

EL ARTE Y LAS RELACIONES HUMANAS

JAIME IBAÑEZ

Cada época y con ella cada forma de contemplar el mundo y de reflexionar sobre los problemas universales, tiene un arte peculiar, un idioma artístico que le es propio y al cual concurren todos los elementos humanos imaginables, no es nada convencional. Cada vez que se trata de establecer convenciones sobre arte, se llega fatalmente al fracaso. En forma natural la humanidad halla de pronto su modo artístico porque es lo que le conviene, es lo que le va a solucionar en la forma que le es propia, los problemas espirituales.

Más tarde esos modos artísticos iniciales se convierten en "formas convencionales". Lo que fue antes hallado espontáneamente pasa a formar la decadencia y se hace entonces necesaria la búsqueda de nuevas manifestaciones. Tal es el fenómeno que se observa en toda la historia desde los primitivos hasta nuestros días: Hallazgo fue el que los hombres de Altamira hicieron en las rugosas paredes de sus cavernas, porque ese arte era lo que ellos necesitaban para atraer mágicamente los bisontes y los renos a su dominio y poderlos utilizar como nutrición, vestido, utensilio y convertirlos más tarde en imágenes totémicas. Hallazgo fue también el de los hombres de Magdaleine al construir sus figuritas en cerámica, exuberantes, deformes, pero con el hondo sentido de la fecundidad de la tierra. Los labriegos y los agricultores se colgaban del cuello aquellas burdas estatuillas muy probablemente en las épocas de la siembra



y de la recolección para atraer sobre sus campos la mágica influencia de ese símbolo de la fecundidad de la tierra.

Nada que diga más claramente esa influencia del arte en la solución de los problemas espirituales, que las formas artísticas encerradas por los egipcios en su templo y en sus tumbas. Esa rica fauna de sus diosesalcones, hipopótamos, cocodrilos, buitres y águilas es conservada hasta los tiempos de las altas dinastías tebanas porque allí está sintetizado ese origen primario de sus creencias religiosas y de su integración política. Si miramos hacia el complejo griego nada puede haber tan elocuente como la conversión en dioses de las puras y hermosas formas humanas desprovistas de todo ropaje distinto del poder de su belleza; hombres deificados en calles y plazas, en campos y mares eran entonces la forma de toda una ambición de infinitud que participaba también de la axiomática filosófica, de la poética y la matemática. Roma no encuentra otra manera de resolver su problema sino a través de los griegos pero haciendo del arte una entidad más íntimamente unida a los problemas cotidianos menos trascendentes; solo la Edad Media nos vuelve a mostrar toda la angustia celestial y toda la ambición metafísica en lo Bizantino y lo Gótico, y el Renacimiento tiende sus alas sobre la humanidad como una inmensa nube luminosa hacia la cual se vuelven los místicos ojos de todos los tiempos.

Vemos, pues, cómo el arte es, ante todo, un camino entre el ser y sus posibilidades, entre el existir y la trascendencia, cualquiera que ella sea, cualquiera forma que ella tome.

Tan cierto es esto, que bien podríamos enumerar unas cuantas obras en las cuales se encuentra sintetizado todo lo admisible que el hombre haya intentado para su conservación, para la estabilidad de su memoria. Porque solo esta memoria lo salvará de la muerte. De una muerte a costa de la naturaleza. Una naturaleza que es su vital origen, pero que es también su propia muerte cuando el artista no tiene la madurez, la reflexión ni la energía suficientes para alejarse de ella como hijo pródigo y volver a ella como sereno padre. "Creedme, dice Samuel Taylor Coleridge en un magistral ensayo sobre la literatura y el arte; hay que domi-

nar la esencia, la "natura naturans", lo cual presupone un lazo superior entre la naturaleza y el espíritu del hombre".

Estas palabras nos advierten el peligro de que entre el objeto y la obra realizada no medie ninguna materia espiritual que la salve de la muerte. Si la obra de arte fuera transmutable, perennemente renovada, ella permanecería eterna; pero ella queda así, cual es una vez terminada y solo puede salvarla aquello que sí es transmutable esencialmente como la naturaleza, que es el espíritu humano, incorporado a la obra.

Y para afirmar esto, volvamos un instante con Coleridge: "La sabiduría de la naturaleza se distingue de la sabiduría del hombre por la co-instantaneidad del plan y de la ejecución. La idea y el producto son la misma cosa y se dan a un mismo tiempo, pero no hay acto reflejo y por tanto no hay responsabilidad moral. En el hombre hay reflexión, libertad y elección; él es, pues, la cabeza de la creación visible".

Es admirable la forma como Coleridge nos soluciona el problema tantas veces debatido acerca de la semejanza objetiva de la forma estética con la cosa representada, de la creación y la copia, de la ausencia del ser intelectual entre la naturaleza como forma dada de belleza y su vanal réplica cuando nada hay que pueda salvarla de su intrínseca destrucción.

Iríamos así por un camino fatal hacia el llamado arte abstracto o simbólico? En ningún caso. Vamos hacia el más real de las artes porque se trata de una realidad del espíritu (conciencia, imaginación, sensibilidad, creencias, etc.) puesta como forma bella valiéndose de los objetos bases prestados por la naturaleza. Es la conjunción milagrosa del mundo objetivo con el mundo subjetivo en la forma estética a la cual se denomina obra de arte y solo obra de arte. A ninguna otra cosa puede calificarse así ni a esta puede dársele otra denominación.

Un pensador inglés llama "conciliación entre el mundo externo y el interno" a este acto supremo. Dice que lo consciente se impresiona así de lo inconsciente. Quien combina

los dos elementos es el hombre genio. Y esta es la verdadera exposición de la norma que el artista debe primero alejarse de la naturaleza para volver a ella en pleno vigor. Si el hombre permaneciera siempre obediente a los dictados del mundo exterior, de la naturaleza, de la creación como objeto, toda su obra se reduciría a una copia vacía de las formas presentadas en su simple visión sin que jamás pudiera penetrar en su misterioso mundo de integraciones permanentes, de muerte y resurrección ininterrumpidas que es lo que constituye para nosotros el misterio de las leyes inexorables, el finito de las cosas que acompañan nuestra vida y también el origen de nuestra propia naturaleza y la reflexión sobre nuestro origen y sobre nuestro destino.

De tal manera es, pues, importante que el hombre aprenda día a día esa lección y pueda así lograr por medio del arte su primera auténtica relación: la relación de su espíritu con la naturaleza y con toda la terrible carga de sus misteriosos movimientos.

Por eso no debe causarnos extrañeza que precisamente las grandes obras de arte sean aquellas en las cuales todos los elementos son reales, son verdaderos, son sinceros. Ninguna obra puede deberse exclusivamente a la imaginación o a su estado más álgido, la fantasía. Si todo la riqueza del universo no puede dar al hombre los elementos verdaderos, llegaríamos a pensar entonces que el arte no puede existir como realidad o no es una realidad sino en la imaginación de los hombres. Pero entonces la entelequía sería arte y no puede serlo.

La más tenue, delicada y sutil de las obras de la pintura como es por ejemplo "La Gioconda" es todo realidad. En sugestión, en capacidad de despertar en el alma secretas conmociones, nuevos o latentes estremecimientos como los llamaba Baudelaire, muy pocas obras de sus contemporáneos podrían compararsele. Como realización técnica quizá ninguna de las conocidas pueda darnos la sensación de maestría, seguridad, de fe en la capacidad de ejecutar una cosa como aquí la mano de Leonardo. Igualmente como síntesis de formas humanas depuradas, por cuyas venas, músculos, huesos y tendones ha pasado la humanidad hacia un plano de belleza suprema, es ejemplar. Muy posiblemente

aquella mujer no podrá despertar en nosotros instantos definidos pero sí una vaga sensación de que así ha de ser la mujer para nosotros. Tal vez ninguna otra ha pasado por todas las adversidades tan pura y tan llena de esplendor racional como esta pequeña figura femenina. Ya desde cuando Vasari la conoció, se asombró ante la dulzura distante de sus labios y tan cercana de su corazón.

Decía Vasari en aquellos días: "Los ojos poseen ese brillo húmedo que se ve constantemente en los seres vivos, y en torno de ellos están esos rosados lívidos y el bello que solo puede hacerse mediante la máxima delicadeza. La boca entreabierta con sus comisuras rojas y el encarnado de las mejillas no parecen pintados sino de carne verdadera. Y quien contempla con atención la depresión del cuello, ve latir las venas. Aquella cabeza muestra hasta qué punto el arte puede imitar la naturaleza".

Estas palabras de Vasari son el reflejo más fiel de la época en que fueron escritas. Los artistas como Leonardo y todos los del cuatrocientos tuvieron la disciplina más estricta para la presentación fiel de la naturaleza. Recordemos al Giotto que pasaba meses y meses contemplando su perro para copiarlo fielmente, y a Ghirlandaio a todos los maestros vecinos de Leonardo.

Para él fue una tarea de años lograr lo que Vasari cuenta. Pero qué hubiera sucedido si la crítica de Vasari fuera la única que pudiera verse en Mona Lisa?... Que aquella obra no hubiera enamorado a la humanidad sino tan solo a los comentaristas de la capacidad pictórica que la tendrían como ejemplo de perfección técnica.

Pero allí hay un espíritu vivo y palpitante que subyuga a los hombres. Oigamos lo que dice Walter Peter sobre la misma cabeza: "El cuadro es un retrato. Desde la infancia vemos asomar aquella imagen en el urdimbre de los sueños de Leonardo. Y si no fuera por el expreso testimonio histórico podríamos pensar que ella fue su dama ideal encarnada y contemplada por fin. Qué relación había entre la mujer viva de Florencia y la criatura de su pensamiento? Por qué extrañas afinidades habían el sueño y la persona crecido así aparte y, no obstante, tan cerca uno de otro?... Presente desde un comienzo incorpóreamente en el cerebro

de Leonardo, oscuramente entrevista en los dibujos de Berrochio, es hallada al fin en carne y hueso en la casa del Giocondo”.

Estas palabras de Walter Peter son la descripción más exacta de ese milagro de que hemos estado hablando unos minutos, de la fusión misteriosa de lo objetivo y lo subjetivo, del mundo natural y el mundo onírico inalcanzado del alma del hombre. Y para conformarlo debe existir esa exquisita realización de la obra de que hablaba hace cuatro siglos Vasari y ahora el mismo Peter: “La figura que tan extrañamente surgió así junto a las aguas representa lo que en el curso de varios siglos desearon los hombres. Suya es la cabeza sobre la cual todos los fines del mundo convergieron. Es una belleza modelada en la carne desde dentro del sedimento célula tras célula, de pensamientos extraños, sueños fantásticos y pasiones exquisitas. Colocádlala un instante al lado de esas blancas diosas griegas o de cualquiera de las mujeres hermosas de la humanidad y cómo quedarían turbadas ante esta belleza por la que el alma con todas sus dolencias ha pasado. La fantasía de una vida perpetua arrastrando en su corriente miles de experiencias es muy antigua; y la filosofía moderna ha concebido la idea de la humanidad como cifra y resumen de todas las modalidades del pensamiento y de la vida. Ciertamente Mona Lisa podría ser considerada la encarnación de la antigua fantasía, el símbolo de la idea moderna”.

Este ejemplo de la obra de Leonardo considerado por los críticos con varios centenares de años de separación nos confirma la idea anterior de que la primera relación que el arte establece para la humanidad es la relación del espíritu del hombre con la naturaleza a través de la cual él pasa como un peregrino de mil caras, de mil corazones, mil pensamientos que pueden, por su bien, concretarse en una obra perdurable.

— II —

Iniciemos ahora una interpretación muy somera de los factores que pueden intervenir en la creación de la obra de arte. Ellos son múltiples. Tanto, que para su entendimiento tendríamos que dividirlos en varios grupos de selección

y luego aislar interiormente cada uno con el deseo de conocerlos íntimamente y tratar de preguntarles qué parte les corresponde en la obra de arte.

Ante toda obra estética hay dos posiciones bien distintas: una es asumida por el contemplador del arte, porque el hombre es atraído por la belleza de la obra y se coloca frente a ella para recibir pasivamente su influjo. En este hombre se operan determinados fenómenos, distintos de quien produce la obra y que se coloca frente a ella como su autor, su defensor, su creador. Para cada uno de ellos el arte tiene un sentido de relación humana diferente y opera en su vida de manera muy distinta. Veamos primero cuál es la existencia que esa obra tiene para su autor y cuáles son las fuerzas sociales que operan en él.

Debemos partir de que el arte es algo dinámico que cambia constantemente en sus concepciones, en sus formas de expresión, en los materiales usados por los artistas, en las técnicas empleadas para el logro de los efectos plásticos. En esa constante dinámica naufragan muchos hombres que quieren conservar los viejos sistemas que conocieron en su tiempo y otros que ansiosos de revoluciones inmediatas malogran su personalidad y quebrantan su fuerza. Aun a pesar de esos lamentables fracasos, el arte continúa su existencia sin mirar atrás, sin detenerse, sin lamentar las pérdidas.

Son dos fuerzas encontradas las que están siempre incinerando los poderes sobrantes de los artistas. La tradición y la evolución. Entre ellas en ocasiones se coloca una pluma consoladora y conciliadora que se llama: la concordia. La tradición se alimenta parásitamente de los conocimientos adquiridos por los hombres que antecedieron, aprovechan los esfuerzos hechos por las generaciones anteriores, se los apropian, porque ya no hay peligro alguno en usarlos y crecen sin esfuerzo, en la seguridad de que su arte tradicional no estorbará a nadie ni molestará a ninguno de sus contemporáneos. Por el contrario siempre habrá una mayoría que alabe a aquel que no quiere romper nada ni contrariar a nadie. Ese artista posee una absoluta tranquilidad ambiente y sus relaciones comunes siempre son cor-

diales y serenas. Contra él, sólo irán aquellos pocos que un día se deciden a cambiar lo establecido y a buscar nuevas formas. Los amigos de ambos son los conciliadores, los que buscan la concordancia de ciertas formas tradicionales y ciertas formas nuevas para establecer una competencia en el sentido de pedir con ambas manos a los unos y a los otros, competencia en el sentido de saberse idóneo y capaz. Pero una sucesiva acción de individuos tanto los conservadores de las tradiciones, como los que buscan la concordancia, y aquellos que se arrojan a la lucha por las formas nuevas constituyen, por decirlo así, una manera colectiva de expresión artística en un medio dado. Cualquier sociedad puede echarle tijera a cualquiera de sus épocas por un antes y un después, y en el retazo de historia que le quede entre las manos encontrará las tres modalidades que son para su momento la expresión en fórmulas artísticas de la conciencia de su tiempo.

Pero como la historia no es sino el relato de unos acontecimientos en el tiempo y en un espacio predeterminados, es necesario buscar más allá de esa fórmula que tan poco nos dice, las razones que hayan producido ese hecho artístico. Hay que tener presente que existen dos maneras de encontrar cosas nuevas. La primera es el hallazgo. Es el momento casi irreflexivo, intuitivo, mágico del artista que de pronto, con una pincelada, con una palabra, con un color, nos descubre un nuevo paraíso terrenal, donde conoceremos un poco del bien. El caso contrario es el del artista que, a fuerza de reflexión, de estudio, y de incansables ensayos nos da de pronto, una interpretación personal, nueva y fecunda del mundo. Quizá si se nos permitiera, ese fue el caso de Leonardo en la Mona Lisa. Cuatro años de trabajo diario entre músicas y encendido por la dulce pasión, logró su obra aún inconclusa. Es la crítica puesta al servicio de la sensibilidad artísticas la que nos lleva a este segundo resultado.

Pero es una crítica que está sometida a factores que operan fuera de él mismo y que están actuando en su ánimo con una fuerza a veces insospechada, otras veces incontenible. Vemos cómo el artista pertenece a una sociedad determinada, a un tipo económico muy difícil de establecer,

a determinada corriente ideológica, a determinada escuela, a determinada familia, a determinado medio cultural y todos esos medios son, muchas veces, contradictorios y antagónicos. Cuán pocas veces el medio económico concuerda con la escuela artística o la clase social o la clase culta. Esto sin ponernos a pensar que también hay diferentes formas históricas en un momento dado del tiempo. Formas históricas que muchas veces también son irreconciliables. Cuántas casas o grupos de familias viven aun un momento histórico completamente ajeno a otros que asisten al mismo oficio religioso o a la misma partida de fútbol. Cuántas veces a nuestro lado en la calle un hombre de otro siglo nos mira con ojos absortos. Pero limitémonos solamente a esos factores y veremos cómo la inspiración artística y su realización en obra, está sometida a factores de orden distinto al temperamento o idea del autor. Ese artista que se sienta con nosotros a la mesa del café está trabajando en las formas más disímiles y más arbitrarias. Está trabajando desde luego, con elementos que la sociedad, que el medio en todos sus aspectos le facilita: edificaciones, rostros, frutas, montes, cielos, etc. Está usando los medios propios de su época: barnices de secamiento instantáneo y de fácil mezcla, o de lento secamiento y lenta combinación según lo desee; muros preparados y telas que se compran fácilmente, papeles de variadas calidades y contexturas; brochas, pinceles eléctricos, buriles como escarpelos, libros para viajar por ellos de país en país, de museo en museo, mientras consume una carga de tabaco en la pipa. Pero está sometido a otros elementos como son, la lisonja o el vituperio de los hombres que lo rodean y ante los cuales él no sabe qué camino tomar. Atender a la lisonja puede ser tan perjudicial como ir contra ella. Colocarse bajo el ala tornadiza de un Mecenas o luchar contra el frío y las necesidades? Aquí podríamos decir aquellos inolvidables versos:

**“Qué es más levantado para el espíritu,
sufrir los golpes de la adversa fortuna,
o levantarse sobre ellos y tomar las armas
contra el infortunio?”**

Y ese elemento terrible, monstruo de los miles de ojos y los millones de lenguas, que se hace visible en un momen-

to como una unidad y se disgrega luego en mil cuerpos para volver a unirse más allá o volver a fraccionarse según sea su conveniencia. Ese monstruo que Elliot se quedó mirando en un pasaje de Macbeth para decirle: "Tengo al fin la esperanza de haberte conocido", para al día siguiente buscarlo sin hallar huella de él. Ese a quien todos temen y todos llaman, buscan, adulan y acarician: El público.

El público es uno de los grandes peligros para el artista. Más peligroso que el hambre porque puede quitarle el mendrugo de la boca. Más peligroso que el Mecenas porque puede convertirlo en el rebelde o en el perezoso. Más peligroso que la capilla lisonjera porque puede hacerlo vanidoso y luego humillado hasta las lágrimas. Más peligroso que la habilidad técnica y que la academia porque un día puede correr el velo y dejarlo desnudo ante la burla general. Así lo dijo Lanson: "No se libera de su público sino por la tiranía de otro público". Pero es esto una solución? En forma alguna.

Así el artista está abocado a ese peligro inmenso en su segundo grado de relación humana. La relación con sus semejantes. Y hay otro peligro que él casi nunca ve, no advierte sino en cierta forma muy vaga y muy remota. Es el de la idea que la sociedad tiene de él. Esta idea que ha sufrido mil variaciones a través de los tiempos lo ha lanzado desde los más hondos abismos hasta las más excelsas alturas. Lo ha rodeado de una corona de héroe y lo ha llevado a arrastrarse por los mercados de pulgas entre las maldiciones de sus semejantes. Es otro aspecto de las relaciones humanas: Platón arrojó a los poetas de las ciudades por considerarlos peligrosos para la estabilidad política del Estado, pero la misma Grecia se descubría delirante ante las obras de Sófocles y Píndaro. Fidias fue calumniado y desterrado de Atenas como ladrón, pero Olimpia lo recibió como su hijo predilecto y lo aclamó como intocable mientras viviera. En la Edad Media los artistas no podían vivir cerca de las iglesias, pero el arte medieval sostuvo la Iglesia con su lección maravillosa de ocho siglos. Y como apunta tan ciertamente Bastide, esa maldición no viene solamente de los hombres; parece que la divinidad también tomara cartas en el asunto: los profetas fueron apedreados, lacerados,

arrojados entre los cerdos, pero también arrebatados en carros de fuego hacia el cielo. Unos pintores orientales encargados de ejecutar una obra se retiraron al desierto a meditar durante dos años en completa castidad, ayuno y meditación. De allí volvieron con la lección de la pureza: una flor y un ala de pájaro. Para contrariar esta lección Baudelaire vivía ebrio, Balzac comía como un buey y todos vivían la vida menos casta que pueda imaginarse, para entregarnos al final de su vida la misma lección que los pintores orientales nos entregaron después de su ayuno y su meditación, que unidas podrían darnos la síntesis en verso de Rubayat "Un libro de versos, un jarro de vino y tú a mi lado, y el desierto es bastante paraíso".

Qué hay oculto en todo esto? Creo personalmente que la lección del Dante es la más apta: hay que descender a los infiernos para que luego no nos deslumbré la claridad celestial. Es necesario tener un ideal supremo que oriente invisiblemente nuestros actos y ser conducido por la mano de los maestros y de la técnica; así podremos seguir el camino entre los menesterosos de espíritu, los aduladores, los traidores, los perezosos, los mercaderes, los déspotas y los abnegados hasta llegar a vislumbrar los ojos amorosos de esa Beatriz que un día todos hemos de tener entre las manos y que se llama pureza de corazón.

— III —

Por último quisiera decir algunas palabras sobre las relaciones que el arte produce entre los hombres independientemente de personalidad de su autor y también independientemente de toda aquella trama de pasiones, fuerzas y tormentos a que se ha visto sometido el artista. Hay una ley del arte que ya fue esbozada en las primeras páginas y que ahora la podemos concretar con las palabras que la anuncia Roger Bastide: "Para que un valor estético exista, no es suficiente que sea creado, es necesario que sea generalizado". Un valor estético que permaneciera individualizado sería como si no existiera.

Durante toda la historia hemos visto que los creadores no hacen otra cosa que proponer tesis para que la humanidad las acepte o las rechace. Muy pocos de ellos han esta-

do seguros de que la fórmula estética propuesta ha de convertirse en una ley. Los griegos que permanecieron siete siglos ensayando las fórmulas que su Edad de Oro con Policleto habría de proponer a la humanidad. Dos siglos permaneció el Renacimiento trabajando diariamente sobre un solo elemento: la perspectiva, para proponer su nueva fórmula de pintura a la humanidad. Años de estudio en los casos individuales le permiten a un hombre asomarse por los marcos de las exposiciones para proponer su manera de pintar a sus contemporáneos. Leonardo estudió durante treinta años los dibujos de sus maestros para llegar a dibujar la Gioconda. Es decir, que cuando la obra ha de proponerse, el artista ha de estar seguro de que algo va a suceder a su alrededor. En algo se han de transformar las relaciones de los hombres que la contemplan, las relaciones entre sí, las de su espíritu con el mundo, las de su conciencia con los conceptos éticos. La obra de arte, pues va dirigida a eso y cualquier intención diferente que se le dé, la aparta de su destino.

Pero la obra así entendida no actúa en la misma forma en todos los medios sociales. No actúa igualmente un cuadro místico en un grupo de campesinos que en un cuadro religioso: no actúa lo mismo un cuadro que describa una manifestación obrera en un grupo político que en un grupo determinado, pero por su elaboración y técnica a todos o a la generalidad cultural de los diversos grupos. La influencia del arte no puede circunscribirse por el tema que la obra desarrolle sino por las posibilidades que ella, como arte, pueda tener de influir en el alma de los hombres, para elevar su categoría, para estimular su posición ante los fenómenos de primera y segunda relación de que hemos hablado. Por eso se contemplan fenómenos tan curiosos como el que podríamos llamar transmigración del arte, es decir, ese hecho de que determinadas obras de arte o maneras artísticas de pronto pasen de unos grupos sociales a otros por petición espontánea de los grupos receptores secundarios. Esto se debe especialmente a la evolución de ciertos conglomerados humanos que alcanzan la posibilidad de acercarse más a ciertas obras, al paso que los grupos poseedores las abandonan para ir en busca de otros estimulantes

a veces menos valiosos pero más incitantes. Así se explica también cómo muchas obras maestras han tenido que ser redescubiertas por futuras generaciones que gracias a un grado de evolución superior han hallado de nuevo sus valores sustantivos.

Al oponerse este hecho, la obra de arte ha creado espontáneamente una nueva relación entre los hombres que ahora la contemplan. Lo mismo podríamos decir del fenómeno de la "extensión" de la obra de arte, cuando determinada manera artística, forma estética, escuela u obra individual va pasando de un grupo social a otro pero sin perder su prestigio entre aquellos que la conocieron inicialmente. Estos hechos son más frecuentes en las sociedades que tienen una estratificación rica y variada, y donde de una capa social a otra hay diferencias muy leves y los hombres pueden pasar en poco tiempo de una a otra llevando naturalmente consigo, el contenido espiritual que le era propio en su estado anterior. Es un modo de convertir determinados valores, que podríamos llamar "horizontales", socialmente hablando, en "verticales"; es decir más profundos y pertenecientes a todos los estratos de la organización social.

Contra estas formas de expansión y por lo tanto de humanización, están las formas de reducción, de hermetismo, que son, si seguimos el calificativo anterior, antihumanas. Tales son los métodos, normas íntimas, leyes particulares, conciencia, educación y modos de vida de los grupos sociales. Cada uno de ellos pretende poseer secretos, gestos, dones especiales, leyes escritas o no, que los rigen y los hacen cerrados y con fronteras difíciles de traspasar. Los grupos sexuales, que fundan diariamente el amor, los grupos religiosos que hacen la diferencia entre lo pagano y lo sagrado, los grupos económicos capaces de poseer y de adquirir pero incapaces de distinguir y de contribuir; los grupos políticos y los grupos culturales tan cercanos en la lucha y tan lejanos en la victoria, y en fin, todo ese conjunto que palpita en las ciudades y en los campos de los Estados modernos recibe a su manera y se comporta de diferentes modos ante el arte en general y ante las obras de arte en particular.

Pero lo importante no es que ellos se comporten así,

sino que la obra llegue a ellos y vaya modelando lentamente las relaciones con sus semejantes y con sus diferentes. Es difícil después de que un hombre medio haya conocido una obra aunque lo haya hecho con indiferencia, que se desprenda de ella con igual indiferencia. Sea cualquiera la manera que él adopte ante la obra, el arte va penetrando lentamente en su corazón y algún sedimento casi inconsciente queda allí para estímulo de sus altas pasiones.

Ya Guyau habló suficientemente de esto. Unas de sus palabras dicen: "El gran arte es el que consigue agrupar en torno de la representación que nos ofrece el mayor número de representaciones complementarias". Es decir aquel que posee el mayor número de sugerencias, la mayor fuerza de despertar en el hombre una serie de relaciones, abstractas inicialmente, para con el resto de los hombres y para con el resto del mundo. Así alrededor de la obra de arte fluye un ambiente de nuevo comportamiento humano que es precisamente lo que se ha buscado. El arte atrae, une, perfecciona, nos hace distintos y muchas veces mejores.

Qué ideal sería la vida si en nuestros ojos estuviera siempre destellantes los ojos húmedos de Mona Lisa, la mano creadora del Jehová de Miguel Angel, la dulce humildad de los rostros de Rafael, el airoso pie siempre en marcha firme de Fidias, la elástica materia mortal y eterna de Boticheli, las orantes, sublimes manos de las vírgenes de Fray Angélico, las voluptuosas nubes de las mujeres de Rembrand, la elación infinita del Greco, la incitante pubertad de las muchachas de Renoir, y en fin, ese inagotable universo que nos va dando diariamente la lección de la belleza, el camino de los altos ideales, el dulce retorno sin retroceder al estado angélico.



BIBLIOGRAFIA

