

ESTILO Y CIVILIZACION

Cada estilo representa para la humanidad, que lo creó desde sus necesidades psíquicas, un máximo de felicidad. Esta idea debe guiar, como dogma principal, todo estudio histórico-artístico objetivo.

W. WORRINGER

I

QUE ES EL ESTILO

1. *La necesidad de la definición*

Al analizar el uso corriente del concepto de estilo, sorprende la frecuencia y la seguridad con que se lo emplea sin tratar de darle una significación precisa. Se lo toma como algo tan evidente que no necesita ninguna explicación. Esta vaguedad ha permitido una amplitud tal del concepto que ahora cabe dudar si es posible reducir todos los usos de la palabra “estilo” a un significado único.

Se habla así del estilo de una persona —que puede ser un artista, pero también un deportista, un artesano, un político, etc., o de un grupo de personas (escuela). Ensanchando los límites de este concepto se puede abarcar hasta toda una cultura mientras en otro extremo puede limitarse a una sola obra de arte. Un temperamento, una técnica, un material, también poseen su estilo, que puede ser sublime, trágico, severo, etc.

Al tratar del estilo de un artista generalmente se lo iden-

tifica con las características comunes a sus obras que las distinguen de las demás. Explicando estas características por la idiosincrasia del artista se nos ofrece la famosa fórmula de Buffon: "Le style est l'homme même".

Ahora bien, sin analizar esta definición en su contexto —ya que aquí no nos interesa el pensamiento exacto de Buffon, sino la interpretación que comúnmente se da a sus palabras— vemos que ella se refiere, en primer lugar, al estilo de un individuo. ¿Cómo explicar, según esta definición, el estilo de una época? ¿Sería en este caso el estilo la época misma, el conjunto de los hombres de la época, o el hipotético hombre tipo de la época? (1) En cualquier caso nos persigue la vaguedad de la fórmula original.

Podemos también, evitando el problema de explicación del estilo, limitarnos simplemente a identificarlo con las características comunes a una determinada serie de objetos y de esta manera convertir al estilo en una especie de denominador común, cuyo valor consiste en ofrecer un útil y cómodo medio de clasificación para orientarnos entre la extraordinaria riqueza de formas creadas por el hombre a lo largo de la historia. Pero resulta difícil aceptar el valor exclusivamente utilitario de un término que se refiere a las realizaciones más altas del hombre.

2. *El estilo como síntesis creadora*

El término "estilo" proviene de la palabra latina "stilus" que significa el palito con que se escribía sobre cera. Luego su significado se extendió a la manera de escribir. Es interesante que podamos hablar de estilo tanto al referirnos a la manera de expresarse como al modo de trazar las líneas. Esto último

(1) Mikel Dufrenne adopta esta última solución y la formula muy claramente: "El estilo gótico es el estilo del hombre gótico, un hombre respecto del cual me inquieta poco si lleva un nombre propio o si está reproducido en millones de ejemplares, pero que es siempre un hombre y me invita a ser su semejante". *Phénoménologie de l'Expérience Esthétique*, Vol. I, París, 1953, pág. 156.

no es tan evidente dentro de la civilización occidental, debido en parte al carácter abstracto de los signos gráficos y en parte a la menor sensibilidad estética para la línea pura. Pero en las civilizaciones egipcia, islámica y especialmente en las del Lejano Oriente, encontramos el arte de la escritura entre las más altas realizaciones de un estilo. El chino puede ver todo la cualidad de belleza en una letra. Esta creación de valores estéticos y de estilo en la escritura se debe en primer lugar al amor y la atención dedicados a esa actividad. El mismo fenómeno ocurre en otros campos de actividad y como un ejemplo diferente podemos tomar los estilos de natación. Estos aparecen cuando, en busca de la mejor ejecución, se organiza cuidadosamente la actividad de todo el organismo. La organización no se limita al movimiento de brazos y piernas sino que incluye también la respiración, el cambio rítmico de la tensión y el relajamiento de los músculos, la concentración de la atención y la voluntad, etc. En la medida en que se logra coordinar todos los factores que entran en el juego se crea el estilo, y el goce en la actividad armónica resultante es un placer estético, sentido tanto por el deportista como por el espectador.

Completaremos estos ejemplos simples con el de la arquitectura, el producto cultural que asociamos con más frecuencia cuando pensamos en los estilos de las épocas pasadas y que es el marco en el cual tienen su lugar otras actividades culturales como la pintura y la escultura.

La construcción de edificios responde al problema de crear el ambiente adecuado a la vida del hombre civilizado. Lo mismo que en los ejemplos anteriores, es necesaria cierta perfección en la solución del problema para que el producto tenga estilo. No es suficiente que un edificio cumpla con las funciones utilitarias, como la defensa contra las condiciones atmosféricas desfavorables, los ladrones u otros enemigos. Es ciertamente necesario satisfacer estas funciones y las soluciones serán apreciadas intelectualmente. Pero la arquitectura crea el ambiente en que el hombre habita, trabaja, procrea y reza, y por eso tiene que apelar no sólo al intelecto del hombre sino también a sus sen-

tidos y sentimientos. "Considero los problemas psicológicos, en verdad", dice Walter Gropius, "como básicos y primarios, mientras las componentes técnicas del diseño son nuestros auxiliares intelectuales para realizar lo intangible a través de lo tangible" (2). Es decir que los estilos arquitectónicos están determinados por las actitudes religiosas y filosóficas y lo subconsciente no menos que por la técnica y los materiales disponibles, el clima, las relaciones sociales y económicas, etc.

El arquitecto tiene que dar en su obra una síntesis de todos esos factores y la perfección del estilo depende del éxito en la solución de este problema.

Evidentemente, una solución satisfactoria no es posible allí donde existe un conflicto demasiado grande entre los factores implicados: no puede haber solución donde las demandas son incompatibles. En cambio, en una sociedad coherente hasta los arquitectos anónimos pueden crear obras de valor considerable porque los problemas más graves ya están resueltos. El trabajo del arquitecto, como todo trabajo creador, tiende a hacer nuestra experiencia más rica y a la vez más ordenada, pero para que él pueda realizar este ideal en su campo de acción, es necesario que la civilización le ofrezca condiciones favorables; para que un edificio pueda expresar la cosmovisión de su época, como lo hacen todas las grandes obras arquitectónicas del pasado, tiene que existir primero una tal cosmovisión.

La natación parece estar en una situación más feliz respecto a esa dependencia de las condiciones sociales y culturales, porque, aparentemente, los únicos factores que determinan los estilos de natación son el cuerpo humano y el agua. Pero si así fuera, tendríamos que encontrar los estilos de natación en todas las épocas y en todos los lugares donde haya hombres y agua. Estos estilos son, en cambio, tan peculiares de nuestro tiempo como lo es el cronómetro de precisión, el culto de la velocidad, la valoración del cuerpo humano, las piletas de natación, las competencias deportivas, las investigaciones hidro-

(2) *Alcances de la Arquitectura Integral*, Buenos Aires, 1956, pág. 47.

dinámicas, etc. Los fenómenos enumerados, correlacionados mutuamente y con los estilos de natación, bastan para demostrar que éstos, lo mismo que en la arquitectura, no pueden ser creados fuera de una determinada cultura.

3. *El mecanismo de la creación*

La voluntad consciente de crear un estilo no es suficiente, pero, por otra parte, tampoco necesaria, para que éste aparezca. En la creación del estilo actúan fuerzas que abarcan todos los aspectos de la vida del hombre en la civilización, y la complejidad de estas fuerzas es tal que el empeño en crear un estilo “desde arriba”, en vez de esperar que surja como consecuencia del paciente trabajo creador en todos los campos de actividad, no puede llevar a una solución verdadera sino que conduce al academicismo, el cual crea un estilo aparente con la aplicación arbitraria de ciertos moldes.

El proceso de creación a través del juego o, mejor, de la lucha de fuerzas, es el mismo que rige en toda la naturaleza, y por eso podemos encontrar en la historia de la tierra fenómenos análogos al estilo. Los períodos geológicos, por ejemplo, son momentos en la vida de nuestro planeta, así como los estilos son momentos en la vida de las civilizaciones. Más profundidad encontraremos en esta analogía si nos preguntamos por la razón del aspecto, “estilo”, que la tierra ofrece en un momento dado: él corresponde a una situación de relativo equilibrio, entre cuyos factores principales están el clima, la composición química del aire, el suelo y las aguas, la actividad de los rayos solares, etc. Pero las formas vegetales y animales, lo mismo que los productos del hombre en otro caso, no son resultados pasivos de la actuación de los mencionados factores, sino que los determinan al mismo tiempo que están determinadas por ellos. La relación de causa y efecto actúa en ambas direcciones. Así la flora depende de las condiciones atmosféricas y del suelo, y a la vez influye sobre ellas. Porque aquí, lo mismo que en el caso

de los estilos, tenemos una totalidad, cada aspecto de la cual está determinado por los demás y a su vez los influye.

Se trata siempre de un mismo proceso, que lleva a la creación de las culturas desde el momento en que el hombre (él mismo un resultado, el más perfecto, de este proceso misterioso en que se crean formas cada vez más complejas) empezó a agregar sus propias creaciones a las de la naturaleza, en el deseo de formar el mundo circundante de acuerdo a sus necesidades e ideales.

La fuerza con que actúa la tendencia a crear valores estéticos y estilo en todos los campos de la actividad humana puede comprenderse mejor teniendo en cuenta que ella equivale a la tendencia a liberar al hombre de la esclavitud a tareas que no tienen valor por sí mismas sino únicamente el valor indirecto de conducir a un fin apreciado (3). Esta liberación se produce en cuanto una actividad —o su producto— obtiene valores inmediatos para el hombre dirigiéndose a todas sus necesidades biopsicológicas y no sólo al intelecto, que puede justificar una acción por su efecto aunque no tenga valor directo en sí.

A raíz de la profundidad de esa tendencia hacia el goce en la actividad no es necesario que el hombre sea consciente de ella para que dé sus frutos en la creación de productos que poseen valor estético.

4. *El estilo y el arte*

El estilo es la resultante de esta tendencia hacia la plenitud de la experiencia por una parte y de las condiciones particulares en el espacio y el tiempo por otra. A las realizaciones en

(3) Hasta podemos decir que la tendencia hacia la actividad que tiene un fin en sí misma es básica no sólo en el hombre sino en todo organismo vivo. Según A. N. Whitehead, "las características de la vida son el goce absoluto de uno mismo, la actividad creadora, el fin. Aquí la palabra 'fin' involucra a todas luces lo puramente ideal, en forma tal que dirija el proceso creador. Asimismo, el goce pertenece al proceso y no es la característica de ningún resultado estático. El fin está en el goce que pertenece al proceso". *Modes of Thought*, Nueva York, 1958, pág. 208.

las cuales este encuentro ha dado mejores resultados, es decir, aquellas que tienen el estilo más perfecto, las llamamos obras de arte.

Quiere decir que aquí en cierto modo subordinamos la noción de arte a la de estilo (*). Con esto nos referimos al hecho de que lo que llamamos "Arte" o "bellas artes" no es el resultado de una actividad distinta de las demás actividades humanas, sino que las obras de arte son simplemente los productos más perfectos realizados en el proceso de humanización del mundo circundante, de organización de las cosas según las relaciones armónicas exigidas por el espíritu. La misma palabra "arte" ofrece una prueba lingüística para esta tesis, porque significa tanto la habilidad en cualquier actividad como la actividad cuyo objetivo principal es el estético. Por eso en las épocas que poseen un estilo integral no se distingue entre el artista y el artesano.

Otra prueba a favor de la misma tesis la constituye la arbitrariedad en lo que se considera como el arte, en el sentido más estrecho de esta palabra. Al mirar un templo griego, por ejemplo, nosotros vemos en él casi exclusivamente un objeto estético mientras que para el griego contemporáneo ese templo tenía tanta justificación práctica como la tiene para nosotros un banco o una escuela, y él podía admirar la perfección con que estaba realizado sin considerarlo como una obra de arte. Del mismo modo tenemos una tendencia a ver en los productos industriales de nuestro tiempo objetos útiles, "funcionales", y considerar su belleza como secundaria y derivada de la función. En otro extremo ponemos las llamadas bellas artes, no tomando en cuenta que éstas, igual que los productos industriales, responden a las necesidades del hombre y son por lo tanto funcionales también. "Hablar de funcionalismo no quiere decir otra cosa que comprobar la existencia de un estilo" (5), siempre que la función abarque al hombre en su integridad.

(*) A. Malraux análogamente define el arte como "aquello a través de lo cual las formas se convierten en el estilo".

(5) PIERRE FRANCASTEL, *Art et Technique*, París, 1956, pág. 103.

5. *El estilo y la civilización*

Como primera condición para crear el estilo señalamos la concentración del esfuerzo para la mejor solución de los problemas. Esta condición se cumple con la división del trabajo. La división del trabajo, por su parte, no sólo presupone la existencia de una civilización sino que es una de sus características esenciales.

Volvemos a encontrar así, a través de la división del trabajo, la correlación del estilo y la civilización. Esta correlación es tan fuerte que Oswald Spengler designa la aparición de un estilo vigoroso como el mejor indicio del nacimiento de una nueva civilización. Arnold Toynbee dice aún más categóricamente: "...cada civilización crea su propio estilo artístico individual; y si intentásemos fijar los límites de una determinada civilización, ya fuera en la dimensión espacial o en la temporal, nos encontraríamos, desde luego, con que el criterio estético es el más seguro y a la vez el más preciso" (6).

Los conceptos de civilización y estilo son dos aspectos de una misma estructura social y cultural, y su diferencia deriva del enfoque en el tiempo. La civilización, un concepto histórico, se refiere a esa estructura en todo su desarrollo, desde la génesis hasta la desaparición. El estilo, un concepto estético, se refiere a la perfección de esa estructura en un momento dado. Podríamos describirlo como el corte transversal de la civilización.

II

LA EVOLUCION DE LOS ESTILOS

1. *El dinamismo interno*

A medida que se desarrolla la civilización los estilos cambian incesantemente y la duración mayor o menor que se le

(6) *Estudio de la Historia*, Vol. III, Buenos Aires, 1953, pág. 400.

asigna a un estilo en la práctica es posible solamente haciendo abstracción de los cambios que se producen en el tiempo y basándose en las características que se mantienen estables durante el período abarcado.

La inexorabilidad con que cada estilo está destinado a ceder lugar a otro no se debe principalmente a las influencias exteriores, sino a que el estilo lleva dentro de sí mismo las causas de su transformación, y cuanto más perfecto es un estilo, más determinados están sus cambios posteriores por las tendencias internas.

Este fenómeno se basa en una característica fundamental de toda forma ⁽⁷⁾; una vez que nace, como respuesta a una situación problemática, la forma se emancipa de la situación que ha determinado su aparición y se convierte en el factor activo del desarrollo ulterior. Koffka lo formula en sus *Principios de Psicología de la Forma* así: "Los productos permanecen o influyen sobre la conducta aun cuando ya no se verifiquen los tipos de conducta que produjeron estos productos" ⁽⁸⁾. Se trata de un principio sumamente general que se manifiesta en toda clase de estructuras; "productos, originados en la actividad social, determinan la futura actividad social, tal como una huella que se origina en un proceso psicofísico determina los futuros procesos psicofísicos" ⁽⁹⁾.

La tendencia de la forma a emanciparse de las condiciones externas y determinar su propio desarrollo futuro se debe a que en una estructura cada parte está relacionada con el todo, y un cambio impuesto desde fuera, aunque parcial, ejerce presión sobre toda la estructura a causa de estos lazos internos. Por esto la presión externa estimula solamente aquellos cambios que concuerdan con las tendencias internas. Estas se dirigen, ideal-

⁽⁷⁾ Aquí no concebimos la "forma" como opuesta al "contenido" sino que, suponiendo la unión del contenido y de la forma en toda creación auténtica, usamos esta palabra, a falta de otra más precisa, para designar a toda unidad organizada como opuesta a lo inorganizado, caótico, que no teniendo forma no puede tampoco tener contenido.

⁽⁸⁾ Buenos Aires, 1953, pág. 779.

⁽⁹⁾ *Ibid.*

mente, hacia una mayor coherencia y a la vez mayor complejidad (articulación) de la estructura. Mientras éstas aumentan paralelamente durante el crecimiento, aumenta la resistencia a las fuerzas externas y la autodeterminación del desarrollo por parte de la estructura existente. "Este traslado del campo de acción que advertimos en la presentación que hace Shakespeare de sus héroes, cuando disponemos esos personajes ficticios en un orden ascendente de crecimiento espiritual, puede descubrirse también en las historias de las civilizaciones. Aquí, igualmente, cuando una serie de respuestas a incitaciones se traduce en crecimiento, hallamos, a medida que ese crecimiento progresa, que el campo de acción se desplaza continuamente del contorno externo de la sociedad que crece al contorno interior del cuerpo social de esa sociedad" (10).

Pero el desarrollo de una estructura no puede seguir indefinidamente en la dirección de una coherencia y autodeterminación siempre mayores. Porque esta creciente emancipación de las formas que nacen como respuestas a los problemas para seguir luego sus propias leyes de crecimiento, produce una gradual pérdida de contacto con el ambiente externo. De esta manera crece la tensión entre esa unidad cerrada y las fuerzas no abarcadas por ella, que aumentan constantemente en número e intensidad. Cuando la tensión pasa cierto nivel, se produce el colapso de la estructura que por su rigidez no puede producir más la respuesta necesaria. Por eso vemos que a veces estructuras magníficas, resultado de muchísimos esfuerzos acumulados, tienen que ceder ante estructuras más jóvenes y sencillas pero con mejores posibilidades de desarrollo y adaptación que las primeras, que habían aparecido mucho antes, en una situación muy distinta, y que agotaron a través del largo desarrollo sus posibilidades de evolución.

Así cayó el poderoso reino de los reptiles hacia el final de la era mesozoica, y sea que la razón inmediata de esa caída fuera el aumento de oxígeno en el aire, una mayor intensidad de

(10) A. TOYNBEE, *Op. cit.*, pág. 214.

los rayos cósmicos, o cualquier otra, su causa primaria fue la imposibilidad de adaptación satisfactoria de una forma —forma “reptil”— que había llegado al límite dentro de sus posibilidades. Las civilizaciones desaparecidas son otros tantos ejemplos del mismo fenómeno en un pasado más cercano.

Observemos ahora de qué manera este fenómeno de persistencia y emancipación de las formas determina la evolución de los estilos en una civilización.

2. *El estilo experimental* (arcaico)

El nacimiento de una civilización o, en otras palabras, la aparición de un estilo nuevo, es un acto original aun cuando los elementos de la nueva síntesis sean tomados de otras culturas. “Arcaico” no es una denominación muy feliz para el estilo del despertar de una civilización porque tiene sabor a viejo mientras que este estilo es joven por excelencia. Incluso las formas tomadas de una cultura decadente y refinada adquieren aquí las características de un ensayo —tosquedad e improvisación—, y poseen un vigor y adaptabilidad extraordinarios porque forman parte de una estructura en el estado de organización. El término “experimental”, propuesto por Focillon, es mucho más apropiado para designar este estilo que nace en la lucha por organizar la totalidad de la experiencia en una síntesis original. Además, mientras que la palabra “arcaico” nos evoca épocas remotas, “experimental” puede aplicarse a cualquier estilo que corresponde al período inicial de un ciclo cultural, aun cuando ese no signifique el principio de una civilización nueva sino sólo una de sus transformaciones, que puede tener lugar en el presente también.

La severidad de las formas en el estilo experimental simboliza la enorme energía y disciplina requeridos para la creación de una estructura radicalmente nueva. Todos los productos de este estilo llevan el sello de esa lucha y en ella no hay tiempo para pensar en el placer. No se trata conscientemente de realizar valores estéticos pero ellos existen a pesar de esta des-

preocupación. Las grandes creaciones artísticas en este estilo no son producidas por amor al arte o a la belleza misma, sino por las fuerzas morales, religiosas, patrióticas y otras, que surgen de la firme determinación para llevar a cabo un ideal común. El orden y la estabilidad son más apreciados que el placer sensual en las formas. Sin embargo, la penosa búsqueda del orden no encuentra su plena realización en el período experimental sino en el clásico. En el primero encontramos cierta incoherencia y complejidad, así como los esfuerzos por superarlas mediante la limitación a lo esencial. En la arquitectura, por ejemplo, domina su elemento básico, la pared, que pone de manifiesto toda su solidez, frontalidad y estaticidad. La pintura y la escultura en el estilo experimental muestran las mismas características. Pero mientras que en el caso de la pared la frontalidad es el resultado de la mejor solución desde el punto de vista utilitario y económico, esa característica puede comprenderse en el caso de la pintura y la escultura únicamente por la subordinación de éstas a la pared. Podemos hablar pues, en el estilo experimental, del “primado técnico” (empleando otra vez un término de Focillon) de la arquitectura. Además hay un acuerdo entre el estado colectivo de espíritu y la arquitectura, dado que ésta necesita un esfuerzo colectivo en la realización de sus obras y se dirige a la comunidad tanto por su función inmediata como por su simbolismo. La poesía épica, por otra parte, es el vehículo más apto para la expresión de los mitos y las creencias, fundamentos sobre las cuales se construye una civilización. De este modo, la épica y la arquitectura constituyen los mejores testimonios de los ideales de una nueva sociedad y de los esfuerzos para su realización.

3. *El estilo clásico*

A medida que prosigue el crecimiento de la civilización, el hombre deja de encaminarse hacia los terrenos desconocidos en busca de soluciones originales a los problemas nuevos, y se basa cada vez más en las soluciones ya encontradas, tratando de per-

feccionarlas y organizarlas en una unidad más coherente. Cuando, de tal manera, la creación parte de las formas existentes, la atención se dirige hacia las formas mismas y aparece lo que podríamos llamar la conciencia de la forma. (La conciencia estética es una de las manifestaciones de esta conciencia). Ella aumentará en el desarrollo posterior, a medida que las formas se alejan de la situación en que se han originado.

En el estilo clásico la conciencia de la forma está en equilibrio con la conciencia de los fines a los cuales la forma debe su origen; las formas conservan todavía la severidad puritana y el amplio simbolismo del estilo experimental, pero al mismo tiempo poseen la perfección estética. Hay un equilibrio entre la economía racional de los medios y los valores irracionales logrados. "Entre las leyes lógicas y la necesidad orgánica se ha establecido una síntesis que corresponde perfectamente con las demás síntesis ideales del clasicismo: concepto e intuición, pensamiento y experiencia, intelecto y sensibilidad. Y el elemento ideal de esa síntesis consiste en que ninguno de los factores que la constituyen está escatimado; todos se compenetran, se sostienen, se completan mutuamente" ⁽¹¹⁾.

El estilo clásico corresponde así a la máxima unidad de una cultura; o si nos referimos a una obra, corresponde a la máxima unidad de todos los aspectos de la obra. (Los genios universales del Renacimiento son una prueba de la unidad de la cultura clásica. Pudieron dedicarse a varias actividades y crear grandes obras en cada una de ellas, porque todas las facetas de la vida formaban estrecha unidad). Pero al mismo tiempo que cada parte de una estructura clásica está firmemente unida con las demás, posee su relativa independencia y valor individual. Esto se ve tanto en los elementos de la composición pictórica, arquitectónica o dramática como en los individuos que participan en la cultura clásica; en lugar del descuido del individuo que comprobamos en el estilo experimental, se encuentra ahora

⁽¹¹⁾ W. WORRINGER, *La Esencia del Estilo Gótico*, Buenos Aires, 1958, pág. 83.

una síntesis entre los ideales colectivos y el interés por el individuo.

Muchos autores consideran a la escultura como el arte más característico del estilo clásico. No se puede, sin embargo, hablar del primado técnico de la escultura en este estilo, porque según el ideal clásico ningún arte debe imponer sus técnicas, derivadas de sus medios específicos, a los demás artes, sino que debe haber una síntesis de todos los valores —tectónicos, plásticos, cromáticos, etc.— Hegel, por ejemplo, quien fue el primero en analizar filosóficamente los estilos y su desarrollo, y quien se ha anticipado a muchos hallazgos ulteriores en este campo, le asigna a la escultura la forma clásica como su tipo fundamental porque según él la interioridad espiritual y la materia externa con su forma sensoria están en la escultura tan adaptadas mutuamente que ninguno de los dos aspectos tiene el predominio.

El estilo clásico es estático, es decir, calmo, reposado. Sin embargo este equilibrio feliz no puede perdurar, porque los mismos factores que han llevado del estilo experimental al clásico siguen actuando y le darán fin a él también. La superación del estilo clásico se presenta como una necesidad no sólo desde el punto de vista objetivo del desarrollo de las formas, sino también desde el punto de vista subjetivo; el orden riguroso del estilo clásico, su claridad, economía y sencillez en sus relaciones, se vuelve a la larga monótono y no satisface la creciente demanda por más placer en las formas.

4. *El manierismo*

Los artistas que actúan después de la culminación del estilo clásico se sienten inhibidos por la perfección acabada de las realizaciones de ese estilo. La inhibición de sus fuerzas creadoras hace que el estilo precedente no sea para ellos una tradición viviente, sino que adquiere el carácter de un modelo estático. Es cierto que los artistas siempre empiezan imitando a sus maestros, pero normalmente no dudan de su propia habilidad (o de la de su tiempo) para superarlos. Cuando la tradición

es una corriente viva que fluye libremente, ellos son seguros de sí, pero a la vez modestos, porque no conciben sus esfuerzos como algo personal sino como parte de un esfuerzo común. Los manieristas pierden esta seguridad anclada en la tradición, y junto con ella la modestia. Se vuelven conscientemente eclécticos, y cuando se desvían de los cánones de los maestros, no lo hacen en un esfuerzo modesto y sincero por dar su contribución al estilo heredado, sino como un capricho o placer prohibido. Por eso encontramos en las obras manieristas una predilección por lo grotesco y lo extravagante mientras que se pierde el equilibrio y la armonía que fueron las principales características del estilo clásico. Por otra parte encontramos en el manierismo la elegancia que se debe a la facilidad del trabajo ecléctico. Es un mundo de angustia y frustración; en un extremo encontramos la distorsión emocional que expresa el desconcierto de su tiempo, y en el otro, una calma forzada por exceso de auto-disciplina.

El manierismo es un puente entre la armonía clásica y la grandiosa lucha barroca. Se ha perdido el equilibrio, y la tensión resultante no ha encontrado todavía la descarga en la libertad de movimiento. De esta transición entre dos diferentes concepciones de espacio, el manierismo no ha abierto un camino nuevo pero ha preparado el camino al espacio barroco agotando las posibilidades del espacio renacentista.

5. *El barroco*

El barroco crea en lugar del espacio estático del clasicismo un espacio dinámico. Todas las formas se ponen en movimiento; pero no se trata de un movimiento impuesto a la forma desde afuera sino de un movimiento que surge de ella misma e integra así el espacio y el tiempo. De esta manera la forma da en el barroco otro paso adelante en su emancipación. Sin embargo la forma clásica, menos emancipada porque demuestra ser respuesta a una necesidad, es más independiente respecto a la totalidad que la forma barroca, cuyo fin es el goce producido

por su movimiento; el dinamismo de la forma barroca la sumerge en el movimiento total. Por eso la forma barroca, según la terminología de Wölfflin, es “abierta”, a diferencia de la “forma cerrada” clásica. En lugar de lo limitado y ordenado en simples formas geométricas, el movimiento infinito crea ahora formas complicadas, más aproximadas a las orgánicas.

Podemos observar todo esto en una creación sencilla, pero genial, de Borromini, quien le da movimiento ondulante a la fachada de la iglesia de *San Carlo alle Quattro Fontane* y crea así una de las expresiones supremas del barroco en la arquitectura occidental. La pared pierde el carácter de fuerza que simboliza su función de proteger, soportar y separar, y se transforma en un juego de luz y sombra.

Se trata de un fenómeno que Wölfflin denomina “la transformación de la forma rígida en forma “flúida”. Y agrega, “No es que se excluyan la línea recta y el ángulo recto: basta que un friso, acá o allá, se haga ventrudo o un barrote se encorve, para dar la impresión de que existe siempre latente una voluntad de lo atectónico-libre, que espera sólo su oportunidad. Para el sentimiento clásico, el elemento riguroso geométrico es principio y fin, igualmente importante en el diseño que en la planta; en el barroco se advierte pronto que es el principio pero no el fin. Aquí sucede un poco lo que en la Naturaleza cuando de las formaciones cristalinas asciende hasta las formas del mundo orgánico” (12).

La tendencia de la forma a liberarse del riguroso orden clásico y cambiar el carácter geométrico-racional por el orgánico-irracional puede realizarse de varias maneras. El mismo propósito de ocultar el carácter tectónico mediante la luz —lo más opuesto a la solidez de la piedra y a lo racional de la construcción— se ha realizado en el gótico (13) de una manera más

(12) *Problemas Fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, 1945, pág. 201.

(13) Podemos considerar al estilo gótico como barroco, en relación al estilo romántico, al mismo tiempo que podemos distinguir dentro del gótico su fase experimental, clásica y barroca.

directa, transformando toda la pared en una iluminada pantalla transluciente. El efecto místico logrado de esta manera era deseado en esa época, mientras que en el siglo XVII la liberación de la forma siguió un camino más sensual.

El ilusionismo y el juego con los medios que vimos en los ejemplos tomados de la arquitectura, los encontramos en todo el arte barroco. El naturalismo en la pintura y escultura barrocas es esencialmente un ilusionismo, y la predilección del barroco por el teatro se explica también por su carácter ilusionista. Pero el dinamismo e ilusionismo de las formas barrocas favorece a la pintura, como también a la música, más que a la arquitectura, porque en ésta la libertad de la forma se ve impedida por la exigencia de los materiales y de la función utilitaria. Por esto la arquitectura pierde con este estilo su lugar privilegiado entre las creaciones culturales. Lo que no quiere decir que los arquitectos barrocos no pueden producir obras de valor, sino que la arquitectura barroca ya no impone más sus disciplinas a otras artes. El primado técnico se le escapa.

Al mismo tiempo que la arquitectura entra en decadencia, surge el urbanismo; el barroco concibe los edificios como elementos encadenados en una unidad mayor, así como en la pintura barroca los elementos de la composición pierden la relativa independencia que tenían en el estilo clásico, para convertirse en elementos inseparables del movimiento total. La interpretación del espacio interno y externo en la arquitectura barroca es otra manifestación de la integración del espacio a través del movimiento de la forma. Este movimiento une a los edificios con el paisaje y se extiende hacia el infinito. Es el mismo infinito que encontramos en la matemática barroca de Leibniz y Newton, y que es el movimiento ilimitado de la forma liberada de las restricciones de la estructura clásica.

En el barroco gótico encontramos también la tendencia hacia el infinito, que se dirige hacia arriba, mientras que en el barroco moderno el infinito se extiende principalmente en el plano horizontal.

La transición de la música vocal a la instrumental durante

el barroco nos ofrece otro ejemplo de la emancipación de las formas.

Hasta el 1600 los instrumentos habían estado al servicio de las voces del canto. El texto cantado constituía la base del arte musical, y a través de él se efectuaba el contacto estrecho de la música con la vida de su tiempo. La música coral llegó en la segunda mitad del siglo XVI a su punto culminante en la civilización occidental, con Palestrina y Orlando de Lasso, quienes lograron un equilibrio clásico entre el interés en el texto cantado, la riqueza del sonido y el rigor de la construcción. Esta culminación de un largo desarrollo, en cuyo principio encontramos el canto gregoriano, agotó sus posibilidades. Una vez que estas formas musicales basadas en el texto alcanzaron madurez y perfección, adquirieron vida propia, y con esto disminuyó el interés en el texto. Las voces fueron tratadas entonces sólo por sus valores sonoros, es decir, como si fueran instrumentos. "Puede verse hasta donde alcanza el predominio de la idea instrumental (en el barroco alemán, por lo menos) en las cantatas y la música de las Pasiones de Bach, en las que la asimilación del tratamiento vocal e instrumental es llevado a tal extremo que cualquier parte vocal es casi idéntica, en apariencia, a una parte escrita para flauta, o violín, o aun para un instrumento como la trompeta" (14).

El descuido de la palabra puede observarse también en los períodos barrocos anteriores. En el gótico, por ejemplo, los compositores polifonistas no se preocuparon en lo más mínimo por la dificultad de comprensión de varios textos cantados simultáneamente, a veces en idiomas diferentes. Pero la evolución de la música ofreció al barroco de los siglos XVII y XVIII una solución más honesta y consecuente, en cuanto más acorde con las posibilidades específicas de los medios empleados: el recurso a los instrumentos.

El desarrollo pujante de la música instrumental partió de

(14) H. LEICHTENTRITT, *Música, Historia e Ideas*, Buenos Aires, 1945, pág. 143.

las formas existentes de la música instrumental pre-barroca y las llevó a una mayor autonomía y complejidad. Por ejemplo, desde las danzas, con su pronunciado carácter social y funcional, a través de la suite de danzas, la elaborada estructura de la sonata, o desde la obertura, subordinada a la obra que le sigue, hasta la autonomía de la sinfonía. La evolución de la música instrumental ocupa todo el transecurso del barroco, y las nuevas formas, en especial la sonata, la sinfonía y el concierto, llegan a la cumbre de su perfección hacia el final de este estilo. Hay entonces, después de las rigurosas construcciones de Bach y antes del pintoresquismo romántico, que lleva a la desintegración de los principios tectónicos, un perfecto equilibrio entre todos los aspectos de la composición. Por esto se califica como clásica la música de ese período en el cual termina el barroco y se prepara el romanticismo, y esta denominación es correcta aunque la música de Haydn, Mozart y Gluck concuerde perfectamente con las características estilísticas de las demás artes de su época. La aparente paradoja en el uso del término "clásico" se basa en la relatividad de los ciclos evolutivos, a la cual nos referiremos más adelante. Se piensa en la fase clásica de determinadas formas de la música instrumental, pero estas formas mismas son un producto barroco.

El siguiente ejemplo de la emancipación de las formas lo tomaremos del campo social: las clases sociales aparecen como un resultado de la creación de la estructura social, en función de determinadas relaciones, pero en cuanto llegan a ocupar un lugar privilegiado en esa estructura, se resisten a desaparecer aun cuando su función deje de ser positiva. Entonces tratan, invirtiendo el proceso, de crear a su vez condiciones para justificar y continuar su existencia.

6. *El fin del barroco*

Las formas barrocas son el resultado de un largo desarrollo; su génesis está en todo el proceso anterior que ha llevado a

ellas y, siendo determinadas por su propio pasado, están cerradas a toda influencia externa.

Ahora podemos ver el conflicto íntimo del barroco. Por una parte, las formas se liberan del servicio a un fin cualquiera que no sea el goce en ellas mismas, y alcanzan un florecimiento maravilloso dentro de una estructura fuertemente integrada. Pero por otra parte, esta misma liberación de las formas lleva a la estructura social y cultural hasta un punto en que le es imposible seguir con su desarrollo sin provocar la ruptura de su unidad. El colapso se produce a causa de la acumulación de problemas que dicha estructura no puede resolver porque, debido a sus fuertes lazos internos, se resiste a las modificaciones exigidas por los factores externos. Las formas dejan de responder a los problemas que se plantean porque tienen su fin en sí mismas.

El indicio más seguro de la terminación del barroco es la aparición del interés por el pasado y por otras culturas. Este interés es proporcional al grado de perplejidad frente a la propia situación en el tiempo. En la experiencia de otras épocas y civilizaciones se busca, por una parte, la inspiración para la solución de los problemas actuales, y por otra, en cuanto predomina la sensación de impotencia frente a los acontecimientos, se trata de descubrir las leyes que los gobiernan para saber adónde nos conducen.

Ya en la primera mitad del siglo XVIII, junto con otros indicios del próximo fin del barroco, surgen las investigaciones históricas en gran escala, acompañadas por la creación de numerosos museos y galerías de arte. Estas investigaciones conducen a una mayor conciencia. Como siempre, la conciencia aumenta cuando las respuestas instintivas o habituales no dan más un resultado satisfactorio. Mientras las respuestas que ofrece una cultura conservan su valor, el desarrollo de la civilización es espontáneo y no es necesario someterlo a la crítica; el estilo es heredado por cada generación para ser entregado a la siguiente después de añadirle su propia contribución. En tal situación tampoco es necesaria una conciencia personal muy

desarrollada, porque las respuestas a los problemas fundamentales de la existencia están dadas por la cultura. Pero cuando estas respuestas pierden vigor a causa de su alejamiento de los problemas originales, el estilo —la unidad de la vida— se convierte en un ideal consciente. Sin embargo, la posibilidad de su realización está ahora más alejada que antes, cuando no había intención consciente de crear un estilo.

La ciencia histórica es una toma de conciencia en el plano social, así como la psicología lo es en el plano individual. En la filosofía, la toma de conciencia se manifiesta en primer lugar en el reemplazo de la metafísica por la teoría del conocimiento como base de los sistemas filosóficos. La manifestación más profunda de esta evolución de la conciencia se encuentra en la *Crítica de la Razón Pura* de Kant.

De esta manera la Ilustración abrió el camino que conduce directamente al mundo contemporáneo, con la diferencia de que ahora la confianza en la razón ha cedido lugar al escepticismo.

La unidad de la cultura alcanza su culminación en el estilo clásico y se mantiene en un alto nivel hasta el final del barroco. Luego se pierde esa unidad, y cuando el estilo ya no corresponde más a la totalidad de la cultura, desaparece la continuidad en la evolución de los estilos. Un estilo representa entonces a menudo una reacción contra el precedente; por ejemplo, el clasicismo contra la caprichosa exuberancia del rococó en que remata el barroco, luego el romanticismo como rebelión contra la tentativa clasicista de restaurar el orden, seguido a su vez por el antagónico estilo realista.

Es cierto que en la evolución desde el estilo experimental hasta el barroco tampoco encontramos una continuidad perfecta, y nuestro esquema, basado en la autodeterminación de la estructura, indica solamente las tendencias ideales. Sin embargo, en todos los casos en que podemos comprobar la existencia del ciclo experimental-clásico-barroco es fácil reconocer las mismas tendencias fundamentales a pesar de las inevitables diferencias y desviaciones. En el intrincado desarrollo posterior al barroco las tendencias inmanentes son mucho menos determinan-

tes. Por eso nos limitaremos aun más a la época moderna al analizar la gran variedad de estilos post-barrocos.

7. *El romanticismo*

Entenderemos bajo el nombre de romanticismo una unidad más amplia de clasificación en el desarrollo posterior al barroco, con sus rápidas fluctuaciones de estilos. Tomaremos como elemento común a este período la progresiva destrucción de la unidad de la cultura y de los lazos que unen al individuo con ella. Como causa fundamental de este fenómeno encontramos el proceso de emancipación de las formas. A través de él, los productos culturales que nacieron en respuesta a los problemas humanos y formaron parte de una visión unificadora del cosmos, se alejan de su amplia función original y se limitan cada vez más a sus funciones específicas.

Entre los problemas a los cuales el hombre busca una respuesta creando la cultura, se encuentra, en primer lugar, el de los límites de su existencia individual: en el tiempo —marcado por el nacimiento y la muerte—, y en el espacio —por la distancia psíquica entre los individuos—. Una cultura responde a estos problemas creando los mitos, la religión y toda clase de formas simbólicas que hacen posible la comunicación entre los individuos. Pero, cuando estas soluciones, que constituyen la esencia misma de la cultura, van perdiendo paulatinamente su vigor, como ocurre en el romanticismo, no pueden ser reemplazadas por otras porque la sustitución de una cualquiera de estas respuestas fundamentales requeriría la transformación total de la estructura de la civilización. Ellas subsisten y se convierten en meras formas, produciendo así el empobrecimiento del contenido espiritual de la civilización. El hombre deja entonces de identificarse con la cultura, pues ésta no le ofrece ya una respuesta satisfactoria a sus problemas fundamentales, y se encuentra cada vez más librado a sí mismo para buscar soluciones a los problemas que se le plantean en la vida.

Es por esto que las obras románticas muestran una preocu-

pación más directa por el hombre que las clásicas o barrocas. No obstante en el período romántico disminuye el valor humano de la civilización porque esta preocupación por el individuo es la angustiada preocupación por sí mismo del hombre que está solo. El pesimismo romántico es una consecuencia directa de esta sensación de soledad que invade al hombre.

El acercamiento del hombre romántico a la naturaleza, proclamado por Rousseau, es otra consecuencia de su aislamiento; el hombre busca ahora en la naturaleza esa sensación de unión con el mundo que antes le ofrecía la intensa participación en la vida de la comunidad.

La aparición del nacionalismo es otro fenómeno romántico que testimonia la pérdida de unidad de la cultura. Los movimientos nacionalistas surgen cuando, al finalizar el barroco, esta unidad se debilita. Insisten en las peculiaridades de cada nación y desuidan aquello que la une con las demás en una civilización común.

La idea moderna de la democracia, que surgió simultáneamente con el nacionalismo, se puede explicar por el debilitamiento de la estructura social y por el aislamiento del individuo. En una firme estructura social existe la división en clases cerradas como partes de esa estructura; cuando ésta se debilita, todos los individuos llegan a ser iguales, en el sentido positivo de que los caminos están abiertos a todos, y en el negativo de que todos están igualmente perplejos frente al problema de su destino, habiendo perdido la sensación de seguridad que poseían en el sistema cerrado anterior, donde el hombre tenía asignado su puesto en el universo y el curso de vida de cada uno estaba trazado en grandes líneas aun antes de su nacimiento. La pérdida de la fe y de las tradiciones produce la reducción de los hombres a átomos cada vez más vacíos que ya no constituyen la sociedad sino la masa.

Como último ejemplo de la manifestación del espíritu romántico fuera del ámbito de las artes, tomaremos la actitud hacia el matrimonio.

Antes del romanticismo, el matrimonio fue una institución

fuertemente integrada en la estructura social y sancionada por la iglesia. No importaba tanto quiénes eran los individuos que lo componían como la institución misma, la unidad básica de la sociedad y de importancia vital para la educación de los hijos. Por eso se podía dejar la elección del cónyuge al criterio de los padres. Dado que en el matrimonio no se buscaba la autorrealización de los individuos que lo componen, la falta de armonía en la vida matrimonial se consideraba como mala suerte y no como un fracaso personal; no se recurría al divorcio porque el matrimonio cumplía, a pesar de todo, su misión fundamental.

Los románticos pusieron énfasis en las personalidades que constituían la unión matrimonial y consideraron esta unión como una forma de completar la propia personalidad. La elección del cónyuge llega a ser así el momento más importante, y si no satisface las expectativas, es necesario, según esta concepción, buscar otra persona. El amor pasional es la fuerza que tendría que dar al matrimonio romántico la cohesión interna en lugar del apoyo social que tenía el matrimonio convencional. Porque el debilitamiento de los lazos del individuo con la sociedad ha hecho del matrimonio una relación fundamentalmente personal.

La arquitectura perdió en el barroco su posición privilegiada entre las artes, cuando, a través del proceso que analizamos, desapareció el equilibrio entre los valores estéticos, simbólicos, tectónicos y utilitarios, imprescindible para una gran arquitectura. En la época romántica, la separación de lo estético y lo tectónico se acentuó aun más. La hostilidad del esteticismo e individualismo romántico contra la arquitectura con su utilitarismo y amplio simbolismo, se ha revelado con más intensidad en la creación deliberada de ruinas. Estas expresan el triunfo de la naturaleza sobre la arquitectura. En el barroco, en cambio, la naturaleza estaba dominada por la mano ordenadora del hombre.

La música, a diferencia de la arquitectura, no sólo no se ve perjudicada por la tendencia subjetivista del romanticismo, sino que llega a ocupar una posición dominante en este período. Esto se debe a la aptitud específica de la música para evo-

car los estados subjetivos. El medio principal de la evocación de esos estados es la armonía. Pero la insistencia siempre mayor en los efectos armónicos, análogos al colorismo en la pintura, lleva gradualmente a la disolución de la tonalidad, base de la estructura musical. Puesto que la expresión de los estados de ánimo quita de este modo la base tectónica a la música, los compositores románticos aceptan, por una parte, las formas heredadas del barroco, y por otra, buscan en la literatura una base constructiva para sus obras. La predilección de los maestros por las piezas cortas, de un solo movimiento, se explica también por esas dificultades con la arquitectura musical.

Junta con la poesía lírica, hermana del "Lied", la novela es otra forma artística que florece en el período romántico, y está ligada a él incluso por su nombre ("roman" en alemán y francés). Porque la novela se basa en las existencias individuales, y su medio expresivo, la prosa, le permite el análisis psicológico de los procesos subjetivos de cada personaje.

En lugar de la poesía lírica y de la novela encontramos en la juventud de una civilización la epopeya, cuyos personajes no son individuos como unidades aisladas que llevan en sí la determinación de sus actos, sino figuras míticas detrás de las cuales está toda la sociedad, hombres y dioses.

El romanticismo y Rusia

Es significativo que Rusia haya entrado en la vida artística europea en el período romántico y que lo haya hecho principalmente a través de la música y la novela. Rusia no pudo participar en el arte europeo mientras éste formaba un estilo integral y cada producto estaba firmemente unido con la estructura total de la civilización. Pero el debilitamiento de la unidad de la civilización occidental en el romanticismo creó una situación similar a la situación permanente del mundo ruso, donde el conflicto entre la tradición bizantina, la influencia de Occidente y las tendencias autóctonas no ha permitido nunca crear una firme estructura social y cultural. Entonces, cuando

la cultura occidental dejó de integrar al individuo en su seno y las formas artísticas se basaron en la vida del individuo aislado, éstas pudieron ser transplantadas a Rusia. El enorme éxito logrado en poco tiempo por los artistas rusos en géneros artísticos como la novela y la música, que se prestan mejor para la expresión de la subjetividad, se debe a que el arte romántico refleja un estado de ánimo que en Rusia era un rasgo permanente; por eso existía una sensibilidad extraordinaria para la recepción y creación de ese arte. Al no existir ninguna fuerte tradición de formas artísticas anteriores, la energía creadora pudo volcarse con toda fuerza en los moldes recibidos de Occidente.

8. *La antítesis: clásico-romántico*

Los estilos clásico y romántico representan tendencias opuestas. J. Middleton Murry señala, en el campo de la literatura, la importancia de esta antítesis: "...la distinción fecunda no es entre el escritor romántico y el realista, sino entre el clásico y el romántico. Esta distinción es la de mayor importancia; pero es más filosófica y ética que literaria. El escritor clásico se siente miembro de una sociedad organizada, como hombre al cual le impone deberes y restricciones una ley moral que él reconoce profundamente. El romántico está en rebeldía contra la ley eterna, y, con la misma profundidad, se niega a acatar su sanción. Afirma los derechos de su individualidad *contra mundum*" (15).

En el estilo clásico el individuo se identifica con la cultura porque en ella encuentra adecuadamente expresados sus anhelos y esperanzas. La cultura de su tiempo le ofrece los patrones de conducta, y la participación intensa en esa estructura sobre-individual libera al hombre de su aislamiento. La vida psíquica está regulada por formas externas; éstas transmiten al individuo el orden que reina en la cultura, dándole así una sensa-

(15) *El Estilo Literario*, Méjico, 1951, pág. 35.

ción de paz y seguridad. Es decir que en el estilo clásico domina la actitud extrovertida.

Cuando una cultura deja de responder adecuadamente a las necesidades del hombre, éste ya no la siente más como una ampliación de su yo, y los límites de su personalidad se estrechan. Las obras de arte no apuntan entonces hacia una estructura sutraindividual sino que se centran en el individuo. En tal caso la proyección no se dirige desde las formas "objetivas" hacia el individuo, sino en el sentido contrario: los procesos subjetivos determinan las formas. Disminuye la componente geométrico-racional, que deriva de una ordenada estructura sobreindividual, y aumenta la orgánico-irracional, que deriva de la vida psíquica del individuo aislado. La actitud extrovertida se reemplaza por la introvertida. Expresándolo en la terminología de Worringer, la abstracción cede lugar a la empatía. Entonces el hombre se enfrenta consigo mismo en las obras de arte y encuentra en ellas sus propias proyecciones. Este ensimismamiento ha llegado al extremo en aquellas pinturas contemporáneas no-figurativas y no-geométricas que se parecen a las manchas usadas como tests psicológicos. En realidad, cada uno de estos cuadros podría utilizarse muy bien como un tests, porque en ellos no hay ninguna referencia a una estructura objetiva sobreindividual y el significado es proyectado libremente por cada individuo. Las formas ya no son medios de comunicación, sino bases para la proyección personal; por esto se pueden utilizar para conocer la estructura psíquica individual.

De esta manera el romanticismo, en su forma extrema, es la negación del estilo, mientras que los estilos clásicos son las máximas aproximaciones al ideal de la unidad del hombre y la cultura.

9. *La desintegración del estilo*

Simultáneamente con el aislamiento del artista y del hombre en general, en el romanticismo se produce también el progresivo aislamiento de las artes (en lugar de aislamiento pode-

mos decir también autonomía o autarquía); el fenómeno consiste en eliminar en un determinado arte los elementos de otras artes.

La síntesis orgánica de varias artes en una obra integral es posible únicamente cuando el artista no es un ser que vive apartado en su mundo de valores estéticos, sino un miembro de la sociedad que hace su trabajo dentro de la comunidad, igual que todos los demás (16). A través de las tareas comunes que les encarga la sociedad, se realiza la cooperación de varios artistas en una empresa común. Cuando se debilita la cohesión social y los artistas se convierten en especialistas solitarios, aparece el deseo de superar las consecuencias de ese aislamiento y crear conscientemente obras artísticas integrales. Wagner, por ejemplo, trató de realizar ese ideal de la unión de todas las artes ("Gesamtkunstwerk"), pero tuvo que hacer todo el trabajo por sí mismo, y esta circunstancia condenó sus esfuerzos al fracaso. Porque la verdadera obra integral es la suprema creación de un estilo y puede nacer sólo como resultado del esfuerzo de toda una comunidad. La autonomía de las artes es un triunfo del esteticismo y encuentra su mejor expresión en el lema "el arte por el arte".

(16) "En las sociedades coherentes y estrictamente organizadas como las sociedades primitivas, lo mismo que en las grandes épocas de arte, como la época de Rubens, es decir, sea que el artista se viera llamado a suministrar, para las necesidades religiosas, los objetos utilitarios, sea que se viera llamado, para las amplias construcciones, a dar gran vuelo a su temperamento creador, estaba obligado a poseer una técnica sabia y certera. Era artesano, obrero, arquitecto, ingeniero, fabricante. Esta cualidad ha desaparecido desde el día en que, como en el alboroto del arte moderno, no ha sido ya más que una conciencia individual, un hombre entre los hombres, quien oye el llamado de su vocación y le sacrifica desde entonces su tranquilidad y su vida. Su actividad artística apenas puede llamarse trabajo. No es sino una tragedia. No es sino la lucha contra la suerte, contra la miseria, el azar, la injuria, la locura. Nadie le ha enseñado nada, él no enseñará nada a nadie. Ignora esos procedimientos, esos consejos que se transmiten de maestro a discípulo, de taller a taller, como una cosa y una cosa preciosa. No posee nada, ni siquiera eso. Está solo, sin confraternidad y sin cofradía. Y así como creará su estilo, creará su técnica. En el seno de este infortunio y de esta desnudez fecunda sentirá la pena por el secreto perdido". JEAN CASSOU, *La Nostalgie du Métier*, en *Formes de l'Art — Formes de l'Esprit*, París, 1951, pág. 185.

Las obras de arte no tienen ya ninguna función trascendente porque son fines en sí mismas. El artista que las creó se encuentra encerrado en los problemas específicos de su limitado campo de acción y se convierte en productor de una mercadería especializada para un círculo limitado de conocedores. Sólo en ese momento pudo nacer la definición: “un cuadro —antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera— es esencialmente una superficie plana cubierta de colores dispuestos según cierto orden”. (M. Denis).

La obra de arte, un microcosmo, que antes, en el estilo integral, reflejaba y contenía en sí el macrocosmo, trascendiendo sus límites inmediatos, es ahora una unidad cerrada, autosuficiente, intrascendente. El contenido ofrecido por el mundo externo se rechaza o transforma, para que no introduzca el caos en la obra. Evitando referencias directas al mundo externo se consigue crear un microcosmo ordenado dentro de un macrocosmo desordenado. Con esta limitación se destruye el estilo integral y se crea una multitud de estilos parciales, ninguno de los cuales logra integrar la experiencia humana.

La justificación de la autonomía de las artes con el argumento plausible de la “pureza” de cada arte, es la justificación a posteriori de un fenómeno que se ha producido por la desintegración del estilo. Esta pureza sería positiva sólo desde el punto de vista de cada arte tal como lo defienden celosamente los artistas-especialistas. La búsqueda de elementos puros en cada arte puede justificarse únicamente como preparación de elementos para una nueva síntesis.

Los numerosos “ismos” que tanto abundan desde que el arte se ha convertido en un fin en sí, son pseudoestilos que aparecen en lugar de un estilo auténtico. Ellos se basan en algunos aspectos aislados del hombre y de la sociedad, sin llegar a la integración total de la cultura. Varios autores han tratado de establecer las correlaciones entre estos estilos parciales y determinadas actividades mentales del hombre. Herbert Read, por ejemplo, en su *Educación por el Arte* hace la siguiente correlación en el campo de la pintura:

Realismo, naturalismo, impresionismo — pensamiento (reflexión).

Superrealismo, futurismo — sentimiento.

Expresionismo, fauvismo — sensación.

Constructivismo, cubismo, funcionalismo — intuición (17).

Hans Sedlmayr, por su parte, en el libro *Die Revolution der Modernen Kunst* resuelve el problema de una manera mucho más convincente:

“El elemento sensitivo, impuesto de una manera absoluta, produce como resultado diversas clases de la pintura de percepción pura — impresionismo científico, ‘realismo’ fotográfico. . .

El elemento noético, impuesto de una manera absoluta, produce como resultado el cuadro constructivista — en caso extremo, la construcción pura como en Malevich o Mondrian.

El elemento de fantasía, impuesto de una manera absoluta, produce como resultado la pintura de ensueño, el ‘onirismo’ (en todas sus variedades) — en caso extremo, la reproducción pura de las imágenes fantásticas del sueño o de la demencia.

El elemento sentimental, impuesto de una manera absoluta, produce como resultado el impresionismo de los sentimientos ‘puros’ — en caso extremo, la cursilería ‘pura’, que no por casualidad florece en el siglo XIX” (18).

Sería erróneo tratar de reducir todas las corrientes del arte moderno a las distintas funciones psíquicas. Esta correspondencia existe, como bien lo destaca Sedlmayr, únicamente en los casos extremos donde estas funciones aparecen en “posición absoluta”. Pero aun cuando se trate de crear síntesis más amplias, el éxito es necesariamente limitado.

A la existencia paralela de tantos pseudoestilos que juntos abarcan todo el campo de la experiencia pero no hacen de él una unidad, corresponde en el plano individual la dificultad de lograr equilibrio y armonía en la vida psíquica. Debido a la correlación entre la estructura de la civilización y la estructura

(17) Buenos Aires, 1955, págs. 123-4.

(18) Hamburgo, 1955, pág. 42.

de la personalidad, la pérdida del estilo significa la pérdida del estilo de vida; cada estilo es en última instancia un estilo de vida, y la medida en que un estilo hace la vida más feliz es el criterio fundamental de su valor. El gran número y la gravedad de las enfermedades psíquicas de nuestro tiempo es una manifestación de esta desintegración de la personalidad causada por la desintegración de la cultura. Es decir que el proceso de la emancipación de las formas ataca, a través de la desintegración de la cultura, la integridad de la vida psíquica individual (19). Y así como la introspección romántica fue acompañada desde el principio por el desarrollo pujante de la psicología, en los comienzos de este siglo aparece el psicoanálisis como una técnica defensiva contra el desorden psíquico producido por la falta de un estilo integral. Lo subconsciente ha penetrado en la conciencia, o en otras palabras, la conciencia se ha visto obligada a conquistar un plano más profundo de la vida psíquica, porque muchos de los problemas que antes se resolvían de modo subconsciente, siendo regulados por las costumbres, ahora se ven privados de esta regulación objetiva. Entonces el desequilibrio resultante que se expresa como angustia o miedo, estimula los esfuerzos por resolver conscientemente estos problemas de adaptación. Así, a través de la crisis de nuestro tiempo, el hombre ha dado otro paso adelante en la evolución de la conciencia.

Pero el proceso de emancipación de las formas conduce también directamente hacia una mayor conciencia. Se trata de la

(19) La desintegración de la cultura se manifiesta en todos los aspectos de la existencia, incluso en el amor. Dice Erich Fromm: "Si el amor es una capacidad del carácter maduro, productivo, de ello se infiere que la capacidad de amar de un individuo perteneciente a cualquier cultura dada depende de la influencia que esa cultura ejerce sobre el carácter de la persona media. Al hablar del amor en la cultura occidental contemporánea, entendemos preguntar si la estructura social de la civilización occidental y el espíritu que de ella resulta llevan al desarrollo del amor. Plantear tal interrogante es contestarlo negativamente. Ningún observador objetivo de nuestra vida occidental puede dudar de que el amor —fraterno, materno y erótico— es un fenómeno relativamente raro, y que en su lugar hay cierto número de formas de pseudoamor, que son, en realidad, otras tantas formas de la desintegración del amor". *El Arte de Amar*, Buenos Aires, 1959, págs. 95.

“conciencia de la forma” que se manifiesta en las investigaciones basadas en los conceptos de forma y estructura en todas las ciencias, y particularmente en la historia, la psicología y en la filosofía donde estos conceptos mismos han llegado a ser el objeto del análisis.

10. *El industrialismo*

Paralelamente con la corriente esteticista que lleva a la autonomía absoluta de las formas, encontramos en el romanticismo una corriente aparentemente opuesta, de carácter experimental, que crea un nuevo lenguaje de formas, solucionando problemas nuevos sin ninguna preocupación estética. Es la corriente basada en la técnica y especialmente en la mecanización.

Antes de considerar los efectos de la mecanización en el desarrollo estilístico, es necesario referirnos a las causas de la mecanización misma. Porque ésta no es una simple e inevitable consecuencia del progreso de la ciencia, sino que aparece debido a una serie de circunstancias que se han reunido hacia el final del siglo XVIII. Los antiguos griegos y romanos poseían ya conocimientos mecánicos y físicos que les hubieran permitido construir máquinas, como lo comprueban los trabajos de Herón de Alejandría. Por su parte Arquímedes no daba ninguna importancia a sus ingeniosos artefactos mecánicos y los consideraba por debajo de la dignidad de la ciencia pura. Como causas principales que han motivado la aplicación de todo el conocimiento tecnológico disponible en los dos últimos siglos, veremos la distancia psíquica entre el trabajador y su trabajo, y la consiguiente posibilidad de la superdivisión del trabajo.

Hasta el fin del barroco el taller del artista era idéntico al de los artesanos. Los discípulos trabajaban junto con sus maestros en los trabajos encargados, y en ese contacto directo entraban en la corriente viva de la tradición. Cuando, al terminar el barroco, desapareció la espontaneidad en la evolución de la cultura y su unidad, la consecuencia en los dos campos fue diferente; los artistas se aislaron para trabajar en soledad, mien-

tras que la transformación profunda en el carácter del trabajo de los artesanos llevó a la desaparición de éstos. El trabajo del artesano comprende la elaboración completa de un producto y exige de él inteligencia, imaginación y amor. Pero cuando la producción deja de basarse en la espontánea, aunque modesta, continuación de la tradición, para seguir los cambios bruscos de la moda, el artesano es reemplazado por el obrero, quien siente los productos que elabora como impuestos desde afuera y extraños a él. La concepción y la ejecución de las obras se separan; y cuando el proceso de elaboración no es un proceso creativo integral sino que consiste en copiar un modelo dado, puede dividírsele en tantas fases como se quiera con el fin de simplificar y acelerar la producción.

Este es el aspecto esencial de la revolución industrial. En la producción se recurrió a la máquina cuando el obrero llegó a parecerse a ella por la simplificación y monotonía de su trabajo y también por su indiferencia hacia él. La máquina, por su parte, ha intensificado las tendencias que motivaron su empleo. Ha librado al trabajador del esfuerzo físico pero lo ha condenado a una extrema inactividad mental en los procesos semiautomatizados donde él es como un apéndice de la máquina y ejecuta aquellos movimientos que todavía no se han remitido a ella. La solución quizás esté en la completa automatización, donde el papel del hombre se limitaría a la invención, organización y control.

Dentro de nuestro esquema de la creciente autonomía de los productos de la actividad cultural del hombre, la máquina presenta un ejemplo sobresaliente: por primera vez tenemos un producto que produce a su vez e impone sus exigencias no sólo a sus productos sino aun al hombre mismo.

A menudo se le echa la culpa a la máquina por el bajo nivel del estilo en el siglo XIX. En realidad, la mecanización fue más bien la consecuencia que la causa de tal estado porque, como acabamos de ver, la falta de estilo favoreció el reemplazo del hombre por la máquina.

Tampoco hubo conflicto entre artistas, científicos y técni-

cos. El conflicto surgía entre el arte académico por una parte, y el arte creativo, la técnica y la ciencia por otra. Los artistas creadores trataban en todo momento de lograr en sus obras una síntesis acorde con los nuevos problemas y conocimientos, y contribuir así a la creación de una nueva visión unificadora del mundo. Y mientras ellos fueron indudablemente influenciados por la ciencia y la técnica, éstas fueron no menos inspiradas por la imaginación artística y el nuevo sentido de la forma. Sin embargo en el siglo pasado no fue posible crear un nuevo estilo, a causa de la resistencia de las formas que tenían tras sí un desarrollo de varios siglos y se oponían a los cambios violentos exigidos por las nuevas condiciones. Porque no se trataba de modificaciones parciales sino de una transformación total de la civilización; al mismo tiempo que se destruía un mundo, se creaba otro. En toda la historia ha habido pocos casos de cambios tan profundos e intensos como los operados en la transición a la civilización industrial. No es de extrañar entonces la confusión y la pérdida total del estilo.

11. *El nuevo estilo*

El trabajo hecho por los artistas en el siglo XIX consistió en la simultánea destrucción del mundo de formas que provenían del Renacimiento o aun de la antigüedad clásica, y la creación de un nuevo universo imaginativo. La destrucción de las estructuras heredadas se llevaba a cabo agotando todas sus posibilidades, lo que conducía hasta los elementos primarios en cada arte y permitía así la creación de formas nuevas. Este proceso fue completado en las primeras décadas de nuestro siglo, con el cubismo, purismo, constructivismo, funcionalismo, dodecafonismo, etc. Estas escuelas forman parte de un estilo experimental porque representan soluciones radicalmente nuevas, pero son al mismo tiempo la continuación directa del romanticismo. Tenemos aquí el interesante fenómeno de un estilo que tiene a la vez las características de un estilo joven y de un estilo tardío.

Dado que se trata de un estilo experimental, la arquitectura es el arte favorecido y ella ha alcanzado hasta ahora el nivel general más alto, mientras que la pintura y la escultura muestran la tendencia a reintegrarse a la arquitectura. La música, en cambio, que necesita más tiempo para elaborar un nuevo lenguaje, ha perdido la posición privilegiada de que gozaba en el siglo pasado. En general, en todas las artes, en la primera mitad de este siglo, dominaron los problemas de la estructura formal, de la "arquitectura" de las obras.

La vejez del mismo estilo se revela en el hecho de que no ha logrado disminuir la perplejidad del hombre frente a la vida y al mundo en que vive. Esta perplejidad es aun mayor ahora que en el siglo pasado, y en el caso extremo lleva al sentimiento del absurdo de la vida. Entre otros indicios del profundo pesimismo del siglo XX tenemos la evolución de la filosofía existencialista. Es una filosofía romántica porque su raíz, como la de las demás manifestaciones románticas, está en la soledad del individuo. Sin embargo, su pesimismo tuvo poco eco en el siglo pasado cuando existía la fe en el progreso, y la tristeza del aislamiento era compensada con el orgullo del hombre romántico que acababa de adquirir una mayor conciencia de sí. La nota pesimista fue en aumento, no obstante, durante el siglo XIX, e irrumpió con toda su fuerza en nuestro siglo en que se ha quebrantado el optimismo evolucionista, y el estado de ánimo que experimentaba Kierkegaard se ha hecho más general.

La paradoja de que, a pesar de la aparente unidad del estilo, el hombre se siente como a merced de las fuerzas dentro y fuera de él, que escapan a su control, podría explicarse por el hecho de que el nuevo estilo representa una síntesis superficial desde el punto de vista humano; su originalidad no significa originalidad en la solución de los problemas que atormentan al hombre, ni un nuevo ordenamiento de valores, sino que deriva principalmente de los problemas técnicos y de la industrialización. La fuerza y la unidad de este estilo se debe entonces a que la mecanización ha penetrado directa o indirectamente, en todos los dominios de la vida. Es justamente la máquina, favore-

cida por la desintegración de la cultura, que ha hecho posible una nueva integración al crear con su omnipresencia cierta unidad de vida que se manifiesta como estilo de la civilización industrial. Podríamos pues denominar “industrial” o “tecnocrático” a este estilo.

Simultáneamente existe, como vimos antes, una pluralidad de estilos de extensión limitada que derivan de la atomización de la vida psíquica. Ellos testimonian que la integración de la cultura es incompleta.

Las formas que corresponden al estilo “industrial” mostraban en el comienzo, con su rigidez y racionalidad, una extrema afinidad con la máquina, pero en el transcurso de nuestro siglo se puede observar la humanización de estas formas y la superación de la idolatría de la máquina que reinaba hacia 1900. La arquitectura evidencia esta evolución en la mayor atención que se presta a los factores biológicos y psicológicos, y en la aparición de las formas irregulares, que son como una protesta contra la monótona regularidad de la producción mecanizada. (Tenemos aquí también otro ejemplo de la transición de las formas geométricas a las orgánicas y del aumento de la atención prestada a los valores estéticos; fenómenos que corresponden al proceso de maduración del nuevo estilo). Pero si dirigimos la mirada a cualquiera de los edificios públicos contemporáneos, buscaremos en vano ese profundo simbolismo que constituye la grandeza de los edificios monumentales del pasado. Hasta un edificio como el de la Secretaría de las Naciones Unidas que debería proclamar un nuevo orden mundial dedicado a la paz y la justicia, expresa, en cambio, la admiración por las organizaciones colosales y la fe en el conocimiento estadístico y la racionalidad de las técnicas de construcción. Es como una gigantesca máquina perforadora que debería solucionar los problemas de la humanidad. Las mejores realizaciones de la arquitectura actual las encontramos allí donde una gran amplitud de visión no es tan necesaria y donde, por otra parte, se evidencia un respeto absoluto por el hombre: en las casas familiares. Pero la familia es la unidad social más pequeña y necesita

ser ubicada en un orden social más amplio y, más allá todavía, en un orden universal.

12. *Las perspectivas*

La relación entre el hombre y el mundo fue regulada y explicada sucesivamente por el mito y la religión, la metafísica, y la ciencia; dentro de esta última está adquiriendo una importancia cada vez mayor la estadística. Es la transición de un mundo de formas cargadas de emoción y de significado simbólico a un mundo de formas que han perdido el lazo directo con la inmediatez de la experiencia y se dirigen al intelecto. Se trata siempre, en el fondo, del proceso de la emancipación de las formas; en el momento de su creación, una forma está íntimamente conectada con una experiencia hondamente vivida de la cual brota, es algo único e irreductible a generalizaciones y sistemas; pero una vez creada, existe independientemente de esa vivencia y con el transcurso del tiempo se afirma cada vez más su aspecto objetivo. Grace de Laguna en su libro *Speech. Its Function and Development* considera este proceso de gradual objetivación como causa de la transición de los gritos al lenguaje. El mismo proceso hace posible la lógica y la matemática. La ciencia y particularmente la estadística reflejan la culminación de este proceso de objetivación de las creaciones del espíritu que lleva a la homogeneización, "democratización", de la experiencia. La ciencia trata a todos los fenómenos en un mismo plano; todos son igualmente interesantes para ella o carecen igualmente de interés por haber perdido todo significado íntimo para el hombre (20). Cuando los objetos dejan de estar

(20) Karl Mannheim formula brillantemente un conflicto inherente a esta concepción del mundo: "En el campo moderno, homogeneizado, de la experiencia, cada cosa, por sí sola, es un objeto apropiado para la crítica; ninguna posee una dignidad superior a la que posee cualquier otra; el estudio de las ideas teológicas va a la par de los estudios químicos o fisiológicos. Sin embargo esto conduce a una dificultad característica que es inherente al proceso de la democratización. Si el campo de la experiencia es 'homogéneo', si ningún objeto se reputa por 'encima' de cualquier otro, ¿cómo puede el mismo hombre, la unidad individual de la sociedad, rei-

relacionados con una vivencia profunda y de comunicar con el misterio del ser, se convierten en "cosas", que no apuntan a nada más allá de sí mismas. Por eso es fácil manipular con ellas. Pero el triunfo del racionalismo, que se manifiesta en la creación de un mundo homogeneizado de cosas y permite al hombre un dominio extraordinario sobre ese mundo, crea a la vez una distancia afectiva entre el yo y el mundo, y de esta manera descuida los anhelos más profundos del hombre que tienden a superar esa distancia. Este conflicto entre el dominio sobre la naturaleza y la distanciaci3n de ella ha alcanzado una agudeza particular en nuestro tiempo, pero es un problema inherente a la cultura en general. E. Cassirer ve en 3l "... uno de los m3s dif3ciles problemas, un problema con el que la humanidad ha tenido que debatirse incesantemente a lo largo del desarrollo de su cultura". Y se pregunta, "¿No ser3 un fatal extrav3o este camino que aqu3 abraza el hombre? ¿Le es *l3cito* a 3ste desprenderse, as3, de la naturaleza, alejarse de la realidad y la inmediatez de la existencia natural? ¿Lo que a cambio de ello recibe son verdaderos bienes o son, en realidad, los m3s graves peligros a que su vida se expone?" (21).

La soluci3n del problema no est3 ciertamente en una vuelta a la naturaleza mediante la renuncia a las conquistas del intelecto. Aparte del hecho de que la racionalizaci3n del mundo implica tambi3n muchos beneficios para el hombre, es imposible impedir que en su evoluci3n las formas se alejen siempre m3s de la experiencia original hacia un formalismo l3gico o est3tico. Una defensa contra los efectos negativos de ese formalismo, que puede llevar a la petrificaci3n de una cultura, con-

vindicar ninguna dignidad particular? El principio de igualdad entra as3 en conflicto con el de la autonom3a vital, una contradicci3n que est3 todav3a, hasta hoy, sin resolver. Si acentuamos uno de ellos, dif3cilmente podremos evitar el menospreciar al otro. El ideal de la 'libertad', de la autonom3a del yo vital, es dif3cil de conciliar con el ideal de la 'igualdad', la afirmaci3n del valor igual de todas las unidades sociales. Tenemos que enfrentarnos aqu3 con una contradicci3n, con una antinom3a, que pone de manifiesto el profundo conflicto interno de nuestro tiempo". *Ensayos de Sociolog3a de la Cultura*, Madrid, 1957, p3gs. 314-5.

(21) *Las Ciencias de la Cultura*, M3jico, 1951, p3g. 45.

siste en volver constantemente a las grandes realizaciones del pasado, fuentes inagotables que proveen de savia a una civilización. La tarea principal de la educación es precisamente dar vida a esa tradición sin la cual el presente carecería de sentido. Otra defensa contra el mismo peligro consiste en la creación de formas nuevas a partir de las experiencias personales, tal como lo hacen los artistas. Pero existe el peligro de que este camino lleve a un subjetivismo extremo y al dominio de lo irracional, en absoluta oposición al objetivismo y racionalismo de la ciencia, creando así una honda escisión en la cultura y en la personalidad. Esto es lo que, en realidad, está ocurriendo en nuestra civilización. Sin embargo sería apresurado suponer que esta escisión irá aumentando hasta producir el desmoronamiento de la civilización. La solución quizás provenga de la razón misma al descubrir los límites del intelecto. Hoy en día está ya bastante difundida entre los científicos de primer orden la idea de que la ciencia es un sistema cerrado de símbolos que nos permite dominar el mundo físico, pero no nos dice nada acerca del sentido y los fines de la vida. Con esta idea se supera la antítesis de la ciencia y el sentimiento religioso ⁽²²⁾. ¿Podrá una reconciliación tal del intelecto y el sentimiento, de lo racional y lo irracional, del mundo de los conceptos y el mundo de la experiencia íntima, llevar gradualmente a una nueva integración de la cultura? ¿O bien la estructura de la civilización occidental la obligará a seguir en el camino de la racionalización hasta el momento en que las fuerzas irracionales, desencadenadas al no estar ya ubicadas en un orden universal, la destruyan y creen así las condiciones para la construcción posterior de una síntesis radicalmente nueva?

Tenemos que dejar insatisfecho nuestro deseo de conocer la respuesta a estas preguntas sobre el futuro. Es posible y permitido analizar la evolución de los estilos en base a la

⁽²²⁾ A. Eddington piensa que es posible incluso determinar la fecha en que llegó a ser posible esta síntesis — 1927, el año de la derrota final de la causalidad estricta por Heisenberg, Bohr, Born, y otros. Cfr. *La Naturaleza del Mundo Físico*, Buenos Aires, 1952, pág. 368.

emancipación de las formas, pero sería presuntuoso tratar de construir el desarrollo futuro de la civilización con el mismo método; porque la complejidad de las posibilidades es incomparablemente mayor que la complejidad con que nos enfrentamos en el análisis de las soluciones.

III

CONCLUSION

1. *Amplitudes diferentes*

En el capítulo precedente analizamos la metamorfosis de los estilos en el desarrollo de una civilización en cuanto deriva del hecho de que los productos del espíritu humano, una vez creados, asumen una existencia independiente del espíritu creador y determinan el desarrollo posterior.

La duración de los ciclos evolutivos de las formas, basados en este fenómeno, no concuerda necesariamente con la duración de una civilización. Hay ciclos que abarcan dos o más civilizaciones. Por ejemplo, la evolución de la columna desde Egipto hasta Roma, o la del arco desde los etruscos hasta el gótico. Podemos incluso abarcar ambos procesos en una unidad desde el punto de vista de la liberación de las formas arquitectónicas de la fuerza de gravedad. En tal caso, las construcciones modernas de acero y hormigón serían la continuación del mismo proceso en el cual el hombre se libera de la subordinación a la naturaleza para verse sometido en cambio a sus propias creaciones.

Como un ejemplo extremo del desarrollo ininterrumpido de una estructura a través de varias civilizaciones podemos tomar la matemática; ella conserva el aporte de todas las civilizaciones que han contribuido a su desarrollo y sigue evolucionando sobre esta base.

Por otra parte hay ciclos más cortos. Aquí podemos tomar como ejemplo a aquellas formas artísticas que aparecen y des-

aparecen en el transcurso de una civilización o que, si bien no desaparecen del todo, continúan vegetando sin evolucionar. La vida de las escuelas artísticas está también a menudo ligada con la de las formas que aquellas crean. En la vida de un artista se encuentra igualmente, más o menos pronunciado, el esquema de la evolución estilística, desde la lucha juvenil por dominar los medios y elaborar su propio lenguaje hasta el juego con los medios después de alcanzar la madurez.

En la aplicación del esquema a nuestra civilización nos encontramos con la misma relatividad. Podemos observar el ciclo evolutivo experimental-clásico-barroco-romántico en su desarrollo desde el siglo XV hasta el XIX, y en tal sentido se ha considerado la mayoría de los ejemplos en este trabajo ⁽²³⁾. Pero también podemos ver con toda claridad cómo el mismo ciclo se desarrolla a través de las épocas románica y gótica. Finalmente, y sin contradecir lo anterior, podemos descubrir con el mismo criterio la unidad del ciclo evolutivo a través de todas estas épocas, es decir, en todo el transcurso de la civilización occidental hasta el presente. Sólo que, en tal caso, la unidad del desarrollo no se notaría tanto en las formas artísticas como en los aspectos más básicos de la civilización: en la religiosidad y en la relación del individuo y la sociedad. Podríamos tomar, por ejemplo, el individualismo del Renacimiento como un indicio de que la época moderna posee desde su comienzo cierto carácter romántico. Es decir que existen simultáneamente movimientos de distintas amplitudes, y cuanto más amplio es un ciclo, más esenciales son las formas que lo determinan.

⁽²³⁾ Karl Scheffler descubre una interesante repetición parcial de este ciclo en el siglo XIX: "Al seguir, en toda su extensión, el camino del barroco segundo, gémito del siglo XIX, se reconoce una repetición del desarrollo desde el manierismo hasta el apogeo del barroco y luego hasta el barroco tardío. La forma de Ingres corresponde al manierismo, la forma de Géricault al barroco de Michelangelo, la forma de Delacroix coincide con la de Rubens, y Corot concuerda con Claude y Poussin. A los impresionistas empero se les brindó dar el último paso y derivar su forma también de las tradiciones marcadas por nombres como Watteau, Boucher, Fragonard, Chardin y Goya". *Verwandlungen des Barocks in der Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts*, Viena-Zurich, 1947, pág. 169.

2. *El estilo y el paisaje*

Un estilo no se extiende con la misma intensidad por todo el territorio que abarca; siempre hay uno o varios centros en los cuales alcanza mayor perfección. Estos centros creativos no son siempre los mismos sino que en el transcurso de una civilización se desplazan de una escuela, ciudad, región o país a otro. Es sabido, por ejemplo, que en el Norte de Europa se han destacado más los estilos barrocos y románticos, mientras que en el Sur han alcanzado mayor florecimiento los estilos clásicos. Ello se debe a que cada región posee su idiosincrasia, y cuando sus características específicas concuerdan con las características de un determinado estilo, esta afinidad hace posible en dicha región una más perfecta realización del estilo correspondiente. Se trata en primer lugar de la afinidad entre el carácter del paisaje y las formas creadas por el hombre: entre el "estilo del paisaje" y el estilo propiamente dicho.

La claridad de la forma en el estilo clásico, las líneas bien definidas y fáciles de captar, y las composiciones cuyos elementos conservan su individualidad, tienen un marco adecuado en el paisaje del Mediterráneo, donde los objetos se dibujan nítidamente contra un cielo sin nubes bañados de una luz brillante que no permite a ningún objeto permanecer en la penumbra confundido con los demás.

El barroco, que combina los elementos de sus composiciones de tal manera que ellos pierden su autonomía en el sutil juego de luces y sombras, tiene que abandonar este paisaje y buscar otro donde haya penumbra de espesos bosques y una luz difusa filtrada por las nubes o la niebla. No por casualidad la ciudad italiana más barroca es aquella que en lugar de estar construída sobre piedra, flota sobre el agua, elemento en perpetuo movimiento, como las formas barrocas.

El cuadro se pone más complicado cuando las características de un mismo paisaje tienen afinidad con diversos estilos. Una llanura extensa, por ejemplo, puede poseer la luminosidad clásica pero por sus límites indefinidos ser afín al barroco, y

por la sensación de misterio y debilidad que inspira al hombre en medio de ella, corresponder mejor al romanticismo o a un estilo joven. Tomando ahora en cuenta la gran variedad de aspectos que constituyen la analogía entre un paisaje y un estilo, y reflexionando sobre nuestro concepto de lo clásico, se nos presentan dos interpretaciones posibles: podemos concebirlo como un arquetipo que ha encontrado las mejores condiciones geográficas para su realización en Grecia e Italia, o bien podemos ver en el clasicismo de la Hélade y del Renacimiento síntesis peculiares, tan ligadas al lugar y tiempo de su creación que no pueden ser repetidas. En realidad, ambas interpretaciones son válidas.

3. *El estilo y la personalidad*

Al analizar las características que se repiten en el arte de una región en diversas épocas y que están relacionadas con sus características geográficas, podemos hablar del estilo de esa región. Igualmente podemos hablar del estilo de un temperamento, un género artístico, o un procedimiento técnico. En general, está permitido aislar cualquier factor entre los innumerables que determinan una obra y hablar del estilo en función de ese factor, pero sólo en cuanto no se pierda de vista la unidad orgánica de la obra y la coexistencia de otros factores. Porque el estilo es la cualidad de una totalidad organizada cuyos elementos están mutuamente determinados. Por esto un producto tiene estilo o no lo tiene, pero no puede tener el estilo de su autor sin pertenecer al estilo de su tiempo y viceversa. Si aquí establecemos la correlación entre el estilo y la civilización como fundamental para la comprensión de los estilos, esto no significa el menosprecio por la contribución individual, dado que individuo y civilización no son términos antagónicos; cualquier elemento de una civilización es, en última instancia, la contribución de un individuo e, inversamente, ningún individuo puede desarrollar sus potencialidades sin una cultura de la cual él sea partícipe. Sin embargo, el estilo que la civilización posee en un

determinado momento y sus cambios sucesivos no se pueden comprender partiendo de los estilos individuales porque aquél es una estructura superindividual que posee sus propias leyes de desarrollo. Una vez que el individuo se inicia en el estilo existente, su tarea no consiste en crear un estilo personal sino en contribuir al esfuerzo común por llevar adelante y mejorar el estilo heredado. (Y si su temperamento concuerda con el espíritu de la época, se verá favorecido mientras que en el caso contrario sufrirá cierta frustración). Cada obra refleja necesariamente los rasgos personales de su autor, pero ellos no son esenciales sino contrarios al fin último de toda creación cultural: la integración del individuo en el mundo mediante las realizaciones que expresan, en las condiciones concretas en el tiempo y el espacio, los eternos anhelos del hombre. La insistencia en los aspectos personales lleva a la incomprensión y al aislamiento. Además, como ya dijimos, las obras creadas se desligan de su creador y se convierten en patrimonio común.

Por todas estas razones es erróneo afirmar, como lo hace H. Read, que "... Las características psicológicas son más fuertes que las características del período" y que "... todas las diferencias del estilo en el arte se reducen a las diferencias de temperamento" (24).

Aquí nos encontramos otra vez con una teoría romántica del estilo que quiere reducirlo a la expresión personal. La tesis está posiblemente influida por el arte moderno, en el cual los diferentes "ismos" son a menudo expresiones de temperamentos diversos. Sin embargo, el valor de la tesis es limitado, aun en este caso, porque las tendencias del arte moderno no corresponden sólo a los distintos temperamentos sino también a la desintegración de la vida psíquica, y por eso un artista puede expresarse en varios de estos pseudo-estilos sin cambiar de temperamento.

Finalmente, tanto el predominio romántico de lo personal como la división postromántica de la personalidad, son la ne-

(24) *The Philosophy of Modern Art*, Nueva York, 1957, págs. 84-5.

gación del estilo, que significa unidad —unidad de la personalidad y unidad de la personalidad con la cultura—, y los fenómenos de la desintegración del estilo no pueden servir de base a la explicación del mismo.

Es interesante ver cómo el mismo C. G. Jung, cuya clasificación tipológica utiliza H. Read, se expresa decididamente contra la tendencia a ver en el estilo y el arte expresiones personales: “Las idiosincrasias personales que se insinúan en una obra de arte no son esenciales; en realidad, cuanto más tenemos que habérmolas con estas peculiaridades, tanto menos se trata de arte. Lo esencial en una obra de arte es que ella debería elevarse alto sobre el dominio de la vida personal y hablar desde el espíritu y corazón del poeta, como hombre, al espíritu y corazón de la humanidad. El aspecto personal es una limitación —y hasta un pecado— en el reino del arte. Cuando una obra de ‘arte’ es primariamente personal, merece ser tratada como si fuera una neurosis” (25).

Esto no quiere decir que el ideal consista en aniquilar su personalidad y perderse en el anonimato; la sumersión en la cultura no implica la pérdida de la personalidad propia, porque la cultura es una estructura compleja que permite gran variedad de síntesis individuales. Cuanto hay de cierto en la famosa anonimidad de la época gótica, por ejemplo, no se debe a una presunta falta de personalidades fuertes sino al hecho de que los hombres aceptaban su lugar en la sociedad y hacían su trabajo con amor, sin prisa. El afán por tener éxito y destacarse personalmente, lo mismo que el afán por acumular riquezas, es, en cambio, un signo de insatisfacción e inseguridad, y nuestra época, con el culto de la eficiencia y la fama, no favorece el desarrollo de la personalidad. Porque el valor de una personalidad no consiste en su originalidad, en su diferencia de las demás, sino que, por una parte, equivale al valor de la cultura misma, en la medida en que la asimila, y por otra, consiste en el equilibrio de las fuerzas que entran en la síntesis perso-

(25) *Modern Man in Search of a Soul*, Nueva York, 1933, pág. 194.

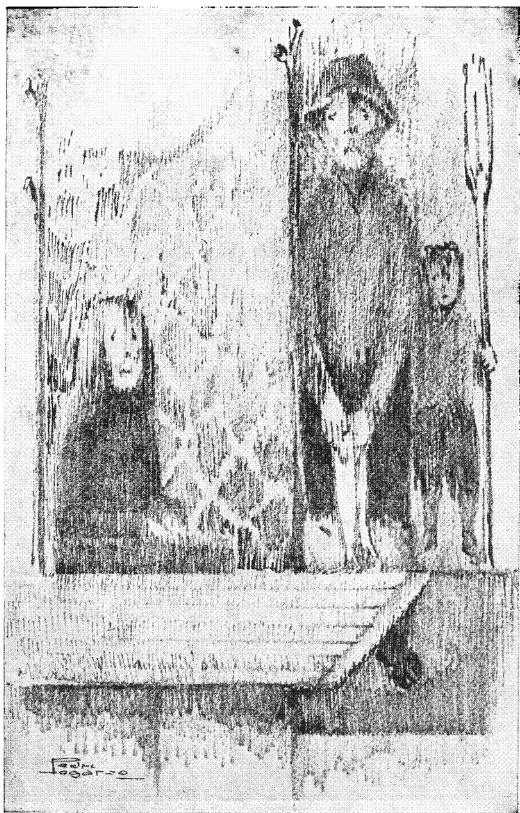
nal. Por eso encontramos en las obras más grandes de todos los estilos una combinación del máximo de personalidad con el máximo de impersonalidad.

4. *La síntesis ideal*

El esteticismo puro es el goce de sí mismo y está en oposición al misticismo, que es un abandono de sí. Los dos son, en sus posiciones extremas, antisociales y anticulturales, y florecen allí donde el individuo no está integrado en la civilización. Pero la experiencia estética y la mística pueden ser combinadas una con la otra y a su vez con otros valores, como ocurre, por ejemplo, en los ritos religiosos. Y cuanto más integral es un estilo, más amplia es esta síntesis. En el contacto con las creaciones más perfectas de una cultura, la exteriorización de la vida psíquica del individuo a través de las formas que ofrecen placer a todos sus sentidos y satisfacen sus exigencias racionales e irracionales, puede alcanzar tal intensidad que lo conduzca a una experiencia de la unión con el mundo circundante y con Dios, sin aniquilar, empero, su conciencia personal. Este estado es superior a cualquier esteticismo romántico porque, igual que el amor —que es también un sentimiento de unión con algo fuera de nosotros—, ofrece al hombre el máximo de paz y felicidad.

BRANIMIR ANZULOVIC

Esmeralda 684, 5.º A, Buenos Aires



"PESCADOR"

Tinta de PEDRO LOGARZO

