

LA HISTORIA DEL ARTE EN LA
HISTORIA DE LAS CULTURAS

POR

CARLOS MASSINI CORREAS

*Conferencia pronunciada en la Uni-
versidad Nacional de Cuyo, Mendo-
za, el día 5 de Agosto de 1949*

LA HISTORIA DEL ARTE Y LAS CULTURAS

Dentro del concierto de elementos, de vivas creaciones humanas, que forman ese aparente haz que llamamos cultura, indudablemente que al arte le ha tocado un papel preponderante, sino el más capital, por lo menos el más expresivo. Estamos acostumbrados a separar estas objetivaciones de esa unidad, tan acostumbrados, que más fácilmente seguimos el proceso de un miembro separado que de todo el haz de fibras que forma el músculo de la acción humana. Unos han estudiado bellas artes y literatura, otros ciencia, otros religión y ética al mismo tiempo, y aquellos que estudiaron derecho también lo hicieron con las costumbres, con la economía, con la administración y la política. Muchas de estas parcialidades han constituido la vida total de miles de hombres, tantas veces cimeros. También aparecen otras objetivaciones, que se enlazan con las anteriores, como el lenguaje con la literatura, y la técnica con la ciencia, especialmente.

Pero tanta parcialidad y particularismo ha engendrado el deseo de agrupar esas creaciones, y estudiándolas en el pasado hacer su historia; flor de toda la historia, y donde tiene que concluir esa disciplina que partió de ella, desde el momento que sin un concepto previo de cultura no podemos hacer historia. También, y especialmente en estos últimos tiempos, se lanzan esas creaciones hacia el futuro para ensoñar profecías, o por lo menos solitarias divagaciones de probabilidades que se acarician en la soledad, pero que no siempre se osa expresar por falta de bases sólidamente científicas. Los que se

atreven a avanzar sobre ese futuro, sea un Spengler ⁽¹⁾ o un Toynbee ⁽²⁾ o tantos otros, con menos atuendo, expresan una marcada verdad del siglo que vivimos; todos desearían revelar el futuro aunque se contengan por faltarles el impulso divino de los profetas hebraicos.

Si el siglo pasado fué el de la historia, de cuyos historiadores, bien dijo Schlegel, que eran profetas al revés, ⁽³⁾ éste quizá sea el del futuro, el de la profetización cultural; y lo comprendemos bien: aquél fué un siglo feliz, dentro de su moral burguesa, su economía ordenada y su panorama de mejoramientos definitivos; este es el siglo de las guerras mundiales, de las catástrofes científicas, provocadas por la ciencia, hija del hombre, concebida en el seno de la naturaleza.

Los pensadores que desean abarcar el conjunto, aunque no se coloquen en posiciones de augures, son, a veces, despreciados por los especialistas, por aquellos que auscultan tan sólo el detalle, en su filo y momento, fraccionado en un mundo de estanterías y relojes. Viven, los que tales síntesis osan, la angustia de querer abarcarlo todo y con bases sólidas y pródidas, y ahí que a ese haz tantas veces se le abandone y hasta se le olvide, y sigan los especialistas calando cada vez más hondo en el detalle, en la filigrana, en el agua de los pozos que ya no se ve de profunda. Los que cultivan las especialidades, como los que se apartan de la sociedad, han creado la idea, hoy tan corriente, de confundir profundidad con aislamiento.

Creo que la especulación cultural moderna debe, dentro de una metodología a explayarse, seguir, al mismo tiempo, ambos caminos aunque se tenga preferencia por uno de ellos, por ser más rico en realidades o en bellezas directas, o porque fortalece más el espíritu que el movimiento de las culturas, especialmente si se concluye en el juego hipotético que da más pérdidas que ganancias. Hemos tratado de seguir esos caminos pa-

(1) OSWALD SPENGLER. *La Decadencia de Occidente*.

(2) ARNOLD J. TOYNBEE. *La Civilización Puesta a Prueba*. Realidad N° 9.

(3) Citado por JOSÉ ORTEGA Y GASSET. *El Tema de Nuestro Tiempo*. (Cap. II.

ralelos, pasando del uno al otro, como quien camina hoy por una calle y mañana por otra, y que conducen al mismo lugar: nuestro refugio.

Hemos dicho que el arte es lo más expresivo de los elementos que integran la cultura; dejemos para la política y el derecho organizar lo real de las sociedades, no asignándole a la política la preeminencia que se le quiere dar, y sin creer del todo, como Ortega y Gasset, que sea función secundaria de la vida histórica (4). Dejemos a la economía vivir las bases materiales, algo así como ser los sólidos zapatos sin los cuales no podríamos caminar, y menos hacerlo pensando o componiendo versos. La ciencia busca respuestas, de tal fidelidad, que al llegar a lo más profundo cuántas veces se encuentra sin ellas; mientras la religión vincula nuestra vida con las verdades eternas. Las costumbres viven entre la norma jurídica y la libertad, y no por eso son menos importantes, como el saludo, la tarjeta de pésame, o la amonestación al niño travieso. El arte, lo más flexible que ha creado la cultura, no posee verdades eternas, como la religión, no gira en el estrecho círculo de las normas que para modificarse necesitan leyes, como el derecho, y algo más que leyes en el caso de las costumbres. Es una espiritualidad que surge de la vida misma que está en todos, pues no hay hombre que no sea sensible al arte, y si alguno dice no serlo es por puro resentimiento, por no sentirlo en la intensidad que él lo hubiera deseado. No habría en el mundo tantos hombres que desprecian la poesía si ellos en su juventud no hubiesen llamado a las musas, y éstas, remisas y caprichosas, no hacer caso a los requerimientos o dedicarse a quienes menos las solicitan.

Si ahora, dentro de un sentido universal, nos preguntamos: ¿qué es la historia del arte?; diremos, simplemente, que es una expresión estética de las culturas. Existe, por consiguiente, un factor previo: las culturas, y de allí surge el arte, unido a ese fondo psicológico, que forma parte de la esencia humana, el multánime sentimiento estético. Naturalmente que

(4) JOSÉ ORTEGA Y GASSET O. C.

es ésta una visión a retropelo de lo que antes dijimos, desde el momento que era parte integrante de la cultura, factor que la formaba, y ahora consideramos ante todo que nace de ella. Lo primero era una integración después del análisis: éste es el punto de partida de esa base la cual llegaremos a ver en su unidad verdadera el día que se disipen las nieblas absolutas de la especialización.

No debe juzgarse por esto que rechazo las especializaciones; creo que hoy es la sola forma de agotar el tema y de deslindar actividades y responsabilidades, y también de prosperar, díganlo los profesionales; pero a lo que me estoy refiriendo es a ese criterio de corto alcance con círculo de microscopio, que observa tanto lo pequeño que parecería ver para atrás, en vez de hacerlo para adelante. Cuando salvadas esas vallas se ha llegado al camino amplio de la cultura, entonces se contempla con toda naturalidad cómo el arte es su expresión sensible por la creación estética.

De las tres formas artísticas fundamentales, las plásticas, incluyendo la arquitectura, la pintura, la escultura y formas derivadas, y luego las literarias y la música, me voy a dedicar sólo a las primeras, las que los griegos no consideraban protegidas por las musas, pero que, a pesar de la falta de tutela de parte de las nueve hermanas, en este problema de las culturas asumen el mayor interés, pues dentro de muchas de ellas ignoramos del todo la música, o sólo conocemos un instrumento y su instrumentista pintado en un muro, o sea, salvado por las artes plásticas. A las letras, aunque tengamos buen acopio de ellas en algunos casos, no podemos pensar en compararlas con los monumentos plásticos, que, a veces, nos abruma, como sucede en el arte egipcio. La abundancia nos permite elegir y encontrar matices necesarios para individualizar las artes que expresan las diversas culturas. Comparados con las letras, se piensa que su registro no es tan rico, y si esto es exactísimo, no debemos olvidar que es propio de nuestro siglo leer cada vez mejor el lenguaje mudo y viril de los monumentos. Si antes dominaba la interpretación estética o la religiosa o política, ahora junto con la estética domina la cultural.

II

LA HISTORIA DEL ARTE Y LA MORFOLOGIA DE LAS CULTURAS

De todos los problemas creados por la cultura ninguno tan grave como aquel de las morfologías, campo de disputas tremendas, pero donde, poco a poco, se empiezan a divisar elementos que no pueden ser discutidos, tal como la individualidad de las grandes culturas ya fenecidas. Lo más grave, es la aplicación de una tabla de valores. Bien sabemos que estos problemas adquieren toda su expresividad, y hasta diría sangre humana, por la aplicación de nuestras valoraciones, pero, al mismo tiempo, valorar significa emitir un juicio sobre el grado y altura de su proceso. Esto se ha destacado, sobre todo, en aquello de la decadencia, cuando se juzga si una cultura está, o no lo está, en la pendiente de su declive, y si ese grado de madurez es inferior o no al balbuceo que consideramos el sano momento de su aurora. Es en este factor, donde el arte influye con una fuerza enorme, desde el momento que el conocer artístico nace del juicio estético, y significa un primer paso axiológico; le debemos quizás al arte haber aclarado un punto básico: la estimativa cultural. La visión clara de la decadencia nació de aquel magno acontecimiento histórico, la caída del Imperio Romano, e indudablemente que el arte puede significar algo tan claro en él, que de no haber existido invasión de bárbaros, lo mismo Gibbon habría podido escribir su *History of the decline and fall of the Roman Empire*, y Montesquieu, sus *Considerations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, si ambos hubiesen estudiado el arte de Roma después del período de Adriano. La vuelta a los principios de la visión ideativa, anterior al gran triunfo griego del siglo V, es tan claro que basta comparar un retrato de Augusto con los de Constantino, y qué decir de los relieves, si comparamos los del Ara Pacis o del Arco de Tito con aquellos del Arco de Constantino, en la parte que no fué robada al de su ya remoto antecesor Adriano.

En lo que respecta a la unidad que llamamos cultura egipcia, o mesopotámica, comprendiendo la Súmerica y Acadia y

el segundo Imperio Babilónico, amén de los Asirios, sin duda, que una vez que estas culturas formaron un espíritu propio, y que de esas estructuraciones iniciales nacieron las formas artísticas, éstas empezaron a desarrollarse con leyes internas, tan al unísono con el resto de la cultura, que uno no sabe cuál de los factores marchaba adelante. El arte, ese termómetro sutil, va subiendo sobre las palpitaciones del corazón colectivo, y cuando éstas se hacen más lentas empieza a bajar precipitadamente. No es que falte el material artístico, al contrario puede ser más abundante, díganlo los relieves del período Ptoloméico; pero, ¿es aquello puramente egipcio o es más bien una decoración egipcia?; porque el arte de las riberas del Nilo, de esa época, se nos aparece como una pseudomorfosis donde la expresión helenística internacional se viste de lo egipcio para quedar luego apresada bajo el peso de su sueño de milenios. Cuando se está en presencia de un proceso plástico que ha empezado a hacerse sentir con personalidad, como en la paleta de Menes o en la estela de Uto, se va viendo, pasadas las pirámides, que parecen desafiar al sol, cómo ellas disminuyen de tamaño y fuerza, y después se llega a otra culminación en el templo de superficie, para luego continuar levantando monumentos, no por espíritu sino por necesidad, como el castor, o por pomposa ostentación de poder político. En este momento es tan claro el sentido de agotamiento que la morfología de las culturas, cuya plasmación surge de estos procesos, en ninguna otra parte es tan palpable como en las expresiones estéticas.

El encadenamiento evolutivo en el arte de ascenso y decadencia, o sea plena tabla de valores en juego y no fría objetividad analítica, fué visto, ante todo, por el padre de la historia del arte el célebre Jacobo Winckelmann. Cuando este autor estudia el arte griego ve claramente que todo respondía a una línea de evolución por su esencia misma, y divide la escultura en los siguientes estilos: antiguo, hasta Fidias; sublime, época de Fidias y de sus contemporáneos; bello, de la época de Praxiteles hasta Lisipo y Apeles; de imitación hasta el fin de este arte. (5)

(5) LIONELLO VENTURI, *History of Art Criticism*. Cap. VI.

Más adelante al cotejarlo con la pintura del renacimiento italiano percibió lo mismo, si bien aquí es mucho más discutible su división. El esquema se plantea de la siguiente manera: estilo antiguo, hasta Rafael; estilo sublime abarcando Rafael y Miguel Angel; estilo bello, épocas de Corregio y de Guido Reni; estilo de imitación, de los Carracci hasta Maratta. (6)

Ahora nos preguntamos: ¿es que Winckelmann tenía formado un sentido de la cultura y de su desarrollo, no en una sola unidad, o dividido en dos grandes épocas como San Agustín, sino dentro de sus periodicidades cíclicas? La *Historia del Arte en la Antigüedad* se inspira en la división de Escalígero para la Literatura y en la de Floro para la historia romana, pero hay que considerar además que este libro se publicó en 1764, y no mucho tiempo antes el plasmador de la filosofía de la cultura, el primer expositor del concepto cíclico en los tiempos modernos, después de los antecedentes clásicos de Platón y Polibio, publica en 1725 los *Principios de la Ciencia Nueva*. A pesar de la poca expansión de las ideas de Vico, hay que acordarse que Winckelmann trabajaba en Italia, y por esto es posible unirlo a Vico, o sea al que analizó los procesos culturales de la historia general. Winckelmann halló estrechamente vinculado lo que surgía de la historia del arte con aquello que el filósofo desprendía de la experiencia histórica; pero se aventuró demasiado al llevar el paralelismo con el renacimiento del cual él se hallaba tan próximo, y además estando el renacimiento dentro de nuestra cultura cristiana occidental, no cabe duda que se veía ante un ciclo abierto. En cambio la evolución greco romana; encontró su fin, es una cultura extinta, de manera que las líneas generales de su morfología están claramente dibujadas.

La historia parcial del gran arqueólogo y esteta alemán, si exceptuamos su influencia sobre Luigi Lanzi con su *Storia Pittorica dell'Italia*, parecería que estaba llamada a ejercer un papel tardío, pero preponderante en el conjunto cultural, pues aparece después de Vico, aunque el gran sabio na-

(6) LIONELLO VENTURI. O. C. Cap. VI

politano no consiguiese abrirse paso frente al cartesianismo y tuviese que sufrir ocultaciones. Indudablemente que fué en Hegel (7) donde surgió una concepción universal de la historia del arte, la que era indispensable para vincularla a la historia de las culturas. Hubiéramos quizá tenido un panorama bastante exacto para la época porque Hegel, como bien dijo Menéndez y Pelayo, es un caso extraordinario, "pues a más de filósofo, lo que sucede pocas veces, por el pensamiento creador era igual a los mayores artistas del mundo, y poseía el gusto más exquisito y el conocimiento más profundo de la historia y de la técnica del arte." (8). Pero el casillero hegeliano colocó a la historia del arte en un lecho de Procusto. La división entre arte simbólico, clásico y romántico nos resulta hoy espantosamente estrecha, no porque en su estructura interior, o si se quiere ahistórica, eso no sea posible, poniendo en juego no la historia del arte sino una interpretación filosófica y de crítica basada en las relaciones de fondo y forma.

La simple y estrecha concepción hegeliana tuvo la poca suerte de orientar y mal a historiadores del arte; es así que tenemos a Karl Schnaase que colocó al arte persa antes que al egipcio. Si Georges Perrot (9) hubiese meditado sobre la influencia hegeliana en el sentido del simbolismo y no de la historia, sin duda, que no hubiera necesitado lanzar contra él la fuerte y razonada crítica considerando eraso error el querer interpretar geográficamente un problema que es exclusivamente histórico.

La concepción verdaderamente histórica encontró su cauce cuando se colocó al arte dentro de una clasificación más cultural, aunque no lo fuese del todo, pero que marca la pauta a las futuras creaciones. Me refiero en primer término a Francisco Kugler, el gran maestro de Burckhardt, en materia de arte, como Ranke lo fué de historia, y que Burckhardt nos lo

(7) HEGEL. *Lecciones sobre la Estética*. Segunda Parte.

(8) MENÉNDEZ Y PELAYO. *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Tomo IV. Cap. V.

(9) GEORGES PERROT et CHARLES CHIPIEZ. *L'Histoire des Arts dans l'Antiquité*. Prefacio.

recuerda en su *Cicerone* y en las *Reflexiones Sobre la Historia Universal*. La clasificación de Kugler nos da ya puntos de vista que se aproximan a la cultural e histórica: en primer término el arte de los primitivos, seguido del clásico, luego del romántico o medioeval para concluir con el moderno. (10) La división dista aún de nuestro modo de ver, pero observemos cómo se aproxima la concepción basada en las culturas.

Después de Kugler, y ya dando un paso casi definitivo para el siglo, aparece en 1855 el popular *Manual de Historia del Arte* de Antonio Springer, remozado en épocas más recientes por Michaelis y por Wolters, y que ha sido un verdadero vademecum en los países germánicos. Según Lionello Venturi (11) para Springer el método de la historia del arte debe ser el de la historia general, sin sufrir modificaciones por el hecho de que su contenido sea artístico. Podemos decir, brevemente, que si la primera parte del método es exacta, no lo es con respecto a la segunda, desde el momento que interviniendo el factor plástico entra la categoría estética a juzgar con sus valoraciones los elementos que son objeto de su historia. A este factor estético general se agrega el particular del arte plástico con sus sistemas y conocimientos de procesos internos y expresiones espirituales.

Pero toda la historiografía de la segunda mitad del siglo XIX queda afectada por los métodos positivistas de las ordenaciones de Comte, aplicadas al arte por Hipólito Taine. (12) Algunos entran en ellas a regañadientes, pero en el fondo convencidos de lo universal de la metodología y de lo necesario de su aplicación en el caso del arte que pareciera por su altura querer escapar a sus sanciones. La aplicación de la influencia del ambiente físico, racial y moral, o de las costumbres, fué buscando la vinculación de causa a efecto, donde el arte siempre ocupó el sitio del efecto, quedando relegado a un valor secundario y hasta puramente decorativo dentro de la valoración total de la cultura.

(10) LIONELLO VENTURI - O. C.

(11) LIONELLO VENTURI - O. C.

(12) H. TAINE - *Philosophie de l'Art*.

En la suma intelectual de entonces los valores dignos de verdadero estudio eran los económicos, en primer término, y hasta se hacía del arte una ociosidad paradójicamente activa, factor que desarticulaba la teoría del progreso constante por sus visibles auroras y crepúsculos. Al substituir en la época actual esos factores aislados por el conjunto de ellos, en la unificación de cada cultura, la flexibilidad del arte, su magnitud y el no acatar denominadores rígidos, es lo que lo está elevando en los días que corren al rango de que goza como expresión más directa del alma de las culturas. Uno sabe hasta qué punto deben a la naturaleza los templos egipcios la acumulación de su piedra, y los sumerios el de su barro; pero en uno como en el otro caso se llegó muchísimo más allá de lo que la determinación de la naturaleza impone sobre el espíritu del hombre. Las diferencias de los elementos culturales nacidos de causas, cuya atomización resulta a veces tan difícil, nos dan de lleno en su conjunto el manojito de su color y su esencia como espejo de su fuerza vital, y también la medida para utilizar a la naturaleza. La diferencia entre lo simple de las concepciones positivistas de la cultura y lo complejo de la actual, por su abundancia y riqueza de elementos, ha hecho que aquéllas fuesen fácilmente aceptadas por inteligencias más o menos agudas, mientras que la actual parece para muchos una tiniebla casi impenetrable. Volviendo al arte utilicemos ese hilo de Ariadna, no como factor único sino como guía, y saldremos victoriosos del laberinto.

En los primeros años de este siglo André Michel ⁽¹³⁾ se encarga de dirigir la importante Historia del Arte que ha perpetuado su nombre. No la emprendió solo, como antes se hizo, sino acompañado de los colaboradores más destacados que le podía brindar la erudición artística de la Francia de principios de este siglo. Deseaba llegar a la verdadera historia después del período de síntesis filosófica, cuyas obras cumbres consideraba a las de Hegel y Taine, y del período monográfico que le siguió. Piensa, además, que en el futuro la historia del arte

(13) ANDRÉ MICHEL - *Histoire de l'Art* (Bajo su dirección).

estará formada por un corpus de recopilaciones fotográficas clasificadas a la cual el texto servirá de guía. Esta idea, aunque se refiere sólo a un aspecto formal, no cabe duda que es exacta.

Si la mayoría de los autores y él mismo se encontraban bajo la influencia de Taine, ese período monográfico de estudios parciales y dedicados exclusivamente a determinados autores u obras, los orientó hacia el valor estético o amor por el arte, como él lo llama, unido al escrúpulo científico. Pero lo notable de esta gran obra, que abarca desde el arte cristiano hasta nuestros días, son sus límites culturales. El acierto, a juzgar por las palabras del prefacio, es únicamente intuitivo desde el momento que al eliminar la historia artística que no sea la occidental cristiana, ha resultado una verdadera expresión del sentido estético plástico de una sola cultura casi perfectamente encuadrada. Sin mayores argumentos nos explica la eliminación del arte antiguo, y en cuanto al oriental dice que sólo será tratado en aquellos puntos donde el Oriente ha manifestado su influencia sobre el arte occidental.

La feliz intuición de André Michel al dirigir esta obra, nos demuestra cómo cada cultura exige en la expresión artística, por su propia morfología, el tratamiento aparte, teniendo en cuenta que en los años en que se concibe este monumento de crítica la unificación entre la cultura greco-romana y la cristiana occidental estaba, para muchos autores, firmemente soldada. La clara visión del director de la obra lo llevó también a incluir en su historia al arte americano no autóctono, que en el caso del arte moderno de los países de origen ibérico no deja de extrañarnos por lo largo de su criterio.

Al historiador germánico del arte Karl Woermann (14) se le planteó dos veces el problema de la interpretación, y especialmente de la comprensión de las obras de arte en toda su amplitud y universalismo. El primer caso se le presenta como director del célebre Museo de Dresde, y el segundo como historiador universal del arte. En esta última faz hay que recor-

(14) KARL WOERMANN - *Historia del Arte en todos los tiempos y pueblos.*

dar que su Historia del Arte fué la primera, hasta entonces redactada, dentro de un concepto universal desde el momento que, a los conocidos ciclos, agregó el de los pueblos actuales no civilizados. A raíz de las dificultades con sus colegas de la comisión que adquiriría las obras para el Museo de Dresde, publicó un opúsculo titulado: *Lo que nos enseña la Historia del Arte*. Por esta obra se comprende la natural división de su metodología en la faz estética y en la faz histórica. No es este el lugar para que consideremos a la primera, a pesar de la íntima relación que hay entre ellas, sólo nos fijaremos en la segunda, sobre la cual nos expresa, en el prólogo de su Historia del Arte, el grave problema de juzgar a las producciones artísticas de tiempos y pueblos extraños, con la regla y el gusto de la época en que vive el autor. La gravísima duda que se plantea es el mayor argumento a favor del punto de vista que sustentamos, pues la única manera de valorar un arte extraño a nuestro sentido es colocándolo dentro del marco que le corresponde, y de allí juzgarlo por su desarrollo y por su expresión. Woermann no ha llegado aún a este punto de vista desde el momento que parte siempre de la obra en sí con verdadero criterio objetivo, y rechaza las intuiciones generales que le preceden. Considera que el arte es ciencia independiente con sus métodos propios y afines a la historia natural. Dejando de lado la segunda parte, donde tiene que pagar tributo al positivismo de fin de siglo, no podemos negar la existencia no sólo de métodos propios, sino de caracteres individuales cuya modalidad puede influir aún en la determinación cultural, como en el caso de las visiones fundamentales que la historia del arte descubre en el inmenso tesoro de sus creaciones. (15)

El sistema es desde ciertos puntos de vista inobjetable, pero la acción directa del espíritu del crítico, sin el bagaje de antecedentes culturales necesarios para llegar a la colocación de la obra dentro de su marco, corre el riesgo de malgastar todo el esfuerzo y caer en la vulgar opinión caprichosa de los admiradores corrientes de porcelanas chinas. Posiblemente

(15) E. RODRÍGUEZ SÁRDIA - *Prólogo de la edición española de la Historia del Arte de Karl Woermann*.

Woermann lo considera como un sobreentendido desde el momento que de ese modo tiene que proceder él mismo, aunque no lo plantee en la exposición de su metodología.

Parecería innecesario tocar otras orientaciones lejanas a las más claras visiones de los hechos estéticos, pero nos obliga a ello su difusión especialmente entre artistas y personas sensibles al arte, aunque desconocedoras de las ciencias de la cultura. Me refiero a la peregrina idea de crear la historia del arte como un poema o una sinfonía, fórmula propuesta y orquestada por Elie Faure (16). En ella el gusto personal y el capricho quieren substituir a toda la ordenación interna de las creaciones; si el juicio estético debe actuar sobre la materia cultural, aquí lo hace sobre la obra independientemente de todo el conjunto que la crea. Estamos de acuerdo que tales opiniones se deben emitir y hasta pueden serlo de gran utilidad por la luz de sus intuiciones; pero tales trabajos no pueden llamarse historia del arte.

Entre tanto crece día a día la importancia de este tan grato panorama del desarrollo de lo expresado por la forma y el color, hasta el punto de convertirse en una de las fuentes más fecundas de la admiración moderna por las creaciones artísticas; la otra, mucho menor, se reserva para lo actual. Es éste uno de los fenómenos extraños del sentimiento contemporáneo donde el pasado se hace presente, y hasta se vive en él en una zona ideal, cuyo fondo es un puro sentimiento estético. Desde el punto de vista de la contemplación admirativa, ahora no tenemos un solo arte contemporáneo sino que éste es una de las formas artísticas de todo el sentir espiritual, donde el pasado llega a superar al presente en valorización y hasta en emociones directas; díganlo los museos, galerías particulares, mercaderes de antigüedades y la enormidad de colecciones fotográficas de las obras existentes en los museos. En otras épocas, salvo aquellos momentos del sentir renacentista, nunca se ha visto este triunfo del sentimiento fáustico del pasado invadir el presente. Se debe, en primer término, al sen-

(16) ELIE FAURE. *Historia del Arte*.

tido de la historia y al conocimiento de las culturas, esta presencia viva del claro obscuro de lo remoto y ya totalmente vivido. Se ha dicho que este siglo XX va a ser el de la historia del arte, como el anterior lo fué el de la historia general. Es exacto; pero la historia del arte ha logrado esta victoria, aun por encima de sus nuevos métodos, por su unión con lo gráfico, pues se debe a este maravilloso invento de las reproducciones el agente que ha lanzado por el mundo, en las alas relampagueantes del color, a las obras que, con sufrimiento, vivieron y forjaron todos los grandes artistas que han existido.

En la época que corre, en presencia de concepciones integrales de la cultura, el arte juega un papel tan capital, que tengo para mí, que Spengler debe al arte la base estructural de la morfología de su discutida y brillante Decadencia de Occidente.

El aislamiento de las culturas de Spengler (17), en la forma como él lo presenta, es en este caso, como en todos, un punto difícil de conciliar. El arte dentro de esta concepción demuestra que en cada una de las culturas se alza un proceso de ascensión y de descenso, pero a esta idea, que es sin duda fundamental, se agregan concepciones universales del arte que no se encasillan dentro de la estructuración spengleriana. Me refiero a ese problema céntrico de las dos visiones de las obras plásticas, capitales en la historia del arte: la ideativa y la perspectiva. Muchos ya lo saben que la aparición del arte griego en el siglo V significa una nueva visión en la plástica que las culturas anteriores no conocieron: citemos la egipcia, la mesopotámica, y a las cuales agregaremos la fenicia y la egea. Hay por consiguiente un salto entre estas culturas anteriores, y los siglos VI y V del arte griego; para Spengler tal modalidad sería exclusivamente helénica en su ideal intransmisible, y las que lo imitaron lo hicieron utilizando ese elemento transmisible que él considera como civilización. Pero mucho mejor respuesta a este respecto nos da Alfredo Weber (18) al

(17) OSWALD SPENGLER - O. C.

(18) ALFRED WEBER - *Historia de la Cultura*.

dividir las culturas superiores en grados, y considerar a las altas culturas primarias como surgidas de la prehistoria y secundarias a las formadas por encima de ellas. Es lo que sucede en el caso de Grecia, este pueblo, que representa una cultura en segundo grado, da el paso superior, verdadero, de un grado al siguiente en materia artística, y pasa de un modo de ver a otro produciendo la revolución más grande del arte, sólo superada por el paso de las culturas prehistóricas a las históricas, o altas culturas, cuyo ejemplo más claro es el de Egipto en las primeras dinastías. El milagro griego, que en esto lo fué realmente, conoció como antecesor al milagro egipcio y al sumerio, a los que debemos agregar, el indostánico, el chino y las superiores culturas de América.

No es posible entrar en detalles sobre estos procesos de los cuales sólo puedo trazar líneas generales, pero veremos, sin embargo, cómo el arte aparece representando lo más expresivo de las culturas, y de ahí se deduce, dentro del estudio de estas morfologías, cómo sirve para guiarnos dándonos de ellas la materia más directa y maleable, y, por consiguiente, la más próxima para recibir sus movimientos internos. Para estas palpitaciones profundas, digamos eléctricas, de las culturas, el arte tiene una sensibilidad como no lo revelan ninguna de las otras formas que las traducen.

Como se comprenderá fácilmente, la morfología cultural moderna concluye con aquella división tan inexacta de edades antigua, media y moderna, continuada luego con la contemporánea. Buenas razones se tienen para criticar esta división, hoy manifestada casi unánimemente por todos los grandes historiadores. Pero una vez dividida la historia por culturas, efectuados los cotejos sincrónicos bien ajustados, dentro de cada una de ellas será necesario realizar las naturales subdivisiones. En la nuestra, Cristiana de Occidente, ya no se puede seguir con aquella manida Edad Media, que sólo quiere decir pase de una época a la otra, y es indispensable, además, subdividir todo ese período para entendernos mejor. Bien sabemos la dificultad que toda división entraña en la materia viva y fluctuante de la historia, y más si se hace con absoluta pre-

cisión de fechas, como lo observa Huizinga, (19) para ello puede la historia del arte prestar un valiosísimo apoyo dando el nombre de sus períodos artísticos a los históricos. Llamar época románica a la que va más o menos del año mil al mil doscientos, y gótica la que va del mil doscientos al mil quinientos, será, sin duda, una expresión mejor que las denominaciones que introdujo Cellarius en su *Historia* publicada en 1675. En cuanto a las épocas siguientes ya tienen adoptadas, por muchos historiadores, los nombres del arte, desde el momento que hablamos de la época del renacimiento o del barroco.

III

ARTE Y TECNICA

Lo más opuesto al arte dentro de ese haz que forma la cultura, que ya no es un haz sino rayos que nacen de un núcleo iluminado, es invariablemente la técnica. Ella no parece sufrir las marcadas decadencias de las formas artísticas, sino estancamientos, lagunas, tendiendo siempre a no trazar curvas sino rectas, en una expresión de lo antiorgánico, de lo antivital. Una conquista técnica es un avance que generalmente queda; una conquista artística es un triunfo que pasa, y si llega a perdurar es totalmente transfigurada. Esto se explica: la técnica actúa por su materialización y el arte por su espíritu. Lo notable es que el arte también, como todas las formas de la cultura, utiliza a esta servidora, y hasta hace de ella un factor importante, y de aquí deriva aquello de los renacimientos, mucho más técnicos que espirituales. Resucitar una forma artística es revivir una técnica, no un espíritu. Absurdo es pensar que el alma occidental cristiana y católica de la Italia del siglo XV, pudiese resucitar a Grecia y Roma, pero sí, podía estudiar su técnica, interpretar a Vitrubio y copiar, a su manera, el Panteón o las Termas de Diocleciano.

Colocado el arte en el punto más alto y expresivo de las culturas, ocupa la técnica el más bajo, pero hilos sutiles los une

(19) J. HUIZINGA - *El Concepto de la Historia*. Cap. V.

y los separa. El siglo XIX, enamorado de la técnica, interpretó mal la historia de la cultura, nos dió toda una concepción del progreso indefinido, tomando como base uno solo de los factores. Filosofía de mecánico, llamó Giovanni Papini a la filosofía de Herbert Spencer, y dijo una verdad ⁽²⁰⁾. Nuestro siglo, por medio de algunos de sus espíritus, está viendo ya de otro modo a este conocimiento integral, dándole al arte el lugar que le corresponde. Este les contesta con su sismógrafo cuyas agujas suben y bajan con sutil sensibilidad ante los sacudimientos de la cultura, y lo que es más grave, llega a romperse cuando la catástrofe es espantosa.

Observó Spengler ⁽²¹⁾ que la técnica es el "pensamiento emancipado de la sensación"; independencia que le ha otorgado la materialidad que la caracteriza. Ante la técnica, grandes formas culturales que conservan raíces en el sentimiento, como la religión y el arte, han palidecido para la masa humana que siempre espera prodigios, aunque surjan de la dentadura cariada de un engranaje. Pero a medida que la técnica avanza, que no en vano la Edad Media la colocó en manos del demonio, y que ha llegado a la brutalidad de la destrucción ayudada por la ciencia, y se concreta ya en la catástrofe atómica, no es extraño que se vea en el arte, dentro de los factores puramente humanos, no sólo la expresión más sensible, sino también la más digna. Claro que aquí entra de lleno la tabla de valores, pero sin ella la cultura y por ende la historia, que de ella depende, carecerían de sentido.

El arte que también ha caído bajo la mano rectora de la técnica, busca, en lo que existe de sensibilidad estética en las conciencias humanas, de libertarse de ella. Hemos oído hace poco a un arquitecto ⁽²²⁾ pedir que la arquitectura no esté dominada por la técnica del hierro y del cemento armado, pues ahora más que nunca, piensa él, se pueden dominar los materiales y hacer de la arquitectura un mensaje de confraternidad

(20) G. PAPINI - *Il Crepuscolo dei Filosofi*.

(21) OSWALD SPENGLER. O. C. Tomo IV.

(22) Arq. GASTON BARDET - Conferencia pronunciada en el mes de julio de 1949, en la Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza.

humana y de amor y no, como hasta ahora, de egoísmo, de antipatía, de líneas cortadas ante el cielo como si el espacio infinito le fuese hostil. Esta idea manifiesta, a todas luces, una posición altamente lírica; pero su interés positivo finca en que la realidad actual que combate está dominada por la técnica, y desea, desde este nuevo punto de vista, crear una nueva realidad de sentido más espiritualizado que supere la etapa que actualmente vivimos.

La historia del arte entraña enseñanzas asombrosas en esto de la técnica, y que llegan a ser verdaderas expresiones del misterio que hay en la esencia cultural. Cuando una cultura, como la nuestra, en su período gótico, consigue, dentro de lo humano, ir plasmando sus ideales, éstos se expresen en forma de grandes arquitecturas ya sean filosóficas, como la Suma Teología, ya poemáticas, como la Divina Comedia, o ya arquitectura de la arquitectura, como las catedrales, llevadas de lo maravilloso hasta casi lo inverosímil.

Fué necesario lograr una técnica magistral para erigir armazones de piedra, pero nunca la técnica fué un fin; sometida como fiel servidora expresó el ensueño espiritual del espacio, del color y de la música en el silencio de un nuevo mundo pitagórico. En ella la piedra ha dejado de ser piedra; de manera que aquí no podemos hablar que el material y su técnica conforme su arquitectura. Extraída de las canteras como si fuese maleable y fundible, igual al hierro y al bronce, se transforma en finísimas verticales y hasta en encajes, trastocándonos el sentido de la gravedad, pues mientras ésta actúa hacia la tierra, la catedral, con toda su piedra, en su sentido visual, apunta verticalmente hacia el cielo (23).

Así nos lo dice la autoridad de Guillermo Worringer: "La arquitectura gótica logra su expresión a pesar de la piedra... La expresión de la arquitectura gótica no se sustenta sobre la materia, sino que procede de su negación, de su inmaterialización. (24)

(23) GUILLERMO WORRINGER - *La Esencia del Estilo Gótico*. Cap. La idea constructiva del goticismo.

(24) GUILLERMO WORRINGER. O. C. Idem.

Si de los materiales pasamos a lo funcional veremos cómo, lo que hoy entendemos por ello, se transforma en símbolo, y el recinto interior es ante todo imagen del celestial paraíso.

Tomo este ejemplo de la arquitectura porque es el más claro; podría decirse lo mismo de todas las formas plásticas donde el verdadero artista lucha para no ser dominado por un procedimiento manido, o por otro científico, matemático o social.

En el fondo la explicación es clara si la consideramos en el hombre actual que manifiesta una disminución de sus impulsos espirituales y se siente aplastado por la máquina de sus antecesores, por el enorme engranaje que ellos forjaron. La técnica ya no es sólo un procedimiento científico, sino social, y a este tecnicismo que orienta las masas y condiciona la conciencia, no lo puede vencer, porque no tiene fuerzas para ello. Pocas veces el hombre creador, salvo excepciones, ha demostrado como ahora tan increíble debilidad. Sin duda, para lograr de nuevo que todas las fuerzas artísticas vuelvan a ser impulsos puros de su alma, dominando la materia y la técnica, debe el artista compenetrarse consigo mismo para no resultar una simple muestra de caprichos o de singularidades. Antes de forjar artistas hay que forjar espíritus capaces de semejante empresa y soledad, pues, como lo ha manifestado Nicolás Berdiaeff, ante la técnica y la máquina estamos en la necesidad de crear un nuevo heroísmo. (25)

IV

LA HISTORIA DEL ARTE EN EL CHOQUE DE LAS CULTURAS

Si nosotros no fuésemos americanos y viviéramos su vida, la idea de la vinculación y lucha entre culturas no sería tan necesario ahondarla; pero nosotros no hemos realizado en América la total unidad que sienten los europeos, haciendo al-

(25) NICOLÁS BERDIAEFF - *L'Homme et la Machine*. Paris, 1933.

guna excepción con España, y sobre todo con Turquía, Rusia y los Balcanes, donde se han producido verdaderos conflictos superiores.

El problema del arte en el caso de Turquía ha sido estudiado de dos puntos de vista: uno sobre la influencia que recibe la arquitectura turca de los antecedentes bizantinos al levantar la mezquita de Mohamed II, y, sobre todo, las diseñadas por el gran arquitecto Sinán: la de Andrinópolis y la de Soliman II., el Magnífico, en Constantinopla. Por el otro lado se ha dado vuelta el problema y se considera a Santa Sofía una inspiración netamente oriental, de donde resulta que los turcos al ocuparla y tomándola de modelo, conjuntamente con la iglesia de los Santos Sergio y Baco, se inspirarían netamente en lo suyo. No teniendo espacio para darle solución, quiero sólo mostrar el antagonismo como ejemplo de choque.

Un caso más próximo a nosotros es el de España en el encuentro producido por la invasión musulmana, donde su arte trató de unirse a las formas cristianas, en el mozárabe y en el mudéjar. Se ha dicho que el último, el más importante de los dos, no es un estilo y de no serlo el problema es sólo de mezcla y no de combinación de elementos, pero ha existido una corriente mudéjar mucho más profunda de lo que pueden decirnos las construcciones de Teruel, Sahagún, Cuellar o Toledo. Ultimamente asistimos en la crítica española a un predominio de la influencia musulmana, no sólo en las formas visibles, sino en una influencia que podríamos llamar subterránea que se introduce en el arte cristiano de tapadillo, y proviene especialmente en la ordenación de los elementos arquitectónicos y decorativos. Chueca Goitia (26), en una reciente obra sobre los Invariantes Castizos de la Arquitectura Española, nos profundiza el caso de la utilización de las ordenaciones arquitectónicas musulmanas en el arte cristiano, dándonos un buen ejemplo al comparar el corral de Granada, llamado del Carbón, con una portada del Palacio de Miraflores de Ecija. Grande es el material que podría presentarse al respecto; pero lo mismo

(26) FERNANDO CHUECA GOITÍA - *Invariantes Castizos de la Arquitectura Española*. Madrid, 1947.

que en caso anterior, sólo queremos citarlo como un ejemplo de choque.

Pero el prototipo más notable y candente del problema que estudiamos es el de Rusia. Aquí sí se nos aparece el ejemplo nítido, resuelto, trágico de la pseudomorfosis; situación extraña la de este arte, donde ante todo hay que preguntarse si Rusia forma o no parte de la cultura occidental cristiana, o si constituye una derivación tardía de la cultura de Bizancio, o si forma una cultura independiente. Contra la opinión de muchos autores en esta materia Arnold Toynbee (27) sostiene la independencia de la cultura rusa que él llama cristiana ortodoxa, denominación que, sin duda, no aceptarán los actuales gobernantes quienes tampoco han aceptado el nombre de Rusia, substituyéndolo por un derivado de su organización política.

Todos sabemos que la historia de Rusia tiene, sobre todo, cuatro acontecimientos fundamentales que influyen en la formación de la cultura y en especial sobre el arte. En primer término la conversión al cristianismo del príncipe de Kiev, Vladimiro, y el bautismo del pueblo, que de él dependía, efectuado en masa en las aguas del Dnieper; luego la invasión mongólica, de los mal llamados tártaros; más tarde la reforma de Pedro el Grande, y para concluir, la revolución de Octubre de 1917.

De estos acontecimientos los que más afectaron al arte, hasta ahora, fueron la conversión al cristianismo y la gran reforma bajo Pedro el Grande. El primero fué el pase de un estado de cultura primitiva al de una alta cultura, como se ha efectuado tantas veces por imposición superior, y realizada bajo la influencia del culto de la ostentosa Constantinopla, lo que trajo como consecuencia de su liturgia y espíritu, la adopción del arte bizantino para toda la Rusia.

Si bien ya antes de la reforma de Pedro el Grande este país recibió a artistas extranjeros, la invasión del siglo XVIII de los arquitectos italianos, franceses, alemanes y aún de un

(27) ARNOLDO J. TOYNBEE, O. C.

escocés, y la fundación de San Petersburgo, significan el principio de la pseudomorfosis artística de Rusia. Los edificios barrocos y neoclásicos que nacen entonces, sólo encuentran en algunos casos la aparición de un elemento autóctono como la policromía, lo que nos cuesta creer cuando vemos los edificios fotografiados de cuño tan italiano o francés.

Pero el arte ruso era el de un pueblo, y también podemos decir, de una cultura, destinados a sufrir la fuerza de las imposiciones autocráticas. No fué la primera la de Pedro el Grande, ya conoció otras con anterioridad. Cuando se quiso hacer que dominara la construcción religiosa piramidal céntrica, sobre las cúpulas bizantinas, por ser aquélla nacida en el propio suelo, el Patriarca se opone obligando la continuidad de la tradición de las cinco cúpulas orientales con la del centro totalmente cupular. Como una excepción que escapa a esta regla sólo tenemos la catedral del Bienaventurado Basilio de Moscú. (28)

En la pintura, al principio, fué lo mismo; se prohibió la influencia occidental renacentista, pues los iconos sólo podían repetir lo que ya estaba hecho. Aparece luego la pintura profana occidental; la religiosa se reduce a la mera copia, aunque haya podido la primera, en algunos casos, influenciar a la bizantina. Cuando se produce el movimiento romántico, que repercute en Rusia hacia mediados del siglo pasado, parece ser el libertador del encadenado arte de las estepas. Inmediatamente se une a esta orientación el realismo y se dirige hacia el pueblo. Nació de esta manera la Sociedad de Artistas Ambulantes, especialmente con Riepín y Surikov. Este impulso se une el paneslavismo por un lado, y por el otro a los grandes movimientos sociales internos. El arte plástico no tuvo un Tolstoi o un Dostoiewski, pues la subjetividad eslava encontró mejor camino en la literatura que en la plástica.

Para caracterizar la verdadera situación mística, naturalista, plástica, y en el fondo desesperada de la historia del arte ruso, tenemos, entre los pintores del siglo XIX, dos ejemplos cabales: Alejandro Ivanov y Nicolás Gué (Gay).

(28) LOUIS RÉAU - *L'Art Russe*.

Ivanov trabajó veinticinco años en un solo cuadro: *Presentación de Cristo al pueblo*, que, según él lo expresaba, debería reunir toda la esencia del Evangelio. La lucha exhaustiva por esta tela lo llevó al más largo de los fracasos. Hoy sólo se asigna valor a los estudios para ese cuadro, magníficos fragmentos, acumulados detalles pictóricos, donde se muestra gran dibujante, de color vivo y ojos de verdadero realista. Después de luchar contra la miseria y contra los fantasmas que rodean la conciencia de un artista, aquel hombre, básicamente religioso, había mezclado su sensibilidad de ruso profundo con el realismo occidental, y con la crítica racionalista alemana de la Vida de Cristo de David Strauss. El resultado no pudo ser otro que concluir oprimido por una ambición imposible.

Nicolás Gué llegó más lejos todavía en sus aspiraciones y en su martirio. Sus principios básicos del arte se condensaban en la búsqueda por encontrar la idea y el sentido de lo eterno, y lo verdadero de una religión genuinamente humana. Quería luego consignar el espíritu de los hechos y de la religión en la esencia del cuadro, y para lograr esta esencia aspiraba que su obra fuese un todo; unidad que se definía en pocas palabras: Dios es todo. Como cristiano naturalista, lector de Strauss y de Renán, lo ha presentado el pintor y crítico ruso Alejandro Benoit (29). Atormentado hasta la consternación sus Cristos son hombres exacerbados que pesan en la Cruz con la desarmonía de sus huesos y de su abandono. Llegando al límite de las vacilaciones humanas quiso renunciar al arte y dedicarse a roturar los campos en un llamado de la tierra, de la horizontalidad de la muerte; la amistad con Tolstoi, un verdadero hermano de lucha interior, lo levantó de nuevo en alas de un cristianismo humano, ruso y sin redención posible.

Para juzgar a estos pintores los críticos de aquel país, como Benoit (30) y Nicolsky (31) y extranjeros tan conoce-

(29) ALEJANDRO BENOIT - *L'Art en Russie*. Le Musée d'Arte. Tomo II.

(30) ALEJANDRO BENOIT - O. C.

(31) VÍCTOR NICOLSKY - *Arte Ruso*. Segunda Parte.

dores de los esclavos como Reau (32) acuden a los consabidos esquemas de la crítica plástica con sus condenaciones de la pintura ideológica o de asunto, y con todo lo demás que forma el bagaje e instrumental de un juzgador avezado en cosas de arte. Si en lugar de verlos solamente por el prisma de los colores y del peso de los volúmenes, los vieran por el más lejano, pero básico de las culturas, comprenderían, de súbito, el fondo integral de esos hombres dotados extraordinariamente, y condenados a morir en la amargura no sólo de sus fracasos personales, sino en el plano de una pseudomorfosis cuando una cultura quiere expresarse en un lenguaje que le es esencialmente ajeno.

La fama internacional de sus escritores, que consagró al espíritu ruso en todo el mundo, llevó a los plásticos más tarde hacia un arte internacional cuando crearon el ballet bajo la genial dirección de Diaguilev. El ballet se une más, en cierto sentido, al arte popular que el realismo social de Riepin y de sus amigos. Toma la danza un camino distinto, y si en parte se inspira en lo popular, se alejó totalmente del pueblo. Luego viene la invasión de la escuela de París, el internacionalismo traído de fuera, de lo abstracto, de lo onírico, de lo científico técnico. Un nuevo ídolo lanzado no hace poco, por las autoridades actuales, desvía de este camino al arte, que en el caso de Chagall buscó contacto con lo popular, y lo pone de nuevo en el camino del realismo y de la propaganda social y política, como se encontró hace ochenta años bajo la acción de la Sociedad de Artistas Ambulantes.

El caso de Rusia es un verdadero enigma en materia de cultura y el arte es una de las mejores guías para entrar en él. Si Rusia es sólo un choque de culturas sin una verdadera unidad, podemos tener una respuesta en las formas artísticas que se han sucedido violentamente las unas a las otras; si al revés es una cultura independiente nos encontraríamos ante un nuevo grado de estratificación cultural que no responde a las conocidas formas definidas con netas demarcaciones. Este

(32) LOUIS RÉAU - O. C.

nuevo grado, por el momento, encuentra difícil explicación ante las faces artísticas corrientes; pero hay algo más, de lo que no debemos olvidarnos, y es el arte popular el cual oscila poco ante las formas importadas; este arte nos daría una línea más recta con una expresión genuina. El estudio de todos estos problemas que para nosotros son difíciles por la distancia, y no sólo geográfica, y la falta de impresiones directas, no nos permite dar juicios integrales, pero sí nos abre un camino para interpretar otros choques de culturas que a nosotros nos interesan muy de cerca, en esta América de nuestro querido y gigantesco continente.

V

LA HISTORIA DEL ARTE Y LAS CONCEPCIONES
DEL UNIVERSO

He considerado hasta aquí el problema del arte en su relación con las culturas dentro de aquella distinción de Rickert de ciencia cultural y ciencia natural (33). Esta distinción es un eje en la metodología de las ciencias generales y particularmente en su momento, cuando el positivismo científicista quería invadir con sus métodos el campo de las ciencias del espíritu. Una clasificación así parecería que ella ha resuelto el punto en forma definitiva, pero si se piensa que el espíritu humano no se satisface sólo de análisis, a los cuales responde esta distinción, sino que quiere conocer las respuestas a sus preguntas decisivas, que son algo más vitales que las investigaciones lógicas de la filosofía. Para Rickert es ésta una especulación de carácter puramente teórico. (34) Busca el hombre la unidad que abarque en sí el mundo y su destino, y es natural que tales distinciones resulten para él exclusivamente científicas y en algunos momentos hasta académicas. Nos colocamos ahora, por consiguiente, fuera de la ciencia histórica, encrucijada a la que fatalmente llegamos si queremos expresar nuestro pensamiento en forma exhaustiva.

(33) H. RICKERT - *Ciencia Cultural y Ciencia Natural*.

(34) H. RICKERT. Logos 1932. Citado por F. Romero en su Prefacio a *Ciencia Cultural y Ciencia Natural*. Col. Austral.

Aloys Müller, con gran penetración, después de sintetizar el pensamiento de Rickert, nos dice: "Nuestra ontología general de la historia juntamente con las ontologías menos generales que la recubren forman una parte de la filosofía de la historia de la cultura. La otra parte, la cuestión del sentido de la historia y de la cultura, pertenece a la concepción del universo". (35)

No solamente un filósofo como Müller ve que el problema no puede concluir en este punto, puesto que también la ideología de las culturas está dentro de las concepciones del universo, sino que los propios historiadores ven lo mismo en sus profundas meditaciones. Al respecto declara Huizinga: "a pesar de la actitud intelectualista de nuestro afán de conocer, las formas conceptuales puramente históricas no pudieron llegar a desprenderse totalmente en él de la conciencia cósmica, la cual reclama una fundamentación y una ordenación más profundas que las de la simple sucesión en el tiempo" (36).

Worringer comprendió que las variaciones del estilo iban mucho más allá de la simple voluntad de los artistas, y que son los mismos cambios que se efectúan en las religiones y sistemas filosóficos, y concluye considerándolos relacionados con las intuiciones del universo. De aquí surge esa unión del arte con todo el concepto cósmico y viviendo dentro de él lo expresa al llegar a sus cumbres solitarias. Por eso es que al artista se le haya comparado con un vidente y el poeta y profeta se junten en el vate. Sin esa comprensión integral de la vida y del mundo no puede haber verdadera voluntad y superioridad artísticas. El creador de arte no acepta divisiones, y en algunos momentos su obra parece surgir de las concepciones cósmicas y realizar plenamente su espíritu.

Ante este mundo donde el hombre avanza persiguiendo su destino, y escuchando, al mismo tiempo, su mundo interior

(35) ALOYS MÜLLER - *Introducción a la Filosofía*. Cap. I. Pág. 42 de la traducción de José Gaos. Tercera Edición.

(36) J. HUIZINGA - O. C. Cap. V. pág. 74, de la traducción de W. Roces. Méjico 1946.

y el exterior, que hoy se separan y mañana se unen, dominado por ideas tan esenciales como Dios, la muerte, la vida, el amor, lo real, el ensueño y la necesidad de expresarse artísticamente, la plástica se inclina hacia el símbolo. Este símbolo vivo, que en los grandes artistas no nace de una idea sino de su existir, en esa selva donde se busca la luz, todo en él es candente, y si al surgir al exterior no tiene la alta temperatura de su creación, es como el hierro que al ser sacado de la fragua, perdido el fuego de su luz, tiene en cambio forma y vida de acuerdo a la voluntad creadora. Formas de simbolismo son las Pirámides del Antiguo Imperio egipcio; los templos indostánicos, el Partenón, las catedrales góticas, los frescos de la Sixtina, el Escorial, el Enterramiento del Conde de Orgaz, etc. etc. No son ellas forzadas alegorías por cuanto el verdadero símbolo es la última etapa de las grandes tragedias. Tragedia y símbolo son las condensaciones del arte cuando éste adquiere el cuño que lo integra a la concepción del universo. La historia del arte es el museo admirable donde se van acumulando las tragedias y símbolos, producto final y sublimado de las grandes culturas por las cuales ha sufrido la humanidad.

Esta unión grandiosa que es la concepción del universo, a la cual ningún hombre se puede abstraer, crea o no en un espíritu superior, desde el momento que negarlo es colocarse en una posición ante el enigma, es en sus raíces mucho más personal que todas las distinciones que consideran el problema como una objetividad. La historia del arte pierde también su fuerza para dar entrada a la determinación propia de cada hombre, pero considerando lo fundamentales que son estas posiciones ante los problemas del universo lo afectan en sus bases, y por ende a todo el sentido del arte dentro de la estructura cultural.

No se halla, por consiguiente, fuera de su sitio que planteemos este interrogante ahora, pues no ha faltado quienes crean en lo posible de una interpretación del universo que tenga por fin primordial y hasta único la creación de la belleza. Todas las posiciones esteticistas absolutas conducen a esa postura, y sin mencionar ideólogos colocados en ella, ideas como el arte

por el arte, y las más recientes del arte puro, o sea la posibilidad de crear una base estética fuera del destino del hombre y del mundo, llevan rápidamente hacia ese fin.

No aceptamos las interpretaciones esteticistas absolutas; de manera que aquí, en este grado universal del pensamiento, el arte no puede pasar al primer plano, como lo consideramos anteriormente dentro del espíritu objetivo por su valor de expresividad. En este campo se encuentran frente a frente las concepciones religiosas, donde dentro del destino del mundo se levanta el del hombre, y las de base científica, ya vitalistas o mecanicistas, sin distinción individual como en la fosa común. Lo filosófico aquí se apaga para transformarse en lo cósmico biológico.

Muy poco debe el arte a estas interpretaciones de base científico-cósmica, si exceptuamos el caso de Spengler que es igual al de Hegel, pues se trata de un espíritu donde se asocia al pensador el hombre sensible a la vibración del arte. (37) La antigüedad nos legó un poema como el de Lucrecio: De Natura Rerum, dentro de lo que éste tiene de poético, y considerándolo como cosmológico; pero todas las cosmologías poéticas primitivas, dentro de la concepción universalista, son fundamentalmente religiosas.

Distinta es la posición del arte ante las ordenaciones religiosas del universo; en este punto todo él, y en especial la plástica, guardan vínculos tan estrechos con las religiones como de alma a cuerpo, y debe a ellas las mayores creaciones conocidas. En vano se inventan teorías para separar al arte de sus fuentes más hondas de inspiración, pero no puede haber en el orden superior creaciones independientes de los grandes problemas del universo; la historia del arte enseña, siendo su fondo tan humano y al mismo tiempo tan trascendente, que el fin del arte y el destino del hombre forman una indestructible unidad.

(37) Esta posición de la obra de Spengler hace que no sea acertada la nota de Rickert al juzgar a la Decadencia de Occidente, en su obra citada; solamente corresponde dentro de la distinción por él sostenida, de donde han surgido las críticas básicas posteriores como la de Aloys Dempf en su Filosofía de la Cultura.