

EN TORNO A LOS VALORES DEL ESTILO

Corrientes actuales acerca de la unidad de forma y expresión en Música, Pintura, Escultura, Arquitectura, Poesía, Drama, Danza.

P O R

Leopoldo Castedo

PLANTEAMIENTO NEGATIVO

ES la nuestra, tal vez, una de las etapas más definidas en la Historia, tanto por la urgencia en la revisión de conceptos tras nuevos panoramas, como por la angustia desorientada, forma ésta que lleva implícito el noble empeño de la orientación.

Partamos, pues, con la apriorística afirmación de que la apertura de nuevos rumbos, sello contemporáneo, se refleja en la multiplicidad de los medios propuestos para enfocarla de acuerdo con nuestras necesidades. Las rutas nos conducen, por distintos vericuetos, al mismo fin: el estudio de las correspondencias entre las Bellas Artes, la unidad de ambiente, forma y expresión en las artes lineales, en las del espacio, en las del movimiento y en las del tiempo. De aquí el objetivo propuesto y el sistema escogido para enfocarlo, partiendo de la señalada revisión de los conceptos concordantes y de los principales caminos hollados en su logro.

Este ensayo intenta acumular, sin pretensiones exhaustivas, referencias bibliográficas, puntos de vista contradictorios «de visu», que nos llevan de la mano hasta ciertas conclusiones primarias con la vuelta al concepto tradicional de Reigl en su aplicación al desarrollo paralelo de *todas* las artes, pero no por medio de sus concomitancias de estructura, sino, precisamente, por la unidad que les es común a través del Estilo históricamente considerado.

La primera enemiga en el empeño parte del diámetro opuesto entre la limitación y las generalizaciones. El resultado de la antítesis se colige de inmediato por la carencia de una obra general, de conjunto, que sobrepase la etapa del ensayo para llegar a la de la realización. No se ha universalizado todavía la gran Historia del Arte que nos lo ofrezca en paralelo y compenetrado desarrollo. El grano de arena de estas líneas postula a añadir otro a los que se acumulan de consuno para plantear la exigencia.

* * *

Lo sugestivo del tema de la correspondencia entre las Artes ha atraído a no pocos diletantes y su interés actual justifica el éxito de librería de individuos inescrupulosos, como el tan excelente dibujante cuanto abominable escritor apellidado Van Loon (1). Con mucha más categoría (lo que no es difícil, por cierto, de lograr) otros derivan la médula del asunto por el camino de lo literario, como es el caso de Elie Faure, que juega alegre en su «Espíritu de las Formas» con términos musicales para describir fenómenos plásticos y cae con frecuencia en aberraciones propias de literatos, utilizando nosotros el término en el peyorativo sentido con que Unamuno lo estigmatiza.

Hemos traído a colación estas obras, aviesamente seleccionadas entre otras muchas del mismo jaez, porque circulan con éxito y aun se citan a veces como autoridades. Postrer consecuencia de la misma crisis es lo que, con pueril y simpática simplicidad, suele apellidarse «obras de vulgarización». No es necesario insistir en la raíz negativa y actual de la palabreja para comprender lo errado del camino. Las tales, a fuerza de simplificar y generalizar, tornan confuso lo meridiano, promiscuan lo nítido y mistifican por medio de afirmaciones pontificales lo que pacientes sabios y eruditos concluyeron merced al esfuerzo encadenado de generaciones.

Por otra parte, y esto atañe de manera directa a nuestro asunto, padecemos de una morbosa manía de encasillarlo todo. Los rotundos postulados de la ciencia, que pretende someter sus afirmaciones a leyes inamovibles, son desmentidos con desoladora periodicidad. Qué no ha de ocurrir aplicando tan decantado sistema a los fenómenos de la creación estética. Unamuno resumía esta angustia al decir que las tres enfermedades del siglo eran la Pedagogía, la Sociología y la Economía Política. Tan anarquizante actitud, reflejo por cierto clarísimo del pensar contemporáneo, tenía por objeto destacar (paradójicamente en un hombre tan excesivo, traductor, a mayor abundamiento, de la Estética de Lemocke) el peligro de los

(1) Este prolífico audaz comienza su pretendida biografía de Bach hablando de Telemann, al que nos «descubre» con estas palabras textuales e irritantes: «Hoy día (¡loado sea Dios!) toda esta extraordinaria producción musical ha sido relegada al olvido y Telemann, al igual que aquel otro prodigio de la escritura, Don Lope Félix de Vega Carpio, que a pesar de sus 470 comedias y más de 2.000 otras producciones literarias, es recordado especialmente por el desprecio con que trataba a su pobre y *desdentado* colega, Miguel de Cervantes Saavedra, autor de una sola obra, aunque voluminosa, dedicada a las aventuras del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha...» (Copia fiel de la ed. argentina, pág. 4 de «Vida y tiempos de Johann Sebastian Bach»).



Monodía románica.—Navarra. Iglesia de Torres del Río, modelo español de las Iglesias de los Templarios.



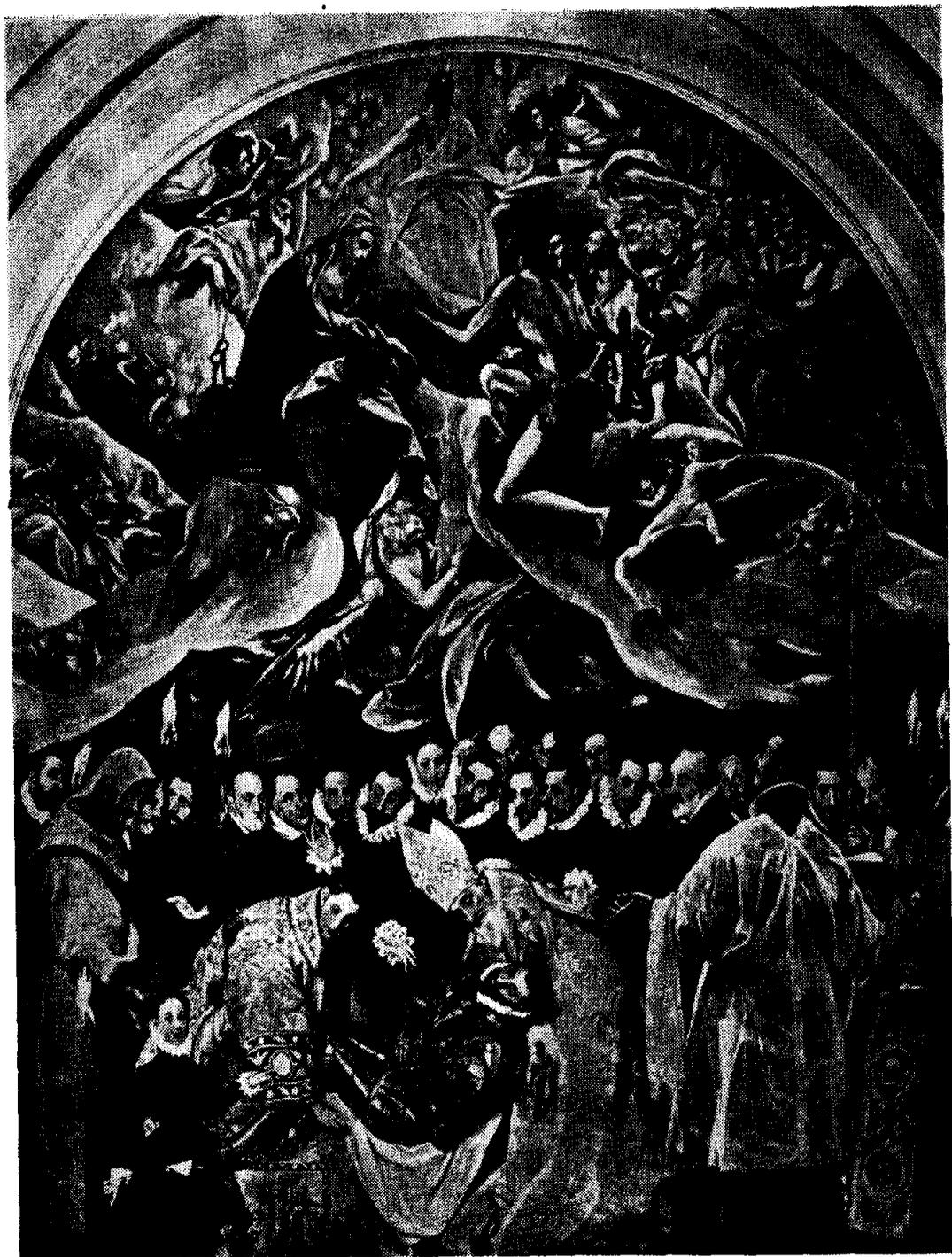
La polifonía gótica.—Frente occidental de la Catedral de Amiens.



El equilibrio renaciente.—Hans Memling: Angeles músicos.—Salterio, trompeta, marina (dicordio de arco), laúd, trompeta y lombarda.



LA INFINITUD BARROCA
Análisis lineal del «Entierro»



LA INFINITUD BARROCA

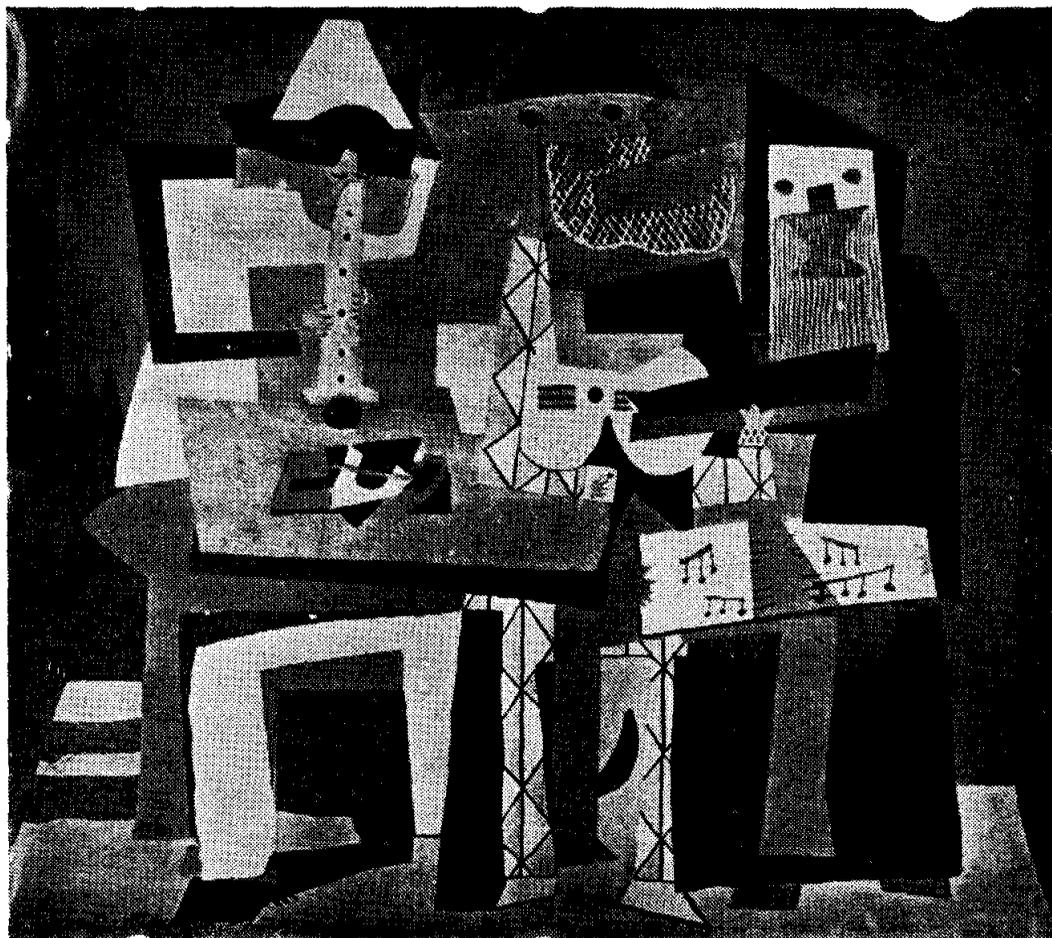
El Greco: El entierro del Conde de Orgaz. --(Iglesia de Santo Tomé. -- Toledo)



Cherubini, por Ingres (Louvre)



Chopin, por Delacroix (Louvre)



Picasso: Les Trois Masques (1921)

excesos. Baste como triste ejemplo la difundida obra sobre el Arte y la vida Social de Plejanov. El dicitario del tremendo español no va contra el apostolado altruísta de la enseñanza ni contra el trágico determinismo de la económico, sino contra la tal manía encasilladora, peligrosísima en el juicio histórico y, muy especialmente, en el artístico.

Las líneas que anteceden pudieran interpretarse como de pesimismo contumaz. Hubimos de anteponer los tristes caminos señalados para insistir en su rectificación. Baste, por tanto, como apóstrofe, lo antedicho. Más adelante abundaremos en señalar el otro error de arrastre en la Historiografía del Arte, lo que con físicos argumentos puede definirse como la estratificación de los «compartimentos estanco».

INTUICIONES

El fenómeno de la correspondencia entre las artes no tiene nada de nuevo. Durante los siglos IV al VI de nuestra era, los pintores del período Gupta en la India derivaban su arte de la danza y los danzantes el suyo de la música. Este y otros ejemplos, oportunamente señalados por Curt Sachs (2), multiplican las intuiciones.

Vitruvio, en Roma, sugería a los arquitectos familiarizarse con la melodía y el ritmo. Goethe nos habla de las correspondencias directas entre las sensaciones; el sabor de los colores, el gusto alcalino del azul, ácido del amarillo, las «*antwortende Gegenbilder*». Ya en 1777, Forkel (3) sostiene que «las figuras en la música» representan, lo mismo que en la literatura y en la elocuencia, la expresión de las distintas maneras en que se manifiestan las sensaciones y las pasiones. Schlegel habla de «encontrar continuas comunicaciones entre las artes. Las columnas pueden mudarse en cuadros, los cuadros en poemas, los poemas en música y una música religiosa se elevaría como un templo en el aire» (4). Rimbaud, además de su famoso soneto en que dió forma universal a las sinestesias, al otorgar «color»

(2) Curt Sachs: «La Música en la Antigüedad» (Trad. cast. Barcelona, 1927). «The Commonwealth of Art. Style in the Fine Arts, Music and Dance». N. York, 1946. A esta obra nos referiremos en detalle al citar al autor (cf./nota 49).

(3) Forkel: «Über die Theorie der Musik», Gottingen, 1777, p. 26.

(4) A. G. Schlegel: Cf. «Teoría e Historia de las Bellas Artes», Madrid, s. a. (Se refiere sólo a arquitectura, pintura y escultura. Es especialmente interesante el juicio contemporáneo sobre Winkelmann y Baumgarten, el creador, según Kant, de la Estética).

a las vocales, sentó los dogmas del simbolismo poético (5), cuando ya Baudelaire había escrito:

«... *les parfums, les couleurs et les sons se répondent*» (5 a).

La intuición gana contornos surrealistas en el célebre verso de Shelley (6):

*«And every motion, odour, beam and tone
With that deep music is in unison
Which is soul within the soul—they seem
Like echoes of an antenatal dream».*

Las afinidades y parentescos entre las artes ganan relieve, como veremos en detalle más adelante, en ciertas épocas determinadas. También ahondaremos en lugar oportuno acerca de las relaciones entre música y poesía, que no va implícita, por cierto, en la melodía que acompaña a un verso inspirador, o viceversa. El parentesco entre las «*Fêtes galantes*» y la Suite Bergamasque es extraordinario. Mas Debussy no pretendió describir las «*images*» plásticas de Verlaine. Coinciden, con medios de expresión distintos y el mismo ideal estilístico, en las sonoridades graves y largas o en las agudas y vivas. Conjugaron los mismos planos opuestos de luz y de sombra, murmullos o estallidos súbitos, excitaciones tonales, cadencias rotas, progresiones armónicas implacables (símbolos todos del Impresionismo). En el *Passepiéd*, por ejemplo, una vez «in mente» el espíritu del poema de Verlaine:

*«Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques...»*

se puede fácilmente situar

(5) Cf./Mahling: *Das problem des «Audition colorée»*. Arch. f. ges. Psych. LVII, 1-2, 1926.

(5 a) Cf./Charles Baudelaire: *Curiosités esthétiques*, Paris, 1873.—Deliberadamente hemos soslayado la copiosa bibliografía y temática sobre la música y los colores para no alargar más estas páginas. No obstante, es necesario llamar la atención acerca de su importancia histórica, sobre todo en la época del órgano de color, el *Clavilux* que tanto apasionó hacia 1920, en la del «*Prometheus*» de Scriabin estrenado con el «*clavier à lumière*» de Rimington en 1914, etc. Cf./además Valentin Parnac: *Theatre et Musique*, en R. M. IX, p. 362 y las Partes V y VI (*Musique et Littérature, Musique et Arts Plastiques*) en Etienne Souriau: «*La correspondance des arts. Éléments d'Esthétique comparée*», Paris, 1947, obra a la que haremos asimismo numerosas referencias.

(6) Shelley: «*Epipsychidion*», VII.

«*La calme clair de lune triste et beau
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres*». (7).

La multiplicación de los ejemplos nos llevaría por fuerza a alterar el sistema propuesto, pues invadiríamos las conclusiones mismas de este ensayo. No obstante, completa la imagen el acercamiento de pintores y músicos, fraguado, no sólo por la identidad estilística, base de nuestra tesis, sino por la representación plástica directa de los fenómenos musicales contemporáneos del pintor y aun por los mismos retratos de pinceles célebres, que suelen componer binomios preciosos: el de Purcell por Closterman, el de Juan Cristián Bach por Gainsborough, el de Chopin por Delacroix, el de Liszt por Ingres, el de Berlioz por Courbet, el del mismo exaltado francés por el no menos tumultuoso Daumier, el de Debussy por Blanche, el de Strawinsky por Picasso, el apunte de Renoir sobre Wagner. No siempre tales retratos identifican el espíritu del plástico y su modelo (Wagner-Renoir). Mas, a veces, la identidad es tanta (Chopin-Delacroix) que no sólo concuerdan en el incentivo estilístico, sino en la actitud revolucionaria de las formas que arranca del mismo punto teórico y, exactamente, del mismo año. La interesantísima historia de la Música en la Pintura (8) ha captado ambientes y figuras desde las escenas decorativas de la tumba de Nakht en Tebas hasta «*Les trois masques*» pintadas por Picasso en 1921. Interesa a nuestro propósito señalar la antinomia violenta que significa un Paganini retratado con su agónico violín por hombres tan dispares, enemigos y encontrados como Ingres y Delacroix (9).

* * *

REVISIÓN DE CONCEPTOS

La índole de este trabajo no nos permite ahondar en la revisión de conceptos hasta sus raíces helénicas (10). Debemos partir

(7) Cf/ el excelente análisis de éste y otros paralelos en Souriau, op. cit. p. 119.

(8) Cf/ el esquema contenido en la introducción de Lawrence Haward a «*Music in Painting*» (The Faber Gallery), London, 2.ª ed. 1946.

(9) Cf/ sobre la música del verso Trannoy: «*La Musique du vers*» y Combarieu: «*Les Rapports de la musique et de la poésie considérées au point de vue de l'Expression*», 1894.

(10) Cf/ especialmente el Cap. I de «*The Commonwealth of Art*», el V de «*La Música en la Antigüedad*» y «*The Rise of Music*» (1943) de Curt Sachs, así como el T. I de la Historia de Combarieu. Bibl. especial en G. Deese; «*Music in the Middle Ages*», 1940.

del ensayo sobre los diferentes estilos de Vignola (11), como antecedente que habría de fraguar tres siglos después con la revolución provocada por Riegl. La Historia tradicional del Arte se define con su categoría de catálogo. La descripción minuciosa de las «piezas», según normas estimativas de ortodoxa limitación, es módulo en las obras sólidas de Woermann, del propio Riegl (11 a) y, en general, de las impresas hasta la segunda década de nuestro siglo. Las catalogaciones eruditas, propias de la historiografía alemana, contrastan en esta época con el lapidario sistema francés, de aseveraciones rotundas en aras de la decantada búsqueda de la claridad. Se producen en la historiografía gala con asaz frecuencia casos como el de Réau (12), de irritante «chauvinisme», que conforma la Historia a la mentalidad patriótica del autor.

Por cierto que los primeros intentos de integración de la Historia del Arte en la de la Cultura arrancan del «*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*» de Voltaire, base del moderno concepto de la última y fundamento, con las intuiciones geniales de Michelet, de la tesis de Burckhardt en su ensayo sobre la «Cultura del Renacimiento en Italia». Mas no es menos evidente que en la historiografía alemana del pasado siglo encontramos los definitivos intentos de un análisis comparado de las artes en sus relaciones con la evolución del pensamiento humano. Culminante y en oposición no pocas veces a Burckhardt, Gebhart esbozó en su teoría de los ritmos (13) una alternación periódica en la Historia del Arte que, salvando los riesgos de estos encasillamientos «a forciori», se cumple desde la Edad Media con diáfana claridad. Gebhart sostiene que si una época se define por el equilibrio, sistema y simetría de las formas, la siguiente buscará su expresión en la infinitud.

El camino había sido preparado por los estetas, filósofos y aun los propios artistas (músicos especialmente) de los siglos XVIII y XIX. La Enciclopedia, con sus apodícticas rectificaciones al espíritu del Barroco, abrió insospechadamente el camino al concepto

(11) Vignola: «*Trattato degli Ordine*». Publ. en 1550, fecha simbólica en que levantó la Villa del Papa Julio y definió el nuevo estilo como «jesuíta».

(11 a) Alois Riegl: «*Die spaetroemische Kunstindustrie im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervoelkern*, 1901.—«*Das hollaendische Gruppenportraet*», 1902.—«*Entstehung der Barockkunst in Rom*», 1908.

(12) Louis Réau: «*Histoire Universelle des Arts*», París, 1936. Cf/ especialmente el T. III, en el cual Francia se «salva» de las «aberraciones» barrocas por su apolíneo equilibrio.

(13) Cf/ «*Les origines de la Renaissance en Italie*».—«*Études méridionales*», 1887.

neoclásico, casi contemporáneo del «Sturm und Drang». Y, a la vez que centraba en sus dos «Razones» la Teoría del Conocimiento, Kant rectificaba de inmediato las apolíneas «galanterías» de Voltaire y, sobre todo, de Baumgarten al situar la música, no en la razón o en el intelecto, sino en el sentimiento (Gefühle) (14). Idéntica actitud es la de Hegel, que considera al sonido como simple medio de transmisión, sin valor propio que, al destruirse, deja sus resonancias en las profundidades del alma. También para él la música es el «arte del sentimiento» (15). Esta corriente unificadora, propia del Romanticismo, culmina en el «Parerga und Parapilomena» de Schopenhauer (16), base del concepto de «voluntad» de Worringer de que nos ocuparemos más adelante. Para Schopenhauer la música es el verdadero lenguaje universal, inteligible a todos y en todas partes, pues habla no de las cosas, sino del bien y del mal, únicas realidades de la «voluntad». De aquí que la música se dirija al corazón, mientras que nada tiene que decir a la cabeza. Es un abuso, dice Schopenhauer, pedirle esto, como en el caso de la música descriptiva que, por tal razón, es necesario rechazar una vez más (señala concretamente que Beethoven y Haydn han cometido ese error, del que se salva Mozart). La expresión de las pasiones es, en efecto, un asunto, y la pintura de las cosas, otro. Más adelante, el panegirista de la voluntad establece interesantísimos paralelos entre música y arquitectura (17).

Los pretendidos postulados anteriores influyeron directamente en la historiografía misma, sobre todo en la alemana, de la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del nuestro, perfilando cada vez más la proximidad entre las diversas manifestaciones del Arte.

(14) Kant. Cf/ «Lo Bello y lo Sublime». Ensayos críticos. (Trad., B. A., 1943) y «Crítica de la Razón Pura, *Estética trascendental* y *Analítica trascendental*». Ed. Losada, B. A., 1943, especialmente la proposición (pág. 169) para suprimir el término Estética.

(15) Hegel: «Vorlesungen über die Aesthetik» (Hay trad. cast. de Giner de los Ríos, Madrid, 1908).

(16) Schopenhauer, 2.ª parte de «Parerga y Parapilomena» (Ed. de Madrid, 1908). (pp. 147-148).—Cf/ el III Libro final: el objeto del arte y ap. al Lib. III, Cap. XXXIV de «El Mundo como voluntad y como representación» (Ed. Ovejero y Maruri, Madrid, Aguilar, 1928).

(17) La adecuación del estilo es subconsciente y ajena a la voluntad del creador (dice Souriau). Sin embargo, a éste fuerza volitivamente su estado de ánimo para llegar al resultado apetecido. Tal es el caso de Wagner en su pasión por Matilde Wessendonk. El Tristán no es su producto, como señalan las simplificaciones de las biografías, sino todo lo contrario. Wagner—lo sabemos por confesión propia—se «enamora» de Matilde para autosugestionar el estado de ánimo que le permitiera llegar a la exaltación sublime del Dúo de Amor.

El camino esbozado por Riegl se perfila con delimitados contornos en las tesis de Dvorak (18) que lo supedita a la historia general de las ideas y, en especial, de la filosofía y de la religión, y Balet (19) que condiciona el Arte a la interacción de todos los dominios históricos, tanto materiales como ideales.

La consecuencia de estos conceptos se ha canalizado, ya en nuestros días, por sendas también dispares. Intentemos señalar algunas, haciendo hincapié en la Teoría del Arte como fenómeno social; en el predominio del ritmo, la gracia y el equilibrio; en las formas de la estética comparada, para concluir con la directriz que sitúa el eje del problema en la música.

La Teoría del Arte como fenómeno social hunde sus raíces en el proceso señalado en los párrafos anteriores. De típico carácter alemán, lo representan, además de Dvorak y Balet, Worringer y Weisbach, con la derivación esbozada en las categorías de Wölfflin. En otras ocasiones hemos pretendido criticar el punto de vista religioso de Weisbach (19 a). Desde diverso ángulo, muy dispar por cierto, Worringer, en sus trabajos sobre el Gótico y el Impresionismo (20) considera a la Historia del Arte no como una simple historia de la capacidad artística, sino como una historia de la voluntad artística, concepto por lo demás recientemente rectificado (21). Sin embargo, Worringer, buscando soluciones a las dificultades para representar el espíritu de la época, ha dado forma concreta y gráfica a su expresión: «*Hemos de definir la voluntad de forma que se refleja en el más pequeño pliegue de un traje gótico, con la misma fuerza y evidencia que en las grandes catedrales*» (22). Hausenstein, en sus obras sobre el arte del siglo XIX y el Barroco (23) enlaza la actitud social men-

(18) M. Dvorak: «Über Kunstbetrachtung», Munich, 1924.—«Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance», Munich, 1927.

(19) Leo Balet: «Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 19 Jahrhundert», Leipzig, 1936.

(19 a) Weisbach: El Barroco. Arte de la Contrarreforma. (Trad. cast. con prólogo de Lafuente Ferrari, Madrid, 1941).

(20) Guillermo Worringer: «La esencia del estilo Gótico» (1.ª trad. cast. Madrid, 1925.—2.ª, B. Aires, 1942). Cf/ «Abstraction und Einfühlung» y «El Impresionismo».

(21) Entre nosotros lo ha realizado José Ricardo Morales en sus cátedras de Historia del Arte y sabemos que se desarrolla ampliamente en su libro en preparación sobre el Románico y el Gótico.

(22) Op. cit. p. 17.

(23) Wilhelm Hausenstein: «Die bildende Kunst der Gegenwart». (Hay trad. cast. «Un siglo de evolución artística», B. Aires, 1945). Cf/ «Der Geist der Baroks», Munich, 1921.

tada con el concepto clásico, sin llegar, por cierto, al tradicional punto de vista de Focillon (24) que todavía utiliza la promiscua terminología de la barroquización del gótico, redundancia si las hay.

Otros autores, especialmente franceses, han buscado el rumbo por el camino de la gracia, del equilibrio, del ritmo, como determinantes capaces de enlazar el parentesco entre las artes. Jean Royere establece la unidad de música, pintura, poesía y danza por medio del ritmo: «*Le rythme est une loi universelle tandis que le langage est restreint à l'homme. L'Art s'étend donc en quelque manière, au-delà de l'homme par sa participation au rythme*» (25). Raymond Bayer sitúa el nexo en el estudio de los equilibrios de estructura (26) y Ghyka, con una tónica asaz racionalista y científica, en el equilibrio de las proporciones (27).

No obstante las rectificaciones de que ha sido objeto, la obra de Wölfflin (28) aporta ideas definitivas. Por vez primera, sistemáticamente, un historiador del Arte se «ocupa de la historia interna, por así decirlo, de la historia natural del arte, no de los problemas de la historia de los artistas», de manera mucho más científica y aguda, por cierto, que las antiguas, simpáticas y literarias afirmaciones de Taine (29). Las cinco categorías que contrastan el Renacimiento y el Barroco, modificadas, repetimos, en lo relativo a la pintura, escultura y arquitectura de que se trata en los «Conceptos fundamentales» (30), pueden ser aplicadas con impresionante exactitud a la música.

(24) Henri Focillon: «Art d'Occident», París, 1938, pp. 293 y sigs.

(25) Jean Royere: «Le Musicisme», en La Rev. Mus. IX, Jul. N.º 10, p. 336.

(26) Raymond Bayer: «L'Esthétique de la Grèce. Introduction à l'étude des équilibres de structure», París, 1933. Contiene una extensa e interesante bibliografía.

(27) M. C. Ghyka: «L'Esthétique des proportions dans la nature et dans l'art».

(28) Enrique Wölfflin: «Conceptos fundamentales de la Historia del Arte». (1.ª ed. Madrid, 1936, 4.ª ed. Madrid, 1945).

(29) Cf/ el Cap. II de la 3.ª parte de la «Filosofía del Arte». (Hay lujosa ed. de B. Aires, 1946).

(30) Categorías de Wölfflin:

RENACIMIENTO

- 1) Lineal- sentida con la mano
- 2) Compuesta en plano
- 3) Las partes coordinadas de igual valor
- 4) Forma cerrada, dejando fuera al observador
- 5) Claridad absoluta

BARROCO

- 1) Pictórica- seguida por la vista
- 2) Compuesta en profundidad
- 3) Las partes subordinadas a un conjunto
- 4) Forma abierta, dejando dentro al observador
- 5) Claridad relativa.

Han corrido bastantes páginas de este ensayo sin habernos justificado hasta ahora acerca de la lejanía de otros centros de investigación artística. Valga la excusa para salvar sus numerosas lagunas. Ignoramos, a pesar de abundar con insistencia honrada en la bibliografía de las obras fundamentales, si se ha llegado al camino propuesto a través de la Estética comparada. Las observaciones del sabio profesor de la Sorbonne, Etienne Souriau, nos permiten colegir que no. La obra clásica de George Lansing Raymond, limitada y antigua, sólo se refiere a las proporciones y armonías de línea y color en Pintura, Escultura y Arquitectura (31). Hay, sin duda, ensayos de gran interés, como por ejemplo el de Colin Mc Alpin (32) que toca, de pasada, en el capítulo XVII las relaciones entre Pintura, Poesía y Música. Como trabajo de síntesis, el libro del mencionado profesor de la Sorbonne (33), al menos, enfoca todos los ángulos factibles, en rigurosa crítica estética... salvo el que más interesa a la fórmula aquí solicitada. Souriau parte con un propósito ambicioso y noble: *«Entre une statue et un tableau, entre un sonnet et une amphore, entre une cathedrale et une symphonie, jusqu'ou peuvent aller les ressemblances, les affinités, les lois communes; et quelles son aussi les différences qu'on pourrait appeler congénitales? Tel est notre problème»*. Sus elementos de Estética comparada pretenden resolverlo por medio del análisis de las formas. Incorpora, ya era oportuno, la Música a los comunes determinantes y propone todo un «Sistema de las Bellas Artes» ordenado con criterio asaz riguroso y, tal vez, demasiado científico. Comparada con los devaneos literarios de Elie Faure y de Eugenie D'Ors, e incluso las serias obras de Lansing Raymond, Bayer, Mc Alpin, Lemocke (34), Bon (35), la deficiente de Fumet (36) e incluso la interesantísima de Wackenroder (37), la tesis de Souriau ofrece un medio cuidadosamente elaborado y pletórico de horizontes, útil para la determinación del parentesco en ciertas

(31) George Lansing Raymond: «Proportion and Harmony of Line and Color in Painting, Sculpture and Architecture, an essay in Comparative Aesthetics». N. York, 1899.

(32) Colin Mc Alpin: «HERMAIA. A study in Comparative Aesthetics». London, s. a. Cf/ Parente: «La Musica e le arti», Bari, 1936 y para un panorama general: Walter Passarge: «La Filosofía de la Historia del Arte en la actualidad» (trad. cast. Madrid, 1932).

(33) Op. cit. (nota 5).

(34) Carlos Lemocke: «Estética». Trad. de Unamuno, Madrid, s. a.

(35) Antoine Bon: «L'Art et l'Homme». Río de Janeiro, 1945.

(36) Stanislas Fumet: El proceso del Arte. Madrid, 1946.

(37) Wilhelm H. Wackenroder: «Fantasies sur l'Art», Paris, 1945.

formas, pero, por desgracia, prescinde en absoluto de la continuidad histórica en la evolución del estilo.

El esbozo de todas estas corrientes nos lleva de la mano a una conclusión que enaltece la mayor perspectiva del arte de los sonidos: los únicos ensayos positivos en la ruta señalada parten del amplio campo de la musicología. No cabe aquí el intento de penetrar en las razones del fenómeno ni en sus causas. Sea la mayor sensibilidad del músico o, en sentido peyorativo, la urgencia por buscar determinantes con apodos estilísticos a los períodos de la Historia musical, es el hecho que de ella parten los escasos proyectos satisfactorios que conocemos.

Es, asimismo, necesario establecer que casi todas las iniciativas vienen de la musicología alemana moderna, con ciertas limitaciones iniciales peligrosas. La antes expuesta manía del encasillamiento ha producido, sin embargo, obras definitivas. Hemos de ocuparnos ahora, de modo especial, de las elaboradas por Alfred Lorenz y Curt Sachs.

En su trabajo básico, Alfred Lorenz (38) encierra la Historia de la música en ritmos fijos que estructuran el objeto total de ella en períodos regulares, considerando las obras de arte no como cosas inertes, sino como organismos vivos, plenos de aspiraciones íntimas. Lorenz (39) señala cierta unidad en las tendencias de cada período, en la que establece la raíz del estilo. De inmediato establece un dualismo regular e ininterrumpido entre la homofonía y la polifonía en lucha permanente por el predominio (40). Es ocioso resaltar las con-

(38) Alfred Lorenz: «Abendländische Musikgeschichte im Rythmus der Generationen». Berlín, 1928.

(39) Alfred Lorenz: «Periodizität in der Musikgeschichte». En Die Musik XXI—9.

(40) Por su alto interés y carencia de trad. castellana, juzgamos oportuno reseñar la base objetiva de la teoría de la Periodicidad de Lorenz (agradecemos aquí a la Srta. Bebe Parada su gentil ayuda en la traducción para R. M. Ch.): «Se observa que en periodos determinados se puede reconocer una cierta unidad en las tendencias musicales de Occidente. Así se forma un estilo que se mantiene durante períodos enteros. Estos estilos atañen principalmente al dominio de la homofonía o al de la polifonía. Al final del 400, con Ambrosio el Santo, la música occidental presenta en primer lugar un aspecto homófono en los numerosos himnos eclesiásticos y en las melodías maravillosas de los cantos gregorianos que alcanzan la cúspide con Gregorio el Grande en el 600. Iniciada la polifonía al final del 700, florece con el «organum» de Huchbald en el 900. Pero el sentido del ritmo y de las creaciones melódicas sufre un retroceso en este período. Alrededor del año 1000 comienza una nueva época en la cual la igualdad de valores cede el lugar al predominio de una voz en el «Discantus». El punto culminante puede establecerse en la leyenda de Warbourg, alrededor del 1200. En 1300 comienza la épo-

comitancias y relaciones entre la teoría periódica de Lorenz y los ritmos de Gebhart.

En las últimas décadas los intentos del estudio comparado de las Artes, a partir de la Música, han dado positivos resultados. Ganaron merecida fama en su momento las aportaciones de Combarieu (41), más que por la Historia de la Música, por las monografías especializadas, entre las cuales atañe a nuestro problema la dedicada a las relaciones entre Música y Poesía (42). El pensamiento hispano se ha incorporado por derecho propio a la bibliografía fundamental del tema con los sesudos libros de Adolfo Salazar (43). El musicólogo español radicado en Méjico desde la Guerra Civil, determina la Historia de la Música, como sistema, por el ambiente social. Roza la paralela evolución de los estilos en las Artes Plásticas, pero como antecedente de sus anteriores especificaciones, sin ahondar en los ejemplos. A fuer de especialista, se mantiene en su estanco compartimento. El musicólogo húngaro norteamericanizado Paul Henri Láng (44), muy cerca ya del desiderátum que nos justifica, plantea cada capítulo de su obra ofreciéndonos (como lo hacen Salazar y otros historiógrafos) un panorama histórico-cultural que sitúa la evolución de las ideas. De inmediato analiza los determinantes del estilo, en conjunto, sin abundar demasiado en las ejemplarizaciones, incidiendo con Leichtentritt en los conceptos generales, con rigurosos método y criterio. Sin embargo, Láng mantiene términos discutibles y aun anticuados, como por ejemplo «Romanticism in the Baroque» (45), lo que no aminora el valor de los capítulos fundamentales (enca de la «Ars Nova» y el gran período flamenco que alcanza la cúspide del pensamiento polifónico con Josquin des Prés en 1500. Palestrina y los madrigalistas clarifican la polifonía, pero la homofonía vuelve a aparecer a finales del 1600 en las monodías de las óperas florentinas y en los corales protestantes. En 1800 florecen los clásicos debido a una fuerza creadora de melodías rítmicas. Con Reger y Schönberg comienza la corriente a vacilar. Estamos en la revolución del 1900.

*Vemos, por consiguiente, que la homofonía predomina en el 400, en el 1000 y en el 1600, mientras que en el 700, 1300 y 1900 la polifonía preocupa esencialmente a los compositores. Tales tendencias alcanzan su cumbre después de 200 años y luego declinan rápidamente. Como la cúspide de una tendencia coincide con el punto más bajo de la otra, se puede representar la Historia de la Música mediante una línea oscilatoria cuyos componentes aislados se manifiestan cada 600 años...».

(41) Jules Combarieu: «Histoire de la Musique», 3 vols. (1913-20).—«La Musique, ses Lois, son Evolution», 1907 (trad. cast. B. Aires, 1944).

(42) Combarieu: «Les Rapports de la Musique et de la Poésie considérées au point de vue de l'Expression», 1894.

(43) Cf/ especialmente «Forma y expresión en la música», México, 1941. «La Música en la Sociedad Europea», México, 1944-1946, IV vols.

(44) Paul Henry Láng: «Music in Western Civilization». N. York, 1941.

(45) Op. cit. p. 327.

cuanto a nuestra tesis) como «*The Relationship of Drama to Poetry and Music*» (Cap. X), en el que rechaza todo acercamiento en el intercambio de los medios de expresión de las diferentes Artes, lo que no obsta para que reflejen conceptos poéticos basados en los actos, no en las razones. No es otro el ideario de la correspondencia entre las artes a partir, no de la forma (la música «puesta» a un verso, el cuadro de un concierto) por sí misma, sino por la identidad del estilo en el espíritu de la época.

Hugo Leichtentritt, no obstante lo panorámico y esquemático de su «*Música, Historia e Ideas*» (46), está sin duda más cerca aún de la solución exigida por nuestro momento histórico. Interesantísimo compositor, Leichtentritt es uno de los musicólogos contemporáneos de mayor base cultural y estética. Baste señalar que, además de sus profundos estudios musicales, abordó en Berlín los de filosofía, estética, literaturas clásica y moderna y Bellas Artes. Su extensa bibliografía (47) culmina con la pequeña obra citada, en la cual enfoca la evolución de los estilos, como los autores recientemente señalados, a partir de la Música. Mas sus extensos conocimientos en la Historia tradicional del Arte le permiten establecer de continuo paralelos evidentes y sugestivos. El sistema es opuesto y, en cierto modo, complementario al de Souriau, pues encuentra tales concomitancias (insistimos), no en la presentación de la forma, sino en la historia misma de los estilos.

La exaltación de la gran virtud en el sistema de Leichtentritt, que podía haber hecho de su obra la fundamental de haber profundizado y extendido más sus análisis, nos lleva de inmediato a enfocarlo su carencia como el único vituperio al fundamental libro de Curt Sachs (48). Es éste el único encauzado hacia nuestro desiderátum, con todos los pronunciamientos favorables, que ha llegado a lo universal. Con un criterio más objetivo y, a la vez, más encasillado que Leichtentritt, Curt Sachs sitúa en el tiempo las obras arquitectónicas, escultóricas o pictóricas y, de inmediato, las con-

(46) Hugo Leichtentritt: «*Music, History and Ideas*», Harvard Univ. Press, 1938. (Hay trad. cast. de Floreal Mazía, B. Aires, 1945).

(47) Varios vols. de «*Denkmaler deutscher Tonkunst*». IV vols. de la Ha. de Ambrós (Leipzig, 1911), Chopin (biogr.) Berlin, 1905; «*Geschichte der Motete*», Leipzig, 1908; «*Musikalische Formenlehre*», Leipzig, 1912-20-27; «*Ferruccio Busoni*» (biogr.), Leipzig, 1916; Análisis de las obras de Chopin, 2 vols. Berlín, 1919-21; «*Händel*» (biogr.), Berlín, 1924; «*Everybody's Little History of Music*» (N. York, 1938).

(48) Curt Sachs: «*The Commonwealth of Art. Style in the Fine Arts, Music and the Dance*», N. York, 1946.

temporáneas musicales. El también completó sus estudios musicales con los filosóficos y artísticos, abundando en su profundidad polifacética como gran arqueólogo. Es interesante señalar que su dedicación a la música es posterior a las actividades reseñadas, de donde se infiere que llegó a ella con una base cultural preciosa (49). Impele a Sachs cierta obsesión por situar los fenómenos estilísticos encuadrados en fechas rigurosas, lo que limita, por cierto, el esquema fundamental de la Historia del Arte que llena la Primera Parte de su «Commonwealth», siguiendo a veces trayectorias tradicionales hace años rectificadas (50). La encasillada sistematización cronológica se evade un tanto al revisar (Segunda Parte) los conceptos de lo clásico, lo barroco y lo romántico, como elementos permanentes que animan todas las épocas. La médula de su trabajo se afirma después de rechazar el juego nietzscheano de lo Apolíneo y lo Dionisiaco para proponer, a su vez, el inalterable del Ethos y el Pathos, en su pura etimología helénica. La tónica de los contrastes por medio de enlazados dualismos se repite sin descanso y, luego de negar la validez de las leyes históricas generales, propone a su vez una serie de categorías inmanentes al arte. En el capítulo dedicado a «Limitación e Infinitud» (obsérvese la identidad con Gebhart) trata de los temas, lo descriptivo, la mezcla de las Artes, la fusión de lo divino y lo secular, la de Arte y Vida, el tamaño y la densidad, la redundancia, los símbolos y el artificio. En el IX intenta perfilar la terminología filosófica del Arte, jugando con similares conceptos a los utilizados por Wölfflin en sus Categorías. Titula este capítulo «Esencia y Apariencia» e insiste en los dualismos de inmanencia y accidente, lo plano y lo pintoresco, línea y color, lo bi y lo tridimensional (aplicado especialmente a la coreografía), el planteamiento de la obra de Arte, la independencia y la dependencia, con un excelente estudio de lo transparente y adaptable de los estilos. Insistiendo en la terminología de Wölfflin, dedica al Cap. X a las estructuras abiertas y cerradas. Analiza primero lo centrípeto y lo centrífugo en las Artes Plásticas y en la Danza y torna a los dualismos de adición y unificación, disyunción y conjunción, para terminar con lo tectónico y lo atectónico.

Tan atropellado cúmulo de conceptos marea desde el sumario. Como Leichtenritt, Curt Sachs debía haber realizado un grueso

(49) «Reallexikon der Musikinstrumente», Berlín, 1914; «Handbuch der Musikinstrumentenkunde», 1920; «A World History of the Dance», 1937, etc.

(50) P. e. la separación entre Edad Media y Renacimiento en las medianías del siglo XV a partir de Donatello y Brunelleschi, mantenida desde el siglo XVIII. (pp. 100 y sigs.).

volumen de cada capítulo. La poderosa sabiduría del erudito alemán lo lleva en las conclusiones al campo de la ciencia y, en la tercera parte, plena de aciertos intuídos e insospechados por sus predecesores, torna al pretendido establecimiento de leyes inamovibles, hostiles desde la misma terminología (Ciclos Gigantes, microciclos, reglas evolutivas. . .). La obra, insistimos, es un maremágnum de ideas que se condensan por centenares en cada página. Al iniciar el estudio de los «Ciclos Gigantes», parte Sachs de la evidencia que significa lo permanente arquitectónico contra lo fugaz musical, para llegar a la sorprendente afirmación de que el estilo de transición es ficticio, no existe (51). Pero no importa que la obra arquitectónica sea producto de varias manos y de sucesivas épocas. Lo sustancial es la yuxtaposición de los estilos en el mismo edificio, cuando esto se produce. De aquí que la pretendida comparación entre la catedral y la sinfonía que postulaba Souriau sea falsa, puesto que ésta encierra unidad de forma y de época. Hay, sin embargo, muestras definidas de arquitectura encerrada en el concepto general de la época (no la cronología rigurosa), especialmente en la iglesia románica. Es indudable que la música ha tenido, hasta la impresión multiplicada, un valor angustiosamente fugaz (52). La Pintura y la Escultura no presentan ni el vértigo temporal de la música ni la longevidad de la arquitectura. Premisas tan definidas sirven a Sachs no para desarrollar el valor de este concepto del tiempo, sino para enlazarlo con el del espacio, en cuanto ideas bi y tridimensionales como expresión de otros tantos ciclos gigantes de la Edad Media y la Edad Moderna, aplicados especialmente a la Danza (Cap. IX de la 3.^a Parte). Al determinar los tales ciclos, Sachs hace coincidir la fase gigante de la armonía con la Arquitectura del Renacimiento y del Post-Renacimiento y con la visión tridimensional en Escultura y Pintura. Del mismo modo, entronca la fase gigante de la música lineal con las fases de la arquitectura medieval y la visión bidimensional. El artificio cacofónico nos lleva a una consecuencia meridiana. Cada coincidencia—señala Sachs—confirma la correlación de la armonía y el tri-dimensionalismo. Y concluye: «los planos paralelos de Debussy y la atonalidad de Schönberg han disuelto y dado muerte al sistema armónico de los últimos 400 ó 500 años». De aquí colige el autor que estamos en la iniciación de un nuevo ciclo gigante. A modo de colofón, el erudito establece dos leyes «principales» en la evolución

(51) Op. cit. Part Three. «The Fate of Style». Chap. Fourteen. 1. Giant Cycles. p. 345.

(52) Es sabido que incluso Bach componía rápidamente una cantata para cada Domingo y que rara vez se volvía a interpretar alguna de las ya conocidas.

de los ciclos: 1) Cada círculo arranca de una fase «ethos» y termina en una fase «pathos»; 2) Cada fase se desarrolla del «ethos» al «pathos». El análisis crítico de estas leyes (o como él más modestamente llama, reglas) exigiría un espacio desmesurado. Baste insistir en las reservas iniciales acerca de estos encasillamientos, añadiendo, en descargo, que la fórmula explica no pocas alteraciones en la aplicación de los ritmos de Gebhart.

Al repasar esta sumarásima síntesis de conceptos, hallamos una feliz concordancia en el fondo de los propuestos por el último autor citado (hermetismo-infinitud), Wölfflin (forma cerrada-forma abierta), Lorenz (homofonía-polifonía) y Sachs (ethos-pathos). Como sistema en las oscilaciones que presiden la evolución estilística desde la Edad Media, las cuatro tendencias se conjugan de consuno en las antítesis espirituales que saltan del Románico al Gótico, de éste al Renacimiento para abrirse de nuevo con el Barroco, cerrarse con el Neoclásico, tornar a abrirse con el Romanticismo y continuar el juego con el Realismo, el Impresionismo (el Simbolismo precedente), el Expresionismo, el Cubismo, el Surrealismo...

MEDIOS DE EXPRESIÓN. COMPARTIMENTOS ESTANCO

De lo anterior se colige que la Historia del Arte, salvo los nobles esfuerzos de los musicólogos y algún esporádico intento de los estetas, en el sentido genérico y universal de su enunciado, ha venido considerándose inveteradamente como serie aislada y aun hostil de compartimentos estanco. La tradicional sólo buscaba la expresión o el simple catálogo de las artes plásticas y del espacio. La bibliografía esquemática anterior lo certifica. La historia de la música, por su parte, ha seguido la misma actitud hermética. Las también tradicionales de Ambrós (53), Adler (54), Riemann (55), Lavignac (56) cultivan la biografía, la evolución de las formas, a veces la influencia del medio y de la sociedad (57), sin acuerdo posible siquiera

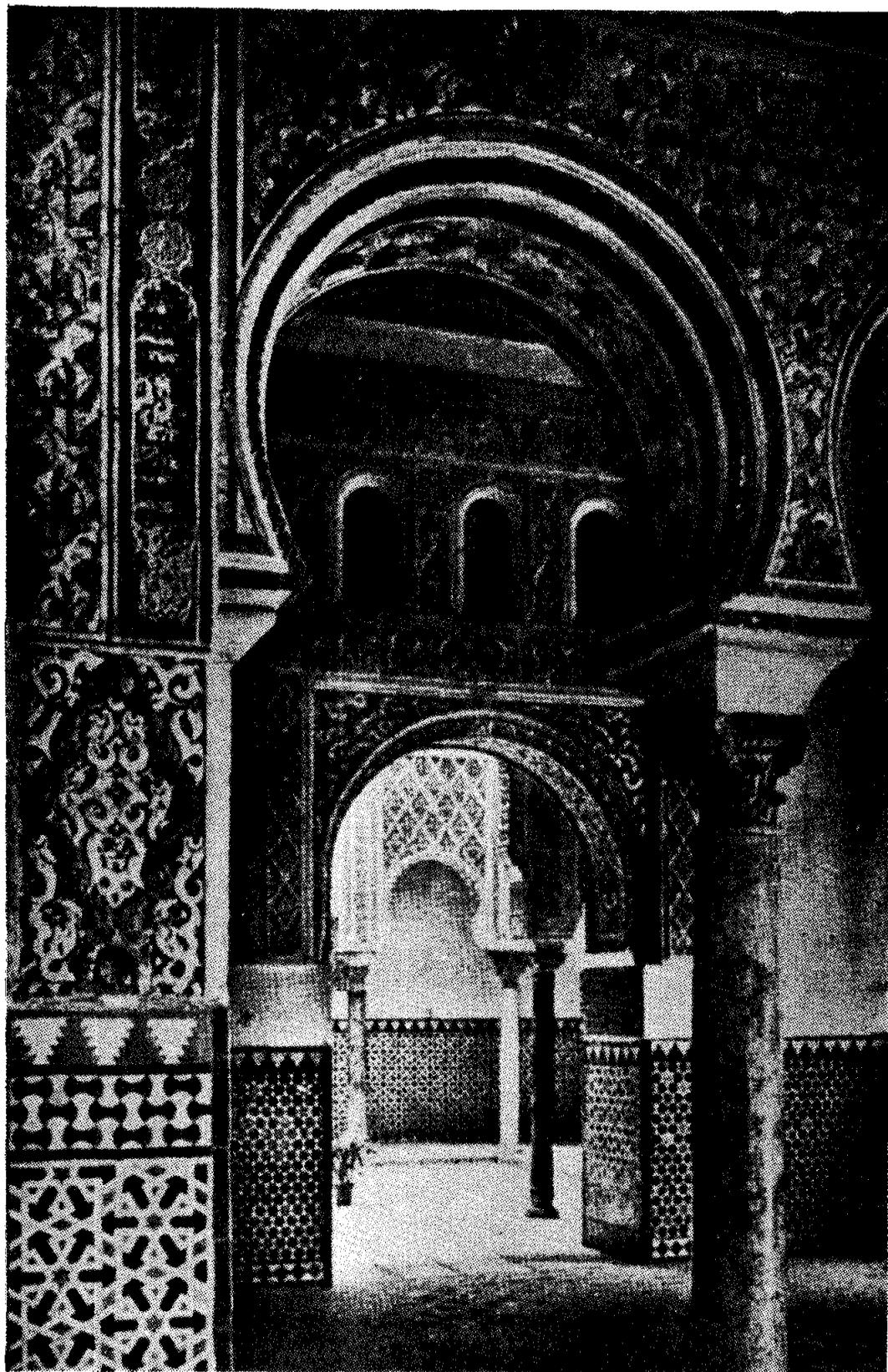
(53) Augusto Guillermo Ambros: «Ha. de la Música», 1.er vol. 1862. Cf/ «Die Greuzen der Poesie und Musik», contra las teorías de Hanslick.

(54) Guido Adler, Director de la «Handbuch der Musikgeschichte», entre otras obras, Cf/ «Der Stil in der Musik», 1912.

(55) K. W. J. H. Riemann: la formidable bibliografía de este musicólogo llena más de cien títulos entre libros y ensayos. Sus famosos «Katechismus» son de todos conocidos, así como su «Historia de la Música» (1.ª ed. 1901).

(56) Alexandre J. A. Lavignac: «Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire», iniciada en 1913.—«La Musique et les Musiciens», 1895.

(57) Cf/ F. Malipiero: «The History of Music and the Music of History». Mus. Quart. IX; A. Mendel: «Spengler and Music History», Mus. Quart. XX;



El arabesco ornamental.—Alicatados cerámicos y atauriques o yeserías del Patio de las Muñecas y Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla.



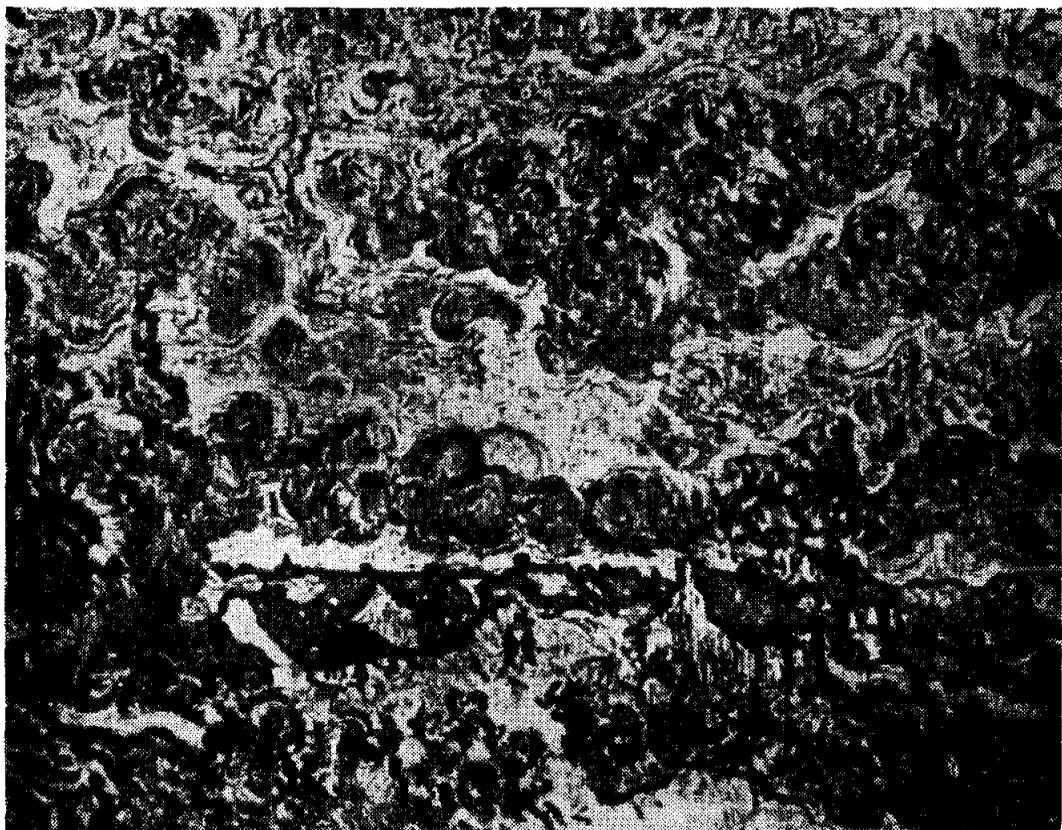
EL ARABESCO BARROCO

Representación en Roma de la «Festa Teatrale». «La Contesa de nunnie», de Leonardo de Vinci.—
Cuadro de Panini (Louvre).



EL ARABESCO BARROCO

Bach: Página inicial autógrafa del Preludio y Fuga en si menor para órgano (Colonia, Heyer Museum).



El arabesco pictórico.—Van Gogh: Paisaje de invierno (1890). Col. V. W. van Gogh.—Amsterdam.

en las determinaciones del estilo. Bach es en unos considerado como clásico y en otros como barroco, antítesis de tan diametral como absoluta oposición. Y los grandes fenómenos de síntesis artística general, como la ópera o la danza, entran en cuanto a su significado, a modo de apéndices más o menos aleatorios, nunca determinados, precisamente y como corresponde, por la conjunción de drama, música, arquitectura, plástica y poesía, cual es su real significado.

Es consenso unánime contemporáneo que las Artes se conjugan y entremezclan y que responden históricamente a su sentido de época y de estilo. Sin embargo, y aquí se radica la justificación de nuestras lamentaciones, la historiografía no dispone de una sola obra extensa que de tal manera las enfoque. Como lógico, el argumento que con mayor fuerza se opone a la realidad de la síntesis se apoya en los diferentes medios de expresión que las artes utilizan. Jean Royère, como hemos visto (58) las diferencia por los sonidos (música), los colores (pintura), el lenguaje (poesía), la movilidad (danza), pero busca la unidad a través del ritmo. El tema tradicional de la importancia de la materia en el arte, sugestivamente cristalizado no ha mucho por Bachelard (59), ya no se justifica por las diferencias sensoriales. Las caducas y artificiosas clasificaciones según Schelling en reales o ideales, según Alain en individuales o sociales, según la peregrina tríada de Georges Sorel por el objetivo del entretenimiento, la educación o la afirmación de potencia, provocan al obstruir las una de las mejores páginas de Souriau (60). Parente las declara «absurdas» (61).

Entre los numerosos símbolos de la pretendida identidad, al margen de los medios, se destaca por su objetivo verismo el Arabesco. La preocupación por este fenómeno plástico, musical, poético, arranca de Nicómaco de Gerese, que definía al sonido como «*un grado de la voz melódica carente de latitud*», metáfora que pretende ver en la música un sistema lineal preformando arabescos. La obra fundamental de Hanslick (62), que no ha envejecido a pesar de ser casi centenaria, utiliza precisamente el arabesco para liquidar todo el arrastre de la estética romántica e intentar la demostración de

Ch. van der Borren: «Une conception nouvelle de l'histoire de la musique». En la Rev. Musicale (Prunières), IX, N.º 11, p. 458.

(58) Op. cit. La Rev. Mus. IX, N.º 10, p. 338.

(59) G. Bachelard: «L'Eau et les Rêves» y «L'Air et les Songes».

(60) Op. cit. pp. 79-80.

(61) Op. cit. p. 127.

(62) «Vom Musikalischen Schönen», 1854. (Hay trad. cast. «De lo Bello en la Música», B. Aires, 1947).

que «el contenido de la música son formas sonoras en movimiento» (63). Combarieu rechaza con vehemencia las respetables limitaciones de Hanslick. Mas nos atreveríamos a aseverar que el famoso musicólogo francés no tiene una idea muy cabal de lo que el arabesco representa en la plástica. No se trata de un caprichoso entremezclarse de líneas, como en el tan mentado kaleidoscopio u otras desviaciones de tipo fríamente físico-matemático. El arabesco es una actitud, un gesto, una manera de jugar con la línea (sea ésta dibujada, proyectada en profundidad o melódica) que refleja con impulsiva fuerza la inquietud de la creación, la forma y el trazo de cada época.

Las simplificaciones de Combarieu lo llevan al sacrificio del concepto en aras de la consecuente claridad francesa. En los ocho argumentos esgrimidos en contra de Hanslick sitúa el arabesco en tono peyorativo para evitar su comparación con la música por la mayor categoría de ésta. Pero es que no se trata de un problema de categorías. Ataca a Hanslick por su preterición de las condiciones sentimentales (el *Gefühle* de que solía hablar Kant) del Arte. Y, a modo de conclusión, añade: «*Si un arte no es pensamiento ni sentimiento; si se asemeja al juego que consiste en trazar líneas en el espacio, en medio de la oscuridad, con un bastón encendido en su extremo ¿en qué puede interesarnos? Hay tapices de Oriente cuyo dibujo no significa nada (?) y que, no obstante, tienen mucho de encanto; pero ¿logran conmovernos como la música? Por estos motivos, no podemos aceptar la tesis de Hanslick*» (64). Sin embargo, la mentada claridad gala sirve a Combarieu para precisar, en su «compartimento estanco», la síntesis de conceptos que encierra su tesis con la antítesis de sus críticas (65).

(63) Sic en la trad. argentina.

(64) Op. cit. ed. argentina. P. 38. No creemos necesario acusar más al hermetismo occidental que desdeña los valores simbólicos del Oriente. Gayet («L'Art arabe», pp. 96-98) ha interpretado con clarividencia los valores sentimentales de los jerebeques y combinaciones de la decoración musulmana. Señala en los polígonos de número par «sentiments graves, empreints d'une sérénité douce»; en los impares «mélancolie vague, trouble, incertitude» y muestra cómo el juego de las líneas exalta estos valores: «L'image dérivée de l'assemblage du carré et de l'octogone éveilla l'idée de l'immuabilité éternelle, celle qui a pour base l'heptagone, celle d'un mystère vague et inquiet». Cf/, además, Souriau, op. cit. Cap. XXX. En cuanto al «bastón encendido», anotemos las geniales aplicaciones de Picasso que enlaza, precisamente, bengalas de colores impresionándolas sobre una placa fotográfica tricroma, en sugerentes y armónicos arabescos.

(65) «La música no puede expresar directamente la pasión concreta, común y consciente, mantenida, por decirlo así, a flor de alma, por conceptos precisos. La

EL SISTEMA DE LAS GENERACIONES

No hemos de referirnos, entre los numerosísimos trabajos sobre el valor de la generación, sino al que más directamente nos atañe, es decir, al de Wilhelm Pinder (66), que pretende llegar al enunciado de una Historia del Arte según generaciones. La obra en que se intenta estampar el punto final del asunto con desenfado apodíctico sugiere en cada acápite la inmediata controversia (tal vez aquí radica su principal merecimiento). Pinder parte de dos afirmaciones que considera fundamentales. Primero: los artistas son normalmente intransferibles en el tiempo. Vale decir: la época de su nacimiento condiciona el despliegue de su ser, y hasta coopera en el condicionamiento de este ser propiamente. El ser o la esencia de los artistas radica, pues, también en la cuestión de cuándo nacen. Sus problemas nacen con ellos; les son predestinados. Segundo: este hecho no torna solitarios a los artistas, sino que los agrupa. Hay «generaciones» en las cuales prevalece normalmente un carácter homogéneo de problemas. Si bien la generación no es todavía el estilo, es sin embargo un valor del estilo» (67).

De esta leal afirmación (no se deben confundir las generaciones con los estilos), llega al establecimiento de un «ritmo» de las primeras al que añade el ya conocido de las épocas. En los determinantes de «los cinco períodos barrocos», Pinder acierta con matemática exactitud en los entrecruzamientos de generaciones que manifiestan dicho ritmo (68). Luego de analizar con claridad el fenómeno de las alternaciones de los estilos, señala que la Historia del Arte no es simplemente una historia de la visión y, valiéndose de caracterizaciones psicopáticas, cita casos que no son, en modo alguno, únicos. El Greco y Cervantes, por ejemplo, «no sólo nacieron ambos en 1547 y ambos murieron en 1616, sino que también son, ambos, esquizotímicos. Las figuras alargadas y prietas del Greco y la figu-

música emplea un sistema de imágenes que constituye un lenguaje particular, ininteligible para el literato puro, pero perfectamente claro para el músico. La fusión de estos dos elementos, uno de lo cuales emana del sentimiento, el otro de la inteligencia y de la técnica, se opera merced a una función que denominamos pensamiento musical, y que es a la vez el oscuro «Primum movens» y el resultado brillante de «la organización de las imágenes».

(66) Wilhelm Pinder: «Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas». (Trad. cast. «El problema de las generaciones en la Historia del Arte de Europa», B. Aires, 1946).

(67) Op. cit. p. 65.

(68) Op. cit. p. 115.

ra poética del Quijote no sólo son ideales manieristas, sino también «esquizotímicos» (69). En conclusión, Pinder propone, mejor dicho, sugiere una Historia del Arte según generaciones, concebida como una posibilidad más de la visión histórica, no única por cierto, que a la larga, según su autor, habrá de ejercer su fuerza modificadora también frente a las demás posibles líneas del pensar. Todo un debatirse entre el encasillamiento y su liberación atormenta las ideas centrales de Pinder. Después de afirmar que «*existe un determinismo de los fenómenos de la Historia del Arte*», incide en que «*la arquitectura, la escultura, la pintura, la música absoluta forman una estratificación como dispuesta por generaciones que hoy día existen contemporáneamente, pero no tienen la misma edad*». En cuanto al problema planteado en nuestro párrafo anterior sobre los diferentes medios de expresión, Pinder remacha el concepto. «*Nosotros afirmamos que el pensamiento idiomático y la creación artística no idiomática constituyen diversas posibilidades de visión y de expresión, de los mismos valores fundamentales*», es decir, (decimos nosotros), la identidad de expresión a través del estilo. En la diferenciación de éste, Pinder cataloga 5 estilos, en oposición violenta al criterio de Sachs, sobre todo en el primero: «*Estilo cuya raíz y (por lo tanto) duración, trasciende el régimen de las generaciones. El fin de un estilo y el surgimiento de otro nuevo, pueden por lo tanto producirse dentro de una sola generación. El problema unitario de ésta es en tal caso la decisión sobre vida o muerte del estilo más antiguo*» (70).

Sin duda, y además de las preciosas sugerencias enunciadas, para nuestro objeto debe señalarse la terminología con que Pinder justifica el rumbo actual de la Historia del Arte «anónima».

CONCLUSIONES

Hora es ya de resumir lo que pudiéramos apostrofar como limitaciones de arrastre: 1) Los ensayos de análisis comparado se desequilibran, como es lógico, en beneficio de la rama que más interesa al autor; 2) Las estéticas «comparadas» se limitan a cotejar las diversas artes por medio del análisis de las formas y de las ideas, al margen del tiempo; 3) La gran Historia del Arte que abarque todas sus manifestaciones no ha fraguado aún, porque, 4) se diría que

(69) Op. cit. p. 239. Cf/ el excelente trabajo de Afranio Coutinho: «Aspectos da Literatura Barroca», Rio de Janeiro, 1950.

(70) Op. cit., p. 253. No es difícil, por cierto, situar los determinantes en Bach para la supervivencia y en Beethoven y Goya para la decisión del futuro.

un singular fenómeno fisiológico limita en personas de finísima sensibilidad artística el mundo privilegiado de la música. Este punto requiere segunda aclaración. Lo del oído napoleónico (aceptada como símbolo la legitimidad de la frasecita) no va más allá de la tosca franqueza del milite. Pero que existe tal oído como fenómeno físico de amusical actitud es indudable (71). De aquí que el nuevo historiador del Arte debe poseer el concepto del estilo en su forma musical y valorizar tanto el reflejo de la época como la directriz de las esencias estilísticas contemporáneas, cuando la música ha cristalizado los determinantes (como p. e. en el Romanticismo).

Los intentos serios que conocemos para aunar la universalidad expresiva de las artes y su integración en la Historia de la Cultura, discurren por dos caminos: 1) la utilización de términos y conceptos plásticos para definir lo musical y, viceversa, el uso de la terminología de los sonidos para describir las artes plásticas, las del espacio y las literarias, como graciosamente utiliza Elie Faure; 2) Los ensayos antecitados en la correspondencia de las formas como tales, sin pretender incorporarlas al espíritu de la época ni menos a los determinantes cronológicos del estilo.

De aquí llegamos a lo que parece anhelo del presente: la adecuación de formas e ideas artísticas, unilateralmente expresadas en todas y cada una de las Bellas Artes, mas entrabadas por el espíritu de la época y por el concepto unísono del estilo. Muchos son los peligros del nuevo sistema: la simplificación, la generalización y la vulgarización, la necesidad del basamento en la más sólida cultura histórica posible, el encasillamiento de la estética filosófica, la dificultad de criterio en la búsqueda de las especificaciones estilísticas unilaterales, la rápida e imprescindible visión de conjunto, la prosecución de la claridad a través de lo ostensible, la intuición, sofrenada por cierto, de las impresiones subjetivas.

De tantos obstáculos es, sin duda, el primero el más grave. La excesiva simplificación puede llevarnos a aberraciones monstruosas, sobre todo si pretendemos encasillar los sistemas con un criterio de aduanas estilísticas determinadas. Como todas las mutaciones históricas, la del estilo no procede a saltos. Desde que se esbozan hasta que adquieren pleno desarrollo, vivimos ese largo período de transición que Sachs quiere suprimir. Aun más, la libérrima personalidad humana conjuga con asaz frecuencia el estilo de época con el estilo individual (base, en su iniciación, de la más grata parte de

(71) Cf/ el interesantísimo cap. sobre «Afasia y amusias» en Combarieu, op. cit., p. 117.

la obra de Wölfflin) y el creador se nutre y plasma no pocas veces con las esencias de diversos estilos más o menos contemporáneos. Al hablar de la época neoclásica en Beethoven, como al hacerlo sobre los exabruptos románticos de Goethe, no nos referimos, por cierto, a edades cronológicas. En Mozart el extremo es aún mayor y en Goya linda con lo desconcertante.

El creador, el poeta, el «poietes» de los griegos, ha vertido su propio lenguaje en cada período histórico con isócrona similitud. No propugnamos, por cierto, la reducción a fórmulas encasilladas de tales manifestaciones. Pero es indudable que hay ciertas constantes comunes, que el motor de esa creación prístina puede reducirse a vagos esquemas de idéntico origen. Dicho en términos historiográficos, hay una constante en la idea primigenia y ésta puede ser llevada a la síntesis si buceamos en el propósito íntimo del creador (sea éste plástico, espacial, musical o literario) en cuanto a la raíz del pensamiento que nos es común a todos los seres humanos. El camino: desentrañar la médula del estilo, la fuerza motora de todas y cada una de las manifestaciones artísticas, bucear sin rodeos, complicaciones ni artificios lo que hay de común en ellas y situarlo en la Historia.