

ALCANTARA

Publicación trimestral editada por los Servicios Culturales de la Excm. Diputación Provincial de Cáceres

Director: CARLOS CALLEJO SERRANO

DIRECCIÓN, REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

Palacio Provincial.—Plaza de Santa María, n.º 1.—Teléfono 21 15 84

IMPRESA: Imprenta Provincial.—Carretera de San Francisco, s. n.

SUMARIO

	Páginas	
Brevísima filosofía presencial para el arte.	3	Pedro Caba
A Miguel. Conde de Canilleros (elegía)	20	José Ledesma Criado
Recuerdos: La espina de la crítica.....	21	Miguel Muñoz de San Pedro (†), Conde de Canilleros.
Llamas de Capuchina.....	24	José Canal.
Ay, niño mío y Llama en flor.....	25	Matilde Camús.
Valle Gran Rey y sus palmeras	26	Dr. Juan Pablos Abril.
Versos andaluces: El agua del cartujo	29	Vicente González Ramos.
Por el país de la maragatería: Astorga, la ciudad de las torres	32	Valeriano Gutiérrez Macías.
Escultores y modelo ..	36	Enrique Segura.
Venecia	38	Runico.
Torre de Floripes (recuerdo).....	39	Enrique Louzado.
Martín Fierro cumple cien años.	40	Juan Pedro Vera Camacho.
Variedades: Ruy-López de Segura	43	C. C. S.
Los reyes magos caminan	46	Felipe Jiménez Vasco.
Deseo	47	Elvira Rodríguez Holguín.
El primaveral Patiño	48	Arsenio Muñoz de la Peña.
Arte	55	J. A. O. M.
A la Universidad extremeña	58	Celestino Fernández Díaz
Amigos de Alcántara.....	59	
Crónica	60	J. A. Oliver Marcos.
I Premio Cáceres	65	
Recensiones	66	Valeriano Gutiérrez Macías, y CCS.
Noticia de Revistas	71	

En cumplimiento de la vigente Ley de Prensa esta revista hace constar:

- 1.º Que su empresa editora es la Excelentísima Diputación de Cáceres Servicios culturales).
- 2.º Que su director, redactores y principales colaboradores son los que figuran en el cuadro inserto en última página.
- 3.º Que siendo sus fines esencialmente culturales y educativos, la revista «Alcántara» no proporciona beneficios comerciales, careciendo de publicidad retribuida.

ALCANTARA

D. Legal CC - 26 - 1958

Año XXVIII

OCTUBRE-NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1972

Núm. 169

Brevísima filosofía presencial para el arte

Por Pedro CABA

y II

¿Por qué y para qué hay arte?



SOLO el hombre hace arte y bien podría no hacerlo, pues, al menos a primera vista, el arte no sirve para nada, con claro y decidido senti-

do utilitario, pues ¿qué utilidad práctica me proporcionan estos cuadros, más o menos importantes artísticamente, que tengo aquí en mi casa, o que visito en los museos? ¿Qué beneficio me produce su reiterada contemplación placentera, como no sea el placer mismo

de contemplarlos?; el placer, ¿es en sí mismo bueno, útil o beneficioso? ¿No se ha contrapuesto la renuncia estoica, el ascetismo religioso, la abstención del virtuoso, frente a la persecución y consecución del placer como tal? Hay obras de arte que no nos

producen placer, y sin embargo reconocemos que son obras de arte, pero que no logramos que nos complazcan. Por otra parte, por la del artista, el hombre creador de obras de arte, no siempre gana lo suficiente con su arte, ni siquiera se propone siempre dedicarse al suyo para hacer grandes negocios y vivir mejor. Y suele ocurrir que cuando se enamora de una obra se niega a venderla, a publicarla y hacer negocio con ella. Ni la obra de arte se come, ni siempre el arte da los suficientes ingresos para vivir al artista. Aun viviendo mal, el verdadero artista no renuncia a su obra para dedicarse complacidamente a otras actividades o negocios en que se gana más y se puede vivir mejor, porque entiende que para él, para su vocación de artista, esa otra vida mejor no es precisamente mejor vida. Por no encontrarle al arte una transfinalidad, una utilidad definida, decía Kant que el arte es «finalidad sin fin». Cuando la obra de arte se hace con fines económicos o utilitarios ante todo el hombre que la hace se llamaría artesano obrero u operario, pero no artista. Este se se entrega al gozo de crear su obra, sin pensar en los bienes materiales que ha de reportarle. Si estos—repito—los antepone, es que no es artista de raza.

Y el gozo de crear es gozo de orden divino, gozo espiritual y por tanto presencial, pues ya dije que la presencia es la gran característica del espíritu. La fundación de la obra de arte es gratuita y generosa, tocada de la gracia de la libertad poética, y tocada de la libertad de la gracia poética, esto es, creadora. Y aunque en no pocos el artista gane lo suficiente para vivir con decoro, y aun se enriquezca con sus ganancias, si le hubieran dado a elegir entre la creación de su obra sin las ganancias y la obtención de esas ganancias sin su obra, hubiera elegido lo primero llegando hasta la pobreza más ascética y sacrificada.

El arte es respuesta primaria del hombre y ninguna respuesta primaria de éste es interesada en la acepción de ser movida por intereses materiales. No hay interés codicioso de beneficio material en el juego del niño; no lo hay en el aficionado a los toros o a un deporte, afición que le cuesta, más bien, dinero y, a veces, salud y bienestar; ningún cazador auténtico es cazado por los beneficios materiales, y es muy frecuente y muy significativo que el buen cazador ni siquiera come la caza que logró. En fin, el llamado «negocio de la propia salvación» no es *negocio* material ni de este mundo, y más bien exige sacrificios que ganancias de orden material. Tampoco es negocio utilitario la poesía. Y en cuanto al amor, ¿no es anti-económico tener hijos y vivir sacrificado por ellos? Más que sostener

o prolongar e intensificar la vida del hombre en utilidades y placeres, encontramos en el fondo el gozo mismo de sentirse hombre y no meramente animal.

Y sin embargo, no son pocos los autores que han tratado de explicar el origen del arte en la necesidad de subsistir y defenderse ante la Naturaleza violenta y poderosa, o bien imitar la realidad natural para someterse a ella o hacérsela propicia. Se ha dicho que tanto la música (canto, poesía y danza) como la pintura y la escultura del hombre primitivo en el paleolítico, son modos de conjurar las potencias cósmicas, los poderes irresistibles de la Naturaleza, haciendo que el hombre, inseguro, inferior, transido por el miedo, busque protecciones y alianzas con esas potencias que unas veces llama Naturaleza y otras, Dios. Pero todo eso no justifica la aparición del arte primitivo que, si en el llamado período «eolítico», monda, aguza y redondea piedras, no es sólo para la defensa, sino también para el adorno de la mujer, y para la decoración y el lujo, que son precisamente necesidades naturales. Y ello se acentúa y certifica en el arte ya evidente del paleolítico. Y cuando Worringer, ya refiriéndose al arte egipcio (que no es precisamente prehistórico), alude a la pintura y la escultura como manifestación de terror al espacio extenso y vacío, y por eso lo llena de bóvedas, imágenes y columnas, está pensando, con plena abstracción, en aquella a que se refiere en otro libro titulado precisamente «Abstracción y simpatía, que quiere justificar el arte como asidero, seguridad y fijeza frente al terror «pánico» es decir, el terror ante el caos total. Es un modo naturalista de entender la génesis del arte. Y Ortega que no es naturalista, entiende que el hombre clásico lo es, porque se afirma en la Naturaleza frente al caos, entendiendo por Naturaleza «lo urbanizado por la ciencia», algo así como el caos domesticado.

También Hauser cree en «la prioridad del naturalismo», en que el arte primitivo imita a la Naturaleza; niega que tuviera nada de religioso, pero sí para honrar a esa Naturaleza como un Dios y para atraérselo. El arte primitivo es para él «una técnica mágica». Y se apoya en Tylor y en Levi Bruhl, cuyas interpretaciones ya han sido superadas. Por esa «técnica mágica», dice que «cuando el artista paleolítico pintaba un animal sobre la roca creaba un animal verdadero», y habría que preguntar a Hauser de dónde le viene al artista de entonces esa «creencia» y ese impulso creador, pues ningún animal se siente creador ni es creyente en nada. Y el arte como «técnica mágica» ¿no es algo genuinamente humano? El cazador primitivo caza para alimentarse y para defenderse de las fieras. Pero luego se

complace en re-presentarse la escena, atravesando al animal con lanzas y flechas, según las cazó, y así confirma la conciencia de su poder. Es un arte de realismo, pero de realismo «mágico». Cuando se habla de la frontalidad, de la rigidez y la falta de perspectiva en el arte paleolítico se olvida que en los bisontes de Altamira o en el mamut de Cambarells, no busca el artista fijar el movimiento, sino al revés, dar movimiento a la imagen quieta, no para conjurarla sino para *re-presentarla* viva. Y si ese animal lo convierte en Tótem hace de él un objeto religioso.

¿Realismo? Sí. Pero mágico porque el hombre se siente con poderes de magia, con ímpetus creadores. El hombre se encuentra con realidades y quiere modificarlas, superarlas y reinventarlas. La decoración, el adorno y el lujo son realidades nuevas, inventadas, que no halla el hombre en la Naturaleza ni responden a necesidades físicas. Si es un «instinto» del hombre, reconózcase que es un instinto, hasta él, inédito, que nunca se da en ningún animal. Al presenciar, el hombre ya funda realidades nuevas. Sobre lo que hay, mediante presentaciones y *re-presentaciones* ya funda nuevas realidades. La primera actitud del hombre ante la Naturaleza, que le parece anárquica y violenta como un caos, es defenderse de ella, pero a la vez de ella se beneficia en los frutos y en los medios e instrumentos que de ella obtiene. Y esos instrumentos (piedras, palos, ríos, etcétera) los vuelve contra ella, para hacerle rendir más frutos, más caza y pesca, nuevos medios e instrumentos. Y así va superando el hombre primitivo su terror y su inseguridad, pero también avanza en cultura y arte: construye viviendas, re-presentando el árbol inventa columnas, como inventa la rueda y se apropia del fuego. Y aparece el lenguaje, la decoración, el adorno y el culto. Y esto ya es Cultura, algo sobrenatural, modos de expresarse, de decirnos quien es. El arte, decía Ortega hace muchos años, «sirve para expresar lo que la Humanidad no ha podido ni podrá jamás expresar de otra manera, lo más íntimo e irreductible que encierra en sí el hombre». Y también en otra parte: «Detrás de cada cosa, de cada hecho, hay el creador de la cosa, el autor del hecho», y en función de esta idea ha estudiado Ortega mucho después a Velázquez y a Goya.

Y hasta cabe pensar si el hombre primitivo no hizo arte rupestre antes que su vivienda, pues «rupestre» alude a pintura sobre rocas, pero no necesariamente interiores a la vivienda, aunque en ésta abundan tanto sus obras por afán de conservarlas, y transmitir las en tradición y memoria de las gentes, como por adorno y ornamentación del hogar, en suma; por necesidad metafísica de arte, pues

aprovecha los *datos* naturales para expresarse él en sus sentimientos en sus gozos, en sus impulsos creadores. Son las nuevas necesidades del hombre. Ningún animal va más allá de satisfacer sus necesidades fisiológicas; solo el hombre inventa necesidades nuevas: lenguaje, expresarse, orar, apropiación de territorios, y arte. Y para ello no solo copia o reproduce, sino que supone, (*sub-pone*) inventa, funda, no sólo cosas útiles, sino también palabras, imágenes personas y personajes de arte, seres que nunca ha visto, pero que desde la copresencia y la fantasía creadora, *presencia*. No solo caza y trabaja para sustentarse sino para *re-crearse* en el juego, en el adorno, en lujo, en la decoración y en las obras inútiles del arte. Y se coliga y asocia a otros, no solo para defenderse, sino también para empresas de fines ultraindividuales, no siempre naturales. El hombre se coliga, se religa, para rendir cultos, para fundar instituciones sociales, como la familia exogámica, huyendo del incesto, y aparece el pudor, el sentimiento ético, la responsabilidad social o colectiva, y el sacrificio por amor a otro. Nada de esto es natural, sino *preter-natural* y aun *sobre-natural*.

Las mismas preguntas fundamentales que el hombre hace desde su respuesta existencial, individual, o colectiva, no siempre son guiadas por móviles económicos, aunque los primeros problemas del hombre ante el hambre o el peligro le sugirieron preguntas como ¿qué es esto?. ¿para qué sirve?, ¿me hará daño esta hierba?, ¿qué atacará este animal? Son las primeras necesidades naturales las que provocan las primeras preguntas, como son las respuestas deficientes las que hacen brotar la responsabilidad. El hombre comenzó a serlo desde la conciencia de sus respuestas, antes de toda pregunta. No empezó preguntando: «¿Hay Dios?, ¿tengo que amar a los otros?, ¿me convendrá reproducir o inventar cosas, envolviéndolas en imágenes e ideas? No preguntó nada de eso, sino que adivinó, creyó, amó y pintó. El arte, como la fe, el amor y la poesía y el adorno brotan en el hombre sin necesidad, o como necesidades no físicas o naturales. Temiendo a Dios e invocándole, cantando palabras, pintando en la roca, amando al hijo, religándose a otros seres humanos, se puso el hombre a responder, no a dar respuesta a preguntas de un Dios, sino a responder a una llamada. Después, desde sus respuestas, el hombre hará preguntas derivadas, no sólo de necesidades metafísicas inutilitarias: de su hambre de saber, hambre que ningún animal conoce ni experimenta. Y así aparece la ciencia, la filosofía, la técnica, el trabajo, la artesanía, el arte mismo. Esas necesidades metafísicas le hacen crear seres nuevos, fundando arte y

poesía. La palabra, la canción, la imagen, el símbolo, el concepto, la obra de arte son las primeras criaturas nacidas de su condición creadora. Antes de intentar vestir trató de adornarse o distinguirse con atributos de mando y poderío social; antes de la oración gramatical, fue la canción orante y tartamuda estremecida por el asombro y la fe primera. Claro que el hombre como animal que es, comió, durmió, sexualizó, obedeciendo a necesidades físicas, pero hubo siempre en él otras de orden metafísico, que es la necesidad de lo innecesario, lo que originó eso que llamamos «cultura», «civilización». El arte brota, no en el mundo de lo natural y sus necesidades, sino de la extraña y misteriosa necesidad de lo superfluo en el hombre. Ningún animal cree, piensa, ni hace arte. Hay arte porque el hombre es un animal fundamentalmente poético, es decir, creador, y tiene necesidad de poner por su cuenta, nuevos seres en el mundo, sintiéndose así no solo de origen divino, sino colaborador de Dios sobre la tierra. Abrevio y resumo.

Hay arte porque el hombre con su presencia, *presenta* seres, y además, los *re-presenta* en forma de ideas, imágenes símbolos y criaturas de arte y artificio, y por medio de ello, el hombre se expresa como quien es, y hace entrar cosas naturales en el mundo de la Historia que es el mundo nada natural del espíritu. Hay arte porque el hombre intercambia esas ideas y símbolos con otros hombres, entra en comunicación con ellos porque tiene *necesidad* de hacer y decir a los demás, quién es él, cada uno, y averiguar, como *otra necesidad* de hacer y decir a los demás. Y así los hombres se revelan entre sí, se entreabren unos ante otros, manifiestándose y ocultándose a la vez, y así, acuciado por el interés de averiguar quienes son los otros, se buscan se interpenetran e interpretan. Junto al artista que se entreabre en su obra, están el contemplador o auditor, el intérprete y el crítico.

Hay arte porque todo hombre es poeta y artista siquiera en grado mínimo; y porque todo poeta o artista es hombre en grado máximo, hasta ser intérprete de la comunidad de hombres; y de su honda y rica humanidad saca el impulso y el brío creador, reviniéndose de las savias de esa comunidad, porque su voz está cargada de ecos, designios, sentidos de voces *otras* que le son *ajenas*, pero no *extrañas*. Todo lo que dice el artista de raza afecta a los hombres todos, y gracias a esa obra del artista los hombres se entienden e interpretan un poco mejor. Gracias a Don Quijote entendemos mejor el idealismo generoso de algunos hombres; gracias a Fausto sabemos cual el sentido del hombre alemán, entregado al pensamiento como

acción, lo que llaman, por eso, el hombre fáustico, como gracias a Don Juan comprendemos mejor el sentido orgiástico del hombre español. El arte es pan y vino de hombres que se entienden porque se comulgan. El artista expresándose no expresa a los demás; lo sepa él o no, todos somos saqueados por él. Unas veces, como en el poeta lírico, al contarnos su vida íntima, está también contándonos la nuestra, y otras, el revés, como el novelista, que contando vidas ajenas, no advierte que, en el relato, está entremetiendo la suya. También el gran pintor de retratos, al darnos honduras insospechadas del modelo, nos está dando rasgos y noticias de sí mismo, con lo cual se celebran unas nupcias metafísicas entre el pintor y el retratado, como no se dan con éste y el fotógrafo, aunque también éste hace arte porque pone algo suyo en la fotografía. Por eso con el pintor que nos retrató profundamente, como con el novelista que contó nuestra biografía, nos sentimos ligados como en una conjugación de esencias. Hasta en el arbolito que pintó el pintor, hasta en el paisaje que nos describió el novelista, hay no poco de las biografías de sus autores.

Hay arte porque el hombre oriundo de lo divino, siente, al ser artista ramalazos y escalofrios de eternidad. «Pintar algo—dijo Ortega—en un cuadro es dotarlo de condiciones de vida eterna... Porque el pintor excelso ha puesto siempre en su cuadro no sólo las cosas que quiso o le convino copiar sino un mundo inagotable de alimentos para que esas cosas pudieran perdurar en la vida eterna en un perpetuo cambio de sustancias». Y un sabio crítico de arte, Lafuente Ferrari, comenta así: «Con frecuencia hallamos que un cuadro puede parecernos muerto, al cabo de unos cuantos años. ¿Muerte? A veces es solamente letargo». Y dice que en la Historia del arte, las obras que en unas épocas parecen muertas se reactivan en otras, y añade: «Las obras de arte como las almas están vocadas a la resurrección». Así ocurre con todos los grandes estilos de arte, que desaparecen y se reactivan según épocas y generaciones, como se puede comprobar con el gótico, con la Edad Media, con el Greco o Góngora y cien ejemplos más. El arte nunca se extingue, aunque desaparecen obras y estilos del horizonte histórico en unas épocas para reaparecer en otras aparte. Pero, además, en otra acepción el arte es interminable, más que hacer es un quehacer, un hacer sin fin, como todo lo que es espiritual. La obra de arte no es una cosa material y lo que tiene de ello, no pertenece a lo que tiene de arte. La tela, las dimensiones, la masa de color o el marco, no pertenecen al arte del cuadro. La obra de arte es del orden existencial hu-

mano, y nunca termina de ser lo aspira a ser, porque no está solo en función de la intencionalidad del autor sino también en la de los intérpretes y comentaristas, que al comulgarla e interpretarla le proyectan nuevas virtualidades ontológicas. Don Quijote no terminará de ser quien es, mientras haya quijotismo en los hombres que lo interpretan. Lo mismo puedo decir de «La Gioconda» o de la «Novena sinfonía». Pero digamos también, que si, como se ha dicho, por cada niño que deja de creer en las hadas muere una de ellas, también por cada hombre que deja de entender e interpretar una gran obra de arte, deja ésta un poco de ser. No hay más progreso en arte que ganar intérpretes que comulguen con sus criaturas.

Hay arte no porque haya realidades previas de que copiar, sino porque el hombre es inventor de realidades propias que pone sobre el mundo, no realidades de apariencias de cosas, ni realidades tomadas de la Naturaleza, sino las realidades que el hombre inventa y pone sobre lo real natural. Para el gran artista, la Naturaleza no es el texto sino el *pre-texto* de su arte. El que la copia servilmente, sabrá pintar bien como un oficio, pero no será un gran pintor que es lo que decía Ortega de Sorolla frente a Ignacio Zuloaga, pues éste sobre lo dado natural ponía sus sueños, su fantasía y sus creaciones. Hasta los más realistas, como Zola o Velázquez, inventan más que toman. Gauguin decía: «Busco en mí y no en la Naturaleza». La Naturaleza no imita al arte como quería Wilde, porque la Naturaleza es ciega y no sabe imitar, pero se adapta y obedece tanto al arte como a la Ciencia y la Técnica. Nadie confunda Naturaleza con paisaje, pues éste es ya Naturaleza humanizada, Geografía haciéndose Historia. El arte no imita ni ha imitado nunca a la Naturaleza; al menos, con satisfacción. Si en algunos parece que la imita, es porque los artistas la aguantan, la soportan, a regañadientes, sin poder superarla a fuerza de arte. El artista de raza lo es porque se siente con autoría y, con autoridad sobre la Naturaleza y sus aparentes realidades. El arte se apoya en datos de lo real natural, pero sobre lo dado, acaba transformándolo y superándolo con realidades propias del artista en su existir profundo. Cada artista trae y pone sobre la realidad natural realidades nuevas, quedando aquella solo sugerida, evanescente, aludida. Ortega distinguía o alguna vez el «pintor de cosas» que las reproduce y copia, con detalles, y el «pintor de cuadros», el pintor artista, que inventa y crea con ellas un orden nuevo.

Por eso la actitud del artista ante el mundo es muy diversa de la del científico; el arte no es la ciencia; esta aspira a conocer las co-

sas como son, con su estructura, sus relaciones, y las analiza y considera las «fragmenta» dice Ortega, para obtener generalizaciones, leyes y exactitudes, abstrayendo notas, cualidades, relaciones de lo real, para abarcarlo todo. Pero el arte es inexacto y no generaliza ni abstrae, sino que se acerca a la concreción y totalidad de cada cosa, proyectando en ella la presencia intensificada del artista, y, a través de éste, la presencia del espectador, auditor o lector. Y a la luz de esa presencia la cosa se humanizase personifica y convierte en única. Y esto no sólo es evidente en personajes de arte como Arlequín o la Gioconda, sino también en la silla de Gauguin, los zuecos de Van Gogh, la hogaza de Dalí. Pero a su vez la unicidad del personaje de arte se imparte presencial y posteriormente entre todos los hombres. Todos tenemos algo de Quijote, de Fausto o de Hamlet como toda mujer tiene algo de Bovary, de doña Inés o de Celestina. En «El Caballero de la mano al pecho», como en Don Juan, todo español encuentra algo profundo de sí mismo.

Por eso, hablar de «arte abstracto» es por lo menos, equívoco. No digo absurdo o disparate, porque lo que quiere decir con la denominación «abstracto» en arte, no es lo que alude o sugiere con ese vocablo el filósofo en el científico. Arte abstracto quiere decir esquematismo geométrico, o sustitución de las formas enérgicas humanas por fuerzas mecánicas deshumanizadas. Y en ello algo se parece el concepto de lo abstracto en arte a lo abstracto en ciencia y filosofía. Lo humano y sus figuras quedan solo vagamente aludidos. Pero con figura humana y como esquema o sin ellos, el arte no puede dejar de ser concreto, (nunca es abstracto), y en su concreción llega, por intensificación presencial del artista como desde el espectador, el arte es manifestación intensa de vida de hombre, y la vida nunca es abstracta. La intensificación presencial en el objeto lo hiperconcretiza hasta la unicidad; es el arte síntesis, mientras la ciencia es análisis y generalización abstracta «Es menester—decía Ortega—que el cuadro halle presente y activo en cada una de sus porciones; el arte es síntesis merced a este poder particular y extraño de hacer que cada cosa penetre en las demás y en ellas perdure», y si es síntesis no es abstracción sino concreción intensificada por la irradiación presencial del artista y la concentración de proyecciones personales de los espectadores intérpretes de la obra. Es lo que llama Ortega «súbita descarga de emociones alusivas», o «emanación y radiación misteriosa» que dijo Berenson.

Y por no ser el arte actitud análoga a la de la ciencia, y no buscar exactitudes y precisiones, el detallismo perjudica a la obra de

arte. Y la verdad exacta, también. La verdad del arte no es entera verdad, sino verosimilitud, ficción, algo que parece verdad y no lo es, pero que existencialmente satisface más al hombre que la verdad escueta, desnuda y matemática. Un arte matemáticamente exacto será matemática, pero no arte. Y cuando los matemáticos hablan de la «belleza y la elegancia de un teorema» o un desarrollo matemático, son poco exactos en la denominación. Ni las verdades abstractamente racionales son bellas ni la belleza es verdad racional. Lo verosímil en arte, no es lo probable, de la matemática o la física, como la forma filosófica no es la forma de la pintura, o el arpegio y la melodía y el ritmo en música; la sinfonía o la polifonía no es el conjunto matemático, como el contraste del acorde no es síntesis de la contradicción lógica. No hay verdad sino verosimilitud en el tropo (metáfora, metonimia, sinécdoque) en el símil en la forma pictórica, en las variaciones de un tema melódico, en el sentido existencial de cualquier obra de arte.

Y si el arte no es ciencia ni exactitud, es que es ficción y miente el artista con referencia la realidad objetiva que se dice representada, pero no miente en cuanto a su verdad mágica y existencial. No es exacto ni verdadero, pues ni el paisaje del cuadro reproduce el bosque en su realidad natural, ni la música copia los ruidos del río o la voz del hombre, ni el tiempo de la novela o el teatro representa exactamente la duración real de las vidas de sus personajes. Una vez más: ni el arte imita a la Naturaleza ni la Naturaleza al arte. El arte imita al hombre, a los hombres, tanto al propio artista como a los que no lo son; e imitando a los hombres imita a Dios en poder creador, aunque se nota la imitación burda y de caricatura. Pero el artista tiembla y tartamudea, circulado por lo divino, cuando se asoma a sus honduras de hombre donde suena el rumor oceánico de Dios. Y si el artista no busca otra verdad que la de sí mismo, en proyección presencial de arte, tampoco se propone, *en primer término*, producir belleza: lo primario en él, es expresarse, en su expresión más rica y auténtica, y al comulgar esa expresión, lo demás encuentran un sentido compresencial, algo como un resplandor, a lo que llamamos belleza». Expresando, todo hombre, y no sólo el artista, a la vez que su verdad existencial, proyectan belleza sobre las cosas tratadas. Hay belleza en el mundo (como hay verdad) porque hay hombres con proyecciones presenciales. Puesto que la obra de arte es concreta y única como criatura humana, la belleza se manifiesta como algo único y concreto en cada persona y en cada obra. La belleza de la Catedral de Colonia y la de un cuadro de Goya no

son la misma belleza, no dan belleza igual. Cada gran obra de arte pone en el mundo una manifestación genuina de belleza que le es propia e intransferible, pues aunque nos obstinemos en hallar cánones y bellezas generales, la belleza artística es siempre algo único. Tampoco la belleza real — no artística — de un paisaje o de una mujer es una belleza general sino única, aunque siempre nos parezca a todos que es resplandor común o general a todo objeto bello. Es la trampa de todo concepto general y objetivo. Y ahí la belleza no es más que un concepto. Pero tanto la belleza artística como lo natural lo mismo que el bien o la verdad, los va proyectando el hombre en el mundo; no están monumentalizados, quietos como monolitos y radiantes como faros. No hay más foco luminoso sobre las cosas que el de la presencia humana. Podrán estar fuera del mundo como metas supremas, que es lo que dijo Platón, pero al reflejar el bien, la belleza y la verdad sobre el mundo, el hombre los va sembrando. No están ahí fuera acabados y de regalo, sino que es el hombre quien ha de trabajarse su propio bien, su verdad, y radiar su ideal belleza sobre las cosas. Hay sin duda bellezas naturales pero siempre son bellezas respectivas al hombre que las reconoce. Y esto según las variaciones del hombre. Ni los abismos ni las tempestades ni los paisajes campestres han sido siempre bellos para el hombre. Y deja de ver bellezas donde antes la encontró: por ejemplo en los claros de luna y en los bosques silenciosos. Y más evidente es esto en la belleza no natural sino artística. Basta recordar el gótico y el arte de Góngora o el Greco. Y es que una cosa es el concepto de belleza y otra es la belleza comulgada. Por eso admitimos criterios de belleza que luego no sabemos comulgar en la obra artística. Admito *racionalmente*, p. ej. la belleza de una obra del Greco, pero acaso no comparto el gozo estético con otros. La belleza natural no es la belleza artística, pero a una y otra llamamos «belleza» como aplicamos el concepto «ser» lo mismo a una calabaza que a un santo o un sabio. Son los efectos de la abstracción conceptual. Y el arte no es abstracto sino concretísimo incluso porque *concrece* con los intérpretes que lo comulgan. En la abstracción conceptual se prescinde de lo concreto y singular, pero en arte lo que se busca y da, es lo singular, prescindiendo de lo general y abstracto. Todo duplicado o copia de una obra de arte, al no ser ya singular y única, desmerece respecto de la obra original. El pintor de raza no pinta al «hombre en general», ni la tristeza universal abstracta, sino que pintará *este hombre triste* con su tristeza personalísima. Pero ahon-

dando ahí en lo singular llegará a la comunión universal de todos los hombres tristes.

La belleza no es intensificación de la verdad, como da a entender Heidegger, sino que la verdad del arte es una verdad nueva y ajena a la verdad ontológica de las cosas. Y mucho más a la llamada «verdad lógica». La belleza artística tiene su «lógica» y su sistema de «verdades». El arte se trama de no-verdades lógicas ni ontológicas. Miente lógica y ontológicamente el cuadro que nos da en unos centímetros de tela unos kilómetros de paisaje, y el que nos ofrece un arbolito que no da sombra, fruto, maderas ni fragancias. Cierto que no nos dice el artista que ese arbolito es verdadero, pero suplanta la realidad natural de ese arbolito con otra que no sabemos qué es lo que tiene de realidad. Y lo que nos da es belleza, y más que belleza del arbolito, la belleza de su verdad existencial de hombre artista. Lo mismo miente la novela que nos describe en mil páginas, de muchas horas de lectura, unos minutos de vida humana, o al revés, en dos páginas muchos años de vida de varias generaciones. Miente la obra teatral o cinematográfica que en actos y secuencias nos da por transcurridos muchos años de vida y muchas peripecias. Miente el músico que nos sugiere sentimientos y paisajes no representables por sonidos, o nos habla en ritmos que no son los de nuestra vida ni se parecen a los ritmos naturales. El arte miente siempre, y en esa mentira del arte está su belleza y con ella su verdad, pero una verdad contrapuesta a la lógica y científica. Ya la perspectiva en pintura es un modo de engañarnos sobre la disposición real y el orden natural de las cosas.

Y si no es ciencia ni es verdad exacta, lógica, ni científica el arte no admite a lo largo de su historia evolución ni progreso. Más bien tiende, no a la repetición mecánica o la continuidad uniforme y ciega, sino a la recuperación, al *re-cogimiento* en tradición. Más bien parece tender al curso cíclico, a la recurrencia, después de épocas de olvido de estilos. No es aditiva la historia del arte, como dice Lafuente Ferrari, no es «historia de apogeos y decadencias», del arte mismo, sino variación continua y fecunda, en autofecundación de sí mismo. No es una técnica evolutiva, como la de un oficio artesanal, o una ciencia particular que avanza acumulando saberes. Ni siquiera debe estudiarse la Historia del arte según modelos llamados «clásicos». El arte no es actitud racional — repito — y tiene en la vida del artista, a veces inconsciente, olvidada y evocada luego, su propia razón de ser; es lo que Ortega llama su «razón vital». El arte es vida humana que se instituye a sí mismo con sus profundas razo-

nes, presenciales y creadoras. Toda vida humana, si no siempre podemos decir que sea creadora de arte, al menos es apta para comprender y comulgar donde lo encuentra. Y en fin de cuentas la vida de cada hombre, teniendo que hacérsela en su curso y finalidades, tiene algo de obra de arte. Y por eso todo hombre se revela, es decir, se entrea bre. También el arte es revelación y en cierto modo, decir que no es verdad sino verosimilitud, no es más que indicar lo que el arte tiene mucho de *revelación*. Que por algo el arte no es sólo presentación sino *re-presentación*. El mal artista es un simulador porque en vez de representar cosas con verosimilitud y representarse a sí mismo, representa a otros artistas de su escuela o de su predilección.

Por venir el arte de la presencia del artista y su copresencia fundamental y dirigirse hacia los demás, todo arte como toda forma de creación poética, es de índole social. quiera o no quiera el artista y lo sepa o no lo sepa. Y ya se ve, el arte es social tanto por la raíz originaria en la tradición y en la copresencia, en el fondo de la comunidad humana, como por la proyección presencial, intencional hacia todos los hombres, para ser compartido y comulgado. Y como la copresencia no es algo deliberado y está más allá de toda intención personal, ocurre que cuando una pretensa obra de arte se propone ser social o política de cualquier tendencia, se hiere a sí misma y se malogra como obra de arte. Esto no es pregonar el arte por el arte, sino proclamar la máxima libertad para todo artista que ha de obrar totalmente descomprometido de antemano. Lo social imita al arte, y se trama de resonancias e influjos de arte, y todo arte sin proponérselo se cata y se trama de formas y fórmulas de la vida social, pues, al fin, el artista es un hombre cargado intensamente de sentido y designios sociales. Guyau recibe el arte sociológicamente por sus efectos en el mundo social; los marxistas, más que por sus efectos, que también afirman, por los orígenes de todo arte, con sus raíces sumergidas en lo social, en lo económico y en la lucha de las clases. En realidad Guyau como Weber estudian los efectos para inducir las causas, pero no ahondan en las causas. El terreno social no es una causa sino una condición; ningún terreno es causa de sus cosechas, pero toda cosecha exige un terreno y a ser posible bien abonado. Cuando Ortega afirmó la impopularidad del arte nuevo, no dijo ni tal vez quiso decir, que los artistas se propusieron ir contra toda popularidad, a contrapelo de las exigencias populares de arte. Pero como todo arte es expresión no sólo personal sino también colectiva y hasta universal si ese arte nuevo se complacía aun

que no lo buscara en lo impopular es que era un arte sin raíces. Pero Ortega aclara que no debe confundirse lo impopular lo anti-popular, con lo que no es popular por no haber llegado al pueblo, o como luego indica, por no ser entendido ese arte nuevo. Pero no es nuevo por ser impopular, pues él mismo afirma y reconoce que en el Romanticismo, siendo arte nuevo, prendió pronto en las masas, por las razones que el propio Ortega nos da y que no hay que repetir. Pero hay formas nuevas de arte, como el arte «ye-ye», y es la minoría la que resiste porque no lo entiende. Hablar de «dos clases de hombres: los que entienden el arte nuevo y los que no lo entienden» es deslizarse por el equívoco, pues no sabemos qué quiere decir «entender» el arte. Nadie entiende la belleza de una flor o de una melodía. El cubismo, el arte abstracto y no figurativo nunca han sido ni serán populares, pero hoy, por mimetismo y modas y astucias de traficantes en obras de arte, es casi el único arte que se vende y se acepta. Preconizar un «arte artístico» es no decir nada claro ni convincente.

No se puede negar la raíz y la proyección sociales del arte. Max Weber decía que hasta la música más aérea y delicada, lleva en su texto, en su técnica y hasta en la elección de sus instrumentos un eco de la estructura social, en que brota. Nadie puede negar esa influencia. Pero lo que se ha de indagar es si es más decisivo el influjo de lo social que de la individualísima y personal necesidad de expresarse, incluso frente al medio, pues de la respuesta derivará una teoría distinta de la esencia del arte. Pero puede ocurrir y ocurre que hay épocas en que decide lo individual y otras en que lo preeminente es lo social o colectivo. Y entonces hay que aclarar qué quiere decir eso. Frente a la psicología del arte, la sociología del arte, pero la verdadera sociología ¿no es psicológica, de grupos y sociedades?. Por mi parte más que lo social o lo individual cree que pesa en el arte la hondura de raíces en la copresencia humana, no en lo social sino en lo comunitario. Lo económico, lo partidista, lo clasista, lo político, lo sociológico y lo individualista en arte son modos de limitar, restringir y no ahondar en lo decisivo del arte, que no es sociológico sino social o colectivo, y no es individual sino personal. Nace la obra de arte en una situación histórica determinada, en una o más clases sociales, con tales o cuales estímulos, y en una raza y en una nación determinada, aunque hoy ya no empieza a haberse razas y naciones y fronteras para el arte. Pero más allá de todo eso, está el impulso poético y fundador del hombre, de todo hombre (aunque exaltado en el artista), y ese impulso fundador es

gracioso y gratuito espontánea floración del hombre comunitario.

Y es claro que el artista como hombre tiene pleno derecho e incluso el deber de tener un ideario político social. Y es claro que de su simpatía ideológica se impregnará su obra de arte. Pero no porque la ideología política impregne la obra de arte, sino porque la obra de arte y la ideología política son fibras del mismo tallo. Pero la obra de arte que se propone en frío servir a un partido político se castra y se frustra, porque niega o pospone su intencionalidad de arte, su afán fundador. La obra de arte no es fruto de evolución sino impulso de irrupción, ímpetu revolucionario, que lleva en sí sus propias normas. Todo arte hondo es revolucionario porque es tradicional pues *resolver* es volver de nuevo y hacia atrás, hacia los orígenes, y busca la tradición de arte para ponerle al día. Todo arte revolucionario aspira a una tradición nueva, que entronque con la recibida. El que en arte se pliega dócil a un partido (y el partido político es tradición estancada en un programa) es que reniega de toda originalidad y no tiene enérgicos designios de arte. La tradición sin originalidad se llama academicismo: la originalidad sin tradición es snobismo o extravagancia. La obra auténtica de arte es revolucionaria porque hace que hasta la tradición se reorigine. Y es tradicional porque su originalidad viene de los *orígenes* a los que *revuelve*. Es el hombre original el que funda tradiciones y no la tradición la que funda al hombre; y mucho menos al hombre artista que es, por definición, hombre nuevo y fundador de tradición de arte. Es original por que origina y originaliza; porque con lo nuevo que funda, mezcla la tradición del hombre hasta sus orígenes. Tocando los orígenes se electrica y se estremece de temblores, tartamudeos y vaticinios o profecías de arte.

Pero antes que voluntad de arte hay en todo gran artista voluntad e intencionalidad expresiva; queriendo expresarse, exprimirse, interpretarse a sí mismo, y por tanto a los demás que halla en su propio fondo, hace arte. El artista tiene una voluntad de expresión más honda e intensa que la del hombre no artista, aunque todo hombre se expresa en algún grado. La obra de arte puede no ser inconsciente, pero hay muchos casos en que es subconsciente, involuntaria, y la obra resulta sin «voluntad de arte», aunque sí con voluntad expresiva. Y a cambio, hay quien quiere hacer arte sin expresarse, sin voluntad expresiva, pero con voluntad propia de arte que más bien parece capricho o veleidad. Hay épocas frívolas de muy escasa voluntad de arte, así para crear como para comulgarlo.

Esto da a entender qué hondas son las raíces de la intencionalidad expresiva.

En el arte gótico se expresa el hombre europeo fáustico y religioso, sin que tal vez haya en primer término una «voluntad de arte». Lo mismo diremos del arte funerario egipcio o del rupestre paleolítico. Y el llamado artista clásico no contiene o reprime sus impulsos expresivos para lograr un arte severo y contenido, sino que se expresa como quien es, como un tipo de hombre de escaso ímpetu creador, de índole contenida, más bien de ganado. Por ser parco de expresión parece contenido en su voluntad de arte. No está claro para mí qué se quiere decir en muchos casos, con esa «voluntad de arte» en Riegl, Worringer o Wickhoff. El propio Worringer, estudiando el arte egipcio, dice de él que florece «sin enérgico afán de arte». Y es que el arte y la voluntad de arte, no sólo no coinciden siempre, sino que allí donde es excesiva la «voluntad de arte», la obra, herida de elaboraciones racionales, se malogra y frustra, porque hiere también la gracia creadora en su raíz, una gracia que, por serlo, nunca es *voluntaria*.

Y es que hay en el hombre una intencionalidad expresiva que va más allá de la voluntad y a veces, de la acción consciente. En las tumbas romanas y faraónicas, en las pagodas de Oriente o en las catedrales occidentales ¿hay una intención estética, un afán de belleza representada, una expresión artística, o se manifiesta un afán de ornamentación de lujo o de poderío? Hay, sobre todo, intencionalidad expresiva, como fe religiosa, como culto a los muertos, aunque se alíen también la ostentación, la vanidad, el lujo, y las muestras de poder y de riqueza. Porque no sólo hay intención expresiva y voluntad de arte, en el artista personal, en el pintor, poeta, músico, escultor, sino también en lo colectivo. En una catedral, en una pirámide egipcia se expresan dos o tres o más generaciones de un pueblo aunque fueran forzados a la construcción. Hay voluntad de arte e intención expresiva en las naciones, en las generaciones, en los pueblos, en las razas, y por eso se distingue el arte de los pueblos, de las épocas y de los estilos de escuela. Ello prueba que la intencionalidad expresiva, no siempre es consciente, sino que brota también bajo la conciencia individual, como en los raptos de inspiración individual. La expresividad humana no es necesariamente individual ni necesariamente consciente. Y como dije antes, a veces el exceso de intención y de preparación de la obra, hiere a ésta y la desvía. Una cosa es la voluntad artística y otra la intención expresiva.

El arte no es juego ni lujo, para la ostentación social, ni espec-

táculo, aunque haya espectáculos en que hay no pocas dosis de arte sobre todo de arte multitudinario o de masas, porque en estos espectáculos no es el arte el que se comulga, sino que la masa se sostiene y comulga a sí misma. He hecho el experimento: En un teatro de Valencia, anunciamos una película muy en boga; se decía en los anuncios que se hacía la exhibición en obsequio del gran número. Pero hicimos trampa y sólo dejamos entrar a una docena de hombres desconocidos entre sí; cuando empezó la proyección y vieron el escaso éxito de público, se salieron de la sala todos menos tres. Al faltarles la presencia de la masa, la película exhibida carecía de interés. Y para el artista, para el gran artista, el arte, su obra de arte, se ofende y hiere con la gran masa; todo gran artista prefiere minorías inteligentes, que sepan comulgar con su arte. Tampoco el arte es juego, diversión ni broma ni crucigrama. El verdadero arte es siempre grave y aun dramático —al menos para el artista creador—. Y aunque el juego es lo más serio para el niño, no por eso para el adulto, el arte es un juego o un pasatiempo, sino lo más importante que el hombre puede hacer en su vida. Y si no es espectáculo menos puede ser ostentación y lujo; la misma decoración ha de ser muy sobria y severa para que constituya arte. Lo que divierte al hombre es lo que no le afecta profundamente y el hacer del poeta o artista creador es lo que más le afecta. Si tomamos no pocas veces la fiesta de arte como diversión o espectáculo es porque no buscamos arte sino diversión y espectáculo, y en ello lo convertimos con nuestra frivolidad. Pero el arte no tiene la culpa de esas actitudes ingrares y frívolas del hombre. Para el artista auténtico como para el espectador o intérprete profundo, más bien es el arte drama y tragedia, representación casi sagrada, es fiesta y fiesta mayor, solemne, sacralizante, para los que lo comulgan. Es la fiesta litúrgica en que se representa la vida y pasión del hombre. Ya en el artista es tragedia porque él engendra su arte, y lo «da a luz», como las madres, entre dolores, bascas y angustias. Si el arte es materno, lo es porque pone criaturas vivas en el mundo. Pero como el hombre es dial, con dos sexos, el artista es también paterno y genesiaco; y se autofecunda. Goethe lo sabía bien, al decir que todo artista es padre y madre de su obra. No es una broma.

