¿QUE SIMBOLIZA LA CREACION ESTETICA?

NICOLÁS GRIMALDI

Está claro que, tanto en las obras del BOSCO, BRUEGHEL o CASPAR DAVID FRIEDRICH, como sobre los tímpanos y los capiteles de las iglesias románicas, hay un arte simbólico, y que el arte puede utilizar símbolos. Pero no es eso lo que intentamos hoy estudiar. El problema que planteamos, al contrario, es el del mismo arte como símbolo.

Si toda obra de arte simboliza, se supone implícitamente que no nos gusta por sí misma, sino porque nos representa algo que, sin embargo, no es ella misma. Como lo atestiguan los análisis de KANT y los de HEGEL, cuando gozamos de la mera presencia de un objeto, ese objeto no nos gusta como objeto de arte. Gustándonos, pues, por lo que no es, sin gustarnos por lo que es, una obra de arte disimularía de cualquier manera lo que es, para simular lo que no es: es decir, que lo propio del arte sería representar o expresar. Actuaría así una obra de arte de la misma manera que cualquier otro conjunto de signos; y, en este sentido, no habría, pues, diferencia entre el arte y cualquier otro lenguaje.

Ahora bien, puesto que hay una especificidad del arte, hemos de caracterizar su diferencia en relación con los otros lenguajes. Y quizás pueda consistir en el carácter simbólico del arte. Lo propio de un símbolo es, en efecto, hacer experimentar con su pura presencia la inherencia de lo que simboliza. Ese es el carácter de «casi» inherencia que desconocieron aquellos a los que KANT critica porque oponen la representación simbólica a la representación intuitiva

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

(§ 59). Tomando un ejemplo de SCHOPENHAUER, ese carácter intuitivo del símbolo manifiesta sencillamente que, si una frase musical simboliza la alegría o la tristeza, es una sola y la misma cosa oírla y estar alegre o triste.

Pero antes de averiguar lo que puede simbolizar el arte, nos hace falta comprobar primero que el arte, en efecto, simboliza. Tratándose de una mera experiencia, sólo puede servir de demostración vuestra propia experiencia o la acumulación de unos testimonios tópicos.

Así como Cicerón había definido el poema como una pintura locuaz, y la pintura como un poema mudo, los padres de la Iglesia habían deseado que la pintura sagrada fuese como un libro que hablase desde las paredes, y el concilio de Constantinopla había aprobado esta equivalencia lingüística, afirmando que «lo mismo que nos dice la Biblia con palabras, el icono lo predica y hace presente mediante sus colores». Esa función narrativa del arte, la sostienen con las mismas palabras, POUSSIN, DIDEROT o DELACROIX a propósito de la pintura, SCHOPENHAUER o BERGSON a propósito de la música, y JOHN RUSKIN a propósito de la catedral de Amiens. Así, POUSSIN, en sus cartas, esperaba que sus composiciones «gustasen a quienes supieran leerlas». También DELACROIX apuntaba, en su *Diario,* la voluntad de ejercer en sus cuadros «este silencioso poder que hablando primariamente a los ojos, se apodera de todas las facultades del alma, del mismo modo que un motivo musical habla a la imaginación». Lo mismo confía VAN GOGH a su hermano: «Pintar, escribe, es un medio maravilloso para expresar estados de ánimo»; y, un poco más tarde, insiste todavía: «Me parece que es oficio propio de un pintor el expresar alguna idea en su obra». Sin embargo, en la misma época, MAURICE DENIS había dado la definición moderna de lo que es un cuadro: «*Antes* de ser una representación de cualquier cosa —escribe—, es una superficie plana cubierta de colores reunidos en un cierto orden». Pero ninguna superficie sería un cuadro si *después* de haber sido coloreada, no representase algo. Lo pone de manifiesto el mismo MAURICE DENIS al añadir que, en efecto, lo propio de los pintores modernos («los nabis»: SERUSIER, RANSON, ROUSSEL, BONNARD, VUILLARD...) fue haber preferido en sus obras *la expresión* por el decoro o por las formas, a la *expresión* por el tema.

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

«Creyeron, explica, que existe algún equivalente plástico para toda emoción y toda idea humana». Y, en 1910, en sus investigaciones sobre el simbolismo de las formas geométricas y los colores, KANDINSKY dirá lo mismo, mostrando que las diversas combinaciones de formas y colores simbolizan la diversidad de nuestros sentimientos, tal como los *leitmotiven* de WAGNER simbolizan el genio y el destino de sus héroes. En su famoso estudio sobre CÉZANNE, MERLEAU-PONTY describía, pues, con rigurosa exactitud la esencia del arte, advirtiendo que siempre «el pintor se dirige a algún poder de desciframiento no formulado» y que siempre, por consiguiente, «el cuadro *dice* algo».

Así, una vez reconocido el hecho de que la obra de arte siempre simboliza algo, se plantea, a continuación, el problema de qué es lo que simboliza efectivamente.

Necesitamos, en primer lugar, descartar una interpretación espontáneamente realista de la creación estética. Se puede, en efecto, suponer, que lo que simboliza una obra de arte es lo que inmediatamente nos expresa, representa, o evoca. Así, se podría pensar que una obra se limita a simbolizar de manera sensible lo que su propio título anuncia ya de manera inteligible. En este sentido ingenuo, los paisajes de VAN GOYEN, de HOBBEMA y de RUYSDÄEL, simbolizarían la naturaleza holandesa, como los cuadros de VERMEER y de PEETER DE HOOCH simbolizarían las costumbres de la vida burguesa en el siglo XVIII. El retrato de Baltasar Carlos a caballo simbolizaría la juventud y la alegría orgullosa del Infante, como tantos otros cuadros de VELÁZQUEZ simbolizarían el desamparo solemne de los enanos y monstruos de la Corte.

Pero, ¿no pierde o no deja escapar semejante experiencia estética la misma esencia y la misma especificidad del arte?

Se puede pensar —primera hipótesis— que lo propio del arte es reproducir hasta el engaño la misma apariencia de la naturaleza. En tal caso, no simbolizaría nada. Tal como lo caracteriza Platón, si el arte no es más que un reflejo en el espejo, no es nada más que un doblete inútil e ilusorio de la realidad, una fastidiosa redundancia de las apariencias. En este sentido es en el que HEGEL habla de «esos retratos parecidos hasta el asco». Pero, a pesar de la leyenda de ZEUXIS y de los pájaros, tales cuadros no existen.

Se puede pensar también —es la segunda hipótesis— que el

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

oficio del arte es *rememorarnos* la realidad. Si lo hace, es como una elipse nos representa un círculo, o como unos trazos de lápiz nos representan el galope de un caballo o un temporal, es decir, de manera abreviada, estilizada, estereotipada, en forma de signos. Pero si el arte no consiste más que en signos capaces de simbolizar los diversos objetos de la naturaleza, se reduce a una cierta recolección de ideogramas. En tal caso, las obras de arte serían completamente inútiles para quienes ya supieran leer su título. El arte sería la escritura de quienes no saben leer.

Es notorio, además, que tal interpretación desconoce en el arte lo que en él es precisamente el arte. Pues si lo que simboliza el arte es, tal vez, la alegría y la juventud (como en el retrato de Baltasar Carlos), la amargura de la monstruosidad (como en el retrato de Sebastián de Morra), los desastres de la guerra o la peregrinación a la fuente de San Isidro, habría en el arte tantos símbolos como temas a tratar. Ya que el arte actuaría en este sentido exactamente igual que cualquier otro lenguaje, no habría, por tanto, especificidad del arte. Se confunde así, por otra parte, lo que el arte expresa y la expresividad del arte. Ahora bien, lo que expresa no es más que la oportunidad de su creación, mientras que su expresividad constituye la misma creación estética.

Está claro que cosas absolutamente diferentes pueden ser expresadas de la misma manera, con un arte y un estilo idénticos, lo mismo que una misma cosa expresada por estilos distintos simboliza mundos absolutamente distintos. El arte de ZURBARÁN, por ejemplo, simboliza el mismo desprendimiento, la misma austera plenitud, y el mismo equilibrio espiritual, ya represente en el Prado al padre Jerónimo Pérez y en Guadalupe al padre Illescas, o ya pinte con la simplicidad de su buriel inmaculado pobres fayenzas del Tajo. En sentido contrario, en el caso de que se represente una misma cosa, por ejemplo una joven, no es, empero, ni la misma mirada, ni la misma relación con los demás, ni el mismo modo de estar en el mundo lo que simbolizan el arte de MEMLING y el de VERMEER, el de BOUCHER y el de BONNARD, el de GOYA y el de PICASSO. Tomemos un último ejemplo: todo el mundo se da cuenta de inmediato que, al expresar exactamente lo mismo y con las mismas palabras, los *Requiem* de PALESTRINA y de MOZART, los de BRAHMS, de VERDI o de FAURÉ, no expresan ni el mismo sentimiento de la muerte ni la misma espiritualidad.

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

Si, como acabamos de ver, lo que el arte simboliza no es lo que expresa, ¿qué es lo que simboliza el arte?

* * *

Hay un hecho digno de ser destacado: pese a la individualidad estética propia de cada una, todas las iglesias y las esculturas románicas tienen un estilo idéntico, lo mismo que hay más caracteres comunes entre los cuadros holandeses que entre cualquiera de ellos y un cuadro veneciano. ¿No nos invita esto a pensar que el arte es una expresión simbólica del momento histórico en el que ha sido creado? O al contrario, al notar qué diferencia hay, en un mismo momento histórico y en el mismo país —por ejemplo en la Holanda del siglo XVII—, entre los pintores de naturalezas muertas, entre los VAN HUYSUM y VAN BEYEREN, entre WILLEM CLAEZ HEDA y WILLEM KALF, ¿no nos vemos entonces arrastrados a inferir que es su propio carácter y su temperamento lo que el artista simboliza en su obra?

Examinemos la primera hipótesis. ¿Simbolizaría el arte el momento histórico de su creación? Si nos atenemos a semejante simbolismo, éste se puede manifestar de dos maneras: por la elección del tema o por su tratamiento, es decir, por el estilo.

Que los temas tratados por el arte simbolizan de hecho su propio momento histórico, es lo que muestran, con una rara sutileza, los análisis que hace HEGEL de la pintura holandesa. La finalidad del arte, no cesa HEGEL de mostrar, es hacer sensible al espíritu lo infinito de su contenido. El arte simbólico y el arte clásico se han esforzado en provocar la aparición de lo Absoluto, poniendo así al Espíritu en presencia de sí mismo. Al comprobar la imposibilidad de hacer comparecer al Espíritu en la naturaleza y a la universalidad de lo infinito en la particularidad de lo finito, la obsesionante ausencia de lo Absoluto es —a la inversa— lo que el arte romántico pretende hacer sensible bajo la forma del sacrificio, de la abnegación, de la esperanza o de la devoción. Pues, al contrario de lo que sucede en las escenas de los retablos y de las catedrales, al contrario de lo que expresan todas las Natividades y todas las representaciones de la Piedad, he aquí un arte aplicado por entero a representar por medio de paisajes, de naturalezas

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

muertas o de escenas de género, lo que hay de más natural, de más inmediato, de más prosaico, o de más vulgar en la existencia: esto es la pintura holandesa. «Uno tiene el derecho —afirma entonces HEGEL— de preguntarse si semejantes obras merecen ser tenidas por obras de arte».

Ahora bien, HEGEL va a mostrar que no se puede admirar ni comprender lo que es el arte si no se sabe lo que simboliza, y no se puede saber lo que de hecho simboliza si no se conoce su historia. Y esta historia nos enseña que los holandeses «han creado la mayor parte del suelo en que viven, y se han visto empujados a defenderlo constantemente contra los asaltos del mar». En cuanto a «la alegría que extraen de las manifestaciones más comunes y más insignificantes de la vida, procede de que han de conquistar al precio de luchas despiadadas lo que la naturaleza ofrece a otros pueblos sin lucha y sin esfuerzo».

Se comprende entonces que los paisajes de RUYSDÄEL y de VAN GOYEN, de HERCULE SEGHERS y de PHILIPS KONINCK, al representar un momento de la naturaleza, simbolizan de hecho la conquista del espíritu sobre la naturaleza, la impaciencia y la inquietud de lo negativo que se encuentra aquí objetivado. Del mismo modo, en la opulencia de todas sus naturalezas muertas, representando esos terciopelos y esas pieles, esas azuladas cerámicas chinas pintadas por Willem KALF, y el lujo exótico de los tapices que se ve en tantas telas de VERMEER y de GABRIET METSU, la pintura holandesa no hace más que servirse de estas cosas como de trofeos para simbolizar el virtuosismo de los oficios, la vitalidad del comercio, la audacia de los navegantes y la seguridad de sus cálculos. Estas tranquilas naturalezas muertas simbolizan pues, en el siglo XVII, la conquista del mundo por el espíritu y la exaltación de la razón.

Tampoco es, en modo alguno, ningún craso naturalismo, ni ninguna concesión sensualista del espíritiu, lo que expresan las escenas de género, las ferias y las bodas, los alegres patinajes de AVERKAMP y de VAN DER MEER, ni los gestos familiares, las reuniones íntimas, la felicidad doméstica o esos galantes «tete-a-tete», pintados por PIETER DE HOOCH, METSU o VERMEER. Porque lo que nos parece la prosa y lo trivial de la existencia, los holandeses lo habían tenido que arrancar al dominio extranjero. Así, esos pobres

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

pasatiempos, esas alegrías familiares, en lugar de expresar para ellos la prosa de lo cotidiano, simbolizan, por el contrario, algo así como la embriaguez del triunfo después de la batalla. Mirando los cuadros de su vida tranquila, lo que veían de hecho los holandeses era una pintura heroica.

Pues bien, si el arte simboliza el momento histórico por sus temas, lo simboliza también por su estilo. Esto es lo que muestra, por ejemplo, el análisis que hace SARTRE del arte de TINTORETO. En 1560 cuando pinta la *Cena,* la *Subida al Calvario* o la *Curación del paralítico,* el TINTORETO tiene cuarenta y dos años; TIZIANO tiene ochenta y tres, y Venecia sólo tiene ojos para la pintura de TIZIANO. En el luminoso esplendor de un atardecer que no se apaga nunca, en la seguridad altiva de sus movimientos, en la opulencia de sus colores y la gracia tranquila de sus formas, burgueses y patricios reconocían el símbolo de lo que había sido Venecia. Simbólicamente el arte de TIZIANO es el espejo de sus sueños. En este mundo de felicidad, de gloria y de equilibrio, nada venido de fuera, ningún mal, ninguna imprevisible desgracia puede acontecer. Se olvida que los turcos han tomado Constantinopla, que España ha descubierto América, de la que saca galeones de oro, que todos los precios suben en el momento en que los portugueses bajan repentinamente el de sus especias, que Venecia está a punto de perder el dominio de los mares y la supremacía del mercado, que Venecia ha cambiado ya el porvenir por la embriaguez del presente. Y justo este incierto torbellino de la historia, este mundo en el que todo está a punto de romperse y descomponerse, es el que pinta TINTORETO. «El ha respirado la inquietud veneciana. Esta inquietud le corroe. El no sabe pintar más que esa inquietud». Pero es precisamente porque no quiere abstenerse de sentirla, por lo que sus contemporáneos no quieren que exponga. El estilo del TINTORETO simboliza, en su luz de apocalipsis, un mundo en el que todo se hace posible, incluso la muerte de Venecia. Y, por ello, es el pintor maldito.

Pero hay tres cuestiones que se nos plantean entonces. A lo que la primera se refiere es, precisamente, el estatuto del arte en una obra de arte. Si, como muestran de manera radical los análisis de HEGEL, una obra de arte no tiene dignidad estética más que en la medida en que es símbolo de un momento histórico, ¿qué dig-

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

nidad puede tener para el que la contempla sin conocer su historia? ¿No se puede ser apasionado de VERMEER o del TINTORETO sin conocer la historia de Holanda en el siglo XVII o la de Venecia a finales del siglo XVI? Si nada puede ser un símbolo sin la comprensión de lo que simboliza, ¿debemos entonces pensar que sin conocimiento de la historia no hay experiencia estética? El arte, a fin de cuentas, ¿no sería más que un epifenómeno de la historia?

La segunda cuestión versa sobre lo específico de la experiencia estética. Si el arte, en efecto, no fuera más que un símbolo de la historia, ¿sería posible que tuviera el menor interés para aquellos que no se interesaran por la historia?

La tercera cuestión, por fin, nos viene surgida por los análisis en los que SARTRE muestra cómo estilos rigurosamente contrarios simbolizan el mismo momento histórico. Pues si lo que simboliza el arte de TINTORETO es el comienzo de la decadencia veneciana, ¿qué simbolizan entonces, en el mismo momento, el arte de TIZIANO y el de VERONÉS?

Viviendo en el mismo entorno, en la misma época, dentro de la misma clase social, con el mismo bienestar, exponiendo juntos sus cuadros en el mismo salón de 1855, donde los contempló BAUDELAIRE, ¿quién puede creer que el arte de INGRES y el de DELACROIX simbolicen la misma cosa? Pero si simbolizan, como es patente, mundos absolutamente diferentes, es que el arte no simboliza su momento histórico.

Para caracterizar lo distintivo de las obras de arte tratemos, entonces, de caracterizar lo que distingue sus estilos. Unas veces noble y altivo, otras veces sinuoso y muelle; unas veces incisivo, claro y preciso, otras veces relajado y desanimado; en ocasiones definible por su simplicidad, su pureza, su desnudez, y en ocasiones por su exhuberancia, la seducción de su brillo, su ímpetu y su vehemencia. ¿No es significativo que el estilo sea generalmente definido por cualidades morales?

Efectivamente, el estilo de las naturalezas muertas ¿no es un comportamiento, una actitud originaria repecto del mundo, que expresan su composición, su ritmo, sus valores, sus grafismos, aun representando en una misma época las mismas cosas? Marcados por el acento particular de una sensualidad, lo mismo que una melodía puede estarlo por una tonalidad, ¿no manifiestan esas natu-

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

ralezas muertas que el arte es el símbolo de un carácter o de un temperamento? Robusta y fuerte en VAN HUYSUM; viva, apasionada, desordenada en VAN BEYREN, encontramos, por el contrario una sensualidad extremadamente táctil, paciente, incisiva y minuciosa en HEDA, o agitada, vacilante, inquieta y embriagadora en WILLEM KALF, mientras que se manifiesta serena, plácida y como franciscana en BAUGIN y ZURBARÁN.

Lo mismo que la música, aunque tomando pretexto en la representación de las cosas, la pintura simboliza de hecho actitudes psicológicas y caracteres morales. Si DIDEROT había observado ya que «un pintor se muestra en su obra tanto y más que un literato en la suya», ese tema romántico se convertirá en uno de los postulados del arte contemporáneo. VAN GOGH nos da un testimonio constante de ello. Desde 1880, cuando apenas comienza a dibujar, confía a su hermano su admiración por los aguafuertes de MÉRYON. Pero, ¿qué admira?; ¿la composición, el equilibrio de masas, la elegancia de los rasgos, el contrapunto de los negros y de la luz? De ninguna manera. Lo que le fascina en esas obras es el reconocimiento de cierta angustia metafísica, es la experiencia fraterna de una conciencia a la que su trascendencia hace desigual a sí misma y extraña al mundo. «Incluso cuando dibuja el granito, las barras de hierro o el pretil de un puente, manifiesta algo del alma humana, conmovida por cierto desgarramiento íntimo». En 1882 explicita lo que simboliza uno de sus propios dibujos: «He aquí lo que yo he querido decir en este dibujo: la emoción inexplicable que exhala la imagen de un buen hombre viejo, sentado sin moverse en el rincón del fogón, proporciona a mi sentido una de las pruebas más sólidas de la existencia de Dios y de la eternidad. Algo precioso y noble cuyo destino no podrían ser los gusanos. ISRAËLS ha sabido expresar eso maravillosamente». Esta fe en el destino sobrenatural del hombre, esta exigencia dolorosa de la que está ausente la verdadera vida, lo que había inspirado sus sermones en Borinage, cuando había querido ser pastor, eso es lo que quiere simbolizar su arte. Por lo demás, él da una explicación clara de esto: «Pretendo alcanzar lo que se diga *de mi obra: este hombre* siente intensamente, este hombre está dotado de una sensibilidad muy fina... Quisiera probar mediante mi obra que, a pesar de todo, hay algo en la entraña de este original...». De esta suerte, la verdad de una obra de arte es lo que ella simboliza; y lo que ella sim-

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

boliza es lo que oculta de un hombre, lo que la gente ve. Por eso, acabamos de ver que VAN GOGH asigna a la obra de arte ese estatuto de *prueba:* por su realidad se confirmaría otra realidad, hasta entonces desconocida y problemática, y que sería extrínseca a ella. Lo que VAN GOGH busca en una obra es un hombre. Lo que por decirlo de una vez, todo lo que es propiamente estético en una obra, remitiría, de esta suerte, al carácter moral simbolizado en ella. Lo que VAN GOGH busca en una obra es un hombre. Lo que él ensalza en lo simbolizante es lo simbolizado. Lo que estima él en el arte es el carácter de artista. Por ejemplo, lo que admira en las litografías de JULES DUPRÉ es «la suma de fuerza y de amor que revelan». Y, cuando da las gracias a EMILE BERNARD por el envío de algunos estudios, pregunta: «¿sabes lo que me ha hecho apreciarlos tanto?». La contestación no son observaciones de pintor, sino observaciones de psicólogo o moralista: «*son la prueba* de algo voluntario, sapiencial, de algo estable y firme, seguro de sí mismo». Y termina con una comparación, ciertamente halagadora para EMILE BERNARD, pero que hace pensar que lo que VAN GOGH admiraba en REMBRANDT era no tanto una estética cuanto una espiritualidad: «nunca has estado más cerca de REMBRANDT». Igual para KANT, que había visto en él un símbolo de la moralidad, el arte sería un símbolo, bien de la psicología, bien de la espiritualidad. Pero entonces, ¿no acabamos de perder una vez más la especificidad propia del arte?

Si lo que interesa es la personalidad empírica del artista, como es el caso de la Marquesa de Villeparisis en Proust, el arte dejaría de interesar desde el momento en que se conociese al artista. Y, en efecto, si lo que simboliza una obra es el hombre, ¿cómo no pensar que el símbolo es un mero *Ersatz* en relación con lo que simboliza?

Por lo demás, el interés que uno tendría por una obra, de ninguna manera sería un interés estético, sino sólo un interés novelesco. El novelista se convertiría en el personaje de una novela imaginada por sus lectores; y el espectador trataría de pintar al pintor siguiendo su pintura. En ese caso se tendría por las obras de arte un interés más o menos similar al que los grafólogos encuentran en los manuscritos de MACHADO y de GARCÍA LORCA. Si lo que una obra de arte simboliza es una personalidad moral, su

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

estilo debe representar una única manera de estar en el mundo, y en este sentido se puede pensar, con PROUST, que el arte simboliza el único verdadero viaje de que somos capaces, haciéndonos «ver el universo con los ojos de otro», y haciéndonos sentir de esa manera el mundo multiplicado tantas veces cuantas visiones diferentes el arte nos descubre. En efecto, de la misma manera que un viaje, las obras de arte nos revelarían otros paisajes espirituales. Y es justamente en ese sentido en el que, según HEGEL, el arte nos cultivaría «transportándonos simbólicamente a situaciones que nuestra experiencia personal no nos hizo conocer nunca». Apasionándonos así de manera imaginaria por las pasiones de la humanidad entera, ¿no nos hace el arte descubrir en nosotros esa humanidad cuya universalidad se despliega solamente en la frontera de nuestras vidas? De la misma manera que, hasta hace poco, los viajes coronaban la educación, al ofrecerle a un joven la posibilidad de incorporar la experiencia de la humanidad a la estrechez de su propia experiencia, ¿no es el arte nuestra verdadera educación sentimental, pues nos hace experimentar sentimientos que no hubiéramos tenido ocasión de descubrir sin él?

Si el arte es una invitación al viaje, al liberarnos de nuestra condición metafísicamente hogareña, ¿no es también el símbolo del exotismo y del extrañamiento?

Como lo manifiesta su historia, ¿no consiste todo el arte, en efecto, en la novedad incesante de sus estilos? Suponed que tenga el talento de escribir una novela exactamente como lo hubiera hecho FLAUBERT, pintar un paisaje como COROT, escribir una melodía como lo hubiera hecho FAURÉ... Todo lo parecidas que puedan ser esas obras a las de ellos, no serán, con todo, más que «pastiches», no serán obras de arte. Como nos recordó KANT con la máxima radicalidad, alguna innovación imprevisible es esencial a la creación estética. Por lo demás, DIDEROT lo había analizado a propósito de la pintura: son siempre la «intrepidez» y la «audacia» las que hacen el estilo. Ya que consiste en expresar las cosas menos sorprendentes de la manera más sorprendente, lo propio del estilo es, en efecto, hacernos ver todas las cosas como en la primera mañana del mundo. Por ello nos maravilla el arte.

Esa capacidad de maravillar, que el Renacimiento había tomado de la estatuaria griega, de la que INGRES después de DAVID y DA-

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

VID tras WINCKELMANN se hacían votos, la habían vivido los griegos y se reconocían regenerados, transfigurados, y como ennoblecidos el contemplar las estatuas de sus dioses.

Los hombres de la Edad Media, con su proximidad a CRISTO y la familiaridad con los apóstoles, se habían maravillado al reconocer su existencia cotidiana en los capiteles de las iglesias. Esta admiración la iba a requerir el romanticismo por doquier: en el Nuevo Mundo y en el Oriente, a las prostituidas y a los bandidos, a los monstruos, a los «travestís», a todas las figuras de lo extraño y del exotismo. Para los románticos, nada conmueve que no extrañe, nada hay bello que no conmueva. BAUDELAIRE lo señalará: «La admiración es el principal gozo causado por el arte y la literatura». Puesto que el arte debe tener siempre algo de nuevo, arrancándonos de la trivialidad de nuestras existencias indigentes y uniformes, «la belleza —dirá él— es siempre bizarra». ANDRÉ BRETÓN sistematizará la experiencia: «digámoslo tajantemente, escribe en el *Primer Manifiesto surrealista,* lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso es bello, sólo lo maravilloso es bello».

Dos problemas aparecen entonces: 1.º) Todo lo que es insólito, ¿tiene carácter estético? 2.º) ¿En qué sentido el arte es verdaderamente insólito?

1.º Si el arte no es más que el símbolo del extrañamiento y del desarraigo, ¿no resulta en cualquier caso inevitable que cualquier cosa pueda pretender pasar por obra de arte, con la sola condición de sorprender? ¿No es eso, en efecto, lo que suponía MARCEL DUCHAMP cuando pretendía «promover a la dignidad de obra de arte» un portabotellas, una pala de nieve o un urinario? El mismo efecto de sorpresa autorizaba a PICABIA a firmar una mancha de tinta titulándola *Santa Virgen,* y a ANDRÉ BRETÓN a llamar poemas a una mezcla todo lo gratuita imaginable de fragmentos de títulos de periódicos. Esta reducción de la experiencia estética a un puro atolondramiento o a una cierta turbación, ha producido después todo tipo de tentativas: una arpillera pegada sobre un contrachapado, una lata de sardinas herrumbrosa puesta en el suelo, pero protegida como la Venus de Milo por un largo cordón granate, el cabo de un tubo de gas colgando sobre unas cimas, etc. ¿Existe algo, desde hace cien años, que no haya sido propuesto a la contemplación de nuestros contemporáneos?

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

Ahora bien, aquí de nuevo, bajo pretexto de no consentir nada a la trivialidad ni a la costumbre, es la misma especificidad del arte la que se desconoce. Veo al menos dos razones que lo explican.

La primera es que si cualquier desecho puede ser promovido a la dignidad de obra de arte (se le haga simbolizar el silencio, la miseria, la incomunicabilidad, la sociedad de consumo, etc.), por ello mismo, el arte ya no tiene estatuto propio. De una extensión casi infinita se sigue necesariamente una comprensión casi nula. Si casi todo puede ser arte con la sola condición de no parecerlo, el arte no es casi nada.

La segunda observación es que en esas empresas de turbación, la obra no es más que un pretexto. El arte puede prescindir de sí mismo. Lo que interesa, en efecto, no es la obra por lo que ella es, sino por lo que se dice de ella. Este arte que se pretende puro es pues, de hecho, el más impuro. Los objetos que muestra no pueden hacer compañía a ningún hombre sumido en la soledad. Nadie se ha puesto jamás en solitario frente a ellos para sentirse así más cerca de sí mismo. Este arte que se llama mínimo no es, paradójicamente, más que una preciosidad al revés; y, como a la preciosidad, no hay nada que le guste más que la sorpresa, los enigmas, las charadas, los problemas, es decir, en resumen, el discurso. A este título, no siendo ya más experiencia estética la que se obtiene de la contemplación de las obras, sino la que se saca de los comentarios que se hacen sobre ellas, el único arte sería la literatura.

He aquí por qué, si la sorpresa es un carácter necesario de la experiencia estética, no es, sin embargo, un carácter suficiente. Todo lo que es sorprendente no es maravilloso; y no todo lo que es maravilloso es arte.

2.º Queda la segunda cuestión: si todo arte es sorprendente, ¿qué hay en el arte que sorprenda verdaderamente?

Resulta verdaderamente notable que, hasta en las obras más conmovedoras, lo que ellas representan no es lo que nos conmueve. Y, en efecto, por fascinantes que sean, por ejemplo, las naturalezas muertas de CHARDIN o de BAUGIN, de ZURBARÁN o de CARAVAGGIO, ¿qué es lo que nos parece tan extraño, dado que no aparecen sobre las mesas más comunes otra cosa que las cosas más comunes: frutas en una canasta, barquillos en un plato, jarras y

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

pipas? Cuando reconocemos en el mundo de CÉZANNE, lo mismo que en él nos sea más familiar, una tabla rústica, un mantel arrugado, cebollas y manzanas, ¿qué de extraño reconocemos en el mundo mismo del arte?

Ya que una obra no es estética más que por el extrañamiento que nos hace sentir, y puesto que lo que nos extraña no es lo que nos representa, ¿no es más bien en la esencia de nuestra propia representación donde debemos buscar el origen de ese extrañamiento? Ya que si no es la diversidad de las miradas que se pueden lanzar al mundo, ¿qué es, pues, lo que el arte simboliza?

Para intentar dilucidar lo que simboliza una obra de arte, busquemos caracterizar el estatuto que nuestra percepción le asigna. Puesto que un tarro de compota de CHARDIN o de CÉZANNE existe bajo nuestra mirada de otro modo a como existe sobre mi mesa, ¿qué diferencia originaria hay en la mirada que posamos sobre ellos? Como un objeto de arte no puede ser percibido como *objeto* más que por aquello que tiene de común con todos los objetos del mundo, ¿qué es lo que nos hace percibirlo como objeto *de arte* y lo distingue así de todos los otros?

Si es verdad, como pensaba BERGSON, que la percepción es una anticipación de la acción, debemos percibir de manera completamente distinta las cosas entregadas a nuestros proyectos y expuestas a nuestro manejo, y las obras que no podemos percibir precisamente más que en tanto que niegan todo proyecto y recusan toda acción. Percibir las cosas es siempre, en efecto, situarlas en referencia a todas aquellas que las rodean y reconocer su posición en el espacio; pero percibir una obra de arte, significa no reconocerle ninguna relación con ningún otro objeto y sentir, por consiguiente, que no tiene ni emplazamiento ni «entourage». Lejos incluso de que tenga alguna posición *en* el espacio, es ella, a la inversa, la que abre, funda, caracteriza, especifica su espacio propio. *Así, mientras que toda cosa se percibe en el mundo, toda obra de arte escapa al mundo, porque precisamente en una obra percibimos un mundo.*

Deseables, envidiables, amables o temibles, duraderos o perecederos, tantos y tantos objetos como el mundo pueda mostrar, al percibirlos anticipamos el poder que tenemos de acercarnos o alejarnos de ellos, de desplazarlos, modificarlos o transformarlos. La

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

relación que tenemos con ellos es tan diversa y variable como puntos de vista y captaciones posibles hay de ellos. No percibiendo así lo real más que bajo el halo de lo posible, la atención que otorgamos a lo posible nos distrae siempre en alguna forma de lo real. Siempre nuestra percepción de lo lejano se monta sobre la de lo próximo; y siempre la percepción que tenemos de su proximidad desborda y oscurece la que tenemos de un objeto. Como en PROUST, no es ocasionalmente, sino por naturaleza, por lo que en el mundo en que vivimos no percibimos la catedral de Balbec más que en los parajes del café-billar y de la agencia de descuentos. Donde no tenemos que habérnosla más que con objetos, no hay más que relativa realidad y percepción dispersa.

Al contrario, la realidad de una obra de arte se presenta, de inmediato, en su insuperable totalidad: sin ningún horizonte más allá de ella misma hacia el cual pueda alargarse nuestra mirada, sin ningún otro punto de vista posible que se oponga y limite el nuestro. Por consiguiente, se presenta como una realidad absoluta. Mientras que en el mundo en que vivimos toda realidad se nos desvanece y se descifra en tantas apariencias dispersas, en el mundo del arte toda realidad se encuentra concentrada en la obra. Por esto, la experiencia engañada que tenemos de la realidad nos hace distinguir la apariencia de la realidad, mientras que la experiencia que tenemos del arte nos hace acoger la apariencia como la realidad misma.

En el mundo en que vivimos, las apariencias sólo designan de hecho la realidad de las cosas en tanto en cuanto la disimulan: estas frutas en esta canastilla, de tan brillante apariencia, ¿qué otra apariencia esconden sino la que exhiben sus pintas? Pero ni las ciruelas de CHARDIN, ni esas uvas, esas manzanas y esas peras pintada por CARAVAGGIO, disimulan ninguna otra apariencia. Es inútil alargar la mano, ni esperar un signo. No hay nada que esperar: un mundo se encuentra ahí, desafiando toda intrusión.

Delante de todo objeto de arte, experimentamos lo mismo que describe SCHILLER delante de la JUNO LUDOVIVSI: «Su suficiencia nos asusta; toda su persona se cifra en ella misma y encuentra ahí su morada; ella es un mundo completamente cerrado». Y al evocar el estatuario de RODIN, es este mismo encierro de la obra en la inalcanzable plenitud de un mundo, lo que RILKE también

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

describe. «Una obra, escribe RILKE, se parece a esas ciudades de otra época que vivían enteramente reducidas a su recinto... Nada la franqueaba, nada se encontraba más allá ni se mostraba más acá de sus puertas; ninguna espera abría hacia fuera». Ahora bien, este recogimiento de la obra en su propia suficiencia, este alejamiento en el cual nos mantiene, no son lo propio ni de una escultura, ni de un rostro, ni de una expresión o un estilo particular. Caracterizan el estatuto mismo del arte, constituyendo paradójicamente el objeto de nuestra contemplación en la totalidad cerrada de un mundo.

Tomemos un ejemplo inverso. En vez de la grave majestad de esta Juno de mármol o de las estatuas de RODIN, consideramos al contrario el fuego vivo de una bailarina. Todo lo que era allí peso, gravedad, es aquí delicadeza. Todo niega aquí la inmutabilidad que allí se acusaba. Ahora bien, al describir esta experiencia artística que nos comunica el baile, VALÉRY utiliza los mismos términos que habían inspirado a SCHILLER el rostro inconmovible de Juno y a RILKE los cuerpos sellados por la estatuaria de RODIN: «Este cuerpo que baila, escribe VALÉRY, parece ignorar lo que le rodea. Parece que sólo se ocupa de sí mismo, ... sin saber nada de lo que le rodea. Diríamos que se escucha y que sólo se escucha a sí mismo ... No hay ninguna meta que sea externa a los actos, no hay ningún objeto para aprehender, para alcanzar o para rechazar, no hay nada de imprevisto, ninguna exterioridad».

Excluyendo toda modificación, anulando todo posible, sustraido de toda contingencia, retirado en su independencia y en su suficiencia absolutas, así es como se nos aparece un objeto cuando reconocemos que es un objeto de arte. Si no parece estar sujeto a las leyes de este mundo, es porque en él se anuncia otro mundo. Y es precisamente por esto por lo que nos produce extrañamiento. Si nos parece estar encerrados en su plenitud, es porque nos mantiene a distancia, y porque esta infranqueable distancia que le mantiene inaccesible bajo nuestros ojos es constitutiva del arte. Un mundo está ahí, que podemos sólo contemplar, del cual podemos intentar descubrir el orden, presentir el ritmo, adivinar el sentido, pero que no podemos penetrar.

Esto es entonces lo que simboliza la creación estética. Según la imagen de RILKE, en el arte se anuncia simbólicamente otro

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

mundo, de la misma manera que de lejos se anuncia una ciudad por los signos que sus murallas y sus campanarios muestran por encima del campo. Pero como estos signos sólo son visibles para los viajeros aún alejados, los signos que desciframos en una obra sólo nos anuncian la inminencia de otro mundo en tanto que nos mantienen todavía alejados de él. Precisamente por esto, la experiencia del arte es, simbólicamente, la de un viaje, pero de un viaje metafísico. Simbólicamente, el arte nos hace sentir que este mundo no es nuestra morada: sólo venimos a él, pasamos por él, y del abandono de él es de lo que que se trata en el arte sobre todo.

Esta experiencia originaria de la extrañeza y de la separación, que al acostumbrarnos a vivir, habíamos olvidado, es precisamente la que el arte nos hace recomenzar. Ya que el mundo no fue siempre para nosotros esa sociedad de objetos civilizados, tan dócilmente sujetos y entregados a nuestras manos; el mundo de los objetos que hemos apropiado para nuestro uso, nos ha hecho olvidar la existencia del mundo impenetrable del cual los hemos abstraído. Delante del mundo de una obra de arte repetimos, entonces, simbólicamente, la experiencia de nuestra condición primordial, al estar una vez más enfrentados con la inquebrantable plenitud de un mundo que nos excluye. En este sentido la experiencia del arte nos hace repetir simbólicamente la de nuestro nacimiento: imitamos así interiormente al llegar a algún mundo enigmático y cerrado. Como al llegar al mundo empezamos nuestra vida en la turbación y en el asombro, al ir hacia una obra de arte como hacia un nuevo mundo, jugamos a recomenzar nuestra vida. El arte es simbólicamente un re-nacimiento.

No obstante, la operación por la cual contemplamos un mundo en un objeto en vez de percibir simplemente ese objeto en el mundo, es el juego mismo del arte: el mundo del arte es un mundo jugado. Un lienzo no existe de hecho para nosotros como pintura si no jugamos a olvidar que sólo es pintura. Igualmente, ir al teatro es haber decidido por convención olvidar que se trata de una convención: es jugar. Es nuestro juego, que finge mirar la obra que contemplamos como la aparición de un mundo que se muestra, y que finge reconocer en este mundo los signos en los cuales un destino se anticipa. Pero jugar, es ponerse a jugar; y ponerse a

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

jugar es jugar a no jugar. Es fingir olvidar para olvidar que uno finge.

Entre lo real y lo imaginario, entre el mundo en que la conciencia juega y el mundo que ella pone en juego, la conciencia puede entonces fingir abolir toda distancia: en esta distancia la que hace el fingimiento y la que el fingimiento restaura. Si la conciencia para de jugar, por un exceso de credulidad que suprima la distancia del juego (como don Quijote delante del retablo de maese Pedro), o por un exceso de lucidez que le impide el dejarse llevar, toda experiencia artística resulta inmediatamente imposible.

Ninguna obra, por consiguiente, podría jugar, cara a nuestra conciencia asombrada, el papel desconcertante de un mundo, si no jugáramos a ir hacia esa obra como imaginamos haber llegado al mundo. La experiencia estética por la cual constituimos un objeto de arte, consiste entonces en situarnos delante de él como a distancia del mundo: jugamos entonces a no estar irremediablemente en este mundo donde, no obstante, vivimos; a no estar asignados a un momento ni a un lugar; a depositar como un viejo vestido nuestra memoria y nuestras costumbres, y a abordar otro mundo, tan impenetrable y fascinante como había sido éste, dispuestos a comenzar ahí una vida nueva, ansiosos de nuevos signos, atentos de nuevo a su rareza, y saboreando ahí como una embriaguez el vértigo de nuestro vagabundeo metafísico.

Al tiempo que las diferentes obras de arte simbolizan otros mundos, a los cuales mimetizamos interiormente llegar, la experiencia estética simboliza nuestro nomadismo metafísico.

El arte es entonces el símbolo de ese *Wanderer* que canta en el corazón de todo hombre como canta en re menor en SCHUBERT:

«Fremd bin ich eingezogen
Fremd zieh'ich wieder aus».

Entre este mundo en el cual vivimos y donde las obras son producidas, y los mundos imaginarios que estas obras simbolizan, el arte es un viaje metafísico.

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra