de los minimalistas.

Muchos intentos de definición fueron hechos por teóricos y críticos del siglo XX. Para Susanne Langer "todo arte es la creación de formas perceptibles expresivas de sentimiento humano" (14). Herbert Read extiende el concepto de esta manera: "La naturaleza esencial del arte no reside (...) sino en la capacidad del artista para crear un mundo sintetizado y consciente de sí mismo, el cual no es ni el mundo de los deseos y necesidades prácticos, ni el de los sueños y la fantasía, sino un mundo compuesto de esas contradicciones, es decir, una representación convincente de la totalidad de la experiencia, una manera de afrontar la percepción que el individuo tiene de algún aspecto de la verdad universal". También reivindica su naturaleza autorreferencial, sosteniendo que el arte "es una actividad autónoma, influenciada como todas nuestras actividades por las condiciones materiales de la existencia, pero que, como modo de conocimiento, es a la vez su propia realidad y su propio fin" (15). Ernest Fischer, desde una perspectiva definidamente marxista, opina que la función actual del arte "consiste en clarificar las relaciones sociales, en iluminar a los hombres en sociedades cada vez más opacas, en ayudarlos a conocer y modificar la realidad social", al tiempo que reconoce que "nunca podrá eliminarse del todo un cierto residuo mágico en el arte, pues sin ese mínimo residuo de su naturaleza original, el arte deja de ser arte" (16). Dino Formaggio sostiene por su parte que "el artista tematiza grupos enteros o conjuntos cualitativos del mundo sensible percibidas por él según las modalidades del plano estético, y no sólo sintiéndolos o viviéndolos, sino trabajándolos materialmente e incorporándolos, transforma lo estético en artístico" (17). Dicho de otro modo, para Formaggio el proceso artístico estaría dado por la incorporacion de ciertas experiencias sensibles del artista a una materia, a partir de alguna consideración estética. Es menos sintética que la sentencia de Langer, menos comprometida con el rol instrumental que le asigna Fischer y ciertamente más aburrida que la proposición de van Gogh, pero creo que se acerca apropiadamente al esclarecimiento de lo que es el proceso medular del arte, tal cual hoy lo entendemos.

Después de la segunda guerra mundial muchos artistas plásticos se sintieron desbordados ante las nuevas realidades de un mundo dividido, cambiado de raíz e invadido por nuevas técnicas de impresión y comunicación. En 1946, en Buenos Aires, un manifiesto liderado por Lucio Fontana declara que ha llegado "la superación de la pintura, la escultura, la poesía y la música... (ya que) la idea es lo que vale y en una sola obra se ve toda una idea". Y produce casi por azar, como lo confiesa, sus famosas telas tajeadas. Otros directamente abandonaron la pintura, género que parecía diluírse sin remedio en el territorio ambiguo de un arte sin fronteras visibles. En la Argentina eso sucedió, entre otros, con Luis Felipe Noé y con Alberto Greco. La crisis llegó a su culminación en los primeros sesenta, en coincidencia con el nacimiento del contramundo 'pop'. Greco se suicidó en 1963, Mark Rothko en 1970. Entre esos ocho años se abrió un período de desconcierto y agresiones, en el que

ciertas experiencias exacerbaron la violencia de sus imágenes y de sus acciones, llegando a episodios de automutilación en nombre del arte. En algunos casos extremos se superó toda posible materia de consideración estética y se llegó a pisar el umbral del área prohibida. Porque el arte puede presentar el dolor, la rabia y la muerte, incluso agredir los sentidos con la deseperación de sus denuncias, pero nunca puede herir físicamente. El sistema artístico representa y acompaña todos los fenómenos vitales pero no los suplanta: no 'es' la vida y no puede ser la muerte.

Desde nuestra actual perspectiva parece obvio reconocer que el arte no puede operar válidamente desde otros sistemas ni subordinarse a fines ajenos a los de su propia órbita; sin embargo, en ese tiempo violento de fronteras ideológicas tan monolíticas como las cortinas de hierro y de bambú, los dominios del arte se hicieron más lábiles e inciertos que nunca. En la década del sesenta, como dijimos, la expansión del concepto de arte llegó a su límite de fluencia, al 'non plus ultra'. La naturaleza de la conciencia cognoscitiva intuitiva propia del arte -un tema para nada novedoso, segun hemos visto- adquirió importancia desusada, incorporando cada vez más al espectador como polo activo del proceso. El artista se limitará a aportar los gestos iniciáticos, e incluso los silencios oportunos, para que el espectador inicie la libre aventura personal del 'detrás' de la obra. Propuestas cada vez más herméticas y a la vez más 'abiertas', con contenidos aparentes mínimos o dispersos; apenas rasgos iniciales para ser enriquecidos y completados por el público. Ya en 1952, en el reducto vanguardista del Black Mountain College de New York, se había producido el primer 'happening' propiamente dicho, con la participación conjunta del escritor Charles Olson y el compositor John Cage perorando libremente en lo alto de sendas escaleras mientras el coreógrafo Merce Cunnigham ensayaba despreocupados pasos de baile por la sala y el pintor Robert Rauschenberg, futuro adalid de las 'combine paintings', jugueteaba en cuatro patas por el piso. Fue Rauschenberg quien declararía más tarde: "Yo no hago Arte por el Arte, ni Arte en contra del Arte. Estoy a favor del Arte, pero del Arte que no tiene nada que ver con el Arte; del Arte que tiene que ver con la vida" (18). También en los años cincuenta el mismo Cage había ofrecido "una experiencia catártica a través de cuatro minutos y treinta y tres segundos de duración", que consistía en la presencia de instrumentistas indefinidos -habitualmente un pianista, por cuestión de economía- que, cronómetro en mano, no ejecutan absolutamente nada durante todo ese tiempo. Para su ocasional intérprete, David Tudor, "se trató de una de las experiencias auditivas más intensas que se puede tener: uno realmente escucha, escucha verdaderamente todo lo que existe". En Europa -básicamente en Paris- empezó a suceder algo parecido. En los primeros sesenta, después de 'pintar' paredes y techo con el humo de antorchas encendidas y de exhibir al público habitaciones totalmente vacías, el francés Yves Klein presentó sus sesiones públicas de "antropometrías", en cuyo transcurso modelos desnudas imprimían sus cuerpos pintados sobre papeles y telas, mientras un conjunto de cuerdas tocaba una misma, interminable nota musical. Fue la irrupción del 'body art', un subtipo del 'action painting' de Pollock, pero orientado ahora hacia la ceremonia participativa. En 1966 Andy Warhol, pope del 'pop', anunció su pase del arte gráfico al cinematográfico y produjo dos filmes -"Sleep" y "Empire"- que mostraban, respectivamente, un hombre durmiendo tranquilamente durante seis horas y la visión estática del Empire State Building durante ocho. A pesar de un poder de convocatoria ampliamente sostenido por los medios neoyorquinos especializados, no consiguió que demasiados espectadores llegaran hasta el final de la experiencia. "Me encantan las cosas aburridas", aclaró por si hiciera falta. Por su parte, el testimonio del británico Keith Arnatt, pintor convertido en fotógrafo, resultó apabullante. En 1969, en una serie de nueve fotos, mostró su propio entierro hasta desaparecer de la superficie. La secuencia, transmitida por una televisora alemana, despertó sensaciones encontradas de admiración y espanto, si bien -en una típica operación de fagocitación consumista- terminó promocionando un servicio de seguros de vida. Más tarde, en el ámbito más

relajado de la posmodernidad, el mismo Arnatt se retrató, sonriente, tras un cartel que proclamaba "I'm the real artist". Es la imagen que mejor acompaña la definición contemporánea: "el arte es lo que hace un artista".

En ese sentido es oportuno recordar que el artista se expresa a sí mismo pero es, al mismo tiempo, testigo de la época a la que pertenece. A su vez, la nueva obra entra a formar parte de un mundo que su misma presencia contribuye a modificar. Por más que se defienda la autonomía del sistema artístico, es evidente que la obra se encarna en un universo artístico que, luego de recibirla, ya no es el mismo. Kandinsky ha resumido agudamente este continuo 'feed-back': "La obra del artista es hija de la época y madre de nuestros sentimientos" (19). Ahora bien, nuestra época es permisiva y la cultura es heterogénea en cada una de sus parcelas. El mundo se ha convertido en una 'aldea global' interconectada por una información contradictoria e incansable: "lo que no se publica no existe", es la consigna. La sociedad tiene avidez de sensacionalismo y privilegia la información de lo extremado, lo insólito y lo distinto, tentando al artista a remar a favor de la corriente, una corriente que le promete un arribo feliz al puerto del éxito, siempre que se siga su curso. Es lícito suponer los artistas proveerán -como siempre- testimonios que apoyen y otros que contradigan esa realidad; lo que es indiscutible es que resulta difícil mantenerse auténtico e insobornable en el corazón de un mercado que tiende a aceptar y digerir indiscriminadamente todo lo que se le ofrece a la mano.

Llegamos a nuestro fin de milenio con un concepto de arte cuyos límites siguen siendo tanto o más inabarcables que en la inmediata posguerra (no hay que olvidar que la incorporación formal del arte conceptual y sus ramificaciones se hizo a partir de los primeros años setenta). La diferencia es que -como corresponde a un síntoma de esta educada posmodernidad- se ha atenuado la agresividad de la polémica sobre esos límites: ya hace ochenta años que Duchamp presentó su escandaloso mingitorio en Nueva York.

Paralelamente, la reiteración de ciertas experiencias visuales, sonoras y teatrales de hace treinta años les ha hecho perder gran parte de la sorpresa, esa chispa inicial del asombro que es la sensación propia y definitiva de la fruición artística. La exigencia de originalidad es hoy más cruel que nunca y devora a las criaturas que ha contribuído a engendrar, como Cronos a sus hijos. En la Bienal de Venecia de 1993, por ejemplo, un artista alemán instaló en una habitación vacía un biombo con una fotografía de Hitler sobre los escombros del piso de piedra del recinto. La indiferencia con que fue recibido estuvo lejos de los entusiasmos que provocaron, en lor primeros sesenta, las ceremonias alocadas de Marta Minujín o el violento escándalo callejero frente a "The Void" de Klein, en París. En verdad, esta instalacion tampoco agregaba demasiado a las tremendas denuncias antifascistas del "Guernica" de Picasso o las dramáticas fotografías obtenidas por varios artistas en los campos de concentración. En la reciente exposición 'Configura 2' de Erfurt (1995) se colocaron en la sala gótica del museo de Anger, y sobre pedestales idénticos a los de las esculturas medievales, cincuenta objetos comunes traídos de los nueve países participantes de la muestra. El resultado visual objetivo fue un mosaico testimonial cotidiano; el resultado fruitivo, en cambio, dependía casi exclusivamente de la proyección personal que el espectador esté dispuesto a conceder a la obra y a las derivaciones con que su propia lectura la enriquezca.

Por supuesto que la Gioconda, las Meninas, una sonata de Mozart o el Quijote de Cervantes exigen un parecido esfuerzo de proyección personal al receptor que busca adentrarse en su comprensión; lo que sucede es que, en estos casos, la obra responde a códigos más conocidos, está más 'cerrada' en torno de ellos; además, siempre solemos estar más dispuestos a prestar una atención especial a las

creaciones que la sociedad, a través del tiempo, ha categorizado como obras maestras y que, probablemente, conocemos al menos por las referencias múltiples que se hemos interceptado, más o menos voluntariamente, en el curso de nuestra vida. De todos modos, cuando intuímos o cuando verificamos que la obviedad del mensaje que se comunica va de la mano con la ligereza del oficio y la pobreza imaginativa, la obra -sea de la época que sea y cualquiera sea la poética a la que se adscriba- se coloca definitivamente fuera de lo que, a pesar de nuestra mejor buena voluntad, podemos considerar arte. Y si aceptamos que lo sea, será, en todo caso, un arte que llega a sus cuatro letras pero que no alcanza los cuatro puntos.

A pesar de estas consideraciones -o justamente a causa de ellas- creo que es útil reintentar una definición capaz de incluir todas aquellas obras que interesan al ojo, al oído, al tacto, al entendimiento, y que en distintas épocas y lugares han sido consideradas 'arte'. Con algún escepticismo propongo ahora la mía: **la obra de arte es una organización creativa de estímulos sensibles con intención estética, que provoca la fruición de aspectos significativos de la realidad**.

Frente a esta enésima tentativa de cercamiento conceptual me permito tomar en préstamo la feliz metáfora con que Susanne Langer salió del apuro en una ocasión semejante. "Esta definición contiene palabras tan evasivas como comadrejas... pero las comadrejas tienen sus madrigueras en las que es posible acorralarlas". Esa tarea de acorralar el arte es la que trataremos de hacer a continuación.

Organización: El término se refiere a la necesaria intencionalidad específica del autor, y descarta el hecho natural como elemento artístico, en tanto no está 'intervenido' por el hombre (20). El arte implica el 'artificio' y exige un proyecto cierto de organización formal, trátese de las trabajadas estructuras previas de los pintores y dramaturgos clásicos o las de los compositores del tardobarroco, o de tantas realizaciones que se ubican en el límite de una aparente improvisación/desorganización, como pueden ser los rasgos automáticos de Masson y Hartung, la 'infantilidad' balbuceante de Twombly, el goteo de Pollock, el tachismo de Mathieu, la aleatoriedad musical de Cage o las asociaciones de poesía libre de Marinetti y los dadá. Desde el punto de vista del receptor conviene tener presente la definición que dió Maurice Denis en 1890 (cito de memoria) : "No hay que olvidar que una pintura es, antes que una batalla famosa, un caballo en plena carrera o una madre amamantando a su hijo, una organización de líneas y colores sobre un plano". No hay posibilidad de arte sin una intención humana que lo genere, lo organice y lo expida, aunque sea mínimamente acondicionado, para su comunicación.

Creativa: La creación es el meollo del sentido artístico, la 'caja negra' del proceso productivo, la única 'maternidad' que según Rilke le es posible al hombre. "Su engendrar es, asimismo, una manera de dar a luz, y hay alumbramiento cuando crea de su íntima plenitud" (21). Los estereotipos más inmediatos de esta 'parición' que acuden a mi memoria son el de Miguel Angel que golpea la rodilla de mármol de su flamante Moisés, exigiéndole que hable, o la inolvidable secuencia del filme de Kurosawa -"AK Dreams"- que presenta a van Gogh/Scorsese internándose 'verdaderamente' en la tela donde acaba de pintar el trigal sobrevolado de cuervos.

El artista produce algo que antes no existía y en esa novedad -que llamamos originalidad, aunque el término no resulte etimológicamente feliz- radica la diferencia esencial con las repeticiones características de la artesanía (aspecto, sin embargo, que el arte incluye y que constituye parte infaltable de su dieta habitual). Fiedler caracteriza así la cualidad creativa del artista: "El arte comienza allí mismo donde concluye la percepción. El artista no se distingue de los demás hombres porque sepa percibir más o menos intensamente o porque posea en su mirada una virtud especial

de elegir, recoger, transformar, ennoblecer, iluminar, sino más bien por el don particular suyo que le pone en condiciones de pasar inmediatamente de la percepción a la expresión intuitiva" (22). La autoconfesión del proceso creativo del compositor Gottfried von Einem lo avala punto por punto: "En mi caso sucede de tal modo que, conforme la idea ha bajado del cielo, la composición ya se encuentra lista en sus contornos, o sea que ya tiene forma aparente. Antes de que se alcance la concepción integral, se maneja a veces la idea por un largo tiempo, hasta adquirir la configuración necesaria. Y entonces es ésta la que determina la forma y el contenido..." (23). Más fácil y despreocupada aun se presenta la facultad creativa de Darius Milhaud: "Siempre he tomado como un oficio el cumplimiento de toda clase de encargos. Me gusta escribir música. Siempre lo hago con placer; en caso contrario no escribiría nada" (24). Pareciera estar escuchándoselo a Rossini. Pero no siempre es posible para el artista pasar tan claramente de lo percibido a lo expresado. Demasiados testimonios de artistas se han encargado de hacernos saber los tiempos de incertidumbre y los esfuerzos de reelaboración de la idea que van 'pujando' hasta permitir el alumbramientro final. Elijo uno al azar, el que nos ofrece Georges Braque: "No está claramente presente una idea preconcebida; el cuadro es cada vez una aventura. Cuando acometo el lienzo blanco no sé jamás qué podrá salir de allí. Ese es el riesgo que debemos correr. Nunca veo el cuadro delante mío, con los ojos del espíritu. Por el contrario, creo que mi cuadro sólo está listo cuando se ha extinguido completamente la idea que contenía al empezar" (25).

No nos detendremos en el tema de la creatividad, pues nos alejaría del camino que nos hemos propuesto. Baste señalar que al apartarse de técnicas y códigos establecidos y fácilmente comprensibles por todos, el arte del siglo XX amplió casi al infinito la libertad creativa del artista, pero le exigió simultáneamente un quehacer de constante novedad. "Un artista que se repite es un artista de veinticuatro horas", acepta Picasso. Claro que ningún artista, ni siquiera Picasso, puede crear algo sustancialmente diferente cada día; eso es imposible. El agotamiento de Igor Strawinsky después de "La Consagración de la Primavera" fue apenas un caso famoso dentro de los muchos que podríamos relevar en este siglo. El retorno de los protagonistas de los 'ismos' más violentamente iconoclastas del primer cuarto del siglo XX a la quietud del clasicismo, o el aterrizaje de las convicciones exclusivistas de la modernidad, encarnizadamente expresivas, en las blandas playas de la actual posmodernidad evidencian que en toda parábola artística hay tiempos creativos fuertes y débiles, ciclos y obras de profundización, y ciclos y obras de ruptura. En todos los casos hay creación, dado que las obras han sido dadas a luz y han agregado su cuota de novedad y sustancia expresiva, grande o pequeña, al universo preexistente, pero la creatividad sustantiva, aquella que exclusivamente da origen a las obras maestras, es una sustancia que deriva su poder del componente divino que lleva dentro, y no resiste la aplicación continuada de grandes dosis. Tampoco hay que exigirlo. En todo caso cabe pedir al artista el ejercicio de una creatividad 'cotidiana', manifestada en la aplicación de esa facultad distintiva que anota Fiedler, y que lo habilita para poder pasar de la percepción instintiva a la imaginación expresiva de lo percibido, a través de las destrezas de su oficio de músico, artista visual, escritor o poeta.

Estímulos sensibles: Los sentidos son las antenas de captación de la realidad, las terminales que unen el mundo exterior con las usinas centrales del intelecto, el sentimiento y la voluntad. Recordemos la máxima de Aristóteles: "nada llega al intelecto que no haya pasado antes por los sentidos". Formas, colores, ruidos y sonidos, palabras, materia, texturas, olores y sabores, temperaturas y movimiento son estímulos de la sensibilidad que los diferentes géneros artísticos eligen como destinatarios de sus mensajes. Los hay 'exclusivistas', como la pintura y el dibujo, específicamente dedicados a la vista, y la música y la poesía, dedicados sólo al oído,

o 'inclusivistas' híbridos-, que convocan simultáneamente a varios, como en el caso del teatro, la ópera, el 'happening' o el cine. No es ocioso señalar que una parte de las discusiones teóricas sobre el arte se ha dedicado a ensalzar o denostar la pureza o la hibridez de estos géneros. "Las artes se definen por sus apariciones primordiales, no por los materiales y técnicas... (esto) significa que las distinciones que se trazan por lo común entre los grandes órdenes... no son divisiones falsas y artificiales debidas a una pasión moderna por los compartimientos estancos, sino que se fundan en datos empíricos y de considerable importancia (y) significa que no pueden existir obras híbridas que pertenezcan por igual a uno u otro arte" (26).

Más adelante retomaremos el problema de caracterización de los géneros; baste destacar, por ahora, que Occidente avanzó comparativamente menos que Oriente en la consideración del gusto y el olfato como destinatarios de géneros artísticos en paridad con el oído o la vista.

Intención estética: La estética fue tradicionalmente la parte de la filosofía que estudiaba la belleza, pero por lo que hemos visto hasta aquí, no parece haber llegado a postulados universales duraderos sobre el tema. Para los antiguos belleza significaba armonía de formas, más tarde -del barroco al siglo XX- significó expresión de contenidos, luego -con Croce y los visibilistas- contenedor de pura expresión. Para Kant el placer estético estaba dado por la percepción de la conformidad o armonía entre naturaleza e intelecto (el arte era -una vez más sobrevuela el fantasma platónico- el segundo discurso que 'intermediaba' entre aquellos dos términos). También para Coleridge, poeta romántico, las cosas son bellas cuando en su particularidad realizan completamente su universalidad y cuando en su finitud hacen intuir el infinito. Para el filósofo Max Scheler el valor estético no reside como valor directo de los colores, dibujos o sonidos incluídos en la obra sino como una visión intelectual o 'intuición eidética', postura que continúa, entre otros, el teórico del arte W.T.Stace cuando define la belleza como "la fusión de un contenido intelectual formado por conceptos empíricos no perceptivos con un campo perceptivo, de manera tal que no se distinguen el uno del otro, configurando así la revelación de un aspecto de lo real" (26).

Es evidente que el concepto tradicional de 'belleza' clásica, vinculado con valores específicos de proporción y equilibrio intrínsecos a la obra, se fue trasladando hacia la 'idea' capaz de ser intuída a través de la misma. Luigi Dallapiccola ,uno de los compositores intelectualmente más profundos de nuestro siglo, hace remontar hasta su compatriota Leonardo el inicio de este proceso. "No fue mera casualidad que Leonardo da Vinci expresase la opinión de que en cualquier obra de arte estaba implícita 'la idea de lo nuevo'. Sin esto tendríamos... una belleza que se puede poseer en reglas y formas fijas; en una palabra, tendríamos la estrechez estética. Aun si pudiera decirse que la belleza puede tener un significado en el sentido absoluto de la palabra, el concepto en sí es de suma variabilidad, un concepto que varía según la época, el clima y las costumbres, mientras que la 'verdad' es un concepto que debe ser invariable e infinitamente más amplio" (28). Como las huidizas comadrejas de Langer, los términos 'estética' y 'belleza' fueron escapándose también por los márgenes de sucesivas exploraciones cinegéticas del intelecto y acabaron por quedar arrinconadas en madrigueras contiguas pero de difícil localización. De hecho hoy casi no se habla de belleza, aunque no parece que se haya encontrado un término apropiado que la reemplace: 'lindo','hermoso', 'alucinante', son pobres sucedáneos que indican hasta qué punto hemos quedado huérfanos de un concepto que, en su momento, se homologaba a la Verdad y al Bien.

Algo similar sucede con la estética, disciplina que después de haber pasado del dominio del arte al de la filosofía, parece haber aterrizado -al menos para la opinión

pública- en la cirugía plástica y la decoración. "La estética exige que el arte le responda, pero ella no es capaz de responder al arte", anota Fiedler en sus 'Escritos'. Sin embargo, mal que mal y por encima de todo, seguimos entendiendo que una 'intención estética' persigue el objetivo de la 'agradabilidad' de audición o contemplación de un producto, sea por su belleza, por su contenido expresivo, por su comicidad, por su vitalidad o su mera presencia enigmática... y que el arte sigue siendo el recurso idóneo que el hombre ha inventado para lograrlo (29).

Que provoca: El arte pro-voca, 'llama hacia sí', incita, incluso puede irritar; es parte de la provocación. "El arte, por sobre todas las cosas, tiene que excitar", ha dicho Luis Benedit. Si la estética y la belleza han oscurecido su resonancia entre nosotros, en cambio la 'provocación' del arte parece haber aumentado la suya. Entendemos cada vez más la esencia 'comunicativa' del arte, sabemos que ésa es su función, intuímos que tiene algo que decir y exigimos que lo diga. Apenas la obra de arte sale de su autor, primer provocado, busca provocar al resto del mundo. Por eso, con el llamado de este verbo -provocar- pasamos directamente del dominio artista creador al del sujeto receptor.

La fruición: es el 'goce vivo', aspecto simétrico que tiene la recepción con respecto de la pasión creadora. Lo fruitivo del artista que crea transita hacia la fruición activa del que recibe y completa el circuito de la comunicación artística.

La fruición puede tener tres vías de cumplimiento: el disfrute, la comprensión y la revelación, fenómenos que generalmente se interpenetran en toda experiencia artística.

Por disfrute, entiendo en primer lugar el placer inmediato de lo que se recibe con comodidad, la sensación de lo amable, lo bello, la satisfacción del reconocimiento mecánico del tema representado, caballo al galope, trinos del ruiseñor, 'tafelmusik' que acompaña la comida, el ánimo de la opereta y la comedia, el óleo de mi tía Juana abanicándose. Generalmente el arte que provoca estas sensaciones se tilda de 'ligero' o 'de segunda', a pesar de ser una compañía que se elige con asiduidad porque es la que mejor cuadra a la mayor parte de nuestras vigilias. En tal caso también deberíamos calificar como 'ánimos de segunda' al bienestar y a la conciencia de la alegría cotidiana, la reunión familiar o la ronda de amigos. Quizás esto tenga que ver con que la conmoción que acompaña las incertidumbres, los misterios y los dolores de la vida se presenta como ciertamente mayor y más decisiva que la que rodea los aspectos fáciles y amables que vivimos. La presencia ominosa de la montaña agreste siempre impone más que la del valle fértil que se dilata a nuestros pies y que nos invita a recorrerlo libremente. Un arte que interroga deja más huella que otro que conversa o sonríe; la fuerza de la tragedia llega más hondo que la comedia que distrae a flor de piel. Sólo en el extremo la risa se reencuentra con el llanto.

Pero el disfrute llano, la potenciación de lo amable, la creación de objetos de belleza y alegría, deben ser reivindicados como fines netamente artísticos, en simétria con lo que la naturaleza ofrece cuando brilla el sol, fluye el arroyo o trinan los pájaros. Fernando Botero, el promocionado pintor colombiano, defiende el fundamento de su poética figurativa y un tanto irónica, afirmando que "tradicionalmente el arte no se hace para agredir; el arte se hace para dar placer" (30). Ese ideal de disfrute directo no es patrimonio exclusivo de una épica figurativa; un artista ciertamente racional y abstracto como fue entre nosotros Alfredo Hlito, reconoció que su objetivo tendía a lograr 'visiones placenteras': "Conmover en un sentido placentero. A veces hay obras que conmueven, pero no placenteramente... (yo tiendo a) una búsqueda placentera que, a lo mejor, se conecta con la belleza" (31). Y Chaikovsky, refiriéndose a la ópera "Carmen", de Bizet, escribe: "Ya que no queréis nada sublime y grandioso, ya que os

agrada algo bonito, pues aquí tenéis una ópera bonita. Desde el principio hasta el fin esta obra atrae con un encanto que seduce. Y qué precioso argumento tiene! No puedo tocar la última escena sin que me salten las lágrimas" (32). Estamos en el grado elemental de la fruición, es cierto, pero su compañía es deliciosa y su frescura es legítima.

Por supuesto que existen posibilidades de proyectar el disfrute hacia zonas más exigentes, sea por vía de un conocimiento más completo -que nos va convirtiendo en expertos-, en razón de una 'empatía' natural o de una frecuentación que acaba por hacer de la obra, sin que sepamos bien porqué, una parte nuestra. La confesión de George Steiner nos da la imagen culminante de ese disfrute posible: "Experimento esta sensación (estar en la vida como en la propia casa, tener el alma en paz)... cuando enriquezco mi cultura artística. Entonces me abandono y a veces caigo al suelo, pero aprendo cómo confiar en lo absoluto y lo inaccesible. Mi más ferviente deseo sería haber pasado la vida leyendo, leyendo en el sentido más amplio del término, como se dice en inglés 'I read a painting', 'I read a symphnoy', es decir, haber inclu¡do en esa práctica las bellas artes y la música... En una sola esfera de la condición humana, ser es ser libre. Y es en nuestro encuentro con la música, el arte y la literatura" (33). Naturalmente, ese disfrute ya incluye el meollo de la comprensión y, también, el germen del apocalipsis.

La comprensión es una instancia superior del re-conocimiento. No sólo identifica sino que vuelve lúcido el significado que alienta en el texto y el contexto de la obra. La comprensión supera el disfrute del 'amateur' porque impone en alguna medida el rigor del análisis y la crítica. Dice Steiner que "cuando experimentamos y comparamos diferentes interpretaciones... del mismo ballet, la misma sinfonía o el mismo cuarteto, entramos en la vida de la comprensión" (34). 'Comprender' el contenido de una iconografía, el porqué de una organización espacial, el desarrollo estructural de una sonata, sumerge al espectador en la obra y lo 'proyecta' junto al artista, colocándolo a su lado para volver a compartir, una y otra vez, la génesis y el resultado de la creación.

La revelación, por fin, es el estadio superior posible de la apreciación, una suerte de apertura de sello secreto, de deslumbramiento ante la aparición inesperada, de descubrimiento de lo no conocido o apenas intuído. "La música resulta una revelación mayor que toda ciencia y filosofía; ella es el vino que inspira nuevas creaciones y yo soy Baco que prensa ese vino delicioso para los hombres y los embriaga espiritualmente; luego, cuando vuelvan en sí, habrán desentrañado algunas cosas que conservarán en estado de sobriedad" (35). Esta revelación beethoveniana pretende dejar atrás el disfrute y la comprensión y conducirnos directamente al 'apocalipsis' original. En una dimensión menos romántica pero más concretamente reveladora Andrei Tarkovsky anota: "Tengo la impresión de que si el arte tiene un deber es el de recordar al hombre que es un ser espiritual, que está sostenido por un espíritu infinitamente grande al que, al fin de cuentas, regresa" (36).

Es un final de camino, y un nuevo principio. La revelación del arte se produce muy pocas veces y depende de la magnitud de los dos polos que se contactan: la cualidad de la obra, que debe poseer un contenido creativo sustancial -decir algo vital que otros no dicen y saber hacerlo en términos artísticos-, y el receptor, que debe estar preparado para sumergirse en ella. No es posible ir más allá en la explicación: quizás ayude la confesión de que, en mi caso, esta revelación se ha producido, por ejemplo, frente a obras enormes y abrumadoras como "El entierro del Conde de Orgaz" y "Guernica", o a pinturas pequeñas como las de la intimidad sorprendida de Vermeer y las festivas utopías de Xul Solar; delante del perfecto retrato de los esposos Arnolfini, de Van Eyck, y la torturada Crucifixión de Isenheim, de Matías Grünewald;

escuchando el 'Lacrimosa', infinitamente sereno, del Requiem de Mozart, el terrible 'Dies Iræ' del de Verdi, o las muertes de amor de Dido (Purcell) y de Isolda (Wagner); frente a las poesías místicas de Santa Teresa y San Juan de la Cruz y a los vastos silencios pictóricos -a su modo, tambien místicos- de Rothko; disfrutando la exuberancia vitalista del Fellini de "La dolce vita" y "Amarcord", y el descarnado ascetismo de "El séptimo sello" de Bergman; recorriendo la deslumbrante inquietud de la iglesita de San Carlos de las Cuatro Fuentes, de Borromini, y la perfección ladrillera de la parroquial de Atlántida, del uruguayo Eladio Dieste... Pero ésta es apenas la cabeza de un listado que no admite transferencia; cada uno deberá componer su propio registro de revelaciones particulares; las obras están esperando.

Aspectos significativos de la realidad: el arte no reproduce, re-presenta. "La obra de arte -dice Sábato- es un intento, acaso descabellado, de dar la infinita realidad entre los límites de un cuadro o de un libro" (37). Pero esa infinita realidad, precisamente por ser infinita, no se compadece con la finitud del hombre, aunque sea artista; lo absoluto supera infinitamente a lo relativo. Las ideas y las verdades particulares sólo son destellos y fragmentos -pero nada menos que eso- de la Idea y la Verdad definitivas que componen la Realidad.

Ya nos hemos referido a las múltiples percepciones posibles de la realidad que llamamos 'objetiva', y a cómo ellas han conducido más o menos estrechamente el diálogo artístico de la cultura de Occidente. Todo artista sabe hasta qué punto el poder de fascinación de su obra ha sido logrado a través de la contemplación de la realidad de las cosas. Pero aún en los casos extremos del realismo -como pueden ser los minuciosos retratos de Holbein, las naturalezas muertas holandesas, las pinturas y esculturas hiperrealistas de Estes y Hanson, respectivamente, la pajarería musical de Vivaldi en "La Primavera" o el ruiseñor auténtico que pide Respighi en "Los pinos de Roma", el neorrealismo del cine italiano de posguerra, etc- las imágenes de esa realidad 'objetiva' o aparencial están organizadas, seleccionadas o exaltadas en función de una intención expresiva; vuelven a presentarse ante nosotros transformadas, distintas. O sea que la realidad se transfigura, se selecciona y, en alguna medida, se hace abstracta.

Por el contrario, aun en los casos de abstracción figurativa extremada, como en los cuadrados de Malevich y Albers, los ritmos 'pulsantes' de Cy Twombly o el segundo cuarteto de Schönberg, anida el oscuro deseo de re-presentar un orden necesario, que se intuye como real más allá de las apariencias. El mismo Alfredo Hlito, de quien ya hemos dicho que practicó y defendió a ultranza la abstracción pictórica (o 'arte concreto' como se denominó el movimiento del que formó parte) afirmaba lúcidamente: "La actitud creadora de un pintor concreto es sensiblemente diferente de la de un artista cuyo propósito sea, por ejemplo, expresar un estado de ánimo originado por el espectáculo de la miseria y la fealdad... (pero) si bien el arte concreto renunciaba a reproducir las formas particulares de lo real, no renunciaba, en cambio, a expresar las totalidad de lo real" (38). Entre las polaridades de lo realista y lo 'concreto' (uso el término que le gustaba a Hlito) se extiende un amplísimo arco de figuraciones, abstracciones y distorsiones que tratan de revelar y expresar lo que resulta oculto e inexpresable por otros medios que no sean los propios del arte.

El tema es suficientemente importante para enfocar una correcta apreciación, por lo que bien merece que le dediquemos unos párrafos ampliatorios.

<u>El arte crea su propia realidad</u>

Acabamos de afirmar que, se apoye o no en elementos de la realidad visible y audible, el artista es el creador de una realidad que no existía antes de su obra. El arte, en

tanto 'artificio', ha sido, es y será siempre paralelo y autónomo respecto del sistema de la naturaleza. Lo cual no implica que el artista, en tanto individuo inmerso en ella, no pueda extraer de la naturaleza la sustancia necesaria para engendrar y hacer inteligible su obra. Cuando Claude Debussy, algo abruptamente, dice a sus alumnos que les será mucho más útil contemplar una puesta de sol que escuchar la "Pastoral" de Beethoven, está tratando de transmitir la importancia, fundamental para todo hombre pero para el artista en especial, de una asidua conexión contemplativa con los fenómenos naturales como base de un conocimiento inspirador de la propia creatividad. Jaeger opina que "la fuerza ilimitada de la epopeya homérica descansa en la penetración del mundo por este amplio sentido de la realidad", penetración que exige, de hecho, contemplación, conocimiento y reflexión como sustancia previa de la praxis. Hlito nos recordaba que aun en los ejemplos extremos de la abstracción se filtran contenidos que están en el trasfondo de la realidad natural. Aldous Huxley habla del "sentido cognoscitivo" de la música, que no obstante su abstracción esencial "dice algo sustancial sobre la naturaleza del universo". Ortega, por su parte, nos advierte que "la forma primigenia de una manzana es la que ésta posee cuando nos disponemos a comérnosla. En todas las demás formas, por ejemplo la que un artista del 1600 le ha dado, combinándola en un barroco ornamento, la que presenta en un bodegón de Cézanne o en la metáfora elemental que hace de ella una mejilla de moza, conserva más o menos aquel aspecto originario. Un cuadro, una poesía donde no quedase resto alguno de las formas vividas, sería ininteligible, es decir, no serían nada, como no sería nada un discurso donde a cada palabra se le hubiera extirpado su significado habitual" (39).

Separadas por más de dos mil años entre sí, han llegado hasta nosotros dos anécdotas, ambas sin duda apócrifas, pero sumamente ilustrativas sobre la valoración oscilante de esta incidencia de la realidad natural en el arte. Alrededor de 400 años antes de Cristo se realizó un concurso entre los dos pintores más renombrados de Atenas, Zeuxis y Parrasios. Tal fue la habilidad del primero en reproducir unas frutas sobre el muro que los pájaros, engañados, pretendieron picotearlas. Conmovido, el jurado se disponía a conceder el premio a Zeuxis, pero antes de hacerlo les pareció lógico permitir que Parrasio descorriese el velo que ocultaba su obra. La sorpresa fue mayúscula al comprobar que el velo en cuestión estaba pintado, con lo cual Parrasio obtuvo el premio, ya que si su rival había conseguido engañar a los pájaros, él había logrado engañar a los hombres. Cualquiera puede darse cuenta que, salvo que se tratara de pájaros distraídos y jurados miopes, esta historia nunca pudo existir, pero tiene la virtud de traer hasta nosotros la evidencia de una hipervaloración de la mimesis artística que, en cualquiera de las variantes figurativas que se mueven cerca de ella, sigue viva en nuestros días (y, de paso, explica la cantidad increíble de Lascanos y otros virtuosos del realismo que hoy pueblan los salones locales más elegantes con el mismo carácter de trofeo envidiable con que antaño se exponían sobre las chimeneas las cornamentas de las presas cazadas o compradas). Y es lógico que así sea porque esa delectación realista, de antiguas raíces, responde a esa parte de nosotros -o de muchos de nosotros- que se interesa en reconocer la rotundez de las cosas, en recorrer con la vista un buen racimo de uvas blancas, acariciándolo o gustándolo mentalmente, o 'sentir', como si fueran reales, los silbidos de una tormenta musical; de gozar, en fin, la voluptuosa armonía de las formas que sabemos conocidas. "Qué divina, qué humana complacencia hallarse repetido en las formas infinitas de la vitalidad universal!", se exalta Ortega.

Pero en el arte, como en el reino de los cielos, existen muchas moradas a disposición de quien se anime a conquistarlas. En 1944, Georges Braque presentó su conocida serie de "Billares", en los que, fiel a una trayectoria cubista iniciada 35 años antes junto a Picasso, siguió aplicando la simultaneidad de diferentes puntos de vista, el quiebre deliberado de las formas planas y la inversión sucesiva de los espacios. De

más está decir que sus pinturas, muy trabajadas en la composición y de realización muy precisa, distaban de ser 'fáciles' para la apreciación del gran público. Se cuenta que en la inauguración de una exposición de estos 'billares' en París -hay que saber que este tipo de cosas suelen suceder siempre en los 'vernissages', que son algo así como 'happenings' frívolos de autoría colectiva- algún visitante desconcertado que no conocía al pintor, protestó por lo que, según él, era cualquier cosa menos una mesa de billar. "Tiene razón, señor -replicó inmediatamente Braque, que debía estar cerca- esto no es una mesa de billar, es un cuadro". Y tenía toda la razón del mundo, porque un cuadro, -lo mismo que una escultura, un grabado, una obra literaria o musical- no es otra cosa que él mismo, **un trozo de realidad visual, sonora o espacial ensimismada, nacida de la experiencia, la imaginación y el esfuerzo creador del artista.**

La exacta reproducción de lo que vemos, la similitud del retrato y la perfección ilusoria del detalle fueron considerados algunas veces -sobre todo en el Occidente de herencia grecorromana- como parámetro de sublimidad artística, pero es erróneo suponer que eso sucedió con frecuencia en la historia del arte universal. Por el contrario, fue la educación académica oficial del siglo XIX la que volvió a convencer al grueso del público, incluídos nuestros tatarabuelos (que fueron los encargados de ir transmitiendo la convicción), de que el buen arte equivalía a una buena copia. Ese postulado resultó efectivo, en todo caso, para la apreciación del realismo y sus idealizaciones, pero bastante perjudicial para la comprensión y la fruición del arte universal. Ya advertimos que aun en las épocas y personalidades más 'realistas' del arte anida la intención de seleccionar aspectos de la realidad para re-presentarlos de una manera inédita. Si regresamos a nuestro amigo Zeuxis, maestro del 'trompe l'oeil' en la sociedad ateniense de fines del siglo -V, veremos que cuando le encargan un retrato de la famosa Helena de Troya -la bella y casquivana esposa del rey Menelao, que tantos problemas generó a los dioses y a los hombres por haber seducido a Paris-, Zeuxis decide contratar a cinco hermosas modelos de la ciudad para combinar sus mejores cualidades. O sea que a partir de realidades existentes creó una realidad 'ideal', ya que "con muchos colores y cuerpos distintos creó un único cuerpo perfecto que proporciona deleite a la vista", según nos informa, muy entusiasmado, el sofista Gorgias, que debió haber asistido a las sesiones.

La 'realidad' que pintaron los renacentistas florentinos del siglo XV es la que, bien o mal, dedujeron que correspondía a los ideales platónicos, pero asimilando el 'posibilismo' de Aristóteles y la mística de Plotino. Ninguno de los 'cuadros' renacentistas pudo suceder en la realidad tal como los renacentistas los imaginaron, y eso ellos lo sabían muy bien. Cristo jamás pudo haber entregado las llaves a San Pedro en el centro de una lujosa plaza embaldosada y rodeada de arquitecturas imperiales, tal como lo representó Perugino en las paredes de la Capilla Sixtina, en 1481, y nunca pudo producirse en el mitológico jardín de las Hespérides la perfecta alineación de semidioses que pintó 1Botticelli en su "Primavera" de 1478 (hoy en los Uffizi de Florencia). Tampoco la misteriosa Gioconda se asomó nunca al peligroso antepecho donde la colocó Leonardo, ni los profetas y sibilas habrán intentado las incómodas posiciones que les adjudicó Miguel Angel en la bóveda de la Sixtina. Todas ellas fueron 'realidades' inventadas por los artistas, como lo fueron -cada cual a su modo- las minuciosas composiciones de los maestros nórdicos van Eyck, Holbein o Durero, los arrebatadores entreveros de Rubens, los vastos escenarios de Tintoretto y Velázquez, las vírgenes elongadas del Greco y las más bien aldeanas y redondeadas de Murillo. Aun en los siglos en que el pintor y el escultor tenían la misión de ser 'cronistas visuales' de las realidades de su tiempo, esas realidades, atravesadas por el filtro de la poética personal; del artista, se convertía en 'otra' imagen de lo real. Si asi no hubiera sido no existirían, entre las diversas representaciones de un mismo tema,

más diferencias que la que puede existir entre las distintas fotografías de los documentos de identidad.

Incluso en el siglo XIX, siglo pragmático y realista por excelencia, los diversos 'realismos' se empeñaron en mostrar diferentes 'condensaciones' de la realidad sensible. Limitándonos a los maestros franceses, esto puede apreciarse tanto en las alegorías políticas de Jacques Louis David como en las idealizaciones neoclásicas de Ingres, en las visiones afiebradas del romántico Géricault o en las bucólicas pastorales de Millet, en la sátira punzante de Daumier o, incluso, en la dilución atmosférica de los impresionistas. Gustave Courbet (1819-1897), adalid confeso de la tendencia realista, sostuvo muchas veces que él no pintaba sino lo que veía: sin embargo la sensualidad de su materia pictórica, el dramatismo de sus claroscuros y el registro temático de su predilección, configuran, aun a pesar suyo, una realidad subjetiva y absolutamente original que lo hace inmediatamente identificable. Como escribe René Huyghe: "¡Cuántos artistas, de quienes se admira su pretendido realismo, no han respetado mas que la verosilmilitud, persiguiendo bajo cuerda un sistema de líneas y volúmenes capaz de satisfacer su voluntad plástica! Desde el momento que se introduce en el arte la noción de belleza, es necesario que la noción de realidad se componga con ella... Consciente o inconscientemente, el artista es la razón de ser del espectáculo que él mismo elige y que, como toda creación, tiene el oscuro e ineluctable parecido con aquél que la engendró.. No hay verdadero realista, o más bien no podría serlo mas que un hombre suficientemente desprovisto de carácter y de realidad él mismo como para no poder manifestar que existe" (40).

Veinte años mayor que Courbet, el pintor romántico Eugene Delacroix anota en sus "Oeuvres littéraires": "Ah, maldito realista, acaso pretendes producirme una ilusión tal que yo crea estar asistiendo al espectáculo que me ofreces? Si justamente pretendo huir de la cruel realidad de los objetos cuando me refugio en la esfera creativa del arte...!".

No es distinto el caso entre los actuales hiperrealistas estadounidenses, a pesar de que su técnica de 'sobrepintar' minuciosamente fotografías ampliadas pareciera no dejar margen a la expresión creativa. Uno de sus corifeos más activos, el retratista aerográfico Chuck Close, ha dicho: "Creo que la gente a veces piensa que el simple hecho de utilizar una fotografía para pintar produce inevitablemente un cuadro determinado. Pero se pueden hacer cuadros tan diferentes unos de otros a partir de una fotografía como a partir de lo natural" (41). Y lo mismo cabe para el preciosismo hiperrealista de Richard Estes -con pinturas más minuciosas en detalles y reflejos que los retratos y las perlas de Holbein- y las esculturas naturalistas en cera de Duane Hanson, más abrumadoras que las de un museo de cera convencional porque, más allá del parecido, buscan establecer los arquetipos de la nueva cultura consumista. Una suerte de idealización al revés.

La realidad aparente, pues, no se transfiere innocuamente a la imagen, sino que lo hace 'intermediada' por las dosis de idealización, potenciación, fragmentación, libre asociación, evasión, dilución y síntesis que el artista aplica consciente o inconscientemente en el curso del proceso creativo. Ahora trataremos de penetrar en el objetivo final de esas operaciones de intermediación, aquello que nos lleva al resultado final que se deriva de ese proceso creativo, al sentido esencial y definitivo de la obra de arte.

El sentido del arte

Los sustantivos del arte son pocos y precarios frente a la preponderancia de los adjetivos que le corresponden. 'Oleo', 'acorde', 'barroco' o 'novela' cuentan poco frente

a 'vigoroso', 'apacible', 'expresivo' o 'espectacular'. Aun los géneros artísticos que usan el lenguaje oral o escrito trascienden la objetividad de las palabras al enhebrarlas en entrelíneas, músicas y silencios que las re-significan y las apartan del modo y el sentido del habla cotidiana. En todo caso el arte proporciona una metáfora vital, propone un símbolo, es el fragmento de una interioridad que se transmite exclusivamente a través de los estímulos sensibles que identificamos más arriba. Susanne Langer lo expone así: "La forma artística es congruente con las formas dinámicas de nuestra vida sensorial, mental y emocional directa: las obras de arte son proyecciones de la 'vida sentida', según la llamaba Henry James, volcadas en estructuras espaciales, temporales y poéticas. Son imágenes del sentimiento que se formulan para nuestro conocimiento. Y es artísticamente bueno todo aquello que articula y presenta el sentimiento para nuestra comprensión... Un artista expresa el sentimiento, pero no del mismo modo que el político descarga su indignación o el bebé llora o se ríe. El artista formula ese aspecto esquivo de la realidad que por lo común es considerado amorfo y caótico; es decir, objetiva la esfera subjetiva. Lo que se expresa no son, pues, sus propios sentimientos reales sino lo que él sabe sobre el sentimiento humano. Una vez que está en posesion de un rico simbolismo, ese conocimiento puede sobrepasar de hecho toda su experiencia personal. Una obra de arte expresa una concepción de la vida, la emoción, la realidad interior. Pero no es una confesión ni un rapto emocional congelado, es una metáfora desarrollada, un símbolo no discursivo que articula lo que es verdaderamente inefable, esto es la lógica de la conciencia misma" (42).

Jean Cocteau, en una 'boutade' característica de la ironía francesa, dice: "Sé que la poesía es indispensable, pero me gustaría saber para qué." Podemos contestarle por boca de Steiner: "Muy adentro de todo 'acto de arte' yace el sueño de un salto absoluto a la nada, de la invención de una forma enunciatoria tan nueva, tan singular para su engendrador, que dejase literalmente atrás el mundo anterior... El creador humano está furioso de su venida 'después' de ser, para siempre, segundo con respecto al misterio original y originador de la formación de la forma. Cuanto más intensa, cuanto más maduramente consideradas sean la ficción, la pintura y el proyecto arquitectónico, más evidente será en su interior el fervor tranquilo de lo secundario; más sensible será la arremetida del maestro creador hacia una totalidad competidora. El artista mortal engendraría... una 'summa' articulada del mundo, tal como lo hizo el innombrable rival, el 'otro artesano' -como dijo Picasso- en aquellos seis días" (42).

Ahora bien, la filosofía de la percepción nos anuncia algo que la experiencia nos ha hecho vivir -ojalá- desde chicos: la importancia de los sentidos como vía de acceso de los estímulos exteriores que llegan al espíritu. Sabemos que cada conmoción espiritual trae consigo alguna exteriorización física: el dolor produce llanto; la alegría, sonrisas; el amor, palpitaciones; el miedo, piel de gallina. Y como el arte también conmociona, es posible que genere dolor, alegría, desagrado o, incluso, terror, y que se acuse a través de alguna humedad en los ojos, este aumento de pulsaciones o aquella crispación involuntaria del rostro. La revelación divina encandiló a Saulo y lo derribó del caballo; la revelación del arte -creación humana- hizo caer al piso a Steiner. En una dimensión menos traumática, Gudiño Kieffer se pregunta: "Si no se erizaran con cierta música, con cierto poema o cierto cuadro, para qué servirían los pelitos de la nuca?".

Por supuesto que el sentimiento de agitación extrema y de absoluta tristeza que pueden derivarse, respectivamente, de la audición del primer movimiento de la sonata 'Patética' o del segundo de la sinfonía 'Heroica' de Beethoven, no deben confundirse con la palpitación agitada de un corredor o el llanto apenas contenido del que acaba de perder un ser querido, pero es innegable que provocan exteriorizaciones

equivalentes. La desesperación de Otelo nos desespera, la entrega de Julieta nos enternece, la indecisión de Hamlet nos desconcierta: la ficción hace vivir dentro nuestro fragmentos de vidas que nunca serán nuestras vidas y que, sin embargo, resuenan como si lo fueran. Por eso nos regocijamos internamente -pero también reflexionamos- con los diálogos de Aristófanes y Moliere, lloramos sinceramente con el suicidio de Butterfly y con la ingenuidad tierna del cartero de Neruda (sea el de la Isla Negra que imaginó Antonio Skármeta o el inolvidable siciliano que compuso Massimo Troisi en el filme de Michael Radford), reímos satisfechos con los entreveros goldonianos y el final desopilante del primer acto de "La Italiana en Argel", de Rossini, y así siguiendo. Creo que ningún 'spa' mediterráneo puede igualar el íntimo descanso espiritual que recibimos del 'adagio' del concierto para clarinete de Mozart, así como pocas crónicas o testimonios de guerra pueden hacer experimentar la desolación que transmite una sola escena de "Wozzeck", la impiedad que revela el "Homo hominis lupus", de Rouault, o la angustia que emana de las esculturas sin esperanza de Norberto Gómez o Juan Carlos Distéfano. La riqueza del arte permite, incluso, promover sentimientos contradictorios: dentro del ámbito de la catedral gótica Ortega y Gasset se siente agredido por la avalancha furiosa de líneas y espacios en tensión incansable, mientras Paul Claudel, en Notre Dame de París, se emociona ante el equilibrio simbólico de razón y fe y cae de rodillas, convirtiéndose al catolicismo.

Una elaborada inicial gótica, un breve 'haiku' o un simple signo zen contienen una inmensidad de sentido que busca ser desentrañado. La 'furia amorosa' del creador deviene 'fruición de reconocimiento'en el receptor; tal es el arco voltaico que cierra la comunicación artística. Cada uno puede proyectar su propia intuición sobre la intuición creadora del artista, y disponerse a recibir por ello un mensaje diverso, único, intransferible.

Esta experimentación del trozo de 'vida inventada', que antes no existía, nos provoca y nos sacude, y al penetrarnos nos fuerza a reconocer esa parte que coincide con nosotros mismos y aquella otra que nos hace vivir la realidad del Otro. Porque ése es, en definitiva, el sentido más profundo del arte, la sustancia que destilan sus obras maestras. De esta manera "el arte es válido para todos los pueblos y tiempos, porque esas verdades del corazón -'les raisons du coeur', como diría Pascal- expresan los atributos permanentes del corazón humano: la soledad y el amor, la envidia y la generosidad, la desesperación y la esperanza, la inexorable muerte" (44).

PARTE II: SOBRE LA APRECIACION DEL ARTE.

Los caminos de la apreciación

La primera condición para la apreciación del arte es querer intentarla. Esta obviedad merece explicarse. No es posible avanzar en la apreciación si de entrada me coloco a la defensiva. "Esto no lo entiendo" o "aquello a mí no me gusta" son juicios de finales, no de principios, y deben quedar prohibidos en la etapa de reconocimiento.

Si no nos impusiéramos el desafío de probar nuevos sabores quedaríamos restringidos por siempre a la lactancia o, a lo sumo, a la milanesa con papas fritas. Cada cual podrá indagar desde su propia historia cuál fue el proceso que le permitió ampliar el registro de sus gustos y cuántas veces fue necesario vencer, al principio, las resistencias del

paladar, hasta poder apreciar sabores tan objetivamente agresivos como el whisky o tan pasados de punto como el camembert. Puede resultar, también, que a pesar de nuestros mejores esfuerzos, algún alimento quede definitivamente descartado de nuestro régimen, incluso que nos repugne; a mí me sucede con las ostras y el coliflor, al pintor Oskar Kokoshka con la prosa de Rilke y Thomas Mann, a Benedit con Raquel Forner, a Chaicovski con Brahms (45). Porque hay pulsiones de empatía, de ideología o directamente de poética que pueden promover la indiferencia o resultar incompatibles. Recién allí será licito desviarse; el arte, lo acabamos de comprobar, corre junto con la vida, pero no se confunde con ella.

En verdad, todas las manifestaciones de lo que consensualmente denominamos 'arte' merecen en principio nuestro interés, porque todas ellas comunican rasgos y memorias de culturas que -quiera que no- tienen similitudes y divergencias clarificadoras con respecto a la nuestra, y porque llevan en sí una energía expresiva que nos completa. No podremos hablar todos los idiomas que existen en el mundo, pero cuantos más conozcamos, más y mejor podremos comprender lo que, de entrada, se presenta extraño e indescifrable. Hasta entonces deberemos excusarnos por nuestra falta de entendimiento y depender de la ayuda de un lenguaraz idóneo, aceptando el riesgo del 'traduttore, traditore'.

Ciertamente no todo puede gustar por igual; eso no sería posible ni deseable. Ya hemos dicho que el arte también irrita. Además, no alcanzan una ni varias vidas para conocer con algún detalle las diferentes expresiones artísticas que se han dado en la historia. Es imposible cuantificar el inagotable patrimonio artístico que la humanidad ha logrado producir y conservar durante su historia. Las casi 10.000 obras de nuestro Museo Nacional de Bellas Artes son apenas una gota en el océano del arte visual existente. El Metropolitan Museum de New York muestra al público alrededor de 100.000 objetos, pero su inventario llega casi a los tres millones de piezas. La produccion teatral de Shakespeare incluye 14 comedias, 10 dramas históricos y 12 tragedias, que han requerido la escritura -manuscrita, por supuesto- de un millón de palabras aproximadamente. Sabemos que han sido grabadas más de mil sinfonías diferentes y se estima que se han compuesto alrededor de 20.000 óperas en los últimos cuatro siglos. Las obras que subsisten de Juan Sebastián Bach superan el millar y las de Mozart son más de seiscientas. Si se nos ocurriera escuchar, una tras otra sin descanso, la música de estos dos compositores, deberíamos emplear casi veinte días ininterrumpidos de audición. Hay que contentarse con atisbar esos horizontes dilatados, saber que existen, avanzar hacia adelante y, sin pretensión de querer llegar a todos ellos, convencerse de que cualquier parcela de esos picos que consigamos hacer nuestra dilatará nuestro propio horizonte de realización personal.

Lo que importa, sobre todo, es la apertura inicial de la voluntad y una actitud de respeto hacia el artista y su obra. El resto es ponerse a caminar. Recuerdo algunas viejas experiencias que avalan esta convicción. En el año 1957, por ejemplo, abucheé en pleno Colón el estreno del "Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis" de Igor Strawinsky, que dirigía Juan José Castro. Alberto Ginastera lo había calificado como 'sublime', pero yo lo encontré decididamente indigerible, como el coliflor. Sucesivos contactos con la obra y un mejor conocimiento de su poética me hicieron deplorar esa actitud, sincera pero inmadura (de todos modos admito que este "Canticum" no me resulta de audición fácil y que no cuenta entre mis predilectas). Un rechazo parecido experimenté frente a mis primeros De Kooning, el gran artista fallecido a principios de 1997, por quien hoy tengo especial veneración y al que considero uno de los mayores pintores dramáticos del siglo XX. Asimismo, a medida que me fui familiarizando con expresiones artísticas de vanguardia, como la música electroacústica, o muy alejadas en el tiempo, como la iconografía egipcia o la celta, se fue ampliando mi ingesta de arte habitual conjuntamente con la riqueza y el placer de

mi nutrición espiritual. Marcel Duchamp, ese lúcido revulsivo de la teoría y la práctica del arte de su tiempo, ironizó al respecto: "El público pinta sus cuadros trescientos años después del artista que los firma". Incómoda asincronía entre el creador y el receptor, divorcio temporal que es fenómeno exclusivo de los dos últimos siglos, ya que la infinidad de códigos yuxtapuestos y divergentes nos ha zambullido en la trabajosa riqueza de transitar un pluralismo de opciones casi ilimitado.

La 'aparición' de la obra

Paul Válery escribió alguna vez que "el mejor método para acercarse a la obra de arte es no tener ninguno". Esto es una verdad a medias. Dos recetas de validez universal para enfrentar el acercamiento inicial ya están dichas: 1/ *voluntad abierta*, 2/ *actitud de respeto*. Y recomiendo otras dos para el momento del enfrentamiento: 3/ *darse tiempo*, 4/ intentar un *rodeo de seducción*. No es un método, pero sí una disposición del espíritu. Y creo que funciona.

Supongamos que estoy frente a la obra; acepto el desafío. El objetivo consiste en llegar a percibirla tal cual es, o al menos tal como se me presenta. Para eso se necesita inmersión y concentración, dar tiempo. El arte visual y sus sucedáneos necesitan 'tiempos de mirar' demorados e intensos, la música en todas sus formas -incluso la poesía- requieren 'tiempos de escucha' concentrados y repetidos. "...esa imprevisible nada que es el todo de la obra de arte. Pero es esa nada lo que necesita tiempo" (46).

La contemplación es un insumo clave para la apreciación artística. Para la tradición occidental, tanto a través de la 'paideia' griega como la 'humanitas' latina, el idel del hombre educado no se alcanza sino por la actitud contemplativa de la naturaleza. Todo conocimiento esencial -también el del arte- necesita la sustancia de ese tiempo de 'suspensión temporal'. Carlos Hoevel describe el fenómeno de la contemplación como "la actitud del que conoce una cosa motivado exclusivamente por el interés que ésta le produce por sí misma. Es un conocer en el que se dedican todas las fuerzas del espíritu a tratar de percibir aquella realidad", y concluye que "el que contempla con mucha atención, aunque parezca no estar haciendo nada, está desarrollando en su interior una actividad, oculta pero intensa, de recepción que le permitirá actuar en el futuro con una habilidad, una eficacia, y si se quiere, una creatividad incomparables" (47). Por el contrario, la escultura que se mira al pasar será apenas un objeto más, el cuadro que queda siempre detrás de la puerta nunca saldrá de allí, la música que se escucha 'de fondo' nunca cobrará forma precisa, la poesía que no se saborea quedará sin surgir, la novela o el filme que sólo importan por las líneas generales del argumento no podrá manifestarse jamás como obra de arte, aunque lo sea.

Todos hemos experimentado alguna vez en nuestra vida la indigestión visual que resulta de visitar de cabo a rabo cualquiera de los grandes museos del mundo. Eso pasa también con nuestro Museo Nacional de Bellas Artes, que a pesar de ser, como hemos dicho, pequeño en patrimonio en relación con aquéllos, sobrepasa holgadamente la posibilidad de poder apreciarlo en menos de tres visitas. Cualquier gran obra de arte exige exclusividad. La extraordinaria retrospectiva de Matisse en el MOMA de Nueva York fue visitada, creo, por casi dos millones de personas a lo largo de los últimos cuatro meses de 1992; las entradas se vendían anticipadamente con especificación de día y hora de visita. Naturalmente la exposición era magnífica: nunca antes se habían podido reunir más de 400 obras del pintor francés. Recuerdo que pude ver bastante bien la parte superior de todas las obras que estaban expuestas en las primeras salas; el resto quedaba tapado por un maremagnum oscilante de formas oscuras, rematado en hombros y cabezas que se movían de un lado al otro (y del que yo también formaba parte). Nada más parecido a la imagen de la caverna platónica.

En las siguientes salas la cosa mejoró, en parte porque los turistas de museos suelen abandonar en los primeros 'rounds', y en parte porque el Matisse maduro y tardío se vuelve comparativamente más ascético, con obras más grandes, más dispersas y menos publicitadas.

Esto es algo que sucede en todas las megaexposiciones y los megaconciertos, y es de considerar cuánto de arte queda en el espectáculo y cuánto de espectáculo sobrenada en el arte. Salvamos, sí, la imagen de un cierto prestigio de entendidos: "para verlo estuve haciendo tres horas de cola frente al MOMA" o "volví de Punta para escuchar a Domingo, porque conseguí dos entradas vip". Pero la percepción del fuego interior de la obra suele quedar deshecha en las chispas de los fuegos de artificio que coronan tales acontecimientos. Read lo describe así: "Por todas partes las masas se vuelven no hacia la creación de 'las condiciones de un gran arte', sino hacia lo que es, sutilmente, destructor de todo arte, a saber, la diversión. Atacar lo que podría defenderse como 'los simples placeres del pobre' está lejos de mi ánimo. La realidad es una poderosa y despiadada industria de la diversión que sabe demasiado bien cómo explotar la alienación y la estupidez de las masas (...). Hay que establecer solamente una distinción entre lo que es arte y lo que diversión, y luego mantener tal distinción en todas nuestras actividades culturales. Las mismas personas que deberían interesarse por hacer eso -las autoridades de los organismos de educación, los ministerios de fomento de la cultura- son las que se aplican, con éxito, a hacerla desaparecer" (48),

Por mi parte prefiero imaginar que de lo que hoy abunda mañana algo quedará; que de las visiones fatigadas e incompletas de un museo subsistirán en la retina algunas obras o fragmentos inolvidables de esculturas y pinturas --además del catálogo que nos las resucita en la intimidad-, y que del 'show' de divos operísticos con micrófono y papelitos de colores podrá nacer quizás la inquietud de asistir a una ópera completa, para ver qué diablos pueda ser eso. La gran virtud de estos 'eventos' es oficiar de detonantes para el lego y prender -o avivar- el primer fuego. Pero -insisto- no es allí donde resulta fácil apreciar el arte en integridad; la apreciación solamente madura en la intimidad dialogante, frente a frente con la obra.

Y supongamos que lo conseguimos: la obra se nos aparece y le (nos) damos tiempo para que se manifieste. No reflexionamos ni analizamos todavía, sólo recibimos y nos proyectamos. Y quizás comencemos a emocionarnos sin saber exactamente porqué.

Antoni Tapies, el gran informalista matérico de Cataluña, puntualiza muy bien esta inmediatez del impacto sensible, inconsciente y sin razones, pero introduce el paso siguiente: la 'colaboración del 'espíritu trabajado'. "En la contemplación de un cuadro, como en la audición de música o en la lectura de poesía, no se requiere que hayamos de hacer forzosamente un análisis intelectivo de las obras. El espectador hace ya bastante consintiendo el impacto que la obra, aunque de manera más bien confusa, hace resonar en su espíritu. El arte actúa sobre nuestra sensibilidad y no exclusivamente sobre la inteligencia. El sentido de una obra siempre se basa en la posible colaboración del espectador, y se apoya en el espíritu más o menos trabajado del que la contempla. Un hombre carente de imágenes, sin imaginación ni sensibilidad necesaria para que en su interior se desencadenen asociaciones de ideas y de sentimientos, no verá nada" (49).

Ninguno de los lectores que haya llegado hasta este párrafo es un 'tabla rasa' en materia cultural; tiene dentro ideas, memoria, sentimientos, gustos, experiencia. Ya no hay ingenuidad: para cualquiera de ellos, para cualquiera de nosotros, la percepción inicial de la obra nace afectada por los contenidos personales preexistentes del que la percibe. Pero no está de más indicar tres intuiciones principales que pueden

rastrearse en el momento de la percepción: a/ agradabilidad de la forma artística en sí ('belleza'), b/ vitalidad comunicada, c/ conciencia del equilibrio estructural. Lo primero tiene que ver con una reacción sensorial instintiva hacia lo 'bello' o, al menos, hacia lo 'agradable' -la naturalidad de 'lo estético', que subsiste más alla y por encima de toda discusión teórica que pretenda delimitarlo-; lo segundo, con la captación, clara o difusa, de un cierto 'mensaje vital' que se nos lanza; lo tercero, con la tendencia instintiva hacia el reconocimiento y valoración de un orden existente.

Hemos hablado de la belleza al intentar la justificación de la intención estética incluída en nuestra definición de arte, pero no está de más retomar el concepto, que ahora debe florecer en la aquiescencia del receptor. La sensación de lo bello supone, en principio, el hallazgo de una recreación proporcionada, orgánicamente reconocible como forma, equilibrada en las relaciones que la componen como conjunto, 'claritas et debita proportio' como la definió Santo Tomás. La Belleza, perfecto reflejo sensible de la Verdad y el Bien, se asoció desde antiguo con lo luminoso y lo sereno, a través de la relativa objetividad de calidades tales como el orden, la proporción y el ritmo. Pero belleza fue, también en palabras de San Tomás, "aquéllo cuya sola visión complace", concepto continuado después por Kant al adjudicarle la condición de "placer desinteresado". La naturaleza metafísica con que nació la idea de belleza clásica -cualidad inherente al objeto- fué adquiriendo connotaciones progresivamente estéticas que la vincularon finalmente con una erótica del sentimiento nacido del receptor. La objetividad de la belleza como propiedad de la obra pasó a ser una categoría cada vez más subjetiva, fincada en la interpretación del sujeto. Las esculturas de Praxiteles, el "Nacimiento de Venus", de Botticelli, los sonetos de Petrarca, la música de los espíritus bienaventurados del "Orfeo" de Glück o las composiciones neoplásticas de Mondrian, pueden tomarse como paradigmas de la belleza objetiva según la teoría clásica; dentro del mismo subtipo, la belleza formal de las Anunciaciones de Fra Angelico en el convento de San Marcos o la "Última Cena" de Leonardo tienen el valor agregado de una significación metafísica. Pero si se trata de elegir obras paradigmáticas de belleza subjetiva, el catálogo sólo podrá ser hecho por el apreciador de turno o, en todo caso, como registro compilado de un consenso histórico que se avala a sí mismo. Baste convenir, en ese caso, que una obra bella debe contener en sí cualidades que permitan un disfrute hedonista y desinteresado -en el sentido kantiano- del todo y de las partes.

La intuición de lo vital, en cambio, se asocia con la percepción de lo simbólico, lo ritual, lo trascendente, de la energía del sistema de la vida expresada a través de medios que son propios del arte. El contenido definitivo de la obra se proyecta 'más allá' de su mera presencia física, desbordándola. Si la belleza se asociaba con lo erótico, el disfrute de las evidencias de lo vital se acercan a lo patético. Aquí se ubican las posiciones trágicas y 'dionisíacas' de la historia, desde el período helenístico hasta Nietszche, la mayoría de las expresiones poéticas y musicales del temprano romanticismo, la Anunciación de Grünewald y el Van Gogh de los lirios, las desfiguraciones explosivas de Daumier y Rouault, el 'pulp action' del nuevo cine estadounidense y la mayoría de los 'video clips'.

La intuición del orden, por su parte, parece ser un instinto primario en el hombre, que ve en él una traducción difusa pero cierta de la Verdad del mundo. El hombre encuentra orden en la naturaleza, lo advierte en su organismo, lo experimenta en los fenómenos de un cosmos que, sin embargo, no conoce. Advierte la regularidad de los ciclos y las estaciones, la presencia de simetrías y ejes maestros de rotación cósmica, los cocientes numéricos del sonido, las geometrías formales del crecimiento foliar y de la helicoide del caracol. Al trasladar fragmentos de ese orden a su propia producción, o al reconocerlos como tales en la apreciación de la obra, el individuo percibe una situación reconfortante de estabilidad, previsión y armonía, que, si bien es de orden

estético, hunde sus raíces en una inicial conformidad ética. La relación del sentido del orden inmutable con el de la belleza y, en menor grado, con el de lo vital, es evidente aunque difícil de delimitar con precisión. Pero la intención del artista -el compositor barroco que ordena los desarrollos y los contrastes del discurso musical según simetrías y contrastes preestablecidos, o el dodecafónico que lo hace en base al orden de sucesiones de tonos; el pintor que trabaja sobre tramas estructurales previsibles, llámense Malevich o Albers, Vasarely, Bridget Riley o Le Parc-, es lograr representarlo y entregarlo a la percepción colectiva, del mismo modo que quien pinta una manzana que nunca podra serlo. "Detrás de las formas naturales cambiantes se encuentra el orden de la pura e invariable realidad. Hay que reducir las formas naturales a relaciones puras e invariables, ése es mi objetivo", dice Mondrian. Estas tres posibilidades de comunicación acompañan la irrupción de las obras de cualquiera de los géneros artísticos, sólo que en el arte visual lo 'instantáneo' de la aparición admite una percepción inicial más 'pura' que la que se da a través del 'tiempo' de la experiencia musical, teatral o literaria. Parte de nuestra reacción intuitiva obedece a un sistema de 'reflejos' psicológicos o culturales muy afianzados en el subconsciente. La consideración de la raíz originaria y las implicancias de esta relación profunda de causa-efecto ha dado lugar a una discusión interdisciplinaria -para nada cerrada todavía- entre filosofía, estética, biología, psicología, lingüística y antropología cultural. No es mi intención detenerme en el análisis del tema. Baste recordar las investigaciones de Arnheim sobre aspectos vinculantes de la psicología con la forma visual, estática o dinámica, en la producción de ilusiones y tensiones orgánicas (50). Muchos artistas -Kandinsky entre ellos- han hablado de la inmediata proyección simbólica de las formas y la psicología del color. Lo vertical eleva, el quiebre altera, lo curvo ablanda, lo anguloso inquieta; el rojo se acerca y calienta, el azul enfría y aleja. La mirada occidental 'lee' dinámicamente de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, al revés del Extremo Oriente. Con la música pasa algo parecido, y como la vista tiene cierta primacía sobre el oído, hablamos de timbres como si fueran gamas, 'oscuridad' de las cuerdas graves, 'brillo' de las trompetas, flauta 'celeste', voz 'de oro'. El compositor Alexander Scriabin ideó un 'piano de colores' para su "Poema del éxtasis" y el mismo Kandinsky transfirió gráficamente los sonidos de la Quinta Sinfonía de Beethoven (51). Mientras espera a Tristán, la Isolda de Wagner 've el sonido y escucha la luz'. Es frecuente que esta transposición sensorial se produzca en el interior del momento creativo. Para Félix Mendelssohn la inspiración solía venir indistintamente como imágenes o sonidos que se intercambiaban entre sí. Ines Bancalari, pintora argentina, confiesa: "A menudo escuchaba las suites para violoncelo de Bach. Es una música lacerante, desgarradora. Mis colores y mis líneas trataban de ser una traducción de lo que escuchaba y, a la vez, tendían un puente entre lo que había visto, lo que había dibujado, ese universo de esencias al que llegaba a través de Bach".(52).

La irrupción de la obra provoca una inmediata reacción de respuesta. Elemental, inconsciente, el principio de acción y reacción se produce con la misma inexorabilidad del fenómeno físico. En el mismo momento en que los estímulos exteriores -imágenes, sonidos- entran en la 'caja negra' de la percepción son interpelados por el instinto e interpretados por la memoria, y producen un primer sentimiento reactivo, fuerte y oscuro, un instante antes de que entre en juego la razón.

La conquista de la obra.

Pasado el impacto -positivo o negativo- de la aparición inicial, llega el tiempo del registro racional, del acopio de información, del análisis y la contrastación crítica (si bien ya desde la percepción inicial, que creemos inconsciente, operan fuertes elementos de conciencia racional que tenemos incorporados). El desarrollo del juego asociativo entre intelecto, lógica y memoria enriquece la percepción y completa la

comprensión de la obra (uso deliberadamente la palabra 'juego' en en su acepción de operación gozosa, porque creo que toda aventura de apreciación artística debe mantener un cierto carácter lúdico). Los ingredientes de ese juego consciente serán el conocimiento del tema tratado, la información específica sobre la obra y su autor, la identificación de coordenadas estilísticas e históricas, la ubicacion dentro de la parábola creativa del artista, la contrastación con poéticas diversas, la relación con otras expresiones contemporáneas, etc. Es verdad que no podemos determinar hasta qué punto se combinan factores intrínsecos -el 'texto ensimismado' de la obra- y extrínsecos -pretexto, contexto, epitexto, o sea todo lo que es excusa, razón, entorno, proyección y derivación- para activar la fruición de la obra: basta saber que el conocimiento previo, la asiduidad contemplativa o auditiva y el trabajo intelectual se integran entre sí para potenciarla. En el arte, como en la vida, es muy difícil separar el amor de la cosa conocida del conocimiento de la cosa amada: lo importante es conseguir que aprendan a marchar juntos.

Los antiguos, que practicaban tan hábilmente el arte de la guerra como el del amor, sabían que la conquista de la mujer que se ama y la de la ciudad que se desea necesita la misma estrategia: ambas precisaban un rodeo de seducción antes del ataque. A la obra de arte también hay que rodearla, una y varias veces, antes de poseerla. Porque la obra es mujer y muralla, muestra y oculta, ataca y retrocede, y no suele entregarse con facilidad. El rodeo que propongo implica ir acercándose en círculos concéntricos, recorriendo sus virtudes, palpando su fortaleza, reconociendo sus orígenes y respetando sus alianzas, para poder intuir el interior y adivinar su secreto.

Imagino este rodeo como una operación de 'sintonía', esto es la manipulación de ajustes cada vez más precisos, cuantos sean necesarios para permitir que la emisión se reciba con su mayor nitidez, con la totalidad de los armónicos y sin ruidos extraños. En otras épocas, cuando los códigos culturales y artísticos eran compartidos por todos, la sintonía era automática; no se necesitaban estudios previos, todo estaba claro desde el primer contacto. En el antiguo Egipto todos sabían 'leer' los alcances de la imagen de un faraón que llevaba en su cabeza la doble tiara del Alto y el Bajo Egipto, y el significado del cayado del conductor y el látigo de la justicia que tenía en sus manos, y se comprendían las jerarquías a través de las ubicaciones y los tamaños. Probablemente la perspectiva los hubiera confundido, tanto o más de lo que a un griego clásico le hubiera trastornado una catedral gótica, a un trovador medieval el contrapunto de Bach o a Homero, padre literario de Ulises, enfrentarse con el "Ulises" de Joyce.

Incluso cuando en esos mundos cerrados se desataba la polémica artística -Zeuxis contra Parrasios, el abad Suger versus San Bernardo, Bernini contra Borromini, Quevedo contra Góngora- los términos de la discusión resultaban apenas variantes dentro del código general que todos manejaban. Se escuchaba la música de su tiempo, se apreciaba el teatro de la época, se vivía con los artistas del lugar. Shakespeare no pudo conocer seguramente las pinturas renacentistas de Masaccio ni la zafadura poética de Francois Villon, y quizás tampoco las novelas de su contemporáneo Cervantes. Este último, a pesar de su vida viajera, no conoció el Gargantúa, de Rabelais, y -mucho menos- las novelas naturalistas que unos años antes había escrito Hsu Wei y que tuvieron gran éxito en China. El arte de Europa no se encontró con el de América hasta el 1500, pero tampoco los mayas de Yucatán tuvieron relación con los incas del Sur. Los constructores del Versailles de Luis XIV nunca se enteraron que al mismo tiempo se estaba levantando el palacio imperial de Katsura en el Japón. En 1705 Bach viajó penosamente casi quinientos kilómetros para poder escuchar a Buxtehude, organista famoso de una generación anterior. Hasta el siglo XIX, muy pocos se preocupaban por exhumar dramas antiguos y ejecutar música

de otros tiempos; cada época y cada región proveían su propia producción artística. Excepto en el caso de las artes visuales y de ciertos textos consagrados, el archivo de la sociedad era escaso y poco accesible. No existían discos ni grabadores, televisión ni transmisiones satelitales, la reproducción gráfica era rudimentaria y no muchos sabían leer; en definitiva, cada región se abastecía con la labor de sus propios artistas o de los pocos extranjeros que llegaban para residir allí. El mundo era un 'patchwork' de mundos que se desconocían y el pasado de las artes -excepto ciertos islotes del arte visual- se iba desintegrando en los anaqueles de una difusa memoria colectiva.

Es nuestra riquísima época cultural -ya lo dijimos- la que ha incentivado la simultaneidad de lo plural y lo distinto, la que nos presenta, juntas y sin distinciones, todas las expresiones artísticas que se sucedieron en el tiempo y que coexisten hoy en el espacio. Se podrá argumentar que en la apreciación de esos testimonios juega el contenido histórico e ideológico tanto o más que el estrictamente artístico, lo que equivale a decir que la frescura del arte se pierde en la medida que se convierte en historia. No creo que sea así, más aun, pienso que la historia -la historia de cada cual, mi propia historia- se refresca en contacto con el arte. Y que del entrejuego del arte de hoy, que es como mariposa en libre vuelo que se complace en burlar las redes del cazador que intenta capturarla, con el arte que 'fue' -esa misma mariposa inevitablemente alfilerada pero a la vez exaltada para siempre por la belleza y el significado de su antiguo vuelo-, surge la conciencia de la humanidad interminable que, hoy como ayer y como mañana, camina indagando y responde representando las pocas cosas que consigue saber y las muchas que vislumbra sin comprender.

No creo en el arte puro ni en el artista puro, sino en el arte y el artista encarnados. "Todo, mirado desde sí mismo, es 'yo', Ortega scripsit. Y si 'yo' soy uno con mi circunstancia, todo aquello que produzca, que salga de mí, resultará circunstanciado. Por ende, la decodificación que de mi obra se intente tendrá que tener en cuenta esas circunstancias, aunque ello no sea nunca suficiente para explicarla y, menos aun, para conquistarla. Así pues, la apreciación de la obra de arte no resulta necesariamente del deslumbramiento 'a primera vista' -aunque es bueno que la primera chispa encienda así, de improviso- sino que se alimenta tanto de la morosidad y frecuencia de la libre contemplación o audición como del conocimiento de todo lo que la acompaña 'más allá' y 'más acá' de su materialidad concreta.

Obra y parábola

Las consideraciones que siguen no tienen otro objetivo que el de presentar algunos puntos de interés para facilitar la apreciación de la obra en su relación con otras del mismo autor, de la misma poética o del mismo tema. Las vinculaciones que se producen a partir de estas combinaciones pueden incentivar la comprensión -y con ello la fruición- de la propia obra que se considera, y extenderla a un universo artístico cada vez más ramificado y universal.

Supongamos que, sin información previa, escuchamos "La Victoria de Wellington", una 'sinfonía de batalla' compuesta por encargo de un tal Mälzel, inventor de curiosos instrumentos musicales, para festejar la derrota napoleónica de Vitoria, ocurrida el 21 de junio de 1813. Dudo que algún oyente pueda adjudicar razonablemente tal batifondo onomatopéyico al mismo autor que firmó partituras orquestales tan notables como la Séptima Sinfonía, op 92. Y sin embargo ambas fueron obras de puño y letra del Beethoven maduro, y las dos se estrenaron durante el mismo concierto en Viena, en noviembre de 1813. Análogamente, quien sólo conozca los dibujos y grabados 'repentistas' de los últimos años de Picasso no podrá llegar a imaginar que pertenecen al mismo autor que produjo "Las señoritas de Avignon" y el "Guernica". Suena a herejía, pero es la pura verdad. Si, en cambio, sólo conociéramos de Beethoven el

minué de su Primera Sinfonía, compuesta a los 27 años, podríamos pensar que se trata de un fragmento de Mozart, y si nos mostraran el óleo "Ciencia y caridad", que Picasso pintó a los 16, se nos antojaría producto de un viejo naturalista de la época. En ambos casos cometeríamos un error de adjudicación, pero nuestra apreciación estética sería impecable.

Estas 'trampas' son el pan diario de quien inicia el camino de la apreciación, pero también lo son para todo aquel, más o menos iniciado, que aun crea que el arte se dispone en cajones clasificatorios estables -escuelas o estilos-, y que el artista nace y muere dentro de alguno de ellos, como afiliado perpetuo al mismo partido, o que todas sus obras, como los productos de la fabricación seriada, tienen el mismo valor. Esa rigidez de clasificación impone que, a pesar de sus diferencias, Ticiano y Rafael deban ser considerados siempre 'plenamente renacentistas', Monet y Renoir 'impresionistas', Quevedo y Corneille 'barrocos' sin distinción, y así siguiendo. Pero ocurre que a los artistas siempre les ha gustado desconcertar a sus clasificadores y, a lo largo de su parábola poética -y a veces en períodos muy breves- saltan de un cajón a otro, o quedan a medio camino por no encontrar, como le pasó al pobre Procusto, un gavetero a su medida. Los que se ufanan en identificar a Mondrian con la abstracción geométrica más evidente -lo que desde los años veinte en adelante es inobjetable- se asombrarían al conocer el notable realismo de sus primeros paisajes (cuando todavía se firmaba Mondriaan), del mismo modo que los oyentes que acaban de incorporar, a regañadientes, la sosa "Victoria de Wellington" al catálogo beethoveniano, volverían a sorprenderse al escuchar la tremenda abstracción disonante de la Gran Fuga op.130, una partitura increíblemente audaz que -dando la razón al aserto de Duchamp- parece escrita cien años más tarde. Inversamente, quien siga sólo la ruta general que caminó la música en el último siglo y medio, no podrá creer que las últimas obras de Liszt y de Strawinsky suenen tanto más simples y arcaicas que "Los Preludios" o "La consagración de la primavera"; o que el mismo Picasso que creó el cubismo en 1908, quince años más tarde fuerz capaz de engendrar esas matronas volumétricas de inconfundible porte neoclásico.

Lo que sucede es que los teóricos, los críticos y -reconozco- los mismos profesores somos los que vamos construyendo las 'autopistas' de tránsito rápido del arte, enderezando y aplanando, por facilidad de rodamiento, las mil y una huellas de los caminos que cada artista ha ido haciendo y deshaciendo a su modo. Luis Felipe 'Yuyo' Noé, en una entrevista reciente, manifestaba: "No creo en las etiquetas; el artista trata de escapar del rebaño. Pero son los otros los que necesitan clasificarlo a uno". Y el escritor Oscar Hermes Villordo confirmaba: "Cuesta mucho desprenderse de las etiquetas. Una vez que nos han sido impuestas ¡ay de nosotros!" (53).

Las presentes reflexiones no tienden a impulsar la precisión del conocimiento histórico o la correcta identificación del autor 'per se', sino a despertar la convicción de que, si bien cada obra es pasible de generar un juicio que empieza y termina en ella, la fruición de esa misma obra quedará incompleta, sin duda, si no se la vincula con la poética total del artista y se la ubica en relación con sus antecedentes y sus consecuencias. O sea, si el texto de la obra se aísla del contexto dentro del cual adquirió su valor de testimonio original, y de la parábola productiva que nos la ubica como creación circunstanciada dentro de un conjunto mayor.

Inversamente, hay artistas 'de una sola obra', sea porque no nos ha llegado más que una -la epopeya de Homero, por ejemplo-, sea porque su vida fue corta -Georg Büchner, el dramaturgo de "Woyzeck" (54)-, sea porque su producción no pudo igualar, antes o después, esa única cumbre que alcanzó a producir en su parábola: tal el caso de Mascagni con "Cavallería rusticana" y de Leoncavallo con "I Pagliacci". Si antes, por generosidad, disculpamos la debilidad de obras menores tratando de

insertarlas dentro de la rica parábola artística del autor, ahora será generoso proceder al revés, y centrar nuestra atención en la unicidad o maestría de la obra, esfumando el resto. En términos de apreciación -no de erudición ni de rigor académico- habremos potenciado lo positivo de cada uno de los casos, 'haciéndole el juego' al artista. Esto no significa un beneficio para el artista, que en la mayoría de los casos estará muerto o no se enterará de nuestra benevolencia, sino para la íntima apreciación del receptor.

Con la misma intención fruitiva podemos rastrear el recorrido de una iconografía a través del tiempo, por ejemplo con la Anunciación o la Ultima Cena, el paisaje montañoso, las naturalezas muertas o la abstracción figurativa. En ese caso el juego intelectual nos irá mostrando la riqueza cambiante de las distintas formas de mirar, de seleccionar y de representar diacrónicamente el mismo asunto. Recórrase, por ejemplo, la fascinante secuencia que lleva desde las representaciones rebatidas de la Última Cena en los evangeliarios de los primeros siglos cristianos hasta la horizontalización 'clásica' que se produce en el alto Renacimiento (por ejemplo la que pintó Cósimo Roselli en la Sixtina, 1481); la antológica idealización de ese modelo que crea Leonardo, en Milán, apenas quince años más tarde; la sorpresiva ruptura diagonal del manierista Tintoretto; los desbordes del naciente barroco, preanunciados en el siglo XVI por El Veronés en Venecia y Juan de Juanes (alias de Vicente Macip) en Madrid; el significativo eclipse del asunto en los siglos siguientes y su resurgimiento, formal e ideológicamente desfigurado, en el XX, con el intenso expresionismo religioso de Rouault, el relieve casi abstracto de Fontana, las 'impresiones' despreocupadas de Warhol sobre Leonardo, la inquietante instalación de reses sangrantes de Leopoldo Maler en la Bienal de San Pablo -primer premio compartido en 1977- o la más reciente mejicano Raymundo Sesma (Configura II, 1995), una mesa con los trece platos vacíos, dispuesta al ras del suelo en las ruinas de la iglesia bombardeada de los Descalzos, en Erfurt. Distintas formas de mirar que indican distintas formas de comprender y de 'vivir' un asunto. Lo mismo podemos experimentar, por ejemplo, a través del itinerario que recorrió el mito de Elektra, desde su primera aparición conocida, en "Las Coéforas" de Esquilo, y su reaparición -ya variada- en las versiones teatrales de Sófocles y Eurípides, hasta desembocar, en nuestro siglo, en las recreaciones de Eugene O'Neill ("Mourning becomes Elektra"), Jean Giraudoux, Hugo von Hofmannsthal y de los argentinos Sergio de Cecco ("El reñidero") y Ricardo Monti ("La oscuridad de la razón"). Camino de dos mil quinientos años en el que la funesta hija de Agamenón llegó a desbordar su propia leyenda para convertirse -gracias a la realidad del arte, no de la historia- en el obsesivo arquetipo freudiano que todos conocemos.

En 1863, Edouard Manet suscitó un escándalo de proporciones al presentar en París su famoso "Almuerzo campestre" ("Le déjeuner sur l'herbe"). La escena de 'picnic' incluía a dos supuestos artistas, en ropa de calle y en animada conversación con sus presuntas modelos, prácticamente desnudas en el bosque. Por encima de todo lo que la obra representó en relación con la renovación realista, el impulso hacia la planimetría, la síntesis cromática y la preparación del futuro impresionismo, este "Almuerzo" de Manet procede de un 'desayuno' renacentista y originó varias 'cenas' posteriores, que aún se siguen sirviendo. Quiero decir con esto que Manet 'transcribió' -cosa que se supo mucho más tarde- un perdido dibujo mitológico de Rafael, conocido a través del grabado de un tal Raimondi, que databa también del siglo XVI. A su vez, con motivo de su primer centenario, la obra de Manet fue objeto de múltiples reelaboraciones por parte de artistas que 'releyeron' el asunto cada cual a su manera, entre ellas las versiones de dibujos y óleos de Picasso -siempre apurados-, la 'actualización' fotográfica tramada de Alain Jacquet (hoy en la Galleria d'Arte Moderna, de Roma) y las promocionadas variantes 'redondas' de Botero.

Los artistas suelen complacerse en formar pirámides gimnásticas, apoyándose los unos sobre los otros. El tema de las 'citas' entre autores es inagotable. Parecería, por ejemplo, que el "King Lear" de Shakespeare debe al francés Philippe de Montaigne el contenido figurativo de varios monólogos del protagonista. El estudioso Edmond Malone advirtió que "de 6043 líneas de "Henry VI", 1771 fueron escritas por algún predecesor de Shakespeare, 2373 fueron escritas por él sobre cimientos colocados por sus antecesores, y sólo 1899 eran totalmente suyas" (55). Esto no debe asombrarnos. En la antigüedad éste era el modo de 'conservar acumulativamente' las modestas porciones de arte que se transmitían de generación en generación y nadie se ofendía por ello (hemos tocado este tema en párrafos anteriores); tampoco nadie se enteraba. La fábula de la avutarda cleptómana de Samaniego recién se conoció a fines del siglo XVIII. Para ese entonces Hændel, el prolífico compositor alemán de oratorios ingleses, hacía tiempo que había muerto. Los analistas posteriores de su obra descubrieron luego que dentro de los treinta sectores de su "Oda a Santa Cecilia" aparecen, camufladas, dieciocho piezas para clave de George Muffat, y que en las treinta partes del oratorio "Israel en Egipto" se pueden reconocer diecisiete de varios autores menores del barroco. Claro que Hændel utilizaba ese material ajeno como materia prima para elaborar diseños ingeniosos que frecuentemente superaban el original, al punto de que hoy conocemos a varios de esos músicos sólo por los motivos que Hændel les tomó prestados... Mozart se cita a sí mismo y a otros dos operistas en el final del "Don Juan", pero -nobleza obliga- hace anunciar los títulos por boca de un personaje, Erik Satie a principios, y Luciano Berio a mediados de este siglo, entremezclan temas ajenos y producen divertidas secuencias referenciales. La "Sinfonía" de Berio, que data de 1968, es una jugosa muestra de 'zapping' comunicacional, en su entrevero de alusiones musicales y trozos de textos de Joyce, Samuel Beckett y Lévi-Strauss. En nuestro medio, Luis Gianneo compuso una Obertura para una comedia infantil citando rondas y canciones conocidas, y Alberto Ginastera, en su "Obertura para el Fausto criollo", remeda el "Fausto" de Estanislao del Campo con fragmentos del "Fausto" de Gounod. En el terreno de la pintura podemos deleitarnos compartiendo el juego de 'visitas' que Picasso, Francis Bacon y Manolo Valdés, entre muchos otros, le han hecho a los personajes de Velázquez, o las que llevaron a Antonio Seguí hasta la mesa de cirugía del profesor Tulp, para inspirar su serie sobre "La lección de anatomía" más conocida de Rembrandt. Lo que debe cumplirse en todo caso (aunque no en todos los casos se cumple) es la juiciosa opinión de John Mattheson, compositor contemporáneo de Bach y Hændel: "Tomar de otros es cosa permitida, pero hay que devolver el préstamo con intereses. Uno debe disponer de ello de manera tal que adquieran apariencia mejor y más hermosa que la que los modelos de donde fueron tomadas" (56)

Un caso especial de cita es el de la 'variación', forma que fue especialmente desarrollada en la música. Franz Schubert, por ejemplo, es autor de exquisitas canciones, -más de 400- y mucha excelente música de cámara. Uno de sus cuartetos se llama "La Muerte y la doncella" y uno de sus quintetos, "La trucha"; ambos cuentan entre lo mejor y más conocido de su producción. Los títulos, que suenan algo extraños, tienen una explicación muy simple: coinciden con dos canciones homónimas, cuyos motivos musicales, variados, le sirven a Schubert para desarrollar un movimiento entero de cada obra. No sólo resulta placentero escuchar las variaciones 'per se', sino que el conocimiento de las breves canciones que los motivaron crea un nuevo nudo en la red de comprensiones que estamos tejiendo. A partir de allí se podrá elegir el recorrido de otros 'lieder' u otros cuartetos, luego las variaciones que Liszt hizo sobre varias de esas canciones, y así, poco a poco, 'surfear' cada vez más libremente en el lenguaje específico del romanticismo.

Schubert elige variar una obra de su propia cosecha; otros compositores prefirieron variar fragmentos de músicos anteriores. Así lo hizo Mozart con canciones francesas,

Beethoven con Mozart, Liszt con Beethoven y Chaikovsky, Chaikovsky con Mozart, Chopin con Rossini y Bellini, Brahms con Schumann, Hændel y Haydn, Rachmaninov con Paganini, etc.etc.

En todos los géneros artísticos el repertorio de legados, invasiones, préstamos y subsidios entre artistas, más o menos enmascarados, más o menos elaborados, es inagotable y se sigue produciendo y transmitiendo de generación en generación. Pero esas 'apropiaciones' mutuas de los géneros del arte entre sí pueden saltar las vallas de los códigos propios del arte y convertirse en sustancia y símbolo de otros sistemas, más allá del contenido de la obra misma y de la intención de sus autores. Este 'valor agregado' de la apreciación es simplemente eso: una posibilidad de aumento del valor total de la obra, adquirido no por la modificación de su contenido intrínseco -que no varía- sino por la carga que ese contenido recibe por parte de otros sistemas contiguos, y que pueden servir al fruidor para potenciar la riqueza de su contacto personal con aquélla.

En la época del dominio austríaco sobre territorio italiano, por ejemplo, los coros de las óperas de Verdi eran banderas de rebelión popular, más allá de las intenciones de su autor; un poco más tarde las iniciales del músico -V.E.R.D.I-, trazadas como 'graffiti' en las paredes, vivaban a la monarquía: 'Viva Vittorio Emmanuele Re d'Italia'. ¿Porqué durante la segunda guerra mundial se eligieron los dos primeros compases de la Quinta Sinfonía de Beethoven como símbolo de la victoria aliada contra Alemania? Parece un contrasentido que, para elegir un símbolo adecuado de esa victoria hubiera que acudir precisamente a la partitura de un compositor alemán. La explicación, en este caso, debe ser buscada fuera de los límites de la música, aunque de hecho la involucre. ¡Sucede que, aparte de la conocida vocación antidictatorial de Beehoven que los aliados sin duda estimaban, la estructura gráfica de esos compases -sol, sol, sol, mi bemol largo- se correspondía exactamente con el signo de la V (victoria) del alfabeto Morse (...-)! Los 'pases' de campo de ciertas expresiones artísticas demuestran, por una parte, la fuerza con que pueden arraigar en la sociedad y, por otra, la facilidad con que la aptitud simbólica del arte es capaz de manifestarse.

Que quede claro, el conocimiento de estos juegos y entrelíneas del arte no implica haber penetrado en la médula de la sustancia artística: supone tan sólo -pero nada menos- que esperar que el rodeo de seducción que habíamos comenzado tal vez acabe por seducirnos. En otras palabras, permite al fruidor entrar en la ruta de códigos imprevistos y descubrir líneas de amarre, a veces muy sencillas, otras veces muy complejas, que le ayudan a 'explicar' la obra y contribuyen progresivamente a 'hacerla suya'. Que, en definitiva, de eso se trata.

PARTE III: SOBRE LAS MANIFESTACIONES DEL ARTE.

Los géneros artísticos

Quisiera caracterizar, brevemente, los principales géneros en que se ha materializado la producción artística de nuestra cultura. La conformación histórica de estos géneros responde a su vocación de ser estímulo eficaz de los sentidos que, como hemos dicho, son las terminales sensibles que vinculan el exterior con nuestro interior.

A fines de 1992 presentamos en el Museo de Arte Decorativo una serie de producciones recientes de Antoni Tapies. Entre ellos figuraba una pintura, de 1990, titulada "Pralaya" -término hindú, si no me equivoco-, que me impresionó muy especialmente. No era la más fuerte, ni siquiera la más dramático del conjunto, pero contenía una serenidad vital en latencia, la presencia de dos vastos silencios -un par de enormes cuadrados anexos, oscuro y claro, conjugadamente ribeteados entre sí-

apenas interrumpidos por el sonido de signos y huellas fugaces, casi todos dispuestos con trazos muy finos en la periferia del díptico. Ojo y nariz en uno, mano, oído y labios en otro, cinco sentidos. Y algunas huellas, una cruz, el número tres, arañazos leves en la inmutabilidad del silencio. Muchas veces, a lo largo de la historia del arte, los pintores representaron los cinco sentidos, y generalmente acudieron para ello a señoritas que enarbolaban instrumentos musicales (oído) o se miraban al espejo (vista), que oliscaban y probaban frutas (olfato, gusto) o palpaban partes de la realidad propia o ajena (tacto). Otras veces aparecían los referentes sin las señoritas, pero en todo caso los sentidos aparecían -típicidad de la alegoría- a través de los signos que los denotaban. Tapies actúa al revés: los cinco sentidos -esquematizados en sus terminales operativas, ojo, nariz, boca, oreja, mano- atisban dispersos, diminutos, marginales sobre la pared misteriosa del mundo. Me parece una adecuada imagen para empezar a construir las moradas genéricas del arte.

Acompaño el esquema imperfecto de la fig.1. La lectura es sencilla. Los vértices del triángulo corresponden a los tres sentidos privilegiados por el arte de Occidente, vista, oído y tacto, en ese orden (cuando se desarrolle verdaderamente un arte del olfato y el gusto el triángulo se convertirá en tetraedro). Pero el triángulo, que aquí es plano, debiera ser espacial y esférico, para dar idea de la variedad y densidad de manifestaciones que, sobre todo a partir del siglo XX, confluyen progresivamente en el área central.

Los vértices albergan los géneros más puros -entendiendo por tales los 'exclusivistas' de un sentido-, por los lados corren los que requieren dos, y hacia el centro se van moviendo las expresiones 'inclusivistas', aquellas que Susanne Langer detesta a nivel teórico por su hibridez, pero que en la práctica se han afirmado con fuerza de raíz (quizás por corresponder a las ceremonias raigales de los primitivos, hoy resucitadas por la gran tribu tecnológica). Los polos de la música pura -oído- y del dibujo y la pintura -ojo- no pueden discutirse, pero la polaridad del tacto, hacia donde concurren la danza y la escultura, es materia opinable. Particularmente estoy convencido de que está bien como está: hay una tendencia a 'tocar', aunque sea con los ojos, la escultura que rodeamos, es irrefrenable el deseo de bailar (memorias del cuerpo sentido) cuando se ve bailar.

Cito, a propósito del sentido del tacto, recientes declaraciones del bailarín negro Ismael Ivo: "Creo en el cuerpo, no sólo en el alma. El cuerpo es la casa que tengo ahora. Y puedo probar de escudriñarlo y sensibilizarlo una y otra vez, siempre. Trato de encontrar una nueva ordenación espacial de cuerpo a cuerpo, de bailarín a público. El fundamento de la danza es el camino hacia el cuerpo y no su abstracción. Puedes volar, pero sólo a partir de la materia. Primero hay que llegar a través del material, después puedes largarte a volar" (56).

Al respecto quiero mencionar, a propósito, otra rica experiencia que tuvimos en el Museo Nacional de Arte Decorativo. Desde 1995 organizamos allí un programa especial de visitas para no videntes. Los visitantes recibían una cartilla, escrita en sistema Braille, con ciertos datos generales de historia y ubicación, y luego recorrían con el tacto diverso ámbitos y obras del patrimonio museal. La cantidad de estímulos que llegaron a decodificar de esta manera, y la intensidad de la fruición derivada de ese reconocimiento, resultaron sorprendentes. Es notable la calidad del subsidio que el tacto proporciona a la falta de vista, calidades que los videntes solemos ignorar debido al encandilamiento propio del ojo. Reconocer por el tacto texturas, temperaturas, urdimbres, densidad matérica, etc, genera 'imágenes' -algunos ciegos llegaron a conquistar una suerte de percepción cromática, a veces con exactitud sorprendente- y despierta sensaciones de aptitud fruitiva comparable a las de los demás sentidos.

La ubicación de las artes literarias, en cambio, es siempre problemática, no tanto por la poesía, que tiene esencia de música, como veremos más adelante,sino por la particular percepción y comprensión de la prosa, exigente de la vista y el oído, pero que además convoca imágenes intelectuales de un orden absolutamente particular. No hay que olvidar que el dibujo, la pintura, la música o la danza son vehículos de sí mismos, sin necesidad de decodificadores que los conviertan a otros sistemas de signos o imágenes para alcanzar su comprensión; en cambio la literatura debe intermediar obligatoriamente la generación de esas imágenes finales a través de los signos del código lingüístico abstracto en el cual se mueve. Por razones obvias - rapidez de información, ubicación del texto en pantallas seriadas, posibilidad de selección- la vista subordina al oído como sentido privilegiado de la lectura; sin embargo, y tal como lo demuestran los estudios realizados y la propia experiencia personal, la necesaria huella sonora -¿memoria persistente de los tiempos de transmisión exclusiva por vía acústica?- va acompañando internamente, palabra por palabra, el proceso visual de comprensión del texto. Y no olvidemos, finalmente, que los no videntes 'leen' por el tacto. La literatura es, en definitiva, un género sensorialmente menos 'exclusivista' que las artes visuales y la música, dado que puede y debe transitarse por distintos sistemas sensitivos, o por más de uno a la vez.

El gráfico en cuestión señala también tres ámbitos de requerimientos específicos para los géneros: espacio, tiempo y volumen. El 'espacio' refiere a un 'marco' que podríamos definir como bidimensional: el plano de soporte de la pintura, la página del texto, la pantalla del cine, etc. El 'volumen' implica el necesario desarrollo en tres dimensiones; el caso paradigmático es la escultura. La tridimensionalidad puede experimentarse en forma activa o pasiva por el receptor; la primera se dará en el rodeo de una escultura, el recorrido interior de una arquitectura, el itinerario de un 'happening'; la segunda en la 'conciencia' del espectador fijo que incorpora el carácter necesariamente volumétrico del teatro, la danza o cualquier tipo de ceremonia artística que se desarrolla frente a él. Por su parte, el 'tiempo' es a la música lo que el espacio plano es a la pintura; algo así como presencias conjugadas, simétricas. Cualquier cualquier manifestación artística, en alguna medida, involucra la necesidad de tiempo, espacio y volumen, pero es indudable que cada género tiene su ámbito fundamental de desarrollo, y responde en cada caso a sentidos involucrados y medios ambientales de percepción diferentes.

Es difícil que todos los géneros lleguen a convocarnos por igual; nuestros contenidos internos y la historia particular de nuestras frecuentaciones van trazando el camino personal que nos acerca o nos aleja de tal o cual género (tanto como de tal o cual estética). Hay individuos naturalmente 'visuales' e individuos 'acústicos', temperamentos proclives a la recepción estática o a la dinámica. En la historia de nuestros gustos artísticos entran, además, ingredientes intransferibles de tradición familiar, aprendizajes de infancia, asiduidades genéricas y apariciones sorpresivas. Pero no está de más aconsejar una cierta diversificación del ejercicio de la apreciación entre géneros artísticos, ya que cada uno de ellos se dirige a sentidos y facultades diferentes del organismo. Y así como no es recomendable que un entrenamiento gimnástico pensado para todo el cuerpo se reduzca a ejercicios que desarrollen un solo músculo, de la misma manera el entrenamiento de la apreciación artística no debiera restringirse a la frecuentación de un solo género. Se corre el peligro de generar una hipertrofia deformante. Y esto es válido también para los artistas.

Es importante, asimismo, comprobar el grado de imaginación que el hombre ha empeñado en la construcción de géneros inventados hasta llegar a la riqueza de expresiones de la actualidad. No sabremos nunca qué fué primero, si danza ritual, ritmo de parches, collar de flores o perfilado de una silueta en el muro, pero

quienquiera que haya sido el primer 'artista' -el primer Uk de la prehistoria-, consiguió hacer aflorar un impulso biológico de manifestación estática que viene de lo más antiguo y profundo del ser (58). Jean Dubuffet, propulsor de lo que dió en llamarse el 'art brut', una poética provocadora de la segunda posguerra, que puede asociarse con el primitivismo, las texturas de la materia y la desintegración del hombre, llegó a expresar: "El arte es para el hombre un gran hechizo. La necesidad de arte es para él tan primordial o más que la necesidad de pan. Sin pan el hombre se muere de hambre, pero sin arte se muere de aburrimiento". Podemos estar seguros de que cada uno de los géneros artísticos que hoy conocemos fueron inventados por alguien que, definitivamente, no quiso aburrirse y que, además, pretendió trascender.

Las artes visuales

Quien haya seguido hasta aquí el desarrollo del texto habrá podido comprobar que la gran mayoría de nombres, obras y referencias artísticas que hemos dado pertenecen al género de las artes visuales. Esta insistencia no es casual, sino que traduce la relación abrumadoramente mayoritaria que las expresiones visuales del arte tienen con respecto a los otros géneros. El predominio numérico se evidencia en la cantidad de personas dedicadas al arte visual, en la extensión de sus catálogos productivos, en el listado de exposiciones, concursos y premios anuales, en el centimetraje crítico e informativo correspondiente, en la cantidad de visitantes de museos, en las cotizaciones de los remates. El arte visual, al que los griegos no dedicaron ni una sola de las nueve musas, se ha ido convirtiendo, desde el renacimiento hasta nuestros días, en paradigma del arte a secas. Cuando se habla de arte, se piensa en arte visual. La explicación es sencilla: el ojo es el más rápido, el más incisivo, el más orientador de los sentidos. "A todo preferimos el ver", dice Aristóteles en su 'Metafísica', y no se equivoca. Por el ojo -"ese infinito que vive en nosotros", según lo imagina Tahar Ben Jelloun (59) - el mundo exterior penetra en el interior de cada uno; por eso resulta explicable que Edipo, en el extremo de su angustia, se castigue con la suprema tragedia del no ver. La visión es un sentido encandilante, que precede e incluso puede enmascarar a los demás. Teilhard de Chardin nos recuerda que "la perfección de un animal... se mide por la penetración y el poder sintético de su mirada. Ver o perecer, tal es la situación impuesta por el don misterioso de la existencia" (60), Pero más allá de la visión funcional objetiva -aquella que 've' como puede ver una cámara fotográfica-, está la visión inteligente que abre cauce a la percepción y a la comprensión de lo que se vive, trascendiendo incluso lo que se ve. Oskar Kokoshka, relevante pintor expresionista, nos dice en su autobiografía: "Mi descubrimiento infantil decisivo fue que los ojos alcanzaban mucho más lejos que los brazos, que es con los ojos como se capta el mundo" (61). Esa es la visión a la que se dirige el artista visual, y también la del que quiera dirigirse al arte.

Los géneros tradicionales del arte visual han sido la pintura, el dibujo, el grabado y la escultura (podemos agregar la arquitectura, por su cualidad plástica de ser una escultura de escala urbana, recorrible en su interior). Las tres primeras -a las que hoy debemos añadir la fotografía- se desarrollan en el espacio bidimensional del plano que contiene sus imágenes fijas; la escultura y la arquitectura son volúmenes y figuras que viven en el espacio. La contemplación de un cuadro o una fotografía exigen detenerse; lo único que se mueve -intensamente- son los ojos. Sus tiempos de demanda son, habitualmente, los más cortos del arte (aunque uno podría quedarse horas en suspensión contemplativa de ciertas obras maestras). En cambio la escultura y la arquitectura requieren ser rodeadas, recorridas, habitadas, con tiempos comparativamente más prolongados (62).

En el caso de la arquitectura, su adscripción al territorio del arte resulta parcial o, si se prefiere, condicionada. En la época medieval se la consideró 'summa artis', por la

necesaria concurrencia de la pintura, la escultura, la música, la oratoria y la retórica en un ámbito único de sublimación racional y metafísica; en otras ocasiones se minimizó su naturaleza artística en razón de su obligada adhesión a un objetivo funcional predeterminado y a una fuerte servidumbre técnica. Lo evidente es que a lo largo de los siglos los ingredientes invariables de la arquitectura -forma, función, volumen, decoración, espacio, símbolo- se han manifestado, a través de poéticas y visiones teóricas diversas, según relaciones de dominio y subordinación diferentes entre sí. El mismo Le Corbusier, que alguna vez definió la casa como 'máquina de habitar', más tarde identificó la arquitectura como 'el juego sabio y magnífico de los volúmenes bajo la luz'. La primera definición parece negar a la arquitectura un carácter artístico directo; la segunda, en cambio, la reivindica plenamente como escultura.

Desde su misma combinación etimológica de 'árcheion' (ser la primacía, lo que manda) y 'tekton' (obrero, constructor) la arquitectura se expresa como un quehacer que trasciende la mera construcción y que está más allá de la materialidad de la obra. La arquitectura no es sólo forma escultórica ni espacio puro, no es proyecto hipotético, pura abstracción teórica o mero resultado de aplicar normativas de un código; es todo eso y mucho más, pero expresado en integración creativa: respuesta sensible y juiciosa a un requerimiento social, filtro ambiental gratificante -gratificación que hermana el uso, que está en el origen de la arquitectura, con la belleza y el significado que están en su esencia-, y por el cual un trozo de naturaleza más o menos hostil se transforma en recorte artificial habitable. Desde esta perspectiva es posible retomar la imagen corbusierana de 'la máquina de habitar', pero no sólo para enfatizar ese primer término -máquina- que sonaba tan escandaloso, sino también al segundo -habitar-, que en su acepción heideggeriana da fe de la esencia misma del hombre ('ser es habitar'). Porque las necesidades humanas no son exclusivamente las que pueden objetivarse a través de la fisiología y la ergonometría, sino también las subjetivas de la psiquis y el espíritu. En ese sentido toda arquitectura -que trabaja con materia y texturas, líneas, proporciones, formas y colores- es una creación legítimamente artística.

Un edificio es "un hecho del espíritu..., la experiencia de los sentidos de la vista y el sonido, tacto y calor, frío y comportamiento muscular, asi como de los pensamientos y esfuerzos resultantes" (63). Es curioso comprobar cómo las mismas 'máquinas' proyectadas por Le Corbusier resultaron ser, definitivamente, máquinas artísticas. Rudolf Arnheim, que trabajó varios años en el Carpenter Center for the Visual Arts construído en Harvard por el diseñador suizo, entre 1961 y 1964, admite: "No simplemente visitar, sino servir y ser servido por un edificio de tan generosos espacios, ser saludado por la mañana por la expansión de los estudios curvilíneos, caminar entre las altas columnas o subir la curva de la rampa hasta el tercer piso, ser impulsado a entrar en las sobrias medidas de aquellos salones e intentar mantenerse a su altura; todo ello añadía una dimensión de interacción práctica a las relaciones entre el hombre y las formas por él realizadas que yo había estudiado en la pintura y la escultura. Y también se me ocurría pensar que las fuerzas perceptuales que organizan las formas visuales y las dotan de expresión, estaban incorporadas en la geometría arquitectónica con una pureza que sólo se encuentra en la música" (64). No era muy diferente la disposición espiritual que guiaba a los atenienses en la contemplación vespertina de la Acrópolis, en cuyo centro 'cantaba' el Partenón.

La pintura, por su parte, ha sido -y sigue siendo, luego de una crisis pasajera en los primeros años setenta,- la niña mimada del arte occidental; quehacer privilegiado al que concurren línea, color y forma, organizados sobre el 'continuum' del soporte, tela, papel, cartón, muro. La naturaleza y organización de estos elementos evidencia la esencialidad artística de la pintura; al mismo tiempo la cantidad de estos ingredientes

que deben combinarse le otorgan una cualidad orquestal, 'sinfónica'. El pintor es, si se quiere, un compositor de sinfonías visuales.

La cantidad de citas de pintores y las referencias que hemos ido acercando a lo largo del texto, nos exime de un desarrollo especial de este género. Baste indicar que la la habitual clasificación de la pintura en escuelas, estilos (que prefiero llamar 'poéticas') o tendencias particulares data de hace apenas doscientos años, cuando Luigi Lanzi, en su "Storia pittorica dell'Italia" (1792), trató de agrupar en base a alguna sistematización regional comprensible, lo que hasta entonces era un simple registro de alternativas temáticas. El éxito de esta primera clasificación, y el de las que se fueron sucediendo sin descanso a partir de ella, ha terminado por provocar un síndrome clasificatorio de 'ismos' cada vez más acelerado y sofisticado. Sin embargo, lo importante no es tanto conocer el detalle de las propuestas taxonómicas y las ramificaciones de los cuadros sinópticos que las acompañan, sino estar convencido de que la obra es la que debe tener la última palabra. El discurso de la pintura es el que, en definitiva, vale sobre todo otro discurso, y el diálogo directo del receptor con la obra -el receptor de espíritu trabajado, como decía Tapies- es el diálogo más importante.

Si la pintura puede asociarse con una experiencia sinfónica, el dibujo puede considerarse una 'melodía' visual, tanto como la melodía musical se asocia con la figura de una línea en el tiempo. La línea -ese 'placer del ojo', como la llama Huyghe- es el elemento básico de la representación del dibujo y el certificado del reconocimiento de la cosa representada. El milagro de esa representación alienta desde los primeros trazos del croquis, el esquema o el esbozo que se dibujan; dentro de ese lenguaje la 'silueta' es la línea que enmarca los rasgos definitorios del objeto representado, sea rostro, animal o montaña. Los egipcios utilizaron el perfilado como arquetipo de sus representaciones antropomórficas y Leonardo lo defendió expresamente como principio elemental del dibujo. Cuenta Plinio el Viejo que una joven de Corinto, cuyo enamorado debía partir para la guerra, quiso retener el recuerdo vivo de su dicha dibujando con un carbón la silueta del muchacho, que se recortaba sobre la pared: "umbram in pariete liniis circumscripsit". "La línea! Ella fue, originalmente, el lazo con el cual el aprendiz pretendió encerrar su presa; pero, desde el bisonte prehistórico de Altamira, desde el portador de ofrendas egipcio, desde el atleta de los vasos griegos, la línea, que parecía creada para esta única ambición, se puso al servicio del placer que ya se esperaba de ella. Es como la marcha, que no debe servir más que para llevar, paso a paso, hasta el lugar de arribo; pero el mismo número de pasos, realizado sobre la misma distancia por un bailarín, no tiene ya nada que ver con un objetivo práctico; los pasos no están allí más que para provocar la euritmia de los gestos y su armonía, para abrirse a una belleza posible" (65).

El arco de la escultura tradicional incluye desde los distintos tipos de relieve hasta la escultura 'de bulto', de libre desarrollo en el espacio. Los materiales habituales del escultor son las piedras y mármoles, la madera, la arcilla y los metales; los procedimientos típicos son la talla (sustractivo) y el modelado (aditivo). Así trabajaron todos los pueblos antiguos, y también Donatello, Miguel Angel, Rodin, Lola Mora, Brancusi, Zadkine y Henry Moore. Hasta entonces la escultura quedaba fija como un sol, mientras los observadores debían girar a su alrededor, como satélites. Fue Alexander Calder, quien invirtió el sistema con sus sutiles estructuras móviles; luego vendrían las escalas imprevistas del 'land art', los empaquetamientos urbanos de Christo, las máquinas inútiles de Tinguély, las resinas moldeadas de Di Stefano, la chatarra resignificada de César. Pero siempre el mismo diálogo mudo entre forma y espacio, religión de la escultura. "El escultor tiene que hacer que el espacio dialogue con la forma para que dé el mensaje que quiera atribuirle... Alguien dijo que el hombre coloca sus ideas en el espacio; quizás la escultura sea el ejemplo más obvio", nos dice Aurelio Macchi, uno de nuestros grandes artistas (66).

Línea para el dibujo, línea y plano para el grabado, línea, plano y color para la pintura, volumen y espacio para la escultura: el reparto parecía equitativo y garantizaba estabilidad. Sin embargo, la distinción entre la planimetría de lo pictórico y la volumetría de la escultura empezó a tambalear hace ya muchas décadas. Es verdad que sobraban antecedentes históricos de ambigüedad entre pintura y escultura -¿cómo catalogar los bajorrelieves pintados de los egipcios, los 'trompe l'oeil' del Veronés entre las molduras de la Villa Maser del Palladio o los ílusionismos híbridos del tardobarroco?- pero más adelante, en el período de entreguerras, los 'merzbau' de Kurt Schwitters y las protoinstalaciones de Duchamp acercaron peligrosamente los territorios específicos de ambas expresiones. La ya citada crisis de la pintura durante la segunda posguerra y el surgimiento simultáneo de experiencias tales como las 'combine paintings" y los 'ensamblajes' de la década del 50, y las 'ambientaciones' y los 'happenings' de los 60 (que la mayoría de las veces salieron de la imaginación y del quehacer de los mismos pintores o escultores), precipitaron la convergencia -o confusión, según se vea- entre pintura y escultura, y además les adhirieron ocasionalmente la sustancia expresiva de la música y el teatro.

Las instalaciones contemporáneas, por su parte, reivindican su pertenencia al campo de acción del artista visual, pintor o escultor. Escuchemos a uno de sus panegiristas más activos: "Las instalaciones se nos aparecen como una disolución/superación de las llamadas formas tradicionales del arte, en una tercera entidad, autónoma y diversa de las anteriores (aquellas de las cuales desciende o se ha apropiado, si acaso hubo tal descendencia y tal apropiación manifiestas)... El todo constituído por la instalación no procede de la suma de sus partes, ya que sus partes desaparecen -como tales- en el todo, dejan de ser componentes en virtud de la amalgama a que son sometidas. Diríamos, entonces, que la instalación no es una 'obra de arte total' porque es una obra total de arte. En ese sentido es que hablamos de nueva forma de arte y aun -especulativamente- de nuevo arte" (67).

A su vez la invasión de la tecnología de la fotografía -y luego del cine- sobre el terreno de la imagen fija, liderada hasta entonces por las musas de la pintura y la escultura, vino a imponer, desde las ultimas décadas del siglo XIX, un elemento decisivo de ruptura y renovación para el arte visual del siglo XX. La posibilidad de registrar fotográficamente un objeto, un paisaje o una fisonomía hirió de muerte a paisajistas, miniaturistas y retratistas tradicionales, que en muchos casos debieron mudar de poética y en otros, de profesión. La responsabilidad de la crónica visual pasó abruptamente a manos y herramientas ajenas a las de los pintores y escultores. Y la fotografía comenzó a parir sus propios artistas y sus propias poéticas, transformándose en la expresión artística apasionante que hoy nos rodea.

Apenas recompuestos del embate fotográfico, los artistas visuales recibieron el nuevo impacto de la imagen cinética que abrió nuevas, inquietantes fronteras a su quehacer. El dinamismo de la imagen visual, hasta entonces patrimonio exclusivo de la danza y las expresiones teatrales, y restringido a los tiempos y los ritmos propios de la interpretación 'en vivo', de ahora en más -en los umbrales del siglo de la velocidad y el cambio- se convertía en una posibilidad de comunicación expresiva casi ilimitada. Como suele suceder frente a cada irrupción de nuevas tecnologías (y máxime cuando éstas pretenden introducirse en las categorías consagradas del arte), hubo muchos artistas que se resistieron. La introducción de la velocidad, que alteraba los tiempos y los modos habituales de la contemplación artística, necesitaba una adaptación que no todos podían lograr. Kafka, entre otros, nunca llegó a aceptarlo. "Soy un individuo visual. El cine molesta a la visión. El ritmo precipitado de los movimientos y el rápido cambio de las imágenes hacen que, forzosamente, estas imágenes escapen al ojo. No es la mirada que se apropia de las imágenes, sino éstas que se apropian de la

mirada... El cine significa poner un uniforme al ojo que, hasta hoy, estaba desnudo. Los filmes son cortinas de hierro colocadas delante de esas ventanas" (68).

Pero bien sabemos cómo el cine ganó su batalla y se convirtió en el séptimo arte (nunca me he detenido a averigüar cuáles eran los seis anteriores; dejo al lector esa apasionante tarea). El cine unifica texto, imagen y sonido sobre un plano enorme, delante del cual el espectador está cautivo. De hecho se trata de un género híbrido, que suele abordarse desde el terreno del arte visual, no sólo por aquella prioridad fisológica que el ojo tiene sobre el oído, sino también por el privilegio que la imagen ejerce sobre el texto literario que la intermedia. Pero el cine es al mismo tiempo pintura gigantesca, teatro monstruoso, vida que pasa. Es, también, la máxima solución óptica que la ciencia del siglo XIX legó a la poética del realismo, y representa la culminación imprevista del teatro de masas, medio ideal de catarsis contemporánea. No sólo la imagen proviene directamente de la realidad, sino que esa realidad toma una escala desmesurada frente al espectador y, por si fuera poco, se potencia con el sonido que parece venir desde el interior de ella misma. Una pupila, un rictus, una mínima señal, los poros de la piel que se convierten en indicios ineludibles, enajenantes, de un suspenso magnificado, de una tensión imperceptible. A pesar del siglo que ha pasado desde aquella primera, legendaria sesión pública de cine ofrecida por los hermanos Lumiere en el Café Indien de París (69), la sensación de terror que tuvieron los espectadores cuando vieron avanzar al tren hacia los andenes de la estación de La Ciotat, se reitera hoy ante cada puñetazo, explosión o efecto de 'traveling' audaz. Imagen real ampliada, sonido desmesurado y dinamismo vertiginoso se descargan sobre el espectador y lo inmovilizan. La distracción es imposible; la única salida consiste en cerrar ojos y oídos, o escaparse de la sala. Cuando la protagonista de "La rosa púrpura del Cairo", de Woody Allen, ve descender los actores de la pantalla de la ficción hasta la butaca junto a ella, no hace más que repetir la sensación de realidad palpable -'más real de lo que la realidad es'- que millones de espectadores de cine experimentamos a diario. El naturalismo y el tamaño se unen para provocarnos las más fuertes sensaciones posibles (lo que ha sido aprovechado para el ejercicio de efectismos abrumadores, si bien tantas veces gratuitos desde el punto de vista artístico).

Sin embargo Julián Marías, entre otros, nos recuerda que esa sensación de realidad insuperable es -una vez más- una suprema irrealidad, "porque se trata, no de cosas reales, sino de fotografías. Y ni siquiera de fotografías sino de proyección de fotografías; ni siquiera la fotografía de cine es asible, palpable; se proyecta, y no solamente se proyecta sino que se proyecta en movimiento, es decir, está apareciendo y desapareciendo. Es por tanto, pura y simple fantasmagoría. Ahí está toda su limitación y toda su grandeza" (70). Y, de paso, la esencia de su condición artística.

Desde Lumiere y Mélies en adelante, y sobre todo desde la instalación de la sintaxis experimental de David Griffith ("El nacimiento de una nación", 1914), se van a suceder vertiginosamente las poéticas con que cada director de cine presentará a este género recién llegado a la consideración artística. En algunos casos esas poéticas correrán paralelas a las de las vanguardias estéticas del siglo -piénsese en el surrealismo alocado de "Entr'acte", del debutante René Clair, trabajando junto a un pintor consagrado como Francis Picabia y un compositor como Satie, o en la excentricidad de "El perro andaluz", de Buñuel y Dalí; en el fuerte expresionismo germano y nórdico de Dreyer, Fritz Lang, Murnau o Wiene; en la intensidad dramática del Eisenstein de "Octubre" y "El acorazado Potemkin" o en el constructivismo eufórico de Dziga Vertov, etc-, en otros casos, y a medida que se profundizan los recursos técnicos y expresivos del género, intentarán sintaxis cinematográficas más consustanciales. Será el tiempo de la crítica chaplinesca a la sociedad industrial ("Tiempos modernos", 1936) y de las

comedias brillantes de Hollywood; de la afirmación del 'western' (género dentro del género) y del contradictorio "Citizen Kane", de Orson Welles (1940) -que hasta hoy sigue encabezando la lista de preferencias de los críticos cinematográficos locales como él filme del siglo'-; del eclecticismo de Jean Renoir y el despojamiento jansenista de Robert Bresson; de la fiereza existencialista de Godard y el minimalismo de Resnais; del neorrealismo popular de Rossellini ("Roma citta aperta", 1945), De Santis y De Sica, a la magnificencia renacentista de Visconti; del barroquismo memorable de "Ocho y medio" de Fellini a la desolación de "El desierto rojo" de Antonioni; de la ascética visión plástica de Ingmar Bergman a la exuberancia ambiental de Zeffirelli; del simbolismo de Kurosawa a la objetividad rebelde de Oshima, del desenfado grotesco -en el sentido valleinclanesco- de Almodóvar o el repentismo alucinante de Quentin Tarantino.

Ni el cine, ni la fotografía, ni los sucesivos inventos técnicos que se han producido hasta nuestros días -televisión, rayo láser, sintetizador, computadoras, hologramas- han tardado en reclamar su categoría de instrumentales artísticos, en paridad con el cincel y la gubia, la tela y el óleo, la serigrafía y el buril del grabador. Esta pretensión, por una parte, rebaja la orgullosa autonomía tecnológica con que irrumpieron en el mercado a la más modesta categoría de herramientas mediatizadas, pero simultáneamente las incorpora al universo, siempre voraz, del sistema artístico, que sabrá crear nuevas poéticas a partir de esos nuevos medios. Lo importante para el artista no es dejarse encandilar por la novedad del instrumento, ni para el fruidor tentarse por la cotizaciones o la moda en ascenso, tantas veces prefabricada, de tal o cual autor, sino preocuparse, en ambos casos, por asegurar la permanencia de la emoción inexcusable que la obra visual está llamada a provocar.

Teatro y poesía, dos extremos de la palabra artística

La literatura es el resultado de la sublimación de experiencias profundas e íntimas que encuentran su vía de expresión a través del lenguaje. Cotidianamente nos hallamos frente a manifestaciones literarias, y no sólo cuando leemos un libro o asistimos a una representación teatral. Las obras literarias no son metáforas de la realidad, sino auténticas maneras de entender el mundo. Jaeger afirma, por eso, que "la ilimitada fuerza de la epopeya homérica descansa en la penetración del mundo por este amplio sentido de la realidad" (71).

Como conformadoras de uno de los géneros del arte, las expresiones literarias están forzosamente asociadas a representaciones de la realidad. Dijimos que necesitan de la vista que recorra su discurso y del oído que lo fije en sus ecos, pero -quizá más que ningún otro género artístico- sobre todo de la capacidad intelectual de la lógica y el raciocinio. También es cierto que la condición artística de la literatura, en cualquiera de sus géneros internos, no surge del nivel lógico de la argumentación -lo que daría en todo caso una calidad filosófica o científica- ni de la precisión descriptiva -que lo ubicaría en el periodismo- sino de la fuerza expresiva resultante del texto.

Tradicionalmente se ha dividido a las obras literarias en tres grandes subgéneros: la Lírica, la Épica y la Dramática. En principio, saber qué tipo de obra pertenece a cada uno de ellos no presenta demasiadas dificultades. La inclusión del texto en alguno de estos géneros internos se realiza según la forma exterior que presente. Si se trata de una narración, estamos frente a la Épica; si nos encontramos ante un texto preparado para que un grupo personas de actúe un acontecimiento, estamos en el dominio de la Dramática; cuando nos hallamos frente a la expresión de una situación a través de una serie de versos, sabemos que se trata de la Lírica.

Como toda clasificación general, es simple y parsimoniosa, pero carece en verdad de poder explicativo. Según lo ha expuesto Wolfgang Kayser (72), cada uno de estos subgéneros incluye manifestaciones literarias muy distintas entre sí, que conforman tipos especiales dentro de cada conjunto. En nuestra vida debemos de haber asistido varias veces al desarrollo de escenas dramáticas; así se denominan aquellas situaciones donde, en una unidad de tiempo, espacio y acción, se está decidiendo el futuro de un personaje. Aquí se ubica, por ejemplo, el repertorio íntegro del teatro de prosa y de verso que va de la tragedia a la comedia. Cuando ciertos acontecimientos de pasado, en cambio, nos llegan en forma de narración, surge el sentido épico de la existencia: sus formas habituales son la novela histórica o de ficción, el cuento, etc. Al descubrir situaciones que se comunican con nuestros sentidos, emocionándonos desde la misma raíz del lenguaje, tenemos una experiencia lírica, habitualmente transmitida a través de sonetos, elegías, odas, etc.

Esta apelación directa a los sentidos genera que en lo lírico la forma de expresión sea más importante que el contenido, y que lo sea en medida mucho mayor que el resto de los fenómenos literarios. Existe una conexión automática entre la composición del verso y los sentidos, más allá de la razón. Ésta última tiene en la apreciación de la lírica un papel menos protagónico que en la comprensión de las obras dramáticas y épicas. Eso no significa que, frente a la poesía, el conocimiento intelectual no sea importante, sino que el intelecto se dedica, más que a descifrar un mensaje, a asociar la palabra con todas sus connotaciones, a determinadas impresiones sensibles. La poesía, en general, produce sensaciones más profundas, asociadas con lo que se ha dado en llamar el arrebato lírico.

Teniendo en cuenta el rol central que cumple la forma en lo lírico no es de extrañar que los elementos que generan la sonoridad del verso, como el tono, la rima y el ritmo, sean fundamentales en poesía. Una buena sonoridad suele generar un fenómeno que se percibe como musical. La 'musicalidad' del verso, unida por el poder de asociación de un concepto abstracto a un haz de impresiones sensibles, es lo que ha llevado a muchos autores a resaltar la semejanza del fenómeno lírico de la literatura con el musical. Es asi como podemos afirmar que la poesía ocupa el extremo más abstracto del espectro literario, en los bordes mismos de la música. Cuando Shelley escribe "Here, oh here/ We bear the bier/ Of the Father of many a cancelled year!/ Sceptres we/ Of the dead hours be,/ We bear time to his tomb in eternity", más que contar está cantando. No le interesa informar o describir periodísticamente, sino crear una realidad poética a través del juego musical de las palabras. La transformación de la cualidad verbal en musical es lo que distingue a las grandes creaciones poéticas de todos los tiempos. Véase, por ejemplo, este fragmento de Rubén Darío: "Pues en París estamos/ parisienses hagamos/ los más soberbios ramos/ de flores de París,/ y llenen esta estancia/ de gloria y de fragancia/ bellas rosas de Francia/ y la hortensia y la lis".

Hay títulos que son deliberadamente poéticos, que tienen música en sí mismos. Cuando se le preguntó al pintor argentino Alfredo Prior la razón del titulo de su obra "En cada sueño habita una pena", respondió que el título era un color más "y también una música de fondo". Una eufonía similar se da con "Intimidades de un tímido", una de las grandes pinturas de Jorge de la Vega. Maurice Ravel bautizó a una delicada elegía orquestal "Pavane pour une infante défunte" ("Pavana para una infanta difunta"), y no lo hizo porque fuera exactamente una pavana ni porque pretendiera honrar a infanta alguna, viva o muerta. Lo hizo para 'componer' también musicalmente el título de la obra (efecto que se estropea irremisiblemente cada vez que el locutor de radio del SODRE la anuncia como "Pavana para una infanta muerta").

Por su parte, lo dramático es un intento de llevar el discurso literario hasta el borde de una existencia real, el intento extremo de encarnar una situación dada en un grupo de

personajes, interpretados por actores de carne y hueso, para que la re-presenten. El teatro está obligado a desarrollarse en referencias más directas con la realidad cotidiana y tiene la maravillosa posibilidad de hacer sentir y experimentar como propias realidades ajenas, construyendo una serie inagotable de paradigmas. Además, suele desarrollarse en 'tiempos' similares a los de la vida real, lo que potencia esa especie de 'transferencia experimental' a nuestras vidas de situaciones de vida inventadas por otros. Volker Klotz lo expresa en estos términos: "Desde la Antigüedad nada existe, en la convivencia humana, que se asemeje al acontecimiento y a la fuerza productiva del teatro. Si se aboliera o se desmoronara, quedaría un vacío social y esteticamente inmenso, que nada más podría llenar. Ninguna otra actividad diaria -del arte, del deporte, de la religión- es capaz de hacer lo que hace el teatro. Hasta la distancia a las artes tradicionalmente vecinas es notable: a la literatura, a la música, a las artes plásticas. Unicamente en el teatro las personas interpretan delante de otras personas, siguiendo un plan acordado, secuencias de acciones que suceden entre personas... De este modo se alimenta el acontecer teatral, efímero pero de fácil retención; imprevisible e irrepetible, pese a las repeticiones, Y cada vez se expone, a sí mismo y a nosotros, a la incertidumbre de si también en esa ocasión conseguirá transformar a personas de carne y hueso en personas inventadas, mediante la representación" (73).

Hemos señalado que el teatro griego fue en su momento el género encargado de asumir la posibilidad catártica -o sea purificatoria - del auditorio, a través de la presentación conflictiva de los arquetipos en pugna. Las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides -'tragedia' deriva de 'tragos', macho cabrío que era inmolado para propiciar la liturgia teatral- proponían caracteres y conductas modélicas que permitían 'vivir' a cada uno de los asistentes las infinitas alternativas del yo, ser 'el otro' por un instante y poder atisbar desde diferentes puntos de vista la escurridiza realidad de todo el hombre. Ni en "Alcestes" o las dos "Ifigenias", en "Ayax" o "Edipo", o en "Las suplicantes" y "Las Troyanas" es la anécdota que se cuenta lo que establece la dimensión trascendente de la obra, sino la forma cómo esa anécdota se presenta y se desarrolla, cómo crece en el conflicto y culmina en el desenlace, terminando por constituir una nueva realidad, más rica y profunda -incluso más caracterizada- de lo que la misma 'realidad' puede ser. Lo mismo sucede con cualquier tragedia o comedia relevante de la historia, trátese de "Fuenteovejuna" de Lope y "La vida es sueño" de Calderón, "El mercader de Venecia" o "La fierecilla domada" de Shakespeare, las secas tragedias de García Lorca o las jugosas comedias -castigat ridendo mores- de Goldoni y Moliere, "El enemigo del pueblo" de Ibsen o "Becket" de Anouilh, "El pan de la locura", de Gorostiza, o "El protagonista", de Agustoni, las transgresiones surrealistas de Jarry, Ionesco y Beckett o el deliberado distanciamiento de Brecht. El catálogo de obras teatrales significativas es interminable y, como quería Aristóteles, abarca todas las alternativas posibles de personajes y relaciones entre ellos; sin embargo, siempre es posible agregar una más. Pero estas obras, insisto, no son 'arte' por el argumento que desarrollan, ni por la precisión descriptiva, ni siquiera por la maestría en el uso del lenguaje o la eventual moralidad que proponen, sino por cómo todo ello se funde dramáticamente en la unidad original de la obra. Porque al inventar lo que no existe, aunque casi parezca que existe y no es invento, el teatro ha provocado la aparición de particulares simbólicos identificatorios de cada cultura, y ha prolongado en cada una de ellas la continuidad 'catártica' del género.

Existen asuntos por cuyo desarrollo uno no daría dos centavos: un individuo que, sin saberlo, mata al padre, hereda su trabajo, tiene cuatro hijos con su propia madre y acaba pinchándose los ojos con una aguja, merece apenas protagonizar una morbosa crónica policial y acabar en la silla eléctrica o en reclusión perpetua. A lo sumo podría ser tema de un teleteatro sensacionalista o un folletín de cuarta. Sin embargo también

puede ser el Edipo rey, de Sófocles, que desde hace veinticuatro siglos instaló el paradigma de la fatalidad y la reflexión sobre el margen de libertad con que los hombre pueden administrar su conducta, además de expresarlo con un lenguaje memorable. "Moradores de mi patria, ved a Edipo/ ved al hombre que leía en los enigmas y que en Tebas fue señor/ ¿quién le vio que no envidiara su renombre?/ hoy la furia le ha vencido en huracán devastador.../ Mientras vive, al hombre acechan/ en la sombra Muerte y Hado,/ y él espera su embestida, como víctima mortal/ No llaméis feliz a nadie, mientras no haya traspasado/ los umbrales de la vida sin probar la adversidad"

A medio camino entre el teatro -que es tiempo, gesto e idea- y la poesía -que es casi música- la prosa literaria comparte con ellas el dominio y placer de la palabra. Si el carácter abstracto, la expresión de una situación intemporal y fuera de un sitio específico, es lo que caracterizaba a la poesía, la novela supone un paso más allá en el intento de objetivar una situación. El poeta épico, que hoy llamaríamos novelista, nos narra un hecho del pasado remoto (indefinido) o presente (definido). Pero es el tiempo transcurrido entre la observación y la narración lo que confiere objetividad al texto; la técnica principal de que se vale el novelista es el discurso descriptivo. La novela y el cuento son literatura porque crean, a partir de la realidad, una alternativa de esa realidad tejida por la interpretación del autor. Una ficción de Borges no es arte por su argumento más o menos ingenioso o fantástico, sino por la realidad estética que engendra en sí mismo. Casi todos los argumentos borgianos confunden deliberadamente los límites de la vigilia y los del sueño, de lo real y lo irreal, y tienden a anular las secuencias lineales del tiempo y el espacio para construir una especie de realidad circular característica, muy diferente, por cierto, del orden de las circunstancias cotidianas. En el caso de Borges esta pertenencia de su obra al ámbito definidamente 'artístico' es indudable.

Sus antagonistas tradicionales, los escritores del grupo de Boedo (aunque Borges nunca quiso fomentar tal antagonismo) tenían una visión del mundo muy distinta, que los impulsaba a producir una literatura socialmente -e incluso políticamente- muy comprometida, indudablemente 'realista', al mejor estilo de Flaubert o Zola. Pero a través del retrato incisivo de las realidades que describían, acertaban a recomponer una realidad 'artificial' aún más intensa, más cruda, más 'fea', pero también más expresiva que la misma realidad exterior. Por eso la "Balada de la oficina", de Roberto Mariani, o "Amigos", de Leónidas Barletta, participan junto a "Las ruinas circulares" o "La Casa de Asterión" de Borges, en el repertorio de las realidades artísticas que siguen permitiendo al hombre de ayer y de hoy, de aquí y de allá, 'vivir' otros hombres y extender los límites de la propia humanidad.

"Pedro Páramo", del mexicano Juan Rulfo (1955), y "After the funeral", policial de Agata Christie (1953), son dos novelas muy bien escritas y con las que es posible pasar un muy buen rato. Ambas son narraciones y parecen pertenecer, en principio, al dominio de la épica. Las dos tienen muchos personajes que matan y mueren sin que el lector pueda enterarse, hasta último momento -y esto sólo en el caso de la Christie, porque con Rulfo uno termina sin saber mucho más que al principio-, quiénes son los asesinos. Pero no son iguales, ni por lo que cuentan ni por cómo lo cuentan. Seguramente el 'thriller' inglés tiene un léxico más directamente entendible y una 'sintaxis' más académica que los que usa el mexicano, y además nos da la tranquilidad de saber que todo se esclarecerá como se debe al llegar a la última página (lo cual da la ventaja de poder saltearse varias intermedias). Con Rulfo, en cambio, no hay certidumbre posible: la vida que van muriendo y la muerte que van viviendo los habitantes de Comala está tejida en una urdimbre poética integral en la que es imposible escindir la magia del relato zigzagueante de la magia organizada de

las palabras que la van contando. Así, lo que en "After the funeral" es prolija artesanía de redacción, en "Pedro Páramo" se convierte en arte refinado, verdadera lírica. Conocida la identidad del asesino de la inefable Agatha, el interés de la novela queda agotado y a nadie se le ocurrirá usar varias horas de su vida en volver a leerla. La relectura pierde sentido porque -salvo que uno tenga amnesia total- toda la razón del texto reside en el suspenso de un desenlace que ya se conoce. En cambio las compañías de Pedro Páramo, Eduviges Dyada y el padre Rentería renuevan el placer a cada nueva lectura. En palabras de su compatriota, Octavio Paz, "Juan Rulfo es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen, no sólo una descripción, de nuestro paisaje. No nos ha entregado un documento fotográfico o una pintura impresionista, sino que sus intuiciones y obsesiones personales han encarnado en la piedra. el polvo, el pirú. Su visión de este mundo es, en realidad, visión de otro mundo" (74).

Volviendo al problema de partida, es decir a la distinción entre los tipos de discurso literario, concluímos que, en su afán de interpretar el mundo, el poeta lírico se concentra en la palabra como concepto abstracto y el poeta épico en las descripciones, en tanto el autor dramático lo hace en la palabra pronunciada, esto es, transformada en acto. Este empeño por recrear el mundo mediante un discurso estético, sea lírico, épico o dramático, es, en definitiva, lo que le valió a la literatura contar con sus propias musas inspiradoras; nada menos que seis de las nueve que los antiguos distribuyeron entre el conjunto total de los géneros del arte.

Caracterización del arte musical

En el caso de la música, la naturaleza esencialmente abstracta de sus medios expresivos la salvaron de la esclavitud figurativa, con lo cual pudo mantener la autonomía de sus propias leyes, cercanas a las matemáticas, si bien esa misma abstracción genérica -junto con la necesidad de un tiempo fruitivo y un grado de atención continuada mayores que los requeridos en las artes visuales- incidió en su menos 'popularidad'con respecto de éstas (75).

En muchas culturas -y en Occidente por lo menos desde Pitágoras hasta la Edad Moderna- la estuctura matemática del fenómeno acústico hizo que la música fuera colocada académicamente junto a la ciencia de los números, de la geometría y de la astronomía (la 'música de las esferas' pitagórica) y no en la del quehacer artístico donde figuraban las 'bellas artes' visuales, la elocuencia, la dialéctica e incluso la poesía. Asimismo, la correspondencia que los orientales suponían que existía entre las combinaciones tonales y los fenómenos cósmicos -estaciones anuales, ciclos solares y lunares, nacimiento y muerte, etapas y períodos del hombre y la mujer, etc-, dió a la música un carácter de 'puente' entre los fenómenos y el espíritu que le otorgó un caracter ético, más que estético, y la convirtió en un elemento de educación personal. El severo Platón, que no veía con buenos ojos a los artistas visuales, apreciaba en cambio el quehacer musical, viendo en él una analogía entre las progresiones musicales y los movimientos del alma. En el "Timeo" expresa que el objeto de la música nunca puede ser el de una mera distracción sino el del apaciguamiento de las pasiones innobles y la educación armónica del espíritu.

Es verdad que la música opera tan directamente sobre nuestro interior y tanta es su capacidad de resonancia emotiva que ha resultado ser el género artístico más eficaz para el tratamiento de terapias profundas. No por nada, desde la remota mitología, nos llega el recuerdo del pastor Orfeo calmando a las fieras y al cancerbero con los arpegios de su lira. Pero recién a partir del siglo XVI, teoría y práctica de la música van a compartir un mismo programa de objetivos artísticos con los demás géneros,

elaborando sus sistemas teóricos propios y sus formas compositivas particulares, tal como hoy los conocemos.

Música y danza son expresiones temporales, y presentan o evocan movimiento, sólo que en el caso de la danza ese movimiento constituye un hecho físicamente perceptible, de categoría plástica y resonancia visual, y en la música es una apariencia ilusoria, tanto como lo es la apariencia del volumen en el espacio pictórico. Lo que parece 'fluir' en una obra musical es una sucesión de pasos, saltos o 'resbalones' sonoros, melodías reconocibles como dibujos, ritmos que operan como pulsaciones viscerales, armonías percibidas como colores o 'racimos' sonoros, todo ello desarrollado dentro de una cierta organización específica dentro de la que nuestra memoria reconoce tres modos típicos de orden: la repetición, la variación y el contraste. La manipulación imaginativa de estos elementos por parte del músico ha dado lugar a todas las formas conocidas de la música occidental, desde las más simples, como la 'suite', hasta las más complejas, como la sonata.

La abstracción representativa que comporta la música pura se convierte en figuraciones híbridas a medida que se le asocian componentes propios de otros géneros artísticos. Aquí se dividen las aguas de los que defienden la cualidad ensimismada de una forma musical que se basta a sí misma, y los que perciben la potenciación artística de la música programática y el teatro musical.

Las suites o 'partitas' para violoncelo solo que han inspirado a Inés Bancalari, a Paul Klee, a Albert Schweitzer y a tantas otras personas desde hace más de tres siglos, son trozos de música pura sin otra relación extrínseca a su propio desarrollo que una lejana sujeción a ritmos y estructuras derivadas de antiguas danzas populares. Aunque sus temas son más numerosos y las elaboraciones crecen progresivamente en complejidad y sofisticación, las sonatas barrocas, clásicas y románticas tampoco aluden más que a sí mismas, en cuanto libre expresión musical sólo regulada por las leyes de la composición en boga. Esas leyes instalan, es verdad, la alternancia necesaria de los tiempos lentos y rápidos, de las tonalidades mayores y menores, de los caracteres alegres y graves, y esa alternancia -o contraste- es lo que vuelve interesante el desarrollo. La importancia del contraste como elemento de interés expresivo se vuelve definitoria en aquellos géneros que, como la música, requieren tiempos prolongados de atención (76). Así como existen fundamentos psicológicos para la apreciación de las formas y los colores, también los hay para la música; no por azar los griegos dialogantes de la época de Safo preferían la lira -que se decía que Apolo había dejado caer en el mar, precisamente frente a la isla de Lesbos- o el ondulande sonido del 'aulos' -una suerte de caramillo pastoril de doble caña-, en tanto los romanos imperiales se complacían con el estrépito ceremonial de bronces y címbalos percusivos; no por nada el ritmo y el color sombrío de una marcha fúnebre son tan diferentes de los de una danza desenfadada, ni el carácter expansivo de una canción napolitana como "O sole mio" es tan opuesto al quejido de una baguala del altiplnao. Música, temperamento y cultura forman un todo compacto que se explica mutuamente, testimonio colectivo indestructible.

A principios del barroco se consolidó la teoría musical de los 'afectos' y los 'efectos', en simultaneidad con la valoración del claroscuro dramático en la pintura. Los 'afectos' se introducen desde el germen de la música pura, porque la abstracción de las formas musicales no significa neutralidad emocional del mensaje que llega al receptor. Hablando de los 'andantes' abstractos de Haydn, dice su amigo Zelter: "la mayoría presentan gran amplitud y ostentan un estilo ampuloso... tomados en conjunto son de tipo sentimental o tierno. Más bien respiran un espíritu nacional henchido de alegría y jovialidad que no podría mantenerse en un ambiente serio o lánguido" (77). En contraposición con esta caracterización, Paul Hindemith llegó a afirmar 'que el material

de un compositor sólo consiste en armonía, melodía y ritmo: más allá no hay nada" ; sin embargo Hindemith fue un compositor que siempre se preocupó por hacer una música a menudo humorística y sentimental, fácilmente comprensible para el gran público. Hacia fines del siglo XIX y hasta mediados del XX se registraron casos de extrema voluntad 'antiexpresiva' de la música, comparables a los sucedidos en otras ramas del arte durante el mismo período. Partituras 'abstractas', sin tema ni título o sin indicación de énfasis ni cambios dinámicos (como es el caso de algunas obras de Erik Satie y de casi todas las de Cage, de la 'Sonatina' de Juan Carlos Paz o la "Sinfonía de los Salmos" de Strawinsky) parecían emular la aventura austera del arte visual concreto, la prosa continuada y sin acentos de James Joyce, o el voluntario distanciamiento teatral de Brecht. Sin embargo incluso en esa extremada restricción expresiva es posible encontrar el eco remoto de una emoción relacionada con la lógica, con el 'ensimismamiento' de la música despojada, con la bienvenida contención frente a tantos excesos sentimentales. Frente a la música, el oyente queda siempre más libre y más desamparado que frente a ningún otro género artístico. El seguimiento del discurso musical le exige un mayor y más prolongado poder de concentración; en compensación le permite proyectar libremente sus sentimientos -aún sobre la trama musical más abstracta-, con resultados emotivos tan intensos, personales y variables como lo fueron las reacciones dispares de Ortega y de Claudel dentro de la catedral gótica.

Por su parte, si bien reconoce antecedentes antiquísimos -quizás nació con el primer hombre que pretendió imitar el canto de los pájaros- la música asociativa o 'programática' tuvo su gran desarrollo con la cultura romántica, desde principios del siglo XIX. Las sonatas y las sinfonías llegaron a tener nombres y argumentos -la 'Fantástica' de Berlioz, los poemas sinfónicos de Liszt, las sinfonías 'Alpina' y 'Doméstica' de Richard Strauss-, e incluso personajes y texto literario que las inspiraron. "Los Preludios", de Liszt, comentan un poema de Alfonso de Lamartine que exalta las etapas vitales del hombre, los "Cuadros de una exposición"de Mussorgski, nos hacen recorrer literalmente una exhibición de cuadros pintados por su amigo Hartmann. Parecía que la música podía venír ahora en ayuda del poema literario o la situación argumental. Al poner en música la "Oda a la Alegría" de Schiller, en el movimiento final de su Novena Sinfonía, Beethoven había dejado expedito el camino para este tipo de sociedad literario-musical. Y muchas veces, a partir de entonces, fue el 'programa', con su secuencia de situaciones contrastadas, el factor extramusical determinante de la cohesión y continuidad del discurso intrínsecamente musical. La música relacionada con las palabras, implícitas o explícitas en la partitura, caminó el siglo XIX de la mano con la pintura 'literaria'. El arrebato romántico privilegió la concurrencia de las artes en una suerte de 'gesamtkunstwerk' ('obra de arte integral'), afirmativo de la esencial unidad del arte frente a la cultura fragmentadora del naciente positivismo. En este movimiento concurrencista, prolongado a raíz de tierra por el realismo y el naturalismo de fin de siglo, la música ofició de amalgama fundamental y dejó una constelación de obras maestras, aunque muchas veces se la criticara por la 'capitis diminutio' que significaba su servidumbre literaria.

El punto de máxima hibridez del genero musical es, indudablemente, la ópera. La ópera, que nació con el barroco italiano, configuró el espectáculo máximo del teatro musical cantado, género a través de los siglos venía enhebrando sucesivamente en Europa farsas populares, fábulas morales, pasiones y oratorios litúrgicos, comedias madrigalescas. El hilo conductor de todos estos tipos radicaba en el desarrollo lírico-teatral de un argumento predeterminado. La novedad de la ópera consistió en la intensidad y variedad con que el canto pleno y la música instrumental se impusieron como conductores del hecho teatral, por encima de las vicisitudes argumentales. En la ópera tradicional la música (o en todo caso el canto lírico, para los italianos) es el 'deus ex machina' creativo; es la música, y no el argumento, la que da sentido y

trascendencia a la obra. En el 'aria' de la ópera barroca, por ejemplo, se expresan vocalmente los sentimientos humanos arquetípicos, los estados de ánimo más contrastados, trátese de la desesperación de Octavia en "La Coronación de Popea", de Monteverdi, la resignación ante la muerte que expresa Dido en "Dido and Aeneas", de Purcell, o la victoriosa arrogancia de Julio César en la ópera homónima de Hændel. Más tarde, en el siglo XIX, se prefirió una mayor continuidad en la gradación del conflicto dramático, pero la conducción siempre quedó en manos del músico, no del poeta ni del director teatral. Richard Wagner, por ejemplo, sintió la necesidad de ser no sólo el músico de sus extensos dramas, sino también su propio libretista y director de escena. Nuestro siglo ha tendido a emparejar las responsabilidades autorales, intentando obtener formas de 'teatro musical' más integrado; sin embargo la preponderancia del compositor sigue siendo irrebatible: se sigue hablando hoy del "Wozzeck" de Alban Berg, "Show Boat" de Jerome Kern, o la "Evita" de Lloyd Weber, como antes se hacía del "Don Juan" de Mozart, "La boheme" de Puccini o la "Lucía de Lammermoor"de Donizetti.

A través de exteriorizaciones diferentes el sentido expresivo de la ópera y de los distintos géneros que la acompañan sigue siendo el mismo: más allá del texto y la acción -que pueden engañarnos- comunicar la verdad interna de los personajes por vía de la música, que es incapaz de mentir. En palabras de Paul Henry Lang, "en la esencia de la más simple y antigua forma del drama se halla implícito el hecho de que, al llegar al máximo de intensidad del sentimiento y la emoción, se vuelquen éstos en música, pues ella es capaz de continuar expresando las emociones cuando el alma hondamente agitada del hombre sólo atina a emitir gritos inarticulados" (78). El caso de "Rigoletto", de Verdi, es demostrativo al respecto. La ópera está inspirada argumentalmente en una tenebrosa obra teatral de Victor Hugo -"Le roi s'amuse"- y, en verdad, la adaptación que hizo el libretista italiano Francesco Piave deja bastante que desear. Como todo buen francés racionalista y nacionalista, Víctor Hugo era enemigo acérrimo de la ópera -sobre todo italiana- y se sintió profundamente ofendido por esta trasposición de su drama al teatro lírico. Sin embargo, años más tarde, al asistir de mala gana a una representación de "Rigoletto", debió admitir que nunca hubiera podido transmitir, como autor teatral de prosa, la simultánea diversidad de ánimos que Verdi alcanza a comunicar en el tremendo dúo entre el bufón jorobado y su hija deshonrada, o en el notable cuarteto del último acto, donde un tenor mujeriego, una contralto que se burla de él, una soprano desgarrada de dolor y un barítono sediento de venganza manifiestan vocalmente 'en paralelo' cuatro mundos interiores absolutamente opuestos entre sí. El teatro lírico y el drama puro no son intercambiables; cada uno tiene sus propios recursos y restricciones, y cada uno de ellos se dirige a diferentes zonas sensibles del receptor. La "Elektra" de Sófocles es una realidad artística equivalente e independiente de la "Elektra"de Richard Strauss, tanto como lo son entre sí "El Barbero de Sevilla" de Beaumarchais y el de Rossini, el "Otelo"de Shakesperare y el de Verdi, o el "Pélleas et Mélisande" de Mæterlinck en relación con el de Debussy.

Claro que en la ópera -fuerza es reconocerlo- los vértices de lo sublime pueden encontrarse fácilmente con el ridículo. Muchas veces el espectador debe abstraer del aparato teatral que se le presenta los elementos que entorpecen la comunicación de los valores esenciales de la obra, no sólo por una interpretación vocal u orquestal deficiente -esto puede pasar con cualquier tipo de música- sino por las debilidades del libreto, por una soprano demasiado rebosante como para hacer creíble su tisis, una puesta en escena arbitraria o un bigote caído a destiempo. Voltaire sostuvo alguna vez que lo que era demasiado estúpido para ser dicho debía cantarse. Puede ser que tuviera razón -y sin duda la tiene en el caso de "La flauta mágica" de Mozart, por ejemplo-, pero en todo caso su afirmacion le da valor redentor a la música de esos textos. En una dimensión crítica más exigente -que en cada caso particular habrá que

analizar- "cada vez que se agrega música a la poesía o al drama sin que se justifique, ésta se convierte en una carga; privada de las fuentes naturales donde brota el estímulo, se vuelve libre y echa a vagar por ahí sin responsabilidad, tratando de reemplazar su verdadera razón de ser con encantos formales y sensuales, aprovechando su gran aptitud de caracterización". Lang se refiere aquí a los excesos de la 'grand-ópera' francesa y a la rutina de tantas óperas italianas 'de segunda', correlatos de las recetas de composición y los efectismos que se verifican también en otras expresiones del arte musical. Pero -y vuelvo a citar a Lang, con quien coincido plenamente- "hasta tanto los hombres se alborocen en sus instantes de alegría..., mientras lloren y griten en las angustias del dolor y la desgracia, la ópera seguirá siendo apreciada por muchos, pues no apunta sólo a traducir las contingencias de la vida, sino a representar la misma vida, a ilustrar al hombre tal cual es, en los ámbitos de las pasiones qiue son intangibles e inarticulables por medio de simples palabras" (79).

Explorando otros sistemas

Hasta aquí hemos ido tomando conciencia de la variedad y amplitud de géneros y poéticas que anidan en ese impreciso territorio de la actividad humana que llamamos 'arte'. Visto a vuelo de pájaro, y llegando al final de nuestro recorrido, ese territorio se nos aparece como un dilatado paisaje que alberga todas las variedades del saber artístico 'profesional', o las que a lo largo de la historia han sido tomadas por tal. Del desarrollo histórico y las producciones concretas de este saber derivan los criterios de excelencia artística que han condicionado nuestras formas de ver, de escuchar y de apreciar, y que en el curso del tiempo, se han juzgado más relevantes como expresión estética y social. Y si bien no penetramos en el análisis de ninguna de esas variedades y de ninguna poética artística individual -no es ése el objetivo específico del presente trabajo-, hemos ido mencionando, al pasar, nombres y obras significativos que son como picos eminentes o mojones orientadores dentro de los sistemas orográficos que recorren esa geografía del arte. De igual manera, es difícil que una descripción caracterizadora de nuestros Andes, aunque sea sumaria, pueda obviar la mención del Aconcagua y el Tupungato, que caracterizan su silueta, o de este riacho y aquel desfiladero que orientan su travesía.

A esta altura es legítimo preguntarse si los sectores y las referencias que hemos seleccionado son suficientemente representativos y si realmente cumplen su propósito de orientarnos en la apreciación del arte. Podemos dudar si esas cumbres y esas montañas condensan efectivamente en sí todo el patrimonio artístico de la humanidad, si no hay, quizás, ríos que corran llevando piedras y nieve hasta la llanura, y si en las llanuras cotidianas no se han formado montes secretos de análoga sustancia. La pregunta no se aquieta en la certeza de saber que hay infinidad de artistas menores (satélites profesionales) que digieren el alimento que buscan en las cumbres, sino en saber si hay 'arte' en otros sistemas, o, mejor aun, si no existen otros sistemas artísticos paralelos o distintos del paradigmático que aparece en los libros, los diarios y el imaginario colectivo de Occidente.

No hace mucho un crítico alemán, profesor del Wissenschaftkolleg de Berlín, reconocía que "lo que llamamos historia del arte ha sido siempre historia del arte europeo en la que, a pesar de todas las identidades nacionales, la hegemonía de Europa quedaban al margen de cualquier discusión. Lo que llamamos historia del arte es, pues, una invención de utilidad limitada y puesta al servicio de una idea limitada del arte" (80). Tal posición crítica no es novedad. Muchos teóricos de nuestro tiempo han promovido puntos de vista alternativos, según sus distintas posiciones ideológicas frente a la actividad artística y/o su función social. En el intento de acceder a una dimensión universal del arte, el primer paso es separarse del muro junto al que

caminamos a diario y tratar de subir al vértice de la pirámide de la que intuímos que forma parte; otra posibilidad es provocar su demolición para recomponer un monumento diferente, a partir de las piedras dispersas. Jean Dubuffet opinaba por su parte: "Es ingenua la idea de que algunos pobres hechos y algunas pobres obras de los tiempos pasados que han logrado conservarse son, forzosamente, lo mejor y más importante de esas épocas. Su prestigio se debe a que un pequeño cenáculo las ha elegido y aplaudido y ha eliminado a las demás" (81).

Creo que estas aseveraciones traen el eco, típicamente occidental, de un 'mea culpa' escrupuloso en exceso o de un eventual complejo de superioridad que se avergüenza de sí mismo antes de tiempo. Pero vayamos por partes. En las palabras de Dubuffet hay un aspecto irrebatible: miles de obras se han perdido y, con toda seguridad, varias de ellas podrían haber tenido un valor fundamental para la historia y la apreciación del arte. No conocemos la monumental "Batalla de Anghiari", de Leonardo; las Pasiones según san Marcos y según san Lucas, de Bach; la segunda parte de "Las almas muertas" de Gogol. La mayor parte del patrimonio musical jesuíta en América fue destruida y sólo ha llegado a nosotros el 20% de la producción total de Eurípides, menos del 10% de la de Esquilo, y apenas el 6% de la de Sófocles. La inmensa mayoría de las obras de la antigüedad -incluidas seis de las siete que se juzgaban maravillas universales- ya no existen. Pero lo que ha quedado es un patrimonio de vastedad y calidad increíbles que ha sido llevado y traído, una y mil veces, a la consideración de quien ha querido acercarse a inspeccionarlo.

Es cierto también que muchas veces en la historia se pretendió censurar a determinados artistas y obras que se tomaban por indecentes o subversivas. Así fue como sucesivos 'braghettoni' (82) se encargaron de vestir los cuerpos desnudos del "Juicio Final" de Miguel Angel, así fue como Hitler quemó mil obras de 'arte degenerado', Stalin proscribió el arte abstracto y castigó a Shostakovich, los grupos franquistas acabaron con García Lorca y el maccarthysmo proscribió a Chaplin. También la opinión pública hizo lo suyo, con mayor o menor conocimiento, con mayor o menor sinceridad. Se silbaron obras maestras y hubo condenas generalizadas, especialmente frente a aquellas obras vanguardistas de difícil comprensión. Pero los 'pequeños cenáculos' que condena Dubuffet nunca pudieron ir muy lejos en sus decretos de exilio; el tiempo se encarga de promover los flujos y reflujos que garantizan la sanidad de las aguas del arte, de modo que lo que en un momento aparece como tendencia recesiva (acciones en baja, podríamos decir), poco después podrá volver con oleaje impetuoso, desbordando sus cauces originales. Así es el juego sin descanso del arte que, al menos en Occidente, es tan dinámico e imprevisible como el mar.

Por eso me cuesta coincidir con el aserto reduccionista de Belting. Quizás sea cierto que el arte presentado por la tradición occidental fue principalmente el de Occidente; sería ridículo esperar otra cosa. También puede sostenerse que su marco teórico fue inventado para amoldarse a un contenido predeterminado; es posible. Por suerte ese marco, constituido con el triple legado del 'logos' grecorromano, el cristianismo oriental y la fantasía nórdica, y crecido luego con la combinada sustancia de libertad individual, responsabilidad y democracia, fue lo suficientemente amplio como para incluir expresiones limítrofes y ajenas, casi hasta el exceso. La imagen de la historia del arte que he presentado hasta aquí exhibe un archivo cultural, una amplitud sociológica y una progresiva extensión conceptual superiores a cualquier otro sistema de arte con pretensión de universalidad. Casi todo lo que el hombre ha considerado arte tiene cabida en él, desde lo más racional a lo más instintivo, desde lo artesanal a lo sublime. Pero no olvida, sin embargo, que el arte es un factor de identidad, identidad que sólo nace del sentimiento de pertenencia a una sociedad y de la certeza de poseer un origen común.

Por todo esto me parece oportuno concluir este parágrafo asociándolo con la consideración, algo irónica, que Marina Waisman expresó hace más de veinte años: "Quizás llegue muy pronto el momento de comenzar el movimiento reivindicatorio de la arquitectura de los 'no inocentes', de los grandes culpables, los conscientes de sí mismos y de sus acciones, los creadores de las grandes imágenes de la cultura occidental" (83). Si reemplazamos el término 'arquitectura' por el de 'arte', que la engloba, habremos ajustado el sentido de nuestro propósito al sentido de nuestro discurso y a la escala de acción que se merece.

Buceando en los periféricos

Hemos tratado de definir el concepto general de arte como abarcativo de todos los sistemas de producción que se han dado a lo largo de la historia, y le hemos reconocido un amplio espectro funcional que va desde los umbrales de la religión y la magia hasta el mero entretenimiento. El artista puede ser alternativamente boticario o exorcista, dirigente elitista o relegado social, cronista fiel o fabulario impenitente, pero las expresiones que produce -desde el bisonte paleolítico de Lascaux hasta el coyote norteamericano de Beuys, del que hablaremos más adelante- actúan indefectiblemente sobre sentidos que son antenas comunes para todos los hombres. Y no cabe duda que la excelencia de esas expresiones va formando la constelación superior del quehacer artístico de todos los tiempos.

Sin embargo, quiero llamar la atención sobre la existencia de ciertas 'unidades' particulares del arte que se apartan en alguna medida del saber 'profesional', y que contienen una enorme riqueza artística, además de una sustancia cultural colectiva de gran significación. Señalo cinco islotes a considerar por el eventual fruidor inquieto: a/ el arte primitivo, b/ el del Extremo Oriente, c/ el arte popular, d/ las expresiones 'ingenuas', e/ el 'styling' urbano actual. Los dos primeros son históricamente anteriores al arte de Occidente (si bien el segundo se sigue desarrollando en paralelo con él); lo 'ingenuo' y lo 'popular' son expresiones permanentes y continuas del hombre y la sociedad; el 'styling' es un fenómeno propio de la cultura de masas contemporánea. Estos cinco islotes no conforman un archipiélago, sino que confunden sus áreas y sus bordes entre sí y con los del arte 'profesional', de forma tal que deben ser considerados más bien como 'unidades' de énfasis expresivos o como modalidades productivas particulares 'dentro' del sistema general del arte. No hay que engañarse: el arte occidental fue incorporando la sustancia de estas unidades dentro de su propio sistema 'profesional', de forma tal que por mutuo pasaje de uno al otro y por la jibarización de la 'aldea global', hoy resulta muy difícil establecer el límite de las diferentes parcelas. El arte 'profesional' de Occidente ya incluye dentro suyo parte de estas unidades 'no profesionales' del arte, al paso que éstas ya han absorbido parte de las emisiones 'profesionales'.

EL ARTE PRIMITIVO.

El arte primitivo corresponde al primer estadio de la expresión de un grupo humano establecido, al arte 'original' de ese grupo, generalmente viviendo en condiciones de apropiación y aislamiento propias del paleolítico o el neolítico. Esta delimitación básica coincide con la adoptada por Herbert Read, si bien él llega a incluir como primitivas ciertas manifestaciones del arte infantil que creo pertenecen a un capítulo especial (84). Podríamos calificar al arte primitivo, asi delimitiado, como 'etnográfico'.

En estos grupos tribales de naturaleza social estática, la relación arte-artesanía suele ser muy fuerte y estable, con elaboración insistente de tipos fijos de escasa variación en el tiempo, pero habitualmente con formas, decoraciones y expresiones de gran

fantasía. El arte nace y vive asociado con los ritos y ritmos cotidianos, y configura frecuentes y elaboradas ceremonias colectivas.

Desde fines del siglo XIX las muestras de arte primitivo fueron llegando a las metrópolis de Europa colonial, y sus figuraciones -sobre todo máscaras y tallas- se integraron a la poética de los artistas de vanguardia. Por un lado fue el impacto de las imágenes nuevas, "repelentes y fascinantes, hostiles y extrañas"; por otro, la revelación de la evidencia de un poder mágico, transformador antes que imitativo, que iba a modificar el concepto secular del 'arte bello'. Dos ingredientes que venían a proporcional un necesario hálito de pureza salvaje al arte convencional del fin de un siglo decididamente positivista. Picasso y los cubistas fueron seducidos por el arte africano, los expresionistas alemanes por la Polinesia, Gauguin por el mundo maorí, Giacometti por las estatuillas cicládicas. Del otro lado del Atlántico, mientras tanto, el aporte africano en el sur de los Estados Unidos -en combinación con el trasplante de los aires populares de origen inglés- había hecho nacer el 'jazz', esa magnífica transculturación intercontinental que vitalizó la música 'profesional' y afiebró las ciudades de la nueva civilización industrial. Dos testimonios europeos reflejan sin lugar a dudas lo que significó esa descarga de sonido y movimiento. El primero es de Hermann Hesse: "El jazz me producía aversión pero era diez veces preferible a toda la música académica de hoy; llegaba con su rudo y hondo salvajismo también hondamente hasta el mundo de mis instintos y respiraba una honrada e ingenua sensualidad... Era música decadentista; en la Roma de los últimos emperadores debió haber música parecida. Naturalmente que comparada con Bach y Mozart, y con música verdadera, era una porquería, pero eso mismo era todo nuestro arte, todo nuestro pensamiento, toda nuestra cultura aparente si la comparamos con la cultura auténtica. Esta música tenía la inapreciable ventaja de una gran sinceridad, de un negrismo innegable y de un humorismo alegre e infantil. Tenía algo de negros y algo de americanos, que a nosotros europeos, dentro de su pujanza, se nos antoja tan infantilmente nuevo" (85). El segundo testimonio pertenece a Le Corbusier: "La música negra ha conmovido a los Estados Unidos porque es la melodía del alma unida al ritmo de la mecánica. Es en dos tiempos, lágrimas en los corazones, agitaciones en las piernas, el torso, los brazos, la cabeza. Música de época de construcción, innovadora. Inunda el cuerpo y el corazón; inunda a los Estados Unidos y al mundo. Desde ahora cambian todos nuestros hábitos auditivos. Es tan poderosa, tan psicofisiológicamente irresistible, que nos ha arrancado a la pasividad de la audición y nos hace bailar, gesticular, participar... Manhattan es un 'hot jazz' de piedra y acero. Forzoso es que la renovación de la época se aferre a algún punto. Los negros han fijado ese punto por la música" (86).

La globalización cultural operada a mediados del siglo XX incorporó al sistema del arte profesional de Occidente una nueva andanada de testimonios primitivos, visuales, musicales y, en menor medida, literarios. No se trataba ahora de un descubrimiento de figuras sueltas como las que habían inspirado a las vanguardias de principios de siglo, sino de una valoración imprevista de expresiones artístico-culturales recogidas en lugares y grupos indígenas remotos del planeta. En plena edad cibernética, a las puertas de una posmodernidad feliz, era necesario volver a balbucear. El niño protagonista del filme "Juegos de guerra", aterrorizado ante la inapelabilidad del sistema que él mismo acaba de poner en funcionamiento, sólo atina a decir 'mamá'. A lo largo del texto hemos mencionado distintos ejemplos de este retorno del arte actual a su vocación ceremonial primitiva. La índole convocante, mágica, de las expresiones de la tribu primitiva se instaló -explicablemente distorsionada- en los happenings, performances y recitales abiertos de la tribu tecnológica contemporánea. El obelisco de pan dulce o el Partenón de libros de Marta Minujín pertenecen a la variante popular festiva -"tenemos que reaprender a jugar", fue la consigna-; los 'encuentros' del grupo Fluxus, de Wiesbaden, a la iconoclasia anarquista que llegó, incluso, a agredir al

espectador; los megarecitales de música 'rock'o 'tecno', a la actualización de una ceremonia iniciática de adolescencia; las acciones de los 'artistas de la tierra' -Robert Smithson, que traza espirales en un lago salado de Utah; Dennis Oppenheim, que abre círculos en el río helado; Dibbets, que cuelga cintas de las montañas, o nuestro conocido Richard Long, que ordena en la ciudad las piedras y ramas que recoge en el campo- a una predicación litúrgica de intención ecologista.

Dos culturas aparentemente antipódicas, la primitiva y la contemporánea, se reencuentran y se saludan con gestos comunes. Read, por ejemplo, propone analizar la similitud del relato explicativo que una tribu africana hizo del Malalbera, tótem del gato salvaje, con la explicación que dió Paul Klee sobre uno de sus propios cuadros, "Paseando con un trazo". En este, como en tantos otros casos, son reveladoras las equivalencias que podemos encontrar. Presento aquí, en paralelo, dos actividades rituales, una primitiva, de la tribu pokot, y una actual, del alemán Joseph Beuys (este personaje, uno de los más polémicos y fascinantes del arte contemporáneo, vivió entre 1921 y 1986, fue ex piloto de la Luftwaffe, ex estudiante de la Escuela de Artes de Düsseldorf, ex escultor y notable dibujante, adepto al teosofismo, y se convirtió finalmente en agitador y predicador artístico de repercusión internacional). Primera semejanza: *no se reivindica la naturaleza 'artística' del acto*, los primitivos porque no consideran el arte como categoría aislada, Beuys porque busca superarlo como categoría convencional y transferirlo al orden superior de los 'hechos de vida'. Segunda semejanza: las dos son *ceremonias doctrinarias*, participativas, efímeras y sencillas en su realización, y ambas descansan en el protagonismo de un 'brujo' conductor, que permanece en 'estado de flujo'. A pesar de que Beuys aclaró que su intención no era "volver a un mundo de magias y mitos (sino) analizar la historia con ayuda de esas imágenes primitivas, es decir concientizar a la gente con un elemento de análisis histórico", el clima de sus acciones actualizaba el recuerdo ancestral de la transmisión ceremonial entre hechicero-profeta y tribu adicta. Imaginemos el desarrollo de ambas 'actuaciones'. El hechicero pokot -una remota tribu del África ecuatorial- extrae los malos espíritus de un paciente con gestos y palabras de exorcismo, mientras hace resbalar sus dedos por un palo inclinado sobre una vasija cruzada con una piel de animal. El sonido del instrumento es siniestro y semeja el quejido de un félido hambriento, acentuado por un ayudante que toca insistentemente un cuerno. Pueden pasar así varias horas, basta que haya estrellas sobre el horizonte. Cuando finalmente los demonios salen del enfermo, el brujo los sopla hacia el linde de las montañas y escupe una medicina en la cara del paciente. La tribu, emocionada, se dispersa en silencio. El ritual se llama 'liakat' y se sigue oficiando en las noches claras de los montes Cheregany, en Kenya. Trasladémonos ahora hasta el corazón del mundo posindustrial, cibernético y sofisticado: la galería René Block, en Nueva York, en 1974. El ambiente es artificial, paredes blancas de la galería, un jergón, un coyote salvaje -el perro americano- y el brujo alemán en convivencia durante cuatro días. Beuys con su infaltable chaleco y su chambergo desteñido (vestimenta casi ritual), el coyote vagando desinhibidamente por el local. Mutua, incierta indagación de límites físicos y 'auras' personales; reconocimiento paulatino de lugares propios y comunes, aceptación final de la realidad del otro. Cuatro días de vida primitiva, en espera de un desenlace argumental que sólo se produce en el interior de las propias reflexiones. No sucede prácticamente nada; apenas se percibe el desarrollo de la vida y la conciencia gradual de la libertad entre seres vivos de cualquier especie. Y los espectadores, sorprendidos o emocionados, que se renuevan en silencio una y otra vez. El título elegido fue "A mí me gustan los Estados Unidos y yo les gusto a ellos". No más un arte de 'obras', sino acciones de vida, alusiones visuales, germen teatral, pequeñas huellas en las que alienta el espíritu elemental del mensaje primitivo. "A partir del momento en que se nos mete en la cabeza la idea de comprar un lienzo y un bastidor empieza el error", dice Beuys. Ticiano, Velázquez y Monet lo escucharían espantados; Uk, el dibujante de las paredes rocosas, probablemente estaría de acuerdo.

Para el primitivo, la actividad estética no se diferencia de su actividad vital, "actividad compleja que incluye todas sus facultades en un mundo de percepción mística que forma una unidad simple". Para muchos artistas contemporáneos ése vuelve a ser el único camino posible para el reencuentro.

EL ARTE DEL EXTREMO ORIENTE

El sistema artístico del Oriente presenta, en rasgos generales, un pensamiento muy distinto del de la tradición grecorromana con respecto del rol del arte en la vida. En éste domina el 'logos', en aquél el mito. "Ya en los orígenes del pensamiento chino, por ejemplo en los bronces Chou, encontramos un ideal de arte de un orden inmanente y potencial, consistente en un sentido del misterio difuso entre las cosas y de fuerzas cósmicas latentes", afirma el orientalista René Grosset. Y más adelante, al caracterizar la poesía china, agrega: "Entre los chinos encontramos una poesía que es un compendio de impresiones sutiles... una poesía de impresiones, poderosas pero a veces brevemente registradas, simplemente insinuadas antes de desaparecer; una poesía que en lugar de buscar una expresión concreta.. da la impresión que partiendo de la realidad asciende incesantemente la senda trascendental hacia los límites de lo inmaterial e inefable" (87). El budismo concibe un orden universal inmanente en el cual la Naturaleza subordina a la Humanidad; esta concepción privilegia por fuerza la pintura de paisajes sobre la retratística. En una publicación londinense del año 1935, el pintor chino Chiang-Yi llegó a escribir: "El cuerpo humano se corrompe a causa de los perversos sentimientos que alberga y por eso no nos preocupamos de pintarlo". Similar desconfianza hacia las representaciones humanas anima las artes del Medio y Cercano Oriente semítico; judíos y musulmanes -y ocasionalmente también algunos grupos cristianos- prohibieron las figuraciones antropomórficas por desviar de la recta y única contemplación pura de la Divinidad irrepresentable, aquélla que se apareció a Moisés bajo la figura de zarza ardiente y le prohibió mirar.

El arte hindú, en cambio, es al budista chino lo que Grecia fue al cristianismo de Occidente: materialidad humanista, elegancia formal, sensualidad figurativa. De hecho, la escuela de Gandhara, desarrollada en los primeros siglos de la era cristiana alrededor de los valles del Alto Indo y el Kabul, tuvo relación directa con lo helenístico, y sus representaciones humanizadas de Buda -como la imagen de pie que está en el Museo de Nueva Delhi, o el busto afgano del Museo Guimet, de París- son antecedentes del 'beau Dieu' de los portales góticos de Francia y de las imágenes del primer renacimiento. La sensualidad de las posiciones de flexión triple y del modelado de la figura humana que aparecen en las 'stupas' de Sanchi, en cambio, presentan un carácter erótico único en Oriente, y que en Occidente sólo se podría asimilar -con mayor carnalidad y menor elegancia simbólica y decorativa- a las expansiones del barroco. Mas tarde, durante la época del imperio gupta del Decán (siglos IV a VI), los festivos frescos historiados de la vida de Buda en las cuevas de Ajanta, introducen la perspectiva múltiple, mil años antes de que Botticeli pintara el suyos, sobre la vida de Moisés, en las paredes de la Capilla Sixtina. De todas maneras, aunque las formas puedan ser más o menos similares, y las poéticas de Oriente y de Occidente tengan puntos significativos de contacto entre sí, el espíritu que alienta es muy diferente y necesita de un intenso camino de preparación cultural y anímica para que el aspirante a fruidor consiga descifrar -como le sucedió a Calaf con la princesa Turandot- "el misterio que la haga suya".

En un sistema cultural tan vasto y heterogéneo tampoco es lícito operar con simplificaciones excesivas. Por eso la presentación que Ortega hace del arquetipo oriental -en dialéctica confrontación con las tesis contemporáneas de Wilhelm Worringer sobre el arte gótico- puede tomarse simplemente como un hipotético punto de partida para iniciar la exploración de los sistemas artísticos que involucra. Vale la

pena transcribirla parcialmente: "El hombre oriental no es tan fácil de contentar como el griego o el italiano: acepta la labor urbanizadora del intelecto, reconoce que hay como ritmos y como leyes según las cuales se verifican las transformaciones naturales; pero su instinto es más profundo, supera y trasciende la razón, y a través de ese velo bien urdido de la lógica y de la física palpa una ultrarrealidad de quien las cosas presentes son como vagos ensueños y apariencias. Según él, lo que el hombre clásico llamaba Naturaleza es sólo el velo de Maia prendido sobre una incognoscible realidad trasmundana. Y esto le lleva a una emoción de desdén y despego hacia la vitalidad aparente, análoga a la que experimenta el cristiano. El arte oriental es, como el primitivo, abstracto, geométrico, irreal, trascendente; pero no oriundo como aquél del miedo, sino de extrema sutileza mental" (88).

EL ARTE INGENUO

Bajo esta denominación agrupamos el ejercicio de las representaciones visuales que se sitúan fuera de la 'profesionalidad' habitual del artista, y que ha interesado a muchas personas que nunca pretendieron ser 'pintores'. La representación 'naive' (ingenua), se hace al margen de toda enseñanza y trata de fijar, con la mayor 'espontaneidad', las imágenes de lo cotidiano que se viven o se recuerdan. En ese sentido lo 'naif' pertenece al ámbito englobante del arte popular. Sus figuraciones sencillas se asocian con las perspectivas incorrectas y la esquematización infantil, y habitualmente se expresan con un tratamiento formal miniaturista y sumamente elaborado, que me animaría a describir como 'cariñoso'. El auténtico 'naif' (no el que se hace ingenuo deliberadamente y desemboca así en la hipocresía) se deleita en la repetición de las mismas escenas y personajes familiares; su poética interior, cuando es sincera, implica el ejercicio de un oficio 'con amore'.

En tanto artista popular, los 'ingenuos' siempre existieron, pero a medida que se formalizaban los preceptos académicos y se definía la profesión del artista como tal, fueron quedando relegados a la intimidad del ámbito artesanal. Fue la necesidad de reconquistar la inocencia perdida por parte del sofisticado arte profesional del siglo XX lo que condujo a la revaloración de las poéticas de lo ingenuo (con el peligro consiguiente de convertir la inocencia en un disfraz y lo 'naif' en una moda). Mary Anne Robertson -Grandma Moses-, por ejemplo, fue un ama de casa que vivió 101 años bordando y pintando escenas en la misma región de Nueva York donde había nacido en 1860. Nunca tomó una lección ni se inspiró en ningún pintor anterior; su producción era rigurosamente ingenua. Descubierta por un coleccionista, realizó su primera exposición recién a los ochenta años, y su fama llegó a ser tal que el día en que cumplió el primer siglo de vida se decretó feriado en todo el territorio de Estados Unidos (89).

Picasso advirtió el valor de lo ingenuo mucho antes, casi contemporáneamente con su descubrimiento de lo primitivo, en los primeros años del siglo XX. En su astroso taller parisino del Bateau Lavoir, decidió ofrecer una comida a Henri Rousseau, ese curioso empleado de la administración pública que pintaba retratos y escenas fantasiosas sin formación conocida y por pura diversión personal. El banquete quedó inmortalizado en la imagen -también bastante 'naive'- que pintó un primo de Picasso; por ella sabemos que asistieron, entre otros, los pintores Georges Braque y Marie Laurencin, los escritores Georges Salmon, Guillaume Apollinaire y Max Jacob, y los hermanos Stein, mecenas del grupo vanguardista. Podemos tomar esa noche de invierno de 1908 como la del reencuentro formal del arte 'naif' con los protagonistas del arte 'sublime'.

La cualidad ingenua de la representación 'naive' no es fácilmente trasladable a otros géneros artísticos, por causa de la mayor complejidad técnica que habitualmente esos oficios requieren; sin embargo los payadores, los compositores 'de oído' y los poetas

de ocasión son, en mayor o menor medida, auténticos 'ingenuos'. De todas maneras, unos y otros forman parte de la unidad 'madre' del arte popular, que consideraremos a continuación.

EL ARTE POPULAR

El arte 'popular' es un continente que merece reconocimiento especial por parte del fruidor. Su territorio es difuso y sus leyes son esquivas, ya que parten del supuesto de que popular es 'lo que el pueblo hace' o 'lo que el pueblo quiere', con todo lo que este aserto tiene de indeterminado y opinable. Sin embargo cuando hablamos de 'arte popular' nos referimos concretamente a aquellas expresiones de sesgo artístico que son propias de un determinado grupo humano, generalmente -aunque no siempre- aislado y estable, con fuertes tradiciones propias, pero vinculado a una región física que ya tiene contactos más o menos fuertes con el arte 'culto' o profesional. Esta particularidad distingue al arte popular del 'original' primitivo, porque no corresponde ya al ámbito cerrado de una tribu sino al de sociedades de base cultural mucho más amplia y diferenciada. Las expresiones de arte popular se mueven al margen del arte académico (aunque reconocen su influencia y suelen desarrollarse en contacto con él) y tienen una amplia dependencia artesanal; además se relacionan con lo ingenuo, por su génesis poética y por la espontaneidad de sus expresiones.

A partir de su instalación en la sociedad, el 'feed-back' entre las esferas del arte profesional y las expresiones populares es continuo. Si bien el crítico Bernard Berenson, allá por los años cuarenta, escribió que "todo arte popular no es sino copia de copia de alguna obra de arte culto"; la relación inversa es igualmente válida: una obra 'culta' es, muchas veces, la recreación sublimada de algún modelo popular.

Un género especialmente significativo del arte popular es el de la música folklórica, que con mayor exactitud debiéramos llamar vernácula (vernáculo = propio de una región física y cultural). En este tipo de música se aprecia bien su naturaleza 'intermediadora' entre las raíces etnográficas y las expresiones de la composición musical profesional. Hacia el 'atrás' de la música popular está la colectividad musical primitiva; en el 'arriba' se ubica la creación profesional. Si bien el 'folklore' actual puede mantener latente dentro de su propia estructura musical algo de las raíces etnográficas originales, es evidente que el proceso de reubicación geográfica y de cruce social ha sido tan dinámico y complejo que esas raíces se han ido diluyendo, reemplazándose, a lo largo del tiempo, por la influencia de la música erudita existente (relación que también se ha cumplido en sentido inverso, según dijimos antes).

La universalización informática actual y la inmediatez comunicativa, junto con el profundo cambio producido en las costumbres de vida, aun en los ámbitos sociales más aislados, han atentado irremisible contra la pureza de las expresiones musicales folklóricas, cada vez más restringidas al festejo turístico, al festival más o menos híbrido o al archivo museológico. Como cualquier flor que se arranca de la planta que la sustenta, la expresión popular también se agosta en el trasplante. Poco a poco el 'folklore' vernáculo va virando inevitablemente hacia un estadio del mestizaje urbano del que quizás surgir otro 'folklore', pero que resultará ciertamente muy distinto y con menor caracterización regional (más adelante nos referiremos a este fenómeno). Hace sesenta años, Carlos Vega, máximo investigador argentino del género, apuntaba: "La música folklórica, como parte del patrimonio 'inferior', sólo puede ser música antigua, no extinta; música extraña al ambiente 'superior', representante de una etapa más o menos remota. Música eliminada, música sobreviviente..." (90).

Pero en esa sobrevida de la música vernácula alienta la posibilidad de una fruición artística muy honda, porque en ella concurren elementos estéticos, vitales e históricos que, al comprenderse, vuelven lúcida la relación elemental que vincula comunidad con expresión. La tristeza de un 'triste', una vidalita o una baguala norteña, la picardía de una chacarera, la nostalgia del estilo pampeano, la energía del gato y el malambo o el juego seductor de la zamba, son retratos culturales perfectos de grupos humanos que expresan y transmiten lo más profundo de sus sentimientos a través de la música. Y lo mismo sucede con el 'jodel' y el 'ranz des vaches' tirolés, el yaraví del altiplano, la congada brasileña, la tarantela del sur de Italia, el ländler austríaco -antecesor del vals-, el corrido mexicano, el hopak ruso o las czardas húngaras. No se nos entrega el testimonio único, quizás sublime e irrepetible, de un artista individual, sino la sublimidad acumulativa de un producto comunitario (91). Tratar de comprender el sentido, los alcances y las limitaciones de estos fenómenos expresivos significa ubicarse en la situación justa para poder gozarlos plenamente.

Más arriba hablamos del 'feed-back' producido a lo largo de la historia entre la música culta y la popular. Entonadas por los trovadores y escuchadas por los señores, las canciones y danzas campestres subieron a las cortes y de allí volvieron a bajar al campo, dando vida a nuevas expresiones populares. Divulgación y vulgarización son dos términos algo diferentes pero nacidos de la misma raíz -vulgo, pueblo- y describen, en líneas generales, el proceso de infiltración y desfiguración que va desde la propuesta individual hasta la aceptación social. Comprobamos este juego de alternancias, por ejemplo, en la transformación sucesiva de una danza medieval del Poitu francés en el minué cortesano del siglo XVII, su posterior inclusión como infaltable movimiento de sonatas y sinfonías eruditas en el XVIII, y su dilución final en las formas, otra vez populares, del cielito y el pericón.

Habría que encontrar un término simétrico para describir el proceso que emerge desde lo popular hacia lo erudito, una suerte de 'artistización' o -más sencillamente- una profesionalización de los temas populares, volcados en moldes propios del arte académico. El romanticismo fue la corriente espiritual que revalorizó las expresiones del arte popular y las injertó explícitamente en su música. No por azar la conciencia de 'nacionalidad' de los nuevos países del Ochocientos se acompañó con un resurgimiento del folklore -más bien afectivo que analítico- en la obra de sus compositores, Weber en Alemania, Glinka en Rusia, Chopin con Polonia, Liszt con Hungría (aunque confundió lo específicamente magyar con lo zíngaro), Grieg en Noruega, Smétana en Bohemia, Albéniz en España, Stephen Foster con el sur de los Estados Unidos. Con varias décadas de diferencia, un nacionalismo (o romanticismo nacionalista) similar se dió entre los compositores de América latina, Alberto Williams y Julián Aguirre en la Argentina, Silvestre Revueltas y Carlos Chávez en Méjico, Fabini en Uruguay, García Caturla en Cuba. Mientras tanto, libreta de apuntes y grabador prehistórico en mano, Bela Bártok y Zoltan Kodaly viajaban por zonas rurales remotas, rastreando y anotando ritmos, melodías, armonías y bailes del folklore húngaro, rehaciendo trabajosamente el camino que Liszt había equivocado. Su propósito era reconquistar para la composición erudita la savia estructural de la música vernácula. Bartok diría luego: "Una ayuda incalculable para este cambio (el rejuvenecimiento musical) fue la de la música popular que desconocíamos hasta entonces... Es el punto ideal de partida para el renacimiento musical, y un compositor en busca de nuevos caminos no puede encontrar maestro más apropiado".

Mención especial merecen, a mi juicio, tres compositores americanos que, más en nuestros días, mantuvieron una poética musical muy personal, no orientada hacia una revisión científica del folklore ni superficializada en la mera adopción de temas. Los tres se ubican en el primer nivel de un estadio artístico que no es exclusivamente 'culto' ni popular: me refiero a George Gershwin (jazz), Astor Piazzolla (tango) y el

brasileño Heitor Villa-Lobos. Este último, compositor fértil y expansivo como pocos, trabajó sobre las diversas expresiones folklóricas de su patria con una libertad y un sincretismo similares a los que se dieron históricamente en el Brasil desde los tiempos de la conquista. Ese libre itinerario sobre lo europeo clásico, lo portugués popular, lo africano y lo indígena, le permitió afirmar eufóricamente: "El folklore soy yo...".

Otra manifestación muy rica del arte popular reside en los modos y las formalizaciones propios del habitar de las culturas regionales. En general esas arquitecturas vernáculas corresponden a sociedades más o menos primitivas que han desarrollado y mantenido tipologías de viviendas en dependencia casi absoluta con los recursos y restricciones del medio natural (92). Ellas nos proveen la forma expresiva y el recuerdo vital de un diálogo con la naturaleza que nuestro mundo artificial -sea el de la imprenta de Gutenberg o el de la aldea electrónica de McLuhan- debe volver a aprender. Como bien apunta Amos Rapaport: "Nuestra era tiene unas presiones físicas muy reducidas. Podemos hacer muchas más cosas que en el pasado y las situaciones críticas son menores que nunca. Nos encontramos ante unas posibilidades de elección excesivas; la dificultad de encontrar o seleccionar presiones que existían o surgían de manera natural en el pasado y que siguen siendo necesarias para la creación de una forma significativa" (93).

Aun en las expresiones populares más pobres puede anidar una gran lección de integración entre arte y cultura. Tomemos por caso el tipo de vivienda característica de los valles calchaquíes, zona alta, desértica y pedregosa, sobre la que el sol cae a pique y el zonda caluroso sopla sus últimos alientos. Allí el rancho es apenas un esquema de sí mismo: sencillo rectángulo abierto en los dos lados menores, paredes de barro sobre estructura de troncos delgados, cubierta a dos aguas de 'torta' o paja rubia. Las aberturas conjugadas -ni puerta, ni ventana, sólo cesura de techo a piso- aseguran la ventilación franca y la regulan con esteras enrrollables. En el centro del interior, como si fuera un altar, está el enorme cántaro de agua fresca que oficia de tanque y termo acondicionador a la vez. Una casa construída alrededor de la fuente de frescura, ni más ni menos que lo que en otras latitudes se hace alrededor del hogar a leña. Un tinglado cuadrado de sombra, con techo cubierto de chauchas de algarrobo de las que se destilará la loja, una letrina lejana y un horno de barro cupular completan el conjunto. En la arquitectura terrosa y dorada no aparecen decoraciones, pero el interior se colorea con los ponchos, las mantas y los arreos de cuelgan de las paredes, tejidos por sus dueños, y las flores de papel y las velas para la Virgen y la difunta Correa, que vienen de afuera. Expresiones de arte popular con derecho a ser apreciadas por su coherencia, su economía y su austera belleza formal y decorativa. En otros casos la inmediatez y la exuberancia imaginativa pueden ser mayores y también más urbanas; recuerdo los esgrafiados (94) de las casas patriarcales del valle de Engandina, en los Grisones suizos, que ilustran las paredes de piedra con fechas, inscripciones, signos de protección y refranes irónicos en 'romanche'; los memorables 'trulli' de piedra de Alberobello, con planta circular y coronaciones mágicas; las enormes casas vascas, que abren sus frentes en un abrazo que engulle al mismo tiempo hombres y animales; las construcciones de adobe del borde del Nilo, en Esna, con frentes planos pintados y ribeteados como alfombras, o las del poblado de Qurna, sobre las tumbas reales de Asuán, que ostentan con orgullo las imágenes -decididamente 'naives'- que nos informando cómo sus habitantes pudieron llegar hasta la Meca.

En 1965 Bernard Rudofsky presentó en el MOMA de Nueva York una famosa exposición de fotografías de estas arquitecturas 'sin arquitectos'. Diez años antes, el arquitecto holandés Aldo van Eyck había advertido: "Los arquitectos hemos terminado por desarrollar un código tan hermético que sólo coincide consigo mismo, y es por lo tanto académico y estéril". En 1977, instalados simbólicamente en las alturas

precolombinas de Machu Picchu, arquitectos de la siguiente generación firmaron una declaración que reconocía: "Al momento que los arquitectos se liberen de los preceptos académicos de lo finito, su imaginación será estimulada por el inmenso patrimonio de la cultura popular, de esa 'arquitectura sin arquitectos' que tanto se ha estudiado en las últimas décadas. Aquí, no obstante, hay que ser cuidadoso. El hecho de reconocer que los edificios vernáculos tienen mucho que contribuir a la imaginación arquitectónica no significa que deban ser imitados. Tal actitud, hoy, es tan absurda como lo fue la copia del Partenón" (95).

Si la lección de las expresiones folklóricas, de las arquitecturas vernáculas y del arte popular en cualquiera de sus ricas manifestaciones, se agota en el deseo de copiarlas o meramente en la nostalgia de un pintoresquismo inconsecuente, es mejor pasar de largo sin inmiscuirse, y dejarlas vivir en paz sus vidas de relativa inocencia. En cambio, si en la contemplación fruitiva de esas expresiones se afianza nuestra comprensión de los lazos indestructibles que existen entre creación y medio, de las relaciones que unen función, construcción y decoración, o las que se forman entre expresión musical y cultura, entonces podremos edificar una apreciación duradera de respeto y afecto por estas manifestaciones.

EL 'STYLING' URBANO

El 'styling', finalmente, se refiere a la difusión urbana de ciertos criterios artísticos que se mueven imprecisamente entre los códigos del arte 'sublime' y la inmanencia de lo popular. El resultado es una suerte de 'arte popular urbano', que en nuestros días tiene que ver indefectiblemente con el consumo masivo. Utilizo el término 'styling' -estilismo, en castellano- porque creo que se corresponde mejor con la expansiva jerga angloamericana, flamante esperanto que se ha instalado por la vía cibernética a nivel universal. En el 'continuum' de ese 'styling' se ubican fenómenos tan disímiles como el diseño publicitario, la propiedad horizontal, el equipamiento callejero, los recitales de rock y música progresiva, el teleteatro, la moda, los festejos de fin de curso, etc, todas ellas expresiones con indudable contenido estético de cuya acumulación -ya que en general no puede hablerse de organización- surge el heteróclito paisaje visual y sonoro de las grandes ciudades. La hibridez del conjunto suele enmascarar el hecho de la enorme cantidad y la variada calidad de energía expresiva que se reúne en su ámbito, y es justamente esta magnitud del fenómeno lo que le da categoría autorreferencial.

Porque si bien el fenómeno del 'styling' no es nuevo en la ciudad -de hecho puede tomarse como arte vernáculo urbano, que de suyo lo es (96)- la naturaleza masiva, internacional e intercambiable de la 'aldea global', y la escala, proliferación y simultaneidad de expresiones que convoca, hacen del nuevo paisaje urbano un mundo estético desconcertante, un 'kitsch' heterogéneo de difícil categorización. Como describe Walter Benjamin: "la multitud es una matriz donde se origina, en la época actual, todo un conjunto de nuevas actitudes en relación con la obra de arte. La cantidad se transforma en calidad. El aumento masivo del número de habitantes transformó su propio modo de participación. Que esa manifestación se manifieste, incialmente, sobre formas tradicionalmente desdeñadas, no debe sorprender al espectador" (97).

Brasilia fue la última ciudad levantada como una obra de arte urbano culto, de raíz europea; Las Vegas, en el suroeste de los Estados Unidos, fue la primera ciudad nacida puramente del 'styling'. Las dos son utopías que crecieron en el desierto; una desde lo alto, por decisión centralizada del poder político y de un proyecto arquitectónico típico de la modernidad, la otra desde el llano, por la aventura de un

grupo de privados que dieron forma comercial a la ilusión de Mahagonny, tempranamente posmoderna. El 'strip' de Las Vegas es el Partenón de esta nueva estética, consagrada al consumo y al placer. Pero también hay grandes sectores de Manhattan y barrios enteros de Los Angeles que pueden comparársele. En realidad el 'styling' creció con el 'pop', jugando entre el supermercado y la historieta, y sus padrinos fueron tanto el artista como el almacenero, el ama de casa y el ejecutivo por igual. Andy Warhol, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein y Duane Hanson, artistas plásticos, Michael Graves y Frank Gehry, arquitectos, son en todo caso las cabezas 'cultas' de una tropa cultural formada en realidad por las multitudes que buscan un universo estetizante, con fachadas 'soft', y que invaden Disneylandia para besar a Mickey y a Minnie. Robert Venturi, otro arquitecto adalid de estas 'fantasías populares urbanas', escribió en 1972 un libro cuyo título es suficientemente esclarecedor: "Learning from Las Vegas". "Más allá de la ciudad, la única transición entre el Strip y el desierto de Mojave es una zona de latas oxidadas. Dentro de la ciudad, la transición es igualmente brusca: casinos cuyas fachadas se relacionan tan sensiblemente con la carretera, dirigen sus desastradas partes posteriores hacia el entorno local, exponiendo formas residuales, espacios de equipo mecánico y áreas de servicio" (98). Para Venturi, Las Vegas es el sueño del oeste americano hecho realidad. Siete años antes había predicho: "Los antiguos clichés que implicaban a la vez banalidad y mezcolanza seguirán siendo el contexto de nuestra nueva arquitectura y, significativamente, nuestra nueva arquitectura será el contexto para ellos. Admito que adopto una visión limitada, pero la visión ilimitada, que los arquitectos han tendido a empequeñecer, es tan importante como la visionaria, que han tendido a glorificar sin poder exponerla" (99). En el breve curso de tres lustros Berkeley se transformó en McDonald's; la ideología inconformista y anárquica de la generación 'beat' californiana había aterrizado en el 'camp' reluciente del neón y la superpizza, y con ello el flamante folklore urbano de la sociedad de consumo estaba listo para exportar sus modelos estéticos y funcionales a las distintas ciudades del mundo.

Buenos Aires, felizmente, no es Las Vegas; tampoco es Bogotá o París, Jujuy no es Buenos Aires y Río Gallegos no es Jujuy. Cada ciudad -esa condensación dramática del espacio humano, según la llamó Gordon Cullen- tiene su forma, su carácter, sus personajes y su desarrollo argumental diferenciado. En cada ciudad existe un imaginario colectivo que, día a día, agrega páginas y objetos sobre los del día anterior. Ese imaginario acumulativo expone una vitalidad confusa, hecha de diseños y sistemas entremezclados, propios y ajenos, profesionales y anónimos. La escenografía entre cuyos bastidores caminamos, los telones urbanos que se abren y se cierran ante nosotros, los sonidos y las imágenes que nos atraviesan, el cordón de la vereda prolijo o deshecho, la señalización horizontal sobre el pavimento asfáltico que se deforma con el calor, el kiosko de revistas y la vidriera de la agencia de turismo, el fileteado del colectivo y la tipografía del verdulero, el palo borracho y el lapacho florecidos en hilera, el pasacalle que oblitera la silueta del Congreso o las gotas de agua que forman efímeros arcoiris sobre el monumento de los Españoles, son algunas de las infinitas percepciones posibles del escenario urbano que nos rodea. Vivimos dentro de ese teatro, somos actores obligados de esa escena; podemos darnos el placer de considerarla como un museo cotidiano, reconociendo y apreciando lo mucho que el arte -culto o popular- han hecho por ella y, de paso, por nosotros.

Sabemos que en la ciudad contemporánea no podremos encontrar estilos puros ni poéticas artísticas homogéneas, apenas fragmentos dispersos de sistemas contradictorios en los que es difícil, incluso, reconocer residuos explícitos del arte profesional. Sabemos, también, que ese 'styling' confuso corresponde al retrato de nuestras ideas, nuestras expectativas y nuestras frustraciones ciudadanas, y que

exterioriza borrosamente ciertos modelos estéticos que van desde lo íntimo de la guarda de azulejos que elegimos hasta las geometrías del plano de la ciudad. Pero ése es el 'continuum' artístico que nos envuelve todos los días -entendido en la acepción original del arte como habilidad del hacer-; y si bien no constituye un sistema estético unívoco en sí, nos proporciona la posibilidad de percibir las intenciones, los pequeños gestos, las intervenciones prestigiosas e, incluso, las felices casualidades que contribuyen a presentarlo como tal. Percepción diaria del ciudadano sensible, amasada "no de teorías ni soluciones sino de reflexiones vitales, mantenidas durante la marcha. En los hombres comunes esas reflexiones formarán parte de su vida; en los creadores, de su creación. Lo que cuenta es que la reflexión exista y que forme parte de la marcha, que la intervenga y la inspire" (101).

Notas:

1.- "El Barbero de Sevilla" de Rossini fue la primera ópera completa que se representó en Buenos Aires. Eso sucedió en el antiguo Teatro Coliseo, el 27/9/1825.
2.- Cien años más tarde las pinturas del último período de van Gogh alcanzarían precios record en los remates internacionales: "El retrato del Dr.Gachet" (u$s 82.500.000; Christie's NY, mayo'90) -la pintura más cara del mundo-, a u$s 22.500 el cm2; "Los lirios" (u$s 53.900.000, Sotheby's NY, nov.1987), "Los girasoles" (u$s 39.900.000, Sotheby's Londres, marzo 1987); "Bajo el bosque" (u$s 27.000.000, Sotheby's NY, 1995). El total pagado por estos cuatro cuadros es de u$s 203.300.000, un monto equivalente a la construcción de viviendas para 4.000 familias, o al costo total del gasoducto de 14" entre Mendoza y Chile.
3.- Dentro del campo general de la habilidad artística, el 'arte' define la producción que contiene una 'originalidad creativa', en tanto 'artesanía' define más bien la 'habilidad reproductiva' de modelos y tipos establecidos. De allí que Ortega haya escrito que "artista que se repite es artista una sola vez". Sin embargo existe una amplia franja de condominio entre ambos conceptos ya que, en menor o mayor grado, ambos se implican y entremezclan sus características. Pienso en tantas sonatas adocenadas del barroco, los 'pasticci' operísticos del mismo Rossini, y los autoplagios o versiones repetidas de los pintores del 'gran arte', frente a la indudable carga creativa de máscaras indígenas, arquitecturas vernáculas y expresiones de verdadero arte popular que categorizamos como 'artesanía'. Admitir de entrada esta realidad es una condición de sanidad para enriquecer el proceso de apertura a la apreciación del arte, por eso es que en el cuerpo de este libro dedico un apartado especial a estas consideraciones.

4.- Carta de Wolfgang A.Mozart (13/10/1781), publ. en "Das Musikleben", año I,t.I, Ed.Schott, Maguncia, 1948.
5.- Reportaje a Maurice Ravel, publ. en D.Ewen, "The book of Modern composers", Ed.Alfred Knopfl, NY.
6.- Luigi Pareyson. "Breve historia de un concepto perenne", Rev.de Estética 9/94, CAYC, Bs.As. 1994.
7.- L.Pareyson, op.cit.
8.- Cit.en Josef Rufer, "Músicos sobre música", EUDEBA, Bs.As, 1964.
9.- Jorge Romero Brest. "Qué es una obra de arte", Ed.Emecé, Bs.As, 1992.
10.- Umberto Eco. "La definición del arte", Ed.Martínez Roca, Barcelona, 1970.
11.- Transcribo, al efecto, un breve relato de Michael Ende: "Nos vamos juntos a dar un paseo por el parque vecino. Por doquier, entre matorrales y árboles, hay obras de arte: figuras oxidadas de chapa de acero o tubos entrelazados de brillante níquel. Tienen títulos como "Derecho y torcido","XVI/41"o "Caducidad o convalecencia '93". Juntos intentamos con la mejor voluntad sensibilizarnos para el respectivo mensaje de cada artista. En uno de los objetos no estamos seguros y después de investigarlo resulta que se trata de los desagües del vertedero del instituto, o sea una construcción puramente utilitaria. El rostro de M. se ilumina: 'Ahora comprendo -dice contenta- . Cuando no se sabe en absoluto lo que podría ser, entonces es arte'". ('La Nación', 25/8/96).
12.- Rafael Squirru. "Discusiones en materia de arte", 'La Nación', 12/4/93
13.- Vincent van Gogh. Cartas a su hermano Theo, Ed.Ateneo, Bs.As, 1950.
14.- Susanne K.Langer. "Problems of art. Ten Philosophical Lectures". Ch.Schribner & Sons, N.Y. 1956 ("Los problemas del arte". Ed.Infinito, Bs.As 1966)
15.- Herbert Read, "Arte y sociedad", Ed.Península, Barcelona, 1977
16.- Ernest Fischer. "La necesidad del arte", Ed.Planeta-De Agostini, Barcelona, 1986..'
17.- Dino Formaggio. "L'idea dell'artisticitá", Ed.Ceschina, Milano, 1962.
18. Entrevista a Robert Rauschenberg, publ.en "Arts" n.821, París, mayo 1961.
19.- Wassily Kandinsky. "De lo espiritual en el arte", Ed.Labor, Barcelona, 1991).
20.- El caso límite podría estar dado por el observador que, al mirar un paisaje, efectúa una operación de selección, distorsión o interpretación tal que lo convierte en 'arte', en tanto él se convierte en 'artista'. La concrecion icónica más directa de este proceso está dada por la fotografía o el croquis, que son la evidencia concreta de esta operación que primero se ha dado en la mente.
21.- Rainer M.Rilke. "Cartas a un joven poeta". Ed.Siglo XX, Bs.As.
22.- Konrad Fiedler. Citado por B.Croce en "Estética", Madrid, Francisco Beltrán, 1926.
23.- Entrevista a Gottfried von Einem, en "Weltwoche", Zurich, 1O-12-1954).
24.- D.Ewen, op.cit.
25.- Georges Braque. "Cahiers de G.B. 1917-1947", Paris/N.York, 1948.
26.- S.Langer, op.cit.
27.- Cit. en Aquiles Repetto. "Breve historia de la estética", Ed.Plus Ultra, Bs.As, 1973.
28.- Luigi Dallapiccola. "La música moderna y su relación con las demás artes", conf.en St.Gallen. Cit.en J.Rufer, op.cit.
29.- Sobre el tema recurrente de la belleza en el arte, creo oportuno escuchar a Maurice Ravel, autor del conocido "Bolero" pero, sobre todo, de una producción de inocultable poética 'clásica'."La música, insisto en esto, ante todo tiene que ser bella. No comprendo los argumentos de los compositores que me quieren hacer creer que la música de nuestra época tiene que ser fea porque es la expresión de un siglo feo. ¿Para qué necesita una época fea tener expresión? Y qué le queda a la música si la despojan de su belleza? ¿Qué misión tiene luego como arte? No, las teorías podrán ser muy lindas, pero un artista no debería escribir su música según teorías, sino producir belleza musical nacida de su corazón. Y sentir intensamente lo que escribe". (D.Ewen, op.cit. p.129)
30.- Entrevista a F.Botero, 'Cultura' n.47, Bs.As. 1994.
31.- Entrevista a A.Hlito, 'Cultura' n.22, Bs.As.1987.
32.- Cit.en L.Unger. "Musik in zwei jahrtausenden", Staufen-Verlag, Köln, 1940.
33.- "G.Steiner en diálogo con R.Jahanbegloo", Grupo Anaya S.A., Madrid 1994.
34.- George Steiner. "Presencias reales", Ed.Destino S.A., Barcelona, 1991.
35.- Ludwig van Beethoven. "Briefe und Gespræche", publ.por M.Hurliman, Atlantis-Verlag, Zurich, s/f.
36.- G.Steiner-R,Jahanbegloo, op.cit.
37.- Ernesto Sábato. "Sobre héroes y tumbas", Ed.Planeta, Barcelona, 1974.

38.- Alfredo Hlito. "Escritos sobre arte", Academia Nacional de Bellas Artes, Bs.As, 1995
39.- José Ortega y Gasset. "La deshumanización del arte", Rev.de Occidente, Madrid, 1925.
40.- René Huyghe. "Dialogue avec le visible", Ed.Flammarion, París, 1966
41- Cit en "Arte del siglo XX, 1950-90" Ed.Salvat, Barcelona, 1990
42.- S.Langer, op.cit.
43.- G.Steiner, op.cit.
44.- Ernesto Sabato. "Carta a Rushdie", publ.en "La Nación", supl.cultural, 16/2/94.
45.- "Debo confesar, sin que exista ninguna causa determinada para ello, que la personalidad musical de Brahms me es antipática. Cualquier cosa que él haga me deja insensible y fr¡o. Es una reacción completamente instintiva". (cit. en H.Weinstock, "Chaikovski", Winkler-Verlag, Munich)
46.- Henri Bergson. "La evolución creadora". Ed Planeta, Barcelona-Bs.As, 1994.
47.- Carlos Hoevel, "Educación y contemplación", en 'Communio' año II n.4, Bs.As.1995.
48.- H.Read, op.cit.
49.- Antoni Tapies, 1957. Cita publ.en catálogo de la muestra retrospectiva, Museo Nacional de Arte Decorativo, Bs.As.1992.
50.- Pueden consultarse, al respecto, Rudolf Arnheim, "Arte y Percepción visual", Eudeba, Bs.As, 1985/ "El cine como arte", Ed.Paidós, Bs.As. 1986.
51.- Kandinsky es el artista que más se ha preocupado por plantear a nivel consciente la relación entre música y arte visual, imagen y sonido. En un fragmento de "Del punto y la l¡nea" (1926) escribe: "Sabemos lo que es una l¡nea melódica. La mayoría de los instrumentos musicales corresponden al carácter lineal. El volumen del sonido de diferentes instrumentos corresponde al grosor de la línea: el violín, la flauta y el flautín producen una línea muy fina; de una línea más gruesa -producida por el viola y el clarinete- llegamos a través de los sonidos más graves del contrabajo y la tuba hasta las líneas más gruesas... El órgano es un instrumento lineal, así como el piano es un instrumento que ofrece la idea de punto. Es particularmente interesante y significativo que la actual representación musicográfica no sea otra cosa que distintas combinaciones de puntos y líneas."
52.- H.Beccacecce. "Sensualidad y climas espirituales", en 'Guadalimar', año XXI n.39, Madrid, nov./dic. 1995,
53.- Citados en "Cultura"n.49/5O, Bs.As, 1994.
54.- Georg Büchner (1813-1837) es autor del drama inconcluso "Woyzeck", escrito a los 23 años, y que setenta años más tarde serviría de libreto a "Wozzeck", la ópera de Berg citada más arriba.
55.- Cit. en Percy Allen. "Shakespeare, Johnson and Wilkens as Burrowers", C.Palmer, Londres, 1928.
56.- Cit. en F.Dorian, "El taller musical", EUDEBA, Bs.As, 1961.
57.- Johannes Oldenthal, Entrevista a I.Ivo, publ.en 'Humboldt' n.116, 1995.
58.- Es oportuno recordar la polémica exhibición de la obra de Congo en el Festival Hall de Londres, en 1958, junto a los maestros del informalismo de la época. La pintura en cuestión no sólo no desentonaba del resto, sino que se destacaba por el trazo decidido y su singular 'presencia' cromática. El único problema para la crítica, y desde luego para el público, fue enterarse de que Congo, el autor, era un chimpancé de dos años y medio de edad. El escándalo inicial desembocó luego en el estudio de las relaciones biológicas y psicológicas elementales que tienen en común el hombre y el mono, y al análisis de lo primigenio de la voluntad de expresión 'artística'. Hay que informar, además, que la realización de la pintura fue 'dirigida' por un entrenador psicólogo, y que probablemente -no me consta- el lienzo fue recortado antes de exponerse.
59.- Tahar Ben Jelloun, "L'oeil est l'infini en nous vivant". En 'L'oeil' n.465, Paris, 1995.
60.- Pierre Teilhard de Chardin S.J. "El fenómeno humano". Ed.Taurus, Madrid, 1963.
61.- Oskar Kokoshka. "Mi vida", Ed.Tusquets, Barcelona, 1988.
62.- Para una consideración práctica sobre los tiempos de mirar, ver David Perkins, "The Intelligent eye". Getty Center for Education in the Arts, Sta.Monica, Calif, 1994.
63- R.Arnheim. "La forma visual de la arquitectura", Ed.Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
64.- R.Arnheim, op.cit.
65.- R.Huyghe, op.cit.
66.- Cit.en "Homenaje a Aurelio Macchi", Museo Sívori, Bs.As. oct.1990.
67.- Jorge Glusberg, "Lugar creado y lugar creador", texto adjunto a la exposición "El arte de la instalación", Museo Nacional de Bellas Artes, 1994.
68.- cit. en R.Huyghe, op.cit.

69.- Esa sesión se ofreció el 28/12/1895, en el sótano del Grand Café, n.14 del boulevard de los Capuchinos, situado entre la Opera y la Madeleine. En su transcurso se presentaron 10 brevísimas películas de diecisiete metros sobre temas efectistas y banales, entre ellas la salida de los obreros de la fábrica Lumiere, el arribo del tren que se cita en el texto, una pelea de niños, una partida de naipes, la demolición de un muro (que posteriormente se proyectó al revés, lo que causó especial sensación), una escena de jardinería, etc. Según testimonio de Goerges Mélies, los escasos espectadores quedaron "boquiabiertos, estupefactos y sorprendidos más allá de lo que puede expresarse". A propósito de una escena de avance vehicular con cámara fija, Henri de Parville recuerda: "Una de mis vecinas estaba tan hechizada que se levantó de un salto y no volvió a sentarse hasta que el coche, desviándose, desapareció".
70.- Cit.en R.Gubern, "Historia del cine", vol I, Ed.Lumen, Barcelona, 1973.
71.- W.Jaeger. "Paideia", Ed.Fondo de Cult.Económica, México, 1985.
72.- Wolfgang Kayser. "Interpretación y análisis de la obra literaria", Ed.Gredos, Madrid.
73.- Volker Klotz. "Se busca un teatro en sí, para sí y para nosotros", 'Humboldt' n.116, 1995.
74.- O.Paz. Cit.en "Pedro Páramo" y "El Llano en llamas", Ed.Planeta, Bs.As, 1957.
75.- U.Eco (op.cit.) describe el proceso de esta manera: "Donde las estéticas de lo inefable se han entregado con mayor libertad de impulso a sus propias divagaciones literarias acerca del misterio del arte es, quizás, en el campo de la música. La presencia de un discurso aparentemente carente de significados, carente al menos de correspondencias verbales rigurosas, permitía pensar que nos hallábamos ante una especie de libre germinación de lo imponderable, un lenguaje propio en su inmediatez preverbal y precategorial, un dominio de la pura efusividad... Más que cualquier otro, el discurso musical se presta a ser analizado estructuralmente, en términos de relaciones mensurables y concretas. Un determinado ritmo tiene una expresión matemática propia, el mismo sonido puede expresarse por medio de frecuencias, las relaciones armónicas tienen una cifra concreta. Esto no quiere decir que un discurso acerca de la naturaleza de la música deba evitar a toda costa la referencia al mundo de los sentimientos que suscita en el auditor (...) pero la relación con el auditor se especifica precisamente como relación entre un complejo de estímulos sonoros dotados de una cierta organización, y una reaccion humana que se manifiesta de acuerdo con un comportamiento psicológico y cultural."
76.- Sin embargo los compositores afines con lo que podríamos identificar como 'minimalismo'- György Ligeti, Philip Glass, etc- se manifiestan ideológicamente en contra del contraste, prefiriendo un desarrollo lineal en base a pequeñas 'microvariaciones' rítmicas, temáticas y/o dinámicas. La influencia de las músicas y el pensamiento estático de Oriente es innegable.
77.- Carl F.Zelter, en "Lepziger Musikalische Zeitung", 1802, publ.en 'Musik', Viena, 1947.
78.- Paul H.Lang. "La Música en la civilización occidental", EUDEBA, Bs.As, 1963.
79.- P.H.Lang, op.cit.
80.- Hans Belting. "El arte mundial y las minorías: una nueva geografía de la historia del arte", en 'Humboldt' n.116, 1995.
81.- Jean Dubuffet. "Prospectus et tous écrits suivant" Ed.Gallimard, París, 1967.
82.- Se llamaron irónicamente 'braghettoni' los artistas comisionados para pintar ropas sobre los santos desnudos del "Juicio Final', entre ellos Daniele da Volterra, Girolamo de Fano, Domenico Carnevale, Cesare Nebbia (todos ellos en el siglo XVI) y Stefano Pozzi (S.XIX).
83.- Marina Waisman. "La estructura histórica del entorno", Ed.Nueva Visión, Bs.As, 1972.
84.- "Puede que el uso que voy a hacer del término 'primitivo' sea más amplio de lo que al principio pensé. Aplico la palabra 'primitivo' a un estadio de desarrollo más que a un lugar o época determinados...no sólo el arte de las razas primitivas que existen actualmente en diversas partes del globo, sino también el arte de la Humanidad en general, cuando se encontraba en un estadio primitivo de desarrollo, en las épocas prehistóricas. Encontraremos también analogías muy idóneas en el arte de una raza primitiva mucho más próxima a nosotros: me refiero al arte de nuestros hijos, que en los primeros años de la infancia parecen recapitular el desarrollo del arte de la infancia de la Humanidad". Herbert Read, op.cit.
85.- Hermann Hesse, "El lobo estepario", Ed.Santiago Rueda, Bs.As, 1952.
86.- Le Corbusier. "Quand les catédrales étaient blanches", Ed.Plon, París, 1937 (hay vers.castellanas)
87.- Cit.en H.Read, op.cit.
88.- J. Ortega y Gasset, "Arte de este mundo y del otro", en op.cit. Sin embargo, tambien aquí hay que hacer notar el proceso de acercamiento a los parámetros occidentales que los artistas de China y el Sudeste asiático han hecho en las últimas décadas, y que representa la inversión

del proceso verificado desde fines del XIX. La aceptación entusiasta de la arquitectura europea y norteamericana por parte de los maestros japoneses, el concierto para sitar y orquesta del hindú Ravi Shankar (1972) y sus dúos con Yehudi Menuhin, o las pinturas hindúes, indonesias y chinas presentadas en remate por Sotheby's en Nueva York, Amsterdam y Taipei, en abril de 1996, son evidencia de ese contrajuego de universalización cultural.
89.- En el ámbito local tuvimos también nuestra 'Grandma', que se llamó Ana Sokol. También ella pintó ingenuamente, una y mil veces, sus recuerdos de infancia centroeuropea y de madurez argentina; sólo que nunca se la festejó con un feriado nacional.
90.- Carlos Vega, "Panorama de la música popular argentina", Ed.Losada, Bs.As, 1944.
91.- Sin embargo, toda expresión artística implica la existencia del aporte creativo individual; el arte colectivo es, de suyo, la sumatoria concreta de los aportes artísticos individuales.
92.- Para una ampliación teórica del tema puede verse Alberto G.Bellucci, "La arquitectura vernácula entre la inocencia y el pintoresquismo", 'summarios' 65/66, Ed.Summa, Bs.As, l983.
93.- Amos Rapaport, "Vivienda y cultura", Ed.G.Gili, Barcelona, 1972.
94.- Esgrafiado: dibujo que se cava con una punta dura (grafio) sobre una superficie revocada con capas de colores superpuestos, de modo que surjan a voluntad las capas inferiores.
95.- "Carta de Machu Picchu", dic.1977.
96.- Un ejemplo de arquitectura vernácula 'urbana' se dió en las construcciones de La Boca, que trasladaron a la chapa galvanizada -flamante producto industrial de bajo costo y rápido montaje- los modelos de vivienda italiana de mampostería. Lamentablemente no hubo verdadera conciencia de la riqueza cultural de esa arquitectura y hoy sólo quedan fragmentos dispersos y distorsionados.
97.- Walter Benjamin, cit. en D.Pignatari "Informaçao, linguagem, comunicaçao", Ed.Perspectiva, Sao Paulo, 1973.
98.- Robert Venturi, Denise Scott Brown & S.Izenour. "Aprendiendo de Las Vegas", Ed.G.Gili, Barcelona, 1978.
99.- Robert Venturi. "Complexity and Contradiction in Architecture", MOMA Papers, N.Y. 1966 ("Complejidad y contradicción en arquitectura", Ed.Nueva Visión, Bs.As, 1972).
100.- Eduardo Mallea, "La guerra interior", Ed.Sur, Bs.As, 1963.