ARTE Y SOCIEDAD DEL SIGLO XX

POR

JORGE USCATESCU

I

Toda problemática actual en torno a las cuestiones suscitadas por los nexos entre el arte y la sociedad, está adscrita, quiérase o no, a una dicotomía sociológica que está dominando la dialéctica de nuestra cultura desde hace algunas generaciones. En pocas palabras, o se llevan los problemas en cuestión al campo de las explicaciones o al campo dogmático que nos ofrece el materialismo dialéctico, o sea el marxismo, o se acepta por parte de todos los que no suscriben la explicación marxista, la fundamentación de la sociología o la ética weberiana, la única que ha sobrevivido gloriosamente a la enorme dispersión o congelamiento dialéctico de los últimos setenta años. Por todo lo que nos pueda interesar ahora y aquí, el hecho no puede ser más curioso, por cuanto Max Weber ha consagrado estudios muy reducidos, en el complejo gigantesco de su obra sociológica, a los problemas del arte. Pero estudios como el suyo, en torno a la *Neutralidad axiológica*, o bien *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik (Fundamentos racionales y sociológicos de la música*, 1910), trabajo este último sin acabar, detenido en la parte primera, la de los fundamentos racionales, nos ofrecen aún terreno de intelección de los problemas de enorme solidez, después de largos esfuerzos realizados en el campo de la crítica estética y valorativa.

Sin llegar a lo que se pudiera llamar una sociología del arte, Max Weber nos ha dejado en herencia una exposición de ideas esenciales, que presentan todavía una forma, una base de partida, unas posibilidades de comprensión del fenómeno artístico, no alcanzadas por el resto de la filosofía contemporánea, ni siquiera por el esfuerzo, ingente y disperso, de la fenomenología, implícito en la mayor parte de las revoluciones artísticas del siglo, desde el surrealismo hasta el arte abstracto. Todo ello porque Weber ha dejado un amplio, aunque riguroso y controlado intelectualmente, campo abierto a las significaciones, a la comprensión íntima del proceso de la creación artística, libre de cualquier forma de dogmatismo. Y sobre todo su método de investigación, ins-

pirado en su sugestivo hallazgo de los *tipos ideales* en la explicación de los hechos sociológicos, es un método aún válido y no superado por ningún otro, centro de la doctrina espistemológica de Max Weber. Weber nos ha demostrado para siempre el *carácter racionalista* de la cultura occidental y en función de los condicionamientos culturales, sociales, éticos y religiosos, nos ha ofrecido una posibilidad segura de una explicación de los estilos artísticos. La posibilidad de descubrir el carácter del «ethos» específico que inspira y determina los florecimientos de los estilos artísticos. La tipología weberiana nos sirve aún, más que como esquema formal o método, como un camino seguro hacia un ahondamiento ontológico de la creación artística. Además, su visión de conjunto sigue siendo amplia y más inteligible que todos los estudios parciales que han aparecido después. Por ello, puede afirmar con entusiasmo, hoy en día, Raymond Aron, que Max Weber «pertenece tanto al pasado como al porvenir de la sociología». Prueba de ello, el éxito sin precedentes que está teniendo su obra en los Estados Unidos, en pleno frenesí tecnológico.

Todos recordarán las consideraciones iniciales de Ortega sobre *La deshumanización del arte,* en torno al estudio del arte desde el punto de vista sociológico. Ortega partía de un libro de Guyau titulado *El arte desde el punto de vista sociológico,* y afirmaba, a su vez, la creencia en una sociología del arte. Desde este punto de vista planteaba Ortega el problema de la «deshumanización» del arte, que otra cosa no era sino su «ininteligibilidad para todo el mundo». «A mi juicio —escribía en aquella ocasión Ortega— lo característico del arte nuevo, *desde el punto de vista sociológico,* es que divide al público en dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden.» El arte nuevo tenía, según Ortega, «a la masa en contra suya, y la tendrá siempre». Sin embargo, Ortega reconoce en el arte de cada época, incluso en el arte nuevo, «una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico», en la variada manifestación de las artes. De todo ello se percata Ortega, no resistiendo, sin embargo, a dejar caer en su análisis unas «gotas de fenomenología». Ahora bien, a nosotros el hecho de que el arte contemporáneo sea menos accesible a las masas que el de otras épocas, aparte que sea discutible, no nos puede llevar directamente a definirlo sociológicamente como arte deshumanizado. El arte nuevo de nuestro tiempo ha demostrado precisamente ser más nuevo en cuanto ha expresado más intensamente un *estilo nacional* y si cabe *popular.* Las corrientes más avanzadas estaban abiertas en sus propósitos a las masas. Las experiencias artísticas, sobre todo teatrales cubofuturistas, fueron en este sentido un ejemplo. Y sobre todo lo que definía el carácter popular y nacional de cada una de estas experien-

cias revolucionarias era su estilo. El estilo nacional de artistas como Falla, Picasso, Bartok o Brâncusi deja en lugares híbridos, en cuanto *estilo*, precisamente, la creación romántica, específicamente nacionalista y democrática, sin hablar de las «aperturas» universalistas y minoritarias de cualquier gran artista del Renacimiento. El «estilo» es lo que define el fenómeno artístico. Las ideas de Weber en el campo sociológico y de Wölflin en la historia del arte concuerdan en la importancia que dan al *estilo*. «El estilo, en palabras de Wölflin, en cuanto expresión del estado de espíritu de una época y de un pueblo, así como de un temperamento personal.»

Desde este punto de vista, el llamado arte deshumanizado es un absurdo. Todo arte es la expresión de la humanidad y la sociedad de su tiempo. Todo arte corresponde al cambio de las estructuras imaginarias de su tiempo. Los libros publicados sobre esta materia durante los últimos años por críticos como Pierre Francastel y Jean Starobinski son reveladores. El primero ofrece un campo de estudio de enormes perspectivas en sus libros: *Pintura y sociedad, Realidad figurativa, La figura y el lugar*—a la red de «percepciones sensibles y de cuadros problemáticos del pensamiento, comunes al artista y a sus contemporáneos»—. La verdadera revolución del arte en los siglos XIX y XX, nos viene a decir, proviene del hecho de que los pintores sobre todo han dejado el instrumento de la autoridad para la difusión de temas y valores reconocidos por la sociedad.

No sin errores y sin choques han sabido llegar e interesar públicos amplios. No solamente han sido los primeros en plantear los problemas del realismo y de lo colectivo, sino que, por una curiosa paradoja, han sido igualmente los primeros en sustituir a la descripción convencional de una naturaleza espectáculo, constituida por objetos contados *a priori*, el análisis fenomenológico de las reacciones íntimas del espíritu conmovido por la vista del mundo exterior, pero siempre ordenador del campo dinámico de sus actividades sensibles. El arte social, salido del dominio de la caricatura, y el arte abstracto, salido del análisis impresionista de los datos puros de los sentidos, atestiguan, conjuntamente, la existencia de una nueva fase en la historia de las artes. Por ello se extraña ante este esfuerzo de los creadores nuevos de «aprehender el hecho estético puro», dentro de una nueva experiencia artística y ante el hecho de que la crítica y la cátedra siguen considerando a los artistas «distribuidores de verdades recibidas».

Aparece, como un eco lejano de las teorías weberianas, la necesidad acuciante por parte de la sociología del arte, de desprenderse de una tradición basada esencialmente en los juicios de valor. Este espíritu nuevo lo han alcanzado, en cambio, hace tiempo los artistas con-

temporáneos. Ellos han indicado el nuevo camino de la comprensión del hecho artístico en sí: el de ahondar en «ciertas motivaciones imaginarias aceptadas conjuntamente por los artistas y la sociedad, y en función de las cuales la selección se ha hecho entre los medios destinados a organizar las obras». El problema esencial consiste en llevar a un campo de aprehensión tanto «los valores imaginarios» como «las técnicas figurativas», en un proceso en el cual las significaciones son más importantes que las representaciones. En este proceso de significaciones, el espectador de la obra de arte, cuya función social es indiscutible, viene a tener un papel activo. El arte y la sociedad poseen nexos que antes se ignoraban. Francastel reprocha a los eruditos de hoy la permanencia en una concepción «general del espíritu», que considera el arte «como una ventana abierta sobre el mundo», mientras «la gran mayoría de la sociedad —y el éxito del arte moderno es una prueba de ello— es mucho más sensible que los intelectuales, a los valores plásticos o figurativos». Se ha llegado así a la idea de que los modos de aprehensión de lo real y lo imaginario, que ofrecen las artes, es irreductible a otras actividades. Esta idea no podrá facilitarla un sistema de representaciones, pero sí uno de significaciones. Las relaciones entre arte y sociedad implican dos conclusiones fundamentales: primera, que «el arte es una de las actividades permanentes necesarias y específicas del hombre que vive en sociedad»; segunda, que en las relaciones entre arte y sociedad «no se puede ignorar el problema de las dimensiones y las medidas de las civilizaciones y, en estas civilizaciones, el problema de las funciones y los límites complementarios de diferentes facultades del espíritu, hechas tangibles mediante obras entre las cuales las obras de arte constituyen una clase irreductible a cualquier otra».

Se trata de un nuevo, absolutamente nuevo planteamiento, en las cuestiones relativas al arte y a la sociedad, de los problemas referentes al espacio, al tiempo y al lenguaje. Se está poniendo el acento de una forma constante sobre la importancia de las significaciones de orden visual, en la aprehensión de la realidad artística. En una civilización de la imagen, como la nuestra, la cosa no debe extrañar. Pero renovada importancia adquiere el problema del espacio. En la combinación ideal entre «las figuras y el lugar» se ve una nueva aproximación a la creación artística de una época. Así, lo real y lo imaginario adquieren una nueva configuración. Al introducir en el campo de la crítica artística el lugar y la figura, que son conceptos abstractos, matemáticos, se refuerza la significación de la «ambigüedad» de «figuras irreales pero concretas y de lugares puramente convencionales que se hallan a la vez materializados en un campo limitado a las dimen-

siones de una superficie metódicamente distribuida y sustraídos a esta materialización». Las mutaciones sociales engendran un tipo de relaciones nuevas entre «lo figurativo» y «lo concreto» a través de la inserción, en la dialéctica creadora, realidad-imaginación, de nuevos tipos de representaciones. Ahora ben, toda mutación importante implica una situación ambigua. En este sentido, la revolución artística de nuestro tiempo es tan importante como la revolución figurativa del *Quattrocento.*

Esta situación ambigua ha caracterizado en exceso el arte de nuestro tiempo en sus relaciones con la sociedad. Por ello, no es de extrañar que artistas que encarnan hoy en día más que ninguno en ninguna otra época el genio nacional, hayan permanecido en parte adscritos a un tipo de arte intelectual y objetivo, sin expresar —según se creía— la sociedad y los impulsos masivos de su tiempo y sin representar un estilo nacional en el arte. Pero para penetrar en las interioridades de esta situación ambigua, bastaría con citar la presencia, en el panorama artístico de nuestro siglo, de cuatro figuras grandes. Nos referimos a Picasso, Falla, Bartok y Brâncusi.

II

Sería sobremanera curioso analizar hasta qué punto el arte contemporáneo se constituye en vehículo cultural de cara a las grandes masas populares, por una serie de implicaciones suyas que, según nuestro modo de ver, han sido escasamente puestas de relieve. Y era natural que esto ocurriese; a saber: que el arte de nuestro tiempo, un arte revolucionario, hecho de rebeldías, de transgresiones totales, de arranques nihilistas, se convirtiera en una imagen, pura y primordial a veces, de las más auténticas y libres, del genio del pueblo, concepto tan exaltado por el romanticismo en su abigarrado dogmatismo creador. Más de una vez el arte contemporáneo, en su deseo de tocar máximos límites de objetividad, de romper los perfiles de la realidad con el fin de alcanzar una realidad última y en ciertos casos primigenia, lleva a cabo inmersiones radicales en las fuentes de la creación popular, y para justificar y llenar con ellas sus tendencias evasivas hacia un universo abstracto, cerebral, completamente depurado después de generaciones y generaciones de creación objetiva. No a otra cosa responde, por ejemplo, el hecho de que los surrealistas no sólo buscan la esencia de la realidad allende la realidad misma, en una verdadera hazaña fenomenológica y agregar a su producción creaciones de los pueblos primitivos y que genios situados en la vanguardia de la crea-

ción contemporánea, como Falla y Bela Bartok, en la música y Constantin Brâncusi, en lo figurativo, sean, en lo más auténtico y grande de su creación, imágenes actuales, vivas, sin realidades intermedias, del genio del pueblo en cuyas fuentes directas se inspiran no sólo la sustancia, sino los modos formales de las creaciones respectivas. Se trata de *figuras representativas,* pero no, por eso mismo, de ejemplares únicos. Un examen de su obra y su significado nos lleva, sin duda, a conclusiones entre las más sorprendentes. A través de sus obras, una comunión particular se establece entre la revolucionaria búsqueda formal de nuevos modos de expresión artística y una valoración entre las más lúcidas y atentas de las formas respectivas de creación popular. En este sentido los casos de Falla, Bartok y Brâncusi son ejemplares en el más alto grado. En el caso de Bartok la creación personal va al paso de su investigación rigurosa, científica, incansable de los tesoros de la música popular rumana, húngara, eslovaca, búlgara, y, agotadas sus posibilidades de estudiarlas, de los pueblos africanos o del Pacífico. Además, este admirador ferviente de Debussy, sin par creador acaso de la más significativa y más avanzada, en sus formas objetivas, música contemporánea, digno de estar al lado de Beethoven por sus magníficos «Cuartetos», no emplea su tiempo como investigador puro de las fuentes populares de la música, sino que gran parte de su propia creación sería inconcebible, sin este esfuerzo definido «subalterno» por algunos coetáneos suyos. En cuanto a Falla, es prodigioso su conocimiento no sólo de las fuentes profundas de la música española, sino de elementos populares entre los más sorprendentes. Personalmente he tenido ocasión de ver los esquemas primeros de su *Atlántida,* donde tiene anotaciones de elementos musicales primitivos, hasta de pueblos extremo-orientales. El elemento folklórico, en Falla, está sometido a una transfiguración sin par, donde lo único que permanece vivo e inconfundible es lo que Wölflin llamaba un «estilo» artístico nacional. Por su parte, Brâncusi, se puede decir que más que investigador y conocedor de las formas plásticas de su pueblo, es un portador consciente de estas formas. Pero en estos casos, el de Falla, Bartok y el de Brâncusi, no nos encontramos ante un fenómeno de «folklore imaginario», expresión absurda, que nunca se ha sabido lo que en realidad quiere decir, sino ante una creación que emana del genio del pueblo en lo que tiene él de más recóndito, de una zona inexplorada suya, totalmente ignorada por la exaltación romántica de los valores folklóricos, fuente primigenia, pero al mismo tiempo síntesis de permanente creación viva y de contactos inalterables entre las culturas de donde proceden. La búsqueda de un estilo propio, el alcanzar una expresión última de su creación, constituyen un proceso de constante

inspiración en las fuentes populares, conscientemente adoptadas en Bartok y vitalmente experimentadas en Falla, Picasso o Brâncusi. Por otra parte, al analizar la presencia de estos artistas representativos, en la sociedad de su tiempo, conviene distinguir claramente entre el proceso de creación y el fenómeno de la receptividad. Sin esta distinción, los nexos vivos entre el arte y la sociedad de su tiempo aparecerán híbridos, reducidos a una pura relación mecánica y exterior.

En Bartok el proceso es, por cuanto hemos dicho, más fácil de identificar. El mismo parte, intelectualmente, de una concepción nacionalista del arte. Esta misma concepción le impulsa a consagrar largos años a encuestas llevadas a cabo con criterios modernos sobre la música popular en la Europa central y oriental. En este sentido su obra es de un inapreciable valor. Pero constituye una etapa sin la cual su creación misma no hubiera sido posible. «Los días más felices de mi vida, diría él más tarde, son los que he pasado en las aldeas, entre los campesinos.» Sus colecciones de música popular se entremezclan con su vasta creación, donde la música de los pueblos, objeto de su investigación, aparece una vez en forma patente y directa, otra vez difuminada en la vasta masa orquestal, en la humanidad que inspira sus partituras y en la revolución formal en la cual el compositor participa. Se ha dicho justamente que las investigaciones de Bartok en la música popular ofrecen un equilibrio a su espíritu de creación, al mismo tiempo que una base nunca olvidada del todo. Hasta se han discriminado seis modos de empleos de la música popular en Bartok, entre los cuales figuran la presentación de ciclos de canciones populares, a veces con ricas armonizaciones como en las *Colinde* (villancicos) rumanos (1915); creación de una música original basada en melodías populares; «libre empleo de elementos populares, melódicos y rítmicos dentro de una música original»; elaboración de una creación original al estilo popular, y finalmente la integración total en la música original de un espíritu popular, a saber: «de principios armónicos, rítmicos o estructurales salidos de la música popular excluyendo cualquier forma reconocible» (Pierre Citron: *Bartok*, edición Seuil, París, 1963).

Es un hecho la constante pasión de Bela Bartok por las melodías populares que descubre en sus singulares andanzas. El ve en ellas, con razón, las formas últimas de un esfuerzo creador de siglos, depurado, transformado, alambicado por una sensibilidad siempre alerta, por un gusto siempre seguro. Por ello, no duda en definirlas «obras maestras en miniatura», igual que una fuga de Bach o una sonata de Mozart, ejemplares en cuanto a la calidad y a la densidad del pensamiento musical que expresan sin un solo detalle superfluo.

En este sentido, Bartok llega a conclusiones muy interesantes. Mayores son los cambios y contactos melódicos entre los pueblos, más depurada es la música, más perfecta la modificación de estilos. Por ello, el compositor cree en la fraternidad de los pueblos en la creación y acepta cualquier influencia, con tal de que parta de una fuente auténtica, «pura, fresca y sana». Estas conclusiones están en buena parte a la base de su propia teoría musical, de sus principios de creación y renovación formal. Con este entusiasmo y esta convicción firme hace Bela Bartok de estas melodías la fuente de modificaciones cada día más profundas en su obra personal. Modificaciones «en la armonía», liberada de la tiranía de los tonos mayor y menor; en el ritmo diversificado y acentuado según el ejemplo de las danzas populares; en la melodía y la orquestación, donde todo converge hacia la sencillez, la concentración y la pureza; «el juego entre *parlando y tempo giusto* paralelo al del sueño y a la acción» (Citron).

La revolución que Bartok representa en el lenguaje musical de nuestro siglo está relacionada con su conocimiento de la música popular, en un campo que había permanecido siempre inexplorado o superficialmente considerado, aunque a veces intuyendo su importancia como en el caso de Vincent d'Indy. Más que en el lenguaje de sus contemporáneos, Bartok encuentra la posibilidad de formular una nueva teoría musical en la síntesis de estilos populares, puesto que la síntesis constituye, según sus conclusiones, la perfección. A esta síntesis, no al atonalismo y a la herencia impresionista, ni al impresionismo en pleno auge, confía Bartok su preferencia en el esfuerzo renovador que realiza. En el contacto con ello procede en las etapas de su revolución musical, en una nueva concepción orquestal y rítmica, en una visión nueva de las cuatro tonalidades, en lo que Lendvai llama la «sección de oro» concebida como regla de construcción arquitectural, a la distinción que realiza entre la escritura cromática y la escritura diatónica.

La obra de Bartok constituye una vasta integración humana, llevada a cabo en un proceso lento, gradual, libre de compromisos. Quizá en su obra, como en la de su contemporáneo, el rumano Constantin Brâncusi, expresión también él de una realidad cargada de enormes posibilidades creadoras inexploradas, el hecho de que convierta el arte y la creación en una imagen transfigurada, «moderna», actual de cara al futuro, del espíritu del pueblo o de los pueblos en cuya cultura se inspira, constituyen la motivación misma de su sed de absoluto, de su gran amor a la libertad. Porque para ser de verdad «absolutamente moderno», como proclamaba el poeta, el creador necesita inspirar su acción en la libertad «libre».

III

En términos parecidos llegamos ahora al caso Falla. A muchos entre los que nos siguen les parecerá sin duda extraño el que hayamos escogido entre los artistas representativos de un estilo nacional de nuestro tiempo, a cuatro artistas como Falla, Brâncusi, Bartok y Picasso, habiendo alcanzado los cuatro su plenitud creadora fuera de las fronteras de su patria. Pero según nuestro modo de ver, no hay paradoja alguna en el hecho. Porque los cuatro entran en la corriente de comunicación social e intelectual de un tiempo, en que los estilos nacionales se realizan revolucionariamente en unos planos no sólo espiritualmente, sino incluso técnicamente universales. Falla es en este sentido un modelo. Su universalidad estriba precisamente en su enorme capacidad de penetrar, como ningún otro, en las esencias mismas del genio musical español y revelar estas esencias en un lenguaje nuevo, personalísimo, revolucionario, donde el elemento popular no implica pintoresquismo y donde el artista expresa anhelos de plenitud creadora de la sociedad en que se mueve. Su arte, lejos de ser un arte deshumanizado, representa una humanidad de hondas, fuertes raíces que manifiestan su solidez precisamente en la magnitud del árbol nuevo que alimentan y sustentan.

Se puede afirmar, sin temor alguno a dudas y exageraciones, que Falla constituye por su obra la expresión máxima de la sociedad española en materia de creación musical. Se da el hecho significativo de que precisamente la sociedad de su tiempo se encuentra en la situación de expresarse en términos de plenitud musical, lo que no había ocurrido con la sociedad española de otros tiempos. Porque no falta significación al hecho de la contemporaneidad de un trío creador como el de Albéniz, Falla, Granados, al cual la teoría de un postromanticismo musical y sus experiencias, le brinda la posibilidad de captar un auténtico *status musicalis* de su pueblo y expresarlo en las formas más auténticas y más amplias. El arte de Falla es, al igual que el de Bartok, que hemos empleado aquí por su valor paradigmático, un arte popular en el sentido más auténtico y noble de la palabra y por lo tanto expresión plena de la sociedad de su tiempo. Ahora bien, también en este caso debemos precisar que en un grado muy superior al romanticismo, Falla, en cuanto artista de su tiempo, participe en una revolución cultural, es un artista popular en cuanto capaz, inigualado por nadie, de alcanzar la esencia de la realidad española en términos musicales. Una imagen de su cometido nos la ofrecía ya en los tiempos de *La vida breve*, Roland Manuel, cuando escribía: «La música de *La vida breve* no nos pasea por Andalucía:

nos introduce en ella. Así, desde su primera obra, Manuel de Falla sacrifica osadamente el pintoresquismo engañoso al equilibrio natural de los valores sonoros y subordina, por instinto, el color a la luz. Orquestador nato, deja cantar a los timbres sin recargarlos. Ya su ardiente severidad limpia de aderezos que lo desfiguran, el rostro de España». En esta comprensión de lo que era esencial, en cuanto popular, en la música española, Falla demostró ser siempre un continuador fiel de aquel hombre animador sin par de las grandes empresas musicales españolas, que fue Felipe Pedrell. Porque para un Falla lo esencial se mantenía fuera del orden temático y de las motivaciones populares como tales. «Los elementos esenciales de la música —decía en 1925—, las fuentes de la inspiración son las naciones, los pueblos. Yo soy opuesto a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos; creo, al contrario, que es necesario partir de las fuentes naturales, vivas y estilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia, pero no por lo que aparentan al exterior. Para la música popular de Andalucía, por ejemplo, es necesario ir más al fondo para no caricaturizarla.» De esta posición parte un artista para el cual «la música está implícita en todas las cosas. En cuanto expresión de la sociedad y el alma española, Falla proclama su individualismo creador. Su máximo don es acaso el magnífico poder creador y evocador del silencio». Cuenta Falla, escribe Ramón Gómez de la Serna en las más inteligentes consideraciones, que no es dado leer sobre la obra del compositor, con ese gran silencio persílico de la noche andaluza y como la música está hecha sobre el silencio y depende sobre todo del silencio que tuvo por fondo y en el que se metió el compositor, la música de *El amor brujo* tiene valles maravillosos de silencio entre las Alpujarras de azul nocturno. Falla está hallado y humaniza el concierto y concierta el «folklore».

En efecto, el enorme españolismo de la obra de Falla reside no en temas o melodías populares, sino en la eliminación de todo pintoresquismo y en la búsqueda con voluntad firme, de una atmósfera profunda, de un paisaje interior del alma hispana, un ahondar en «las cuevas profundas de la sombra», una incesante exploración de la realidad más allá de una temática o unas melodías reconocibles. Así habría de entender su españolismo no sólo en obras como *Concierto para clave* o *El retablo de maese Pedro*, obras cumbres de una creación suya depurada de cualquier residuo o reminiscencia, sino en obras de patente sello español como *El sombrero de tres picos, El amor brujo, La vida breve, Homenaje a Debussy.* Acaso bastaría, en cuanto centro definidor de su obra, detenernos ante las impliçaciones que ofrece una obra de la importancia de *El retablo de maese Pedro*, para alcanzar la

importancia de Falla como expresión musical del genio musical, de su pueblo. Tiene razón Ramón Gómez de la Serna al decirnos que Falla llega esta vez en presencia de Cervantes, y se coloca en posición de tú a tú. Es una síntesis poderosa esta que Falla consigue en *El retablo*, de una España que se encuentra noblemente a sí misma, y se lanza, gloriosamente, fuera de sus propias fronteras. En *El retablo* está toda la polifonía, todo el políptico, el altar mayor iluminado con innumerables velas, reluciente de aureolas. Está en él lo popular, lo religioso, lo oriental, lo cristiano. ¿Qué sucede a propósito de tema tan profundo? Que suena la catedral, y cuando suena la catedral en España suena lo supremo.

Como hombre de su tiempo, sobre todo como gran artista de su tiempo, en Falla se expresa, en términos generales, la austeridad. Es una exigencia esta no sólo de su temperamento, sino una necesidad auténtica de buscar la forma adecuada de expresar musicalmente el alma de su tiempo y de su pueblo. Condición *sine qua non* de su grandeza sobria y enjuta, de caballero español de la música. En ella está implícita la calidad, la delicadeza suma de su música, cuando alcanza formas de verdad completas, definitivas, destinadas a abrir horizontes, como en el *Concierto de clavicémbalo*, «una de estas cosas fundamentales que ejercen influencia sobre toda una generación» (Aron Copland). Obra ésta de una gestación difícil, característica en cuanto creación de vanguardia, fruto de un laborioso esquematismo y de una pureza de formas y una capacidad de síntesis, asombrosas. El esfuerzo implica un aparente retorno a formas primitivas. En realidad la búsqueda esencial de una realidad primigenia, que nos hace pensar que la obra se gesta en el espíritu de su autor en plena hazaña surrealista.

«Falla —es otra vez Gómez de la Serna el que lo proclama— es como un augur de la noche de España, como el mediador entre el campanilleo de los campos, el alma minoritaria de los escogidos. Tiene todo lo suyo algo espontáneo y silvestre de flor de aire, siendo sus composiciones como florecillas de San Francisco de lo gitano, el mito de lo hispánico reducido a la más penetrante sencillez.»

IV

La figura y la existencia de Constantin Brâncusi se desprende de la leyenda y el misterio, como una estrella que sigue una noble, perfecta trayectoria en un espacio sin límites. Hace casi sesenta años abandona su patria, Rumania, portador de un genial mensaje renovador para el arte contemporáneo. A París, donde iba a fijar su re-

sidencia para siempre, no traía aprendizaje alguno. Su único tesoro artístico, según confesaría más tarde, eran los tapices, los balcones, las esculturas de los portales de un pueblo rumano perdido en la región subcarpática de Oltenia. Había nacido, según contaba él más tarde, exagerando la atmósfera de mito que siempre había rodeado su existencia, en una aldea perdida entre los valles de los Cárpatos. Su aldea no tenía alcalde, ni maestro, ni gendarme, ni enfermero. Además, su aldea no tenía nombre. Los hombres aprendían lo que enseña la primavera, el verano, el otoño y el invierno y en las estrellas. Era la aldea de Dios, misteriosa aldea de la utopía: sin enfermos, sin crímenes, con la existencia limitada sólo por el alba y el crepúsculo, sólo por las fronteras del misterio.

Mensajero de esta aldea de la utopía, se presenta un día en París a principio del siglo, en el taller de Rodin, gran Rodin, el Miguel Angel de nuestro tiempo. Rebelde, turbulento, genial, Brâncusi comprende que un arte auténtico de nuestra época no se puede nutrir ya de la herencia metafísica y formal renacentista. En las formas, sobre todo en las formas plásticas, el Occidente seguía viviendo como tributario de la Antigüedad y el Renacimiento. El peso de la tradición era enorme. Rodin poseía el genio suficiente para poder romper con la tradición. Pero su genio vivía bajo el enorme peso de Miguel Angel. «Maintenant nous faisons de l'italien», reconoce el gran autor de *Balzac* y del *Pensador*. «Nada crece a la sombra de los grandes robles», dijo Brâncusi, no sin respeto formal, al alejarse de Rodin.

A principio de siglo el arte europeo estaba en plena crisis de agotamiento. Agotamiento de formas, de sustancia, agotamiento de ideas bajo el lastre de la tradición. En este momento irrumpen en París dos rebeldes. Su presencia es parecida al papel que, en plena crisis del Imperio romano, desempeñan en Roma los emperadores «bárbaros». Infundirle nueva, aunque temporal, vitalidad. Estos dos rebeldes son el rumano Constantin Brâncusi y el ibérico Pablo Picasso. Azotando las viejas formas (las últimas, las que encarnan el impresionismo y las que nacen con el expresionismo son consideradas viejas y caducas ya), ellos irrumpen con ímpetu arrollador en el arte contemporáneo. Pero su situación es paradójica en grado sumo. Porque su misión es demoledora, de «bárbaros», pero el espíritu de su arte no es bárbaro, su lenguaje no se nutre de metáforas originarias, sino de la geometría y la abstracción. Ellos también son herederos de una tradición, pero se trata de una tradición ignorada, de formas puras, simbólicas, geometrizantes, que se asoma al horizonte cultural europeo con capacidad suficiente de renovar sus perspectivas.

Bastaría con un análisis de la obra de Rodin para comprender el

milagro. Brâncusi. Un análisis concreto, directo, desprovisto de dogmatismos. Ello nos demostraría que ni el psicologismo de Worringer, ni las teorías en torno a la deshumanización del arte, nos bastan para explicar lo que de grande, definitivo, pueda haber en el proceso renovador del arte contemporáneo. Hay un enorme cansancio metafísico en el «vigoroso» arte de Rodin. Busca la grandeza en la abyección, como lo comprueba la figura de *Balzac*, la animalidad de *Adán*, la atormentada envoltura telúrica de la *Danaide*. No sólo el mundo de las formas plásticas le aparta a Brâncusi de Rodin. Les separa, además de una concepción de las formas expresivas, una verdadera concepción del mundo: un mundo grandioso, sí, pero nutrido de postrimerías, arrasado por espasmos telúricos, en uno, un mundo alimentado por una gran sed de infinito, por evasiones utópicas, por misteriosas aspiraciones trascendentales, en el otro.

La plástica de Brâncusi permanece incomprensible, si no se ve en ella esta esencial textura suya: su serena, insaciable sed de infinito. Una aspiración utópica hacia el infinito, que no se despliega sólo sobre la dimensión espacial. No sólo el universo estelar atrae la mirada del artista. Sobre dimensiones infinitas proyecta él igualmente la existencia humana. Por ello, ante su obra, nada puede el psicoanálisis. El inexcrutable misterio del principio y el fin del ser, adquiere en su obra admirables relieves plásticos. Su escultura fue, por esto, desde el primer momento, una escultura de vanguardia. «Cuanto más viejo me hago, más joven se torna mi escultura», solía él decir. A una radical revolución de las concepciones en torno al arte plástico corresponde, como es natural, una radical renovación de la técnica y el material de trabajo. Para Brâncusi todo material encierra nobleza: el mármol, el barro, el acero, la madera, el latón. Sometido a un trabajo meticuloso, difícil, interminable, purificador, «espiritualmente», para cualquier tipo de material, el tacto adquiere una importancia igual a la vista. La tensión del artista rumano recuerda, en este sentido, la de Aldous Huxley o Teilhard de Chardin, en su afán de espiritualizar y dignificar la materia.

La plástica ovoidal de Brâncusi se consigue mediante una infinita depuración geométrica de las formas. En todo reina una impresionante armonía, un sereno equilibrio de formas que Brâncusi hereda de su raza. Entre sus elipses, sus parábolas, sus óvalos y las formas depuradas de los tapices y los portales esculpidos rumanos, hay un inextricable parentesco. Pero su arte no es un arte intelectualizado. En este auténtico precursor del arte abstracto, que camina —seguro de sí mismo— sin atormentada búsqueda, delante de un Picasso o de un Kandinsky, de un Archipenko, Arp o Matisse, y de toda la rebelión

posrodiniana, en cuyo arte Modigliani busca un remanso sereno en un momento en que creía que la escultura podía satisfacer su atormentado espíritu, en este arte que opone a la frondosidad tradicional la línea limpia de un mundo que nace, hay una incontestable poesía, un irrefrenable lirismo. En el *Pájaro en el espacio, Pájaro maravilloso, El recién nacido, El principio del mundo, La columna del infinito, El beso, La musa dormida, El pez, Los pingüinos,* en tantas y tantas obras suyas, que ocupan un lugar de honor hace mucho tiempo en los mejores museos de arte moderno del mundo, se hacen patentes las características esenciales del arte de Brâncusi: su sed de infinito, sus anhelos utópicos, su atracción hacia el misterio junto con su equilibrio, un sentido poético de las formas que su esquematismo geometrizante no puede ocultar.

Su arte contiene una alta espiritualidad. Penetrada de un profundo simbolismo, la materia en ella se purifica hasta tornarse ingrávida, impecable, límpida, llena de esplendor y de ritmo, el volumen concreto se diluye en el espacio. La crítica ve en su obra un retorno a Brunelleschi y los antiguos. Pero más que un retorno a formas objetivas de la plástica occidental, palpita en ella el genio figurativo de su pueblo, heredero de aquella cultura tracia, creadora de mitos sublimes y de formas de manifestación puras en el arte.

Viviendo con la austeridad y la tensión vital e intelectual de un Miguel Angel, Brâncusi posee, sin embargo, un equilibrio interior, una serenidad creadora, una luz espiritual, que no pudo gozar en su existencia de titán el autor del *Moisés.* Pero ninguno, entre los artistas contemporáneos, se identifica tan inflexiblemente con el arte, en un sentido ascético y misional, como Brâncusi. Socialmente, Brâncusi vive ausente del arte contemporáneo, con toda su carga de exhibicionismo, su permanente contingencia con las masas, su sensacionalismo. Y, sin embargo, nos encontramos ante uno de los espíritus más sencillos, menos propensos teóricamente para una comprensión intelectual del proceso artístico. En su sencillez de campesino, dotado con una sutileza milenaria, Brâncusi huye todo conformismo, el contacto mismo con el gran público. Participa en su larga vida en muy escasas exposiciones y cada contacto suyo con los coleccionistas y el público es un conflicto, fuente de absurdas incomprensiones.

Solitario, rebelde, independiente, sin embargo, pocas obras se hallan mejor centradas en el fenómeno artístico de nuestro tiempo, con su gran tensión y necesidad renovadora, con la participación de tantos importantes artistas a una misión común y a comunes preocupaciones estéticas. La personalidad de Brâncusi se manifiesta en toda su extensión al desafiar la escultura de principio de siglo, dominada por

la personalidad de Rodin o por la estética impresionista. «Brâncusi —observa Zervos—, parece haber conocido en esta época una especie de saciedad que lo incitaba, día tras día, a luchar contra la tendencia hacia el universo afectivo, donde el espíritu se adhiere demasiado directamente al suelo y a la materia, contra la costumbre de sentir más que pensar, contra la solicitud estimulante del ambiente.»

Verdadero sabio, un sabio campesino que lleva consigo, mil veces decantados y depurados, los anhelos y experiencias sin número, y «una voluntad ascética que aspira hacia la formulación de la poesía esencial», Brâncusi representa por su obra «un mensaje que anuncia realmente una nueva época» (MARCEL BRION: *L'Art abstrait*, Ed. Albin, Michel, París, 1956). «Brâncusi —decía Paul Morand— es, lo sabemos, rumano salido del viejo mundo campesino de ese bello país.» «Todo lleva en él —escribe Jean Cassou—, constante, obstinadamente, a una sola misma cosa, a saber, la esencia inicial de las cosas y los seres, el nacimiento de la vida, la suerte del artista o su primer esfuerzo demiúrgico. Todo es de la misma especie primordial, permanece inmanente y sencillo.»

Se ha hablado con cierta frecuencia de los elementos instintivos y primordiales del arte de Brâncusi. Esta faceta de su personalidad sería del todo incompleta si no tuviera en cuenta su enorme lucidez intelectual, la conciencia plena que tenía presente el proceso íntimo de su arte y el mensaje noble y puro de su propia obra. Este sabio asceta, «un rey que no tuvo necesidad de nada, ni siquiera de un reino», autor de una obra «pura, elevada y serena, de una serenidad victoriosa contra todo lo que es bajo y contra todo lastre, el más grande escultor de nuestro tiempo» (Pierre Courthion), supo colocar su propio arte en un puesto elevado entre los más notables esfuerzos innovadores del presente siglo. Anticipador absoluto, precursor del arte abstracto sin que su propia escultura pueda sufrir límite estético alguno, Brâncusi representa una de las síntesis más afortunadas del genio: la síntesis entre una realidad ancestral, infinitamente depurada por el tiempo y el esfuerzo de la creación fecunda de las generaciones y una racionalidad llevada al último grado de incandescencia.

Esta combinación maravillosa hace que, por una parte, Brâncusi ofrezca en su obra plástica y en su concepción artística un puesto preeminente a la vida, y por otra parte, proyecte esta misma vida en formas plásticas de una pureza intelectual pocas veces alcanzada por experiencia auténtica artística alguna. Todo ello nos ofrece la impresión de que su obra, nueva, revolucionaria como pocas, implica una tradición de trabajo y reflexión milenaria. La espiritualidad del arte de Brâncusi no rechaza la vida, sino al contrario la reivindica en sus

más recónditas esencias. A través de ella asistimos a un maravilloso proceso en el cual el artista ofrece carta de nobleza a la materia, verdadera *sacralización* de las cosas. Un proceso que se identifica, como bien observa Marcel Brion, con una especie de mística del volumen. Lejos del arte naturalista, el arte de Brâncusi tampoco ha de ser entendido como arte figurativo de puras esencias formales. Las cosas antes de su formulación plástica sufren un intenso proceso de elaboración consciente en la existencia misma del artista. Antes de plasmarse en aquellas formas limpias casi etéreas, símbolo de equilibrio y de supremo reposo, ellas han sido sometidas a una tensión máxima, consciente, en el espíritu del artista donde ha tenido lugar su depuración máxima, absoluta, la búsqueda llevada al límite último de sus esencias. «El arte, decía, es la realidad misma.» «La mano piensa y sigue el pensamiento de la materia.» «Me hallo en el centro de las cosas esenciales.» «Yo ya no soy de este mundo, me hallo lejos de mí mismo y desprendido de mi persona.» «La obra de arte expresa justamente lo que no está sometido a la muerte. Pero debe hacerlo de una forma que sea *testimonio de la época en la cual el artista vive.*» «Quiero esculpir formas que puedan dar alegría a los hombres.»

Las ideas que Brâncusi posee en cuanto a la naturaleza del esfuerzo creador se parecen algo a la estética de Paul Valéry: «Ver lejos es una cosa, decía Brâncusi, pero llegar allí es otra cosa. Las teorías son muestrario sin valor. Lo que cuenta es la acción sola. La sencillez no es un fin en el arte, pero se llega a la sencillez a pesar de uno mismo, acercándose al sentido real de las cosas. La sencillez es la complejidad misma y hay que nutrirse de su esencia para comprender su valor.» Una irrefrenable sed de absoluto domina la reflexión de Brâncusi cuando se inclina sobre la naturaleza de su obra. «Cuando dejamos de ser niños, ya estamos muertos. No busquéis en mi obra fórmulas oscuras o misterio. Yo os doy la alegría pura.» «Lo bello es la absoluta equidad», afirma el gran artista, en una especie de exaltación platónica. El arte que él busca es una realidad de esencias puras. Estas esencias «han sido vistas por los que han estado más cerca de Dios».

Acaso estamos lejos aún de la comprensión absoluta del valor del arte de Brâncusi. Conocido, admirado por las élites artísticas de su generación, que ven en su obra una creación que participa de las fuentes mismas, puras, primordiales a la vez enormemente decantadas, del arte, Brâncusi ha sido y seguirá siendo durante mucho tiempo acaso en el espíritu de las generaciones un solitario. Elaborada a lo largo de una vida intensa y ampliamente reglamentada por los años, su obra hace patente, evidentemente, una gran victoria. La victoria del arte

mismo, una victoria que es de por sí un milagro, en una época de transiciones, de búsquedas febriles, de crisis.

V

Llegamos ahora, al fenómeno Picasso, como expresión de la sociedad española de su tiempo, de la sociedad y del arte de su época, en los términos más amplios posibles. El caso es patente. Quien haya tenido ocasión de ver la reciente retrospectiva grande Picasso en París, no habrá podido no estremecerse ante un hecho. Ante el auténtico gigantismo de la obra de Picasso. Muchas cosas serán acaso discutibles. Esta en cambio no: el gigantesco afán de expresarse en todas las dimensiones de lo plástico y lo figurativo de este español que fue por encima de todo un artista integral. Apliquemos por un momento a Picasso estas frases de su amigo y contemporáneo André Breton: «Una de las grandes hazañas del arte moderno será el haber abatido el mundo de las apariencias, intentado rechazar todo lo que no es sino cortical, para remontarse hasta la savia misma de las cosas.»

Es verdad que André Breton no hizo entrar a Picasso en el castillo de los surrealistas. Pero le hizo el honor de dejarle cazar a sus anchas por los alrededores. El fruto de la caza ha sido enorme, una producción que supera en volumen todo lo que hayan acumulado en tesoros los afortunados moradores del castillo. No quisiéramos detenernos sobre la importancia del arte de Picasso, ni siquiera dentro de los términos que aquí nos preocupan: los que nos impone el estudio de las relaciones entre arte y sociedad, en nuestro tiempo. Picasso es un artista que goza de una abrumadora bibliografía crítica. Sería imposible resumirla aquí, donde por otra parte hay grandes especialistas en Picasso. Quisiéramos aludir simplemente a un hecho. Picasso es, como pocos, un artista verdaderamente de su tiempo. La sociedad de su época, más concretamente la sociedad española, halla en su arte un vehículo enormemente veloz y seguro, para buscar aquella verdad originaria de las cosas, que es la hazaña más importante de toda empresa artística. Esta hazaña Picasso la realiza con un estilo español, con un temperamento español y con formas expresivas que tanto más universales se nos antojan en cuanto más españolas son. En el caso de Picasso nos es más fácil reconocer el sello que en el caso de Falla, ya que en lo que Picasso realiza hay antecedentes, cosa que no ocurre con lo que hace Falla. Tomemos como ejemplo la *Tauromaquia* de Goya y la de Picasso. Con la diferencia que lo que en Goya es, en este sentido, esbozo, en Picasso es obra acabada, perfecta, idea que busca significaciones y consigue representaciones absolutas, de una

realidad que, en la intención de Picasso, quiere integrar lo español en un universo más completo y más primigenio: el universo ibérico. El toro de Picasso es una significación gloriosa. Acaso el único elemento definitivamente triunfante entre los elementos vivos de su arte. Su salvaje brutalidad se proyecta sangrienta, dominante, sobre una humanidad triste, de máscaras. Así ha querido Picasso captar la realidad española. A través de una reducción ontológica a un símbolo primigenio, en un marco agonal donde el hombre ya no es protagonista. ¿No es acaso esta una intuición española del destino del hombre, en un mundo dominado por la fría civilización mecánica y técnica?

VI

Las relaciones entre el Arte y la libertad están contribuyendo cada vez más a forjar una nueva idea de la función del Arte mismo. Función social en primer término, pero función esencialmente libertadora de las energías creadoras del individuo. La sociedad y el Estado están presentes, bajo este aspecto, en un vasto proceso de transformaciones y presentes sobre todo en el drama mismo del Arte contemporáneo. Para ello, no sería exagerado afirmar que en gran parte la gran rebelión de las energías jóvenes en el campo intelectual, la gran serie de «revoluciones culturales», en mayor o menor grado, hallan en el proceso transformador del Arte, una reserva, una fuente inspiradora y un fin. Tan es así, que dos de los tres grandes «M» de hoy (Marx, Mao y Marcuse), a saber, los últimos dos en la lista, buscan en el Arte su mayor refugio al recomendar a la juventud de Occidente una gran rebelión contra el Estado y la Sociedad represiva.

No cabe duda de que si hay un tipo de Estado interesado en la función social del Arte, éste es el Estado soviético. Ultimamente, *Pravda* y la propaganda soviética han atacado violentamente a dos marxistas de ingenio, como son Marcuse y Mao, por la alianza con la mentalidad «burguesa» occidental. Al celebrar la Unesco el aniversario del nacimiento de Marx, Marcuse, citando a Mao, ha dicho en París, entre muchas otras cosas, que en Occidente la clase obrera ya no es una clase revolucionaria. Que la verdadera fuerza revolucionaria es la juventud intelectual rebelde. Y que su rebelión había de producirse sobre todo en el terreno de la cultura y del Arte. No es extraño que el estado soviético reaccione con gran violencia contra Marcuse y su nueva imagen del marxismo. Marcuse había proclamado ya hace algunos años, en su libro *Soviet Marxism*, que el Arte constituía una de las «zonas peligrosas» que se hallan por debajo o allende el control del Estado y de la Sociedad represiva, una zona única donde hoy es po-

sible aún la libertad y cualquier acción libertadora. El Arte se ha convertido, por otra parte, en una fuerza política, pero ella sigue siendo Arte en la medida y sólo en la medida en que es capaz de «preservar las imágenes libertadoras» del hombre. «En una sociedad que es, en su totalidad, la negación de estas imágenes, el Arte no puede preservarlas sino a través de una negación total, a saber, no sucumbiendo a las normas de la realidad aservida, sean en el estilo, en la forma o en el contenido. Más totalitarias se tornan las normas, mayor control ejerce la realidad sobre cualquier forma de lenguaje y de comunicación, más tiende el Arte a ser irrealista y surrealista, más se desplazará de lo concreto hacia lo abstracto, de la armonía hacia la disonancia, del contenido hacia la forma. El Arte es así la negación de todo lo que se ha convertido en una parte esencial de la realidad establecida. Las obras de grandes artistas 'burgueses' antirrealistas y 'formalistas' son mucho más fieles a la idea de la libertad que el realismo socialista y soviético.»

El último volumen de los «Encuentros internacionales de Ginebra» de 1967, con el título *El Arte en la sociedad de hoy*, que acaba de aparecer, trata ampliamente éste y otros problemas relacionados con las funciones sociales del Arte. Han tomado parte en los interesantes coloquios Jean Leymarie, James Sweeney, Th. W. Adorno, Ives Bonnefoy, Gaëtan Picon, René Clair, Jean Starobinski, Jean Rousset, Alejo Carpentier, George Cattaui, Jean Wahl. De este volumen me ha quedado impresa una bella frase de Jean Wahl, al hablar de la ausencia de la metafísica en la creación artística contemporánea. Es una afirmación que me ha dado enormemente que pensar, y que puede dar mucho hilo a torcer a los que piensan en el triste destino de la metafísica en el mundo de hoy. «A través de la ausencia de la metafísica—ha dicho Jean Wahl, filósofo de finas sutilezas últimas, a quien tuve el gusto de tratar en los convenios de Bressanone y Bolzano, en su breve intervención—a veces la ausencia de la metafísica es más metafísica que la metafísica.» El tema de la separación, fundamental en la estética soviética, entre esencia y existencia, en el proceso del Arte y de la creación, se nos antoja haber sido el trasfondo permanente de los últimos «Rencontres» de Ginebra, célebres reuniones de la inteligencia europea, donde antaño brillaron las inteligencias de Eugenio d'Ors y de Ortega y Gasset. La estética soviética ataca «el antagonismo insuperable entre la existencia y la esencia» y pretende realizar su unidad en el contenido del arte realista normativizado por la Sociedad y el Estado. Se trata de una nueva forma de *sacralización*, esta vez a un nivel inferior y conformista del Arte, donde todo elemento catastrófico es excluido.

Pero es imposible aceptar como tal este proceso nivelador en el Arte de hoy, sobre todo en las relaciones entre el artista y la Sociedad. Alguien en Ginebra ha reactualizado una sugestiva idea de Chesterton cuando decía: «Nuestro mundo moderno está todo él lleno de viejas ideas cristianas, que se han vuelto locas. Así, asistimos a la reactualización de los elementos sacrales en el Arte, pero trátase de una sacralización en la anarquía». «El elemento sacral está hoy vivo —decía René Schaerer—, incluso si Dios ha muerto; pero se trata de lo sagrado que ya no posee centro, que no está en orden... Hay como una especie de politeísmo de lo sagrado, una mitología de lo sagrado.» Asistimos, en estos términos, a un amplio proceso de disociaciones y de rebeldías, que hallan en el Arte su campo de acción y de despliegue creador. Por un lado, el Arte de hoy parece restringir su campo al dominio de lo inmanente; por otro, parece inspirarse en las reservas reducidas de lo inmediato. Jean Starobinski habla de una experiencia de la impersonalidad pasional que tuvo lugar en los surrealistas y del riesgo inmediato de una impersonalidad indiferente. Gaëtan Picon habla de los peligros de una cultura cerrada, contenida precisamente en el arte impersonal. Lo cierto es que el Arte de hoy no posee finalidades, y que, en todo caso, si las posee, que se trata de finalidades oscuras. Pero lo indudable es que en sus esfuerzos hay una tensión anticipadora innegable, lo que ha sido siempre el esfuerzo más apreciable de toda empresa artística y creadora. El célebre verso de Rimbaud: «Es preciso ser *absolutamente moderno*», se ha convertido en el *leitmotiv* de la creación artística contemporánea, y en cuanto tal incide ampliamente sobre la función social del Arte, sobre las relaciones entre el Arte y la Sociedad. Adorno actualiza esta necesidad íntima en la afirmación de que «incluso bajo el aspecto mediocre de la imitación, la necesidad de ser moderno es una parcela de la energía productiva».

Pero la fase en que se vive es enormemente desconcertante. En el siglo en que el Arte posee una función social más honda que en ningún otro siglo, el Arte busca sus energías fuera de los límites de las fuerzas sociales y estatales, que son represivas por definición. En la edad de las simplificaciones estructurales, el Arte busca en sus reservas últimas las energías de la libertad; es rebeldía, disociación, antagonismo, un campo cada vez más adverso a los dominios del orden y las categorías. Theodor W. Adorno se pregunta, incluso, cuál es el lugar del Espíritu en el Arte de hoy. Recuerda la anticipación de Hegel, cuando hablaba de la espiritualidad del Arte, a la cual define una victoria pírrica. Cita el destino que ha tenido en nuestro siglo un libro como el de Kandinski sobre *Lo espiritual en el Arte*. Hoy en día

el espíritu parece, sí, que existe en el Arte, pero desempeña la función yuxtapuesta que tenían las alegorías en el Arte clásico. El único elemento unificador, en el vasto proceso de disociaciones del Arte de hoy, parece ser la idea concreta que hoy en día se tiene del Arte. Según Adorno, Schönberg ha sido un precursor de esta idea central, concreta, del Arte, cuando ha elaborado una «Lehre vom musikalische Zusammenhang», es decir, una doctrina de la organización musical coherente. Con lo que se quiere llenar el vacío de las significaciones, de la unidad del Arte, de la finalidad y de sus elementos sacrales propiamente dichos.

La situación nos aparece admirablemente transfigurada en las consideraciones de Stéphane Lupasco en su libro *Science et Art abstrait*. Para quien sigue la estética soviética de la unidad objetiva entre el Arte y la Ciencia, las consideraciones de Lupasco ofrecen un campo de choques mentales de incandescencias y fuerza sugestiva últimas. Lupasco no estaba presente en Ginebra. Pero ¿cuánta comprensión hubiera aportado allí, de una nueva idea del Arte, a través de una perspectiva completamente inédita entre la experiencia, esta vez emparentada, de la ciencia contemporánea y del Arte abstracto? Comprensión de enormes consecuencias, atrevida al máximo, por la cual Lupasco nos lleva, a través del proceso de la afectividad creadora, a un universo donde todo es relación y devenir, cuyos términos iniciales o últimos permanecen inasequibles. Todo, menos los datos profundos de la afectividad creadora, que se basta a sí misma y se relaciona consigo misma, «en su naturaleza rigurosamente singular». Ella se impone a sí misma, y en cuanto afectividad, es un dato ontológico. Ella se torna creadora por un proceso enigmático que Lupasco designa como metaafectividad, a la cual «el sistema biológico no puede soportar en su calidad masiva de dolor, y la elimina en un vivo y brusco placer, que el sistema psíquico sólo por sus tumultos y los conflictos profundos de su fina materia, por su doble y permanente conciencia de la vida y la muerte, a saber, por su conciencia de la conciencia, la tamiza, se diría, y apaga en ella su sed. Por ello, el pintor 'abstracto' intenta abstraer lo psíquico puro y las delicias de su tormento, como su substancia misma y su ser. Especie de gracia singular y trágica de lo incondicional, escándalo de la eternidad».

Para esta mente prodigiosa, las artes plásticas, abstractas, son uno de los elementos más singulares y más importantes en la historia del hombre. Paralelo y emparentado en valor a la física cuántica y a las revelaciones contemporáneas de la biología. Las aventuras del Arte se compenetran así, con la aventura de la Ciencia y del Arte ofrecen una idea completamente nueva. Una idea donde pulsan descubri-

mientos en el campo de los hechos vitales, de la materia y la energía, y las prodigiosas perspectivas de la lógica de los antagonismos y de la lógica dinámica de la energía y la contradicción. Una idea que proclama que en cuanto creadores, poetas y artistas «se sumergen y se mueven en una zona específica y profunda de la energía», «zona energética oscura y, sin embargo, capital para el hombre», «alquimia enigmática», para elaborar, en el juego eterno, entre el sueño y la realidad, «actualizaciones y potencializaciones antagónicas y alternativas» creadoras. Una idea que ve, en la eclosión del arte abstracto, una relación misteriosa, que busca zonas allende lo psíquico, allende la representación sensible del mundo, una región abismal que prefigura la muerte del Universo y esquematiza «el sueño premonitorio y ciego de la vida, su diferenciación monstruosa y su despliegue final en una diversidad ilimitada y vana».

Jorge Uscatescu
O'Donnell, 11
Madrid