

*Decid si mirais la danza
o si mirais a mí?*

*—Que no miro yo la danza,
porque muchas danzas vi,
miro yo vuestra lindeza
que me hace penar a mí.*

*—Si bien os parezco, Conde,
Conde, saqueisme de aquí,
que un marido me dan viejo
y no puede ir tras de mí.*

La traducción danesa de Thor Lange se revistió con la música del compositor, también danés, Peter Heise y hoy día es cantada en Dinamarca como balada original.

No sabemos esta nueva vida del Romancero hasta qué pueblos ha podido alcanzar. Ya en este siglo, un viajero alemán que recorría el Norte de Rusia y la Siberia, oyó muchas veces una canción que debía ser muy popular, sobre la batalla de Roncesvalles. Esta canción resultó ser exactamente el romance español de Guarinos:

*Mala la visteis, franceses,
la caza de Roncesvalles...*

Ante esta noticia peregrina, el insigne autor de la "Historia poética de Carlo Magno", Gastón París, no acertaba a explicar cómo pudo llegar tan lejos un romance, conservando tan fielmente el ritmo y las expresiones mismas. Más tarde pudo aclararse la cosa. Se supo que en los albores del Romanticismo el gran literato e historiador ruso Karamsín tradujo, en 1789, cuando en su primera juventud viajaba por Alemania, el romance español, primera balada literaria en lengua rusa, que en la patria del traductor alcanzó pronto esa gran popularidad.

Y mientras tanto, ¿qué sucedía en España?

Los pocos españoles que iban siendo ganados por el romancero no podían sustraerse por completo a la hostilidad ambiente, y así González de Reguero, imbuído de un excesivo prurito verosimilista, suprimió en su colección todos los romances que no juzgaba conformes con la Historia; y el propio don Agustín Durán hubo de omitir en la primera edición de su Romancero aquel famoso romance del Cid que dice:

*...por besar mano de rey,
no me tengo por honrado...*

pues temió que no se lo hubiesen permitido imprimir.

Corrían sin embargo los años en que el triunfo del Romancero estaba asegurado en Europa toda. Eran los tiempos en que los románticos de todos los países veneraban nuestros romances como una portentosa Iliada sin Homero.

RAMON MENENDEZ PIDAL
Director de la Real Academia Española de la lengua.

VALORACION PSICOLOGICA DEL HUMANISMO EN LAS ARTES PLASTICAS CONTEMPORANEAS

Por JOSEP DE RECASENS

(Especial para la Revista)

El hecho de que en gran parte de su ejercicio el arte constituya una actividad psicológica, ha permitido el desarrollo de numerosas investigaciones analítico-psicológicas que fueron desde el primer momento aceptadas por los artistas, quienes por principio, rehuyeron la rígida legislación a su actividad creadora propuesta por las tendencias normativas de los estetas, igualmente el "amateur" y el historiador del arte, ven con disgusto la reglamentación estética que pretende indicarles qué deben aceptar como bello; a estas protestas se unió el psicólogo no aceptando la morfología estática del esteticismo contra lo cual propone el enfoque de una dinámica fenomenológica, es decir una consideración tanto del hecho del arte en su conjunto, como a manera de razón viva del campo histórico de la cultura. El psicólogo al considerar el arte como una actividad humana nacida de motivaciones psíquicas, reclama el derecho de penetrar en el terreno investigativo tanto respecto al proceso creador de la obra de arte, como en el proceso derivado de la contemplación, es decir de la relación de *con-sentimiento* que se establece entre quien contempla un objeto de arte, y la obra, problema este que podríamos definirlo como una psicología aplicada al fenómeno de la disposición estética.

Lipps (1) y posteriormente Jold (2) establecieron las dos polaridades del contemplador de la obra de arte, que luego fueron sistematizadas por Wörringer (3) aportando una concepción cuyas máximas consecuencias debían desarrollar años más tarde los psicoanalistas por reintroducción de sus propios postulados. Se planteó así el término *con-sentimiento*, que para Lipps significa la: "objetivación de mí mismo en un objeto a mí distinto, sin que importe que lo objetivizado merezca o no el nombre de *sentimiento*". O también; "al apereibir un objeto, experimento, como de él procedente o yacente en él como apereibido, un impulso en el sentido de

(1) Lipps: *Leitfaden der Psychologie*, 1906.

(2) Jold: *Lehrbuch der Psychologie*, 1908.

(3) Wörringer: *Abstraktion und Einfühlung*, 1908.

un determinado modo de comportamiento íntimo. Aparece éste como por él dado, como algo que él me comunica". Jold, al valorar las diferencias de procesos que se producen en el con-sentimiento, y refiriéndose más concretamente al fenómeno estético, nos dice; "La apariencia sensible que nos da el artista no sólo es motivo de recordación de leyes de asociación de vivencias afines, sino que, al estar subordinada a las leyes generales de la exteriorización y aparecérse nos como algo fuera de nosotros, proyectamos en ella, al mismo tiempo, los procesos íntimos que en nosotros reproduce, proveyéndola así de animación estética, expresión que debería preferirse a la de con-sentimiento". Era en este punto donde hallarían más tarde los psicoanalistas, las posibilidades de establecer los simples procesos de "proyección" que ayudados por el concepto "sublimación" revolucionarían los puntos de partida para el enfoque del nuevo esteticismo mecanicista del psicoanálisis. Wundt incluía el con-sentimiento entre los procesos primarios de la asimilación, es decir como una especie de proceso de percepción, en que por vía del sentimiento, algún contenido psíquico esencial es situado en el objeto, para someterlo inmediatamente a una introyección. Se establecía así la posibilidad de que el término psicoanalítico de "transferencia", explicase que todo ello tiene su origen en la proyección de contenidos inconscientes que la obra de arte reflejaría posteriormente a esta carga y de nuevo sobre el contemplador.

Se penetraba así en el terreno de la vivencia estética, la cual venía a reducirse a la consideración de que el goce estético era la propia contemplación objetivada de una percepción espacial y no simplemente sensorial. En virtud de ello pudo decir Lipps (1) que solo cuando se produce este con-sentimiento, existen las formas bellas, con lo cual la belleza representaba una autoidealización, que naturalmente podía producirse en forma similar en varios sujetos, o aún más, que podía condicionarse por una idealización originada culturalmente y por tanto colectiva, lo cual explica precisamente el carácter cerradamente occidentalista de nuestra filosofía esteticista.

Señalemos ahora la polaridad opuesta al con-sentimiento, que Wörringer definió como "apremio de abstracción", idea ésta que nacía en la necesidad absoluta de conseguir aquello que nos permitiese aprehender y poder valorar numerosas creaciones artísticas de las llamadas exóticas, por corresponder a vivencias no condensadas en el carácter del arte clásico greco-romano. Así, en el apremio de abstracción, o en el proceso de abstracción hallaríamos de nuevo una forma proyectiva y un proceso de transferencia, sólo que su carga sería ahora de significación negativa. Todo ello encajaba en el esquema tipológico de las polaridades entre extraversion e introversión, que se reflejaban claramente en sus correspondientes consentimientos y abstracción, valoración ésta que ha sido posteriormente tomada por Jung (2).

(1) Lipps: *Aesthetik*. 1910.

(2) Jung: *Tipos psicológicos*, Edi. Cast. 1936. Buenos Aires,

Señalemos ahora que lo que el arte sea en sí mismo, queda por fuera de un estudio de naturaleza psicológica, y que sólo un planteamiento artístico estético podrá solucionar. Quedando la esencia del arte fuera de los límites de la psicología; interesa en cambio la posibilidad de llegar por la investigación psicológica a establecer nuevos conocimientos que sin duda servirán a nuevas valoraciones estéticas. En 1930, Jung (1) decía así: "Todo lo que la psicología nos puede decir acerca del arte, se limitará al proceso psicológico de la actividad artística, y nunca podrá afectar a la esencia misma del arte. Esto es tan imposible como que la inteligencia pueda representar o simplemente captar la esencia del sentimiento. Si, ambas realidades no podrían existir como especies distintas si su distinción esencial no fuera, desde tiempos, un conocimiento adquirido".

Hemos llegado así a la aceptación de que toda producción de arte, debe ser estudiada como una configuración libre, que ha creado sus propias condiciones, y que ha sido culturalmente condicionada, puesto que sólo en la creación condicionada de su propia constelación de partida puede hallar la manera de insertarse en el continuo cultural histórico a que forzosamente pertenece. Esta afirmación, no encubre ningún sentido oculto si tenemos en cuenta la no necesidad de que el condicionamiento sea un proceso consciente. Entonces el proceso creador puede ser concebido como un ser vivo que anide en el alma humana, independientemente del individuo y de su personalidad porque arraiga en procesos históricamente profundos, en aquel inconsciente colectivo estudiado por Jung, o en lo que la psicología analítica llama el complejo autónomo, el cual desarrolla independientemente su vida como fracción separada del alma, substraído al estrato de la conciencia, y actuando en favor o en contra, indiferentemente, del proceso consciente de la voluntad. Así se hace explicable para nosotros que la obra de arte al poder ser una pura ilusión subjetiva del artista, puede poseer una cualidad simbólica (abstracta) que trascendiendo a lo desconocido rebasa la conciencia contemporánea, se sitúe como constelación que traspone las limitaciones de una época y se proyecte en el futuro cultural.

Jung al afirmar que el símbolo es un desafío constante a nuestro meditar y ahondar, intuye claramente este mecanismo que explica como la comprensión de los símbolos creados por el arte, sólo se logra en general cuando se produce una renovación del espíritu de una etapa cultural, es decir, cuando se ha condicionado una nueva manera de ver, cuando se ha cambiado la costumbre de ver.

Condicionados nosotros por nuestras propias necesidades culturales, hemos insistido hasta la saciedad en la búsqueda del sentido y de la significación de la obra de arte, pero debemos reconocer que con iguales argumentaciones hubiéramos podido plantearnos el interrogante de si es que realmente el arte tiene sentido y más aún significación (al menos en el sentido con que conscientemente empleamos estos términos). Pues si el arte fuese sólo belleza y lo bello un valor inmutable, el arte se bastaría

(1) Jung: *La Psique y sus problemas actuales*. Edi. Cast. 1935. Madrid.

a sí mismo en la representación de algo para lo cual no hace falta sentido alguno. Así para el esteta, inquirir el sentido del arte, es un forzoso desvarío, y es necesario que nos situemos por fuera del arte, es decir en la relación de la psicología con la obra de arte, para poder especular e interpretar pues de lo contrario no nos sería permitido pensar en relación a ello, ni hallar el sentido del pensamiento.

Son especialmente los trabajos analíticos de Jung lo que más hondamente cala en la persecución de las raíces más profundas del sentido y la razón de la creación artística. Este autor ha señalado que la obra de arte en proceso de formación puede llamársela un complejo autónomo, el cual se concibe como la provocación por cualquier motivo, de la actividad de una región (aún desconocida) de la psique, a consecuencia de lo cual se provoca la activación y el acrecentamiento de absorción de las asociaciones más próximas. La energía necesaria a este proceso sería conseguida en perjuicio de la consciencia, (o bien ésta podría identificarse con el complejo). Cuando ello se produce, los intereses, los impulsos y las actividades conscientes decrecen y se produce la reacción apática, inactivante y paralizadora, que tan frecuentemente podemos observar entre los artistas, o bien se produce un desarrollo progresivo de las funciones conscientes, que implica un descenso a estadios infantiles o arcaicos. Es decir, con la energía substraída a lo consciente se desarrolla y crece el complejo autónomo.

La obra de arte producida así, y una vez acabada, nos ofrecerá una imagen accesible al análisis cuando constituya un símbolo, pero es posible que dicho símbolo permanezca cerrado a nuestra comprensión, en cuyo caso la obra solo tendrá para nosotros el sentido de parecer lo que parece, pero siempre tendremos la posibilidad de hallar en él, los contenidos de las imágenes primigenias pertenecientes al inconsciente colectivo, donde en última instancia se halla siempre el arranque de la creación artística, forma ésta que Jung nos aclara utilizando la frase de Gerhart Hauptmann donde se dice que: "poetizar consiste en hacer resonar tras las palabras la primera palabra".

Señalemos aún que el mismo Jung considera que el inconsciente colectivo no existe como realidad, sino como posibilidad aportada desde los fondos culturales primitivos, y determinado todo ello por las imágenes mnemónicas y eidéticas, es decir que sólo podría tomarse como realidad de la estructura cerebral, donde existiría la constelación de estos arquetipos.

Antes de tratar analíticamente algunos componentes del arte contemporáneo, señalemos que en la posición desadaptada o en las dificultades de adaptabilidad del artista, halla éste precisamente la posibilidad de separarse de las vías institucionalizadas por la cultura a la que pertenece, lo cual le permite hallar, aquello que los demás evitan sin tener consciencia de ello. Es así como la acción cultural del artista consiste precisamente en la revivificación subconsciente de los arquetipos que tienen de nuevo sentido para la constelación cultural, los cuales son elaborados para la educación del espíritu de la época, y por cuyo medio se reintroduce de nuevo precisamente aquello que más falta hace para el humanismo

del momento histórico. Así pudo decir Jung (1): "El artista arranca de la insatisfacción de su época para ir nostálgicamente hacia el pasado, hasta alcanzar en su inconsciente aquel arquetipo más adecuado para compensar eficazmente las deficiencias y unilateralidades de su época. Esta imagen le conmueve y, al extraerla de lo más profundo de su inconsciente, ir aproximándola a la consciencia, va cambiándole la forma, hasta que los contemporáneos puedan acogerla a tenor de su facultad receptiva".

"¿La clase de la obra de arte nos permite sacar consecuencias sobre el carácter de la época en que se ha producido? ¿Qué significan el realismo y el naturalismo para sus respectivas épocas? ¿Y el romanticismo? ¿Y el helenismo? Son direcciones del arte que aportaron, cada vez lo que más falta hacía en la atmósfera espiritual del momento". He aquí el sentido más profundo del arte.

Si tratamos ahora de situar el artista contemporáneo en relación con el contenido cultural nuestro, es necesario comenzar estableciendo los factores condicionadores de las direcciones del arte presente, pues nos hallamos con algunas de las más modernas tendencias que han aportado una considerable contribución al entendimiento de problemas abandonados en los siglos pasados. Se ha recubierto así un amplio campo de la creación artística que ha permitido tomar de nuevo leyes elementales que en definitiva continúan siendo válidas por que pertenecen precisamente a la gran constelación de los arquetipos. En efecto, el examen de las obras que (con mentalidad de clasificadores) llamamos futuristas, cubistas, elementalistas, puristas, neoplásticas, absolutistas, (es decir de artistas adheridos a la tendencia llamada abstracta), y los surrealistas mediterráneos, revela que no solamente una producción abstracta tiende todavía a promoverse como principio profundo, y filosófico del arte presente, sino que estos creadores han cimentado su producción sobre el estudio de las obras maestras de culturas históricamente anteriores, obras que hoy por primera vez se colocan en un plano paralelo para la observación, y de cuya comparación y confrontación directa, se manifiesta precisamente un nuevo humanismo, cuya razón de ser es función de su raigambre en lo inconsciente colectivo.

Las tendencias contemporáneas denotan maneras de sentir, ver, e interpretar, elementos preexistentes en el pasado histórico de la humanidad que habiendo sido llevados en su propio momento por impulsiones culturales condicionantes hacia una determinada dirección, dejaron en su tiempo de explorar caminos y direcciones laterales, que hoy interesan a nuestros artistas, pues estos ven en ello, una como latencia potencial de reconocer las posibilidades de un campo y de unas fuentes que se demuestran fecundas. Es decir que en parte y con plena consciencia se produce hoy una continuación y no un retroceso (que históricamente es inconcebible) en la adquisición de una dimensión psicológicamente nueva para el arte. Un buen número de estas obras de arte, aparecen poseyendo aquellas

(1) Jung: Las relaciones de la psicología analítica con la obra poética. Edi. Cast. 1935.

condiciones culturalmente esenciales, cuyo rasgo de perennidad, ha sido considerado como signo de lo eterno, es decir de lo bello, y en su íntima substancia esto significa simplemente que se hallan encadenadas, o que anclan en los elementos que pertenecen al inconsciente colectivo.

Una gran parte de este movimiento ha querido interpretarse como arte de regresión, es decir partiendo de la idea que se produce cuando se interpreta una obra como si hubiese querido ser algo y no lo consiguiese, ésto es, como una copia sin destreza, sin pensar que es absurdo imaginar como correctos solamente aquellos valores que corresponden a los nuestros próximos pasados, es decir, queriendo someter al hecho optico-objetivo de la visión academicista de un esteticismo clásico a la manera greco-romana. Es verdad que una parte de la producción artística actual, ha seguido un camino sin salida, el que fue abierto por el dadaísmo, que representa por suerte aquella parte ínfima y negativa que se produce en cualquier cultura, donde la forma extrema del arte desemboca simplemente en el signo, son aquellas obras que Jung cede con toda mala intención al psicoanálisis de Freud, es un arte que no perdura, que jamás llega a constituir un estilo y por lo mismo no alcanza proyecciones en el devenir. Toda manifestación plástica en la que sólo se utilizan formas heredadas cuyo sentido y contenido se ha viciado y que no consiguiendo reelaborar nuevas formas acaba desapareciendo como arte por el vacío creado en su falta de contenido. Pero no debemos olvidar que en toda impulsión artística renovadora, que en todo arte de descubrimiento es necesario que se elaboren un buen número de tentativas abortadas, y en una equivocada revisión del proceso es también explicable el error del esteticismo tradicional que quiere ver, entre la obra maestra y la obra de arte una diferencia de grado, la cual es absurda e injustificable especialmente durante los períodos de ruptura, o sea cuando nace precisamente por una nueva dirección otra forma artística.

Para el arte contemporáneo, fueron elementos condicionadores numerosos objetos a quienes no se les reconocía valor estético y por lo cual no habían penetrado en los museos, numerosas obras de artes extrañas al occidente habían sido coleccionadas por simple espíritu de curiosismo o por intereses de clasificación museístico etnográfica.

Los estetas occidentales dejaban al margen de toda consideración las obras de Egipto, del Eúfrates, Persia y Bizancio, del cristianismo arcaico, de los pueblos primitivos, de lo proto-griego, precolombino, de las estepas de Asia, del paleolítico y neolítico, etc. Es más, solo después (y en cierta manera como consecuencia) del triunfo de Manet, numerosos elementos muy importantes de nuestro propio arte consiguieron adquirir derechos de consagración para nuestro esteticismo. Solo así, Greco, Georges Latour, Ucello, Masacio, Piero de la Francesca, Vermeer, Chardin, Goya, etc., consiguen una veneración que permite establecer la forma contemplativa, lo cual rápidamente hace que se sitúen de manera preferencial y cuya adquisición de prestigio se produce a costas de una desvaloración de lo helenístico y de lo romano, junto a lo cual el eclecticismo italiano, o aquella escuela Boloñesa que un estéta como Stendhal había considerado como la máxima e insuperable realización de la pintura universal, caen en rá-

pido olvido, acompañados por Van Dyck, por Ingres y por los academistas del siglo XIX, en quienes se ve ahora tanta superficialidad, como profundidad se descubre en Giotto o en El Greco.

El Renacimiento había conquistado pictóricamente por la introducción de valores de masa, substitutivos del dibujo por contorno, la ilusión de una realidad óptico-conceptual, que nunca fue una imitación de la realidad, sino simplemente la creación ilusoria de un mundo idealizado, en forma tal que lo armonioso, lo melódico y lo imaginario, en lugar de ser una consecuencia realista, eran simplemente la expresión extraordinariamente convincente de una ficción que el momento cultural exigía como necesidad de su presente histórico. El clacismo como ficción de la realidad ha sido profundamente analizado por Malraux (1). Es él quien nos dice: "que toda ficción comienza por un Supongamos que...", lo cual nos permite ver cómo un Cristo románico no es suposición alguna sino la más ferviente afirmación, que el David gótico de Chartres es todavía afirmativo, como también lo son los personajes de Giotto, mientras que una Virgen de Botticelli ya empieza a ser suposición, y lo es por completo en Rafael. No podemos tener duda alguna que mientras la contemplación de un Cristo de Cimabue es un testimonio, la Cena de Leonardo sólo es un cuento, o la narración más sublime. En el cambio cultural, en el corte psicoantropológico que estamos anotando nos vemos obligados a reconocer que en lo que perdieron como valoración de fe las formas religiosas del cristianismo arcaico y medioeval, se pudo lograr precisamente el cambio de la representación artística que pudo entonces ser lo que es el Renacimiento.

Numerosos elementos procedentes de una estética históricamente atrasada, quieren mantener aún hoy la voluntad de establecer un régimen de relaciones comunes entre conceptos stendhalianos y pseudo-conceptos helenísticos, tomándose el arte greco-romano como apoyo de una teoría de lo bello, olvidando como señala Malraux que toda alcachofa lleva en sí una hoja de acanto, y que el acanto es aquello que el hombre hizo de la alcachofa como consecuencia de una dirección psíquica producto de unas tensiones culturales, cuya razón puede interpretarse solamente en función histórico-antropológica.

El arte occidental pretendió a ojos de los filósofos, ser desde el siglo XVI al XIX una simple razón, en realidad consiguió ser tan sólo la expresión formal de un mundo creado para placer de la imaginación, es decir una espectacular representación de una ficción ideativa, que se realizaba en el terreno escénico del cuadro o de la escultura, manifestándose simplemente por la necesidad o mejor aún la existencia de un tema. Entonces como ahora, el principio de la seducción estética, de la seducción del hombre por la obra de arte, se hizo una vez más a través de la expresión de las tensiones culturales encubiertas, entonces como ahora. El arte constituía una posibilidad de manifestar elementos culturalmente reprimidos en la personalidad del hombre del momento.

(1) Malraux: *Psychologie de l'art.*, 1948.

Hoy nos hallamos frente a un nuevo mundo creado por un nuevo arte, en cuyos orígenes actúa indudablemente la intrusión de la imaginaria de las artes primitivas, o de las artes exóticas a la cultura occidental. A causa de ello nuestro arte adquiere una libertad plástica que hará figurar junto a Praxiteles el arte de Dahomey, sin que un bronce africano excluya al Auriga griego. Pero pensemos que el arte negro, representa una posibilidad de libertad sólo par nosotros, ya que para el escultor negro es únicamente la expresión plástica de una rígida y estereotipada morfología, que fijada a su propio proceso cultural, se expresa en tal forma que el artista negro no puede cambiar ni la más ligera modulación de un rasgo, sin incurrir en una profanación que posiblemente significaría un suicidio en manos del brujo quien se encargaría de eliminar el atentado contra la propia cultura. El escultor negro, en cuyas obras hallamos nosotros la expresión de unas libertades que para nuestro arte son de la mayor importancia, se verá proscrito de su cultura y de su grupo si produce la rotura de su estilo, y mientras ello sucede la escultura negra representa para nosotros un material privilegiado para la expresión, al igual que lo fue el mundo greco-romano para los artistas del Renacimiento, es decir, en ambos casos se recurre al pasado exterior, para hallar allí en las más primitivas configuraciones conocidas, el recurso de aquellos elementos que constituyen formas arquetipos de lo esencialmente humano.

La situación conflictiva por oposición entre el academismo clásico y el arte contemporáneo, presuponia e implicaba el planteamiento inconsciente de nuevos valores de humanismo, y ello es muy importante, puesto que en demasiadas ocasiones viene hablándose de la deshumanización del arte contemporáneo. Hoy todo nos conduce a creer que una parte del humanismo especulativo ha recuperado su valor social al ser comenzada nuevamente la incesante búsqueda de arquetipos por nuestros artistas quienes luego los plasmarán en sus obras. Cuando el arte actual trata de unificarse con el mundo primitivo, o inclusive con las obras plásticas de los no artistas, como son los niños o los enfermos mentales, se llega al punto neurálgico en que, nuestras formas culturales como conjunto preestablecen por medio de la obra de arte una duda respecto a los valores culturales, conflicto que afecta al proceso histórico-cultural que vivimos. Todas estas formas extrañas por lo extranjeras, todas las obras de arte culturalmente diferentes a nosotros mismos, empiezan siendo una arma más en favor del ahumanismo de nuestro siglo, anti-humanismo que no es nunca exclusivo del arte, de manera que el fetiche negro como las obras del más exagerado surrealismo, son simplemente acusaciones procedentes de campos diversos, realizadas sobre y contra nuestra propia cultura.

El mismo Malraux, como uno de los más profundos investigadores de las razones de nuestro arte, coincide con Elie Faure (1) en juzgar al impresionismo como una manifestación artística que potencialmente representaba una acusación a la propia cultura pero, que siempre la mantuvo latente y que nunca llegó a formularla manifiestamente. Fueron en cam-

(1) Faure: *El espíritu de las formas*, 1944.

bio Cézanne, Gauguin y Van Gogh quienes lanzaron por su pintura la más terrible acusación, mucho más terrible (aún cuando nosotros estemos hoy dispuestos a perdornarla, si es que no la hemos perdonado ya hace tiempo), que las agresivas acusaciones que queremos seguir viendo en Picasso, Rouault, Matisse o Miró. Y es necesario que nos detengamos un momento para ver como precisamente Cézanne, Van Gogh y Gauguin, es decir los pintores que con plena consciencia querían ser modernos, trilogía genial, preocupada en una teorización tan voluminosa, meticulosa y densa como su producción pictórica, géneos que quieren anhelosamente y angustiosamente, proyectarse en una forma cultural futura, son quienes en forma más rabiosa rebuscan en el pasado artístico. Es aquel Cézanne que impone en su pintura de paisajes los planos de la estatuaria gótica, es el Gauguin que se autometamorfosea en el arte polinésico, es el Van Gogh que piensa en la sencillez de líneas de color, como de alambre y hierro forjado de la estampa asiática, quienes en su profundizar en el pasado humano serán seguidos por Picasso, Gris, Deraín y Braque, que resucitarán al arte negro o el sumerio, buscando en otros mundos culturales, precisamente por fuera de su propia cultura (que la hallan como simple imposición de una realidad histórica), para llegar a núcleos coincidentes en sus obras, lo cual representa también el hallazgo de los puntos vulnerables de nuestra cultura, convergiendo así todas sus obras en la producción de la rotura, del estallido de lo nuestro, con lo cual en forma muchas veces inconscientemente recrean una vez más una nueva realidad cultural que por antihumanista que pueda parecernos a nosotros, desde el momento en que se plantea como realidad histórica, comienza a condicionar indefectiblemente numerosas instituciones culturales, a actuar como realidad ambiental y nos obliga por lo tanto a readaptarnos, aceptando la nueva situación.

Nuestro arte moderno, es considerado excesivamente como un arte científico o de tendencias científicas. Ello es en parte consecuencia de las numerosas teorizaciones y manifiestos de las tendencias pictóricas, y al valorar esto se olvida precisamente que donde tendríamos razón para establecer verdaderos intereses de ciencia, es decir en Leonardo da Vinci o en Luca Paciolo, se produce precisamente junto a una dirección seriamente científica una consecuencia en el terreno artístico realmente opuesta. Nuestra cultura opone un reducido número de dudas a la ciencia, y tal vez la única duda que se permite respecto a ésta, es la negación de que la investigación científica tenga derecho a tratar de resolver los problemas metafísicos. Vemos también como nuestra cultura interroga a las disciplinas menos científicas (en el sentido de ciencias exactas) y plantea una angustiante y obsesiva pregunta a los historiadores, buscando en las referencias del pasado humano, el descubrimiento de unas leyes que puedan significar elementos guías para la interpretación del futuro.

Esta valorización del pasado, que la cultura exige del historiador o que el artista utiliza para sus propias creaciones, constituye para el Occidente una obsesión cuyo paralelo puede hallarse en la interrogación que Buda planteó y que se mantiene viva aún en el Oriente. Hemos visto ampliarse en el medio siglo último el terreno demoníaco de todo aquello que se considera agresivo y destructor del hombre. Junto a lo demoníaco del mundo románico-gótico, se añade a comienzos de nuestro siglo el campo demoníaco de Freud y para complementar el cuadro antes de medio siglo

más viene la ampliación con lo demoníaco científico, que la físico-química nos presentaría en el espectáculo de Bikini, y naturalmente al ampliarse el campo de la inseguridad individual, al aparecer estos nuevos términos de angustia de nuestros hombres, el arte occidental se siente cada día más y más cercano de los ancestros culturales del arte de unos pueblos no occidentales, que eran desconocidos en absoluto para el artista del siglo XIX.

A causa de estas nuevas impulsiones, vemos como las artes que hemos llamado humanistas, anteriores al siglo XX, empiezan a ser con nosotros substuidas por otra manifestación plástica no humanista (en el sentido que humanismo tiene en el siglo pasado), pero que no tenemos ningún derecho, ni nada nos permite afirmar que sea la nuestra una forma de anti-humanismo. Todo ello confluye a hacer del arte un dominio específico y más cerrado del grupo de artistas quienes al unirse entre sí, se aíslan cada vez más frente al grupo cultural colectivo de los hombres normales en que se insertan históricamente. Comienzan así a valer el artista simplemente por su función de transmitirnos el mundo nuevo que el crea, nacen sectas apasionadas por estas creaciones, con direcciones que no podemos confundir como religiosas, pero que como las religiones persisten en la idea de transmitir a sus adeptos los valores creados, y que a diferencia de la forma religiosa nunca tratan de imponerlos. Nos detenemos intencionalmente en este aspecto, la pintura de Gézanne, Van Gogh o de Picasso; son las verdades absolutas de Picasso, Van Gogh o Cézanne, como simples realidades y sin otras proyecciones. Así los pintores de nuestro siglo pueden aceptar e imponer sus creaciones, como reivindicación contra la esterilidad de un academismo clasicista que había desembocado en el callejón sin salida del cuadro de historia, en el cual terminaba la gran ficción ideal del Occidente. Creer que un academismo clásico pueda escapar a la órbita dinámica de proceso histórico donde se inserta como configuración cultural, y llegar a ser un modelo permanente, es igual que establecer la existencia de astros fijos y estáticos. Así aparece como denominador común a las tendencias de la pintura occidental, el establecimiento de campos de investigación en lugar de un sistema de afirmaciones, como lo fueron los mundos de la Baja y Alta Edad Media.

Una de las mayores conquistas de la historia del arte como ciencia, ha sido el establecimiento definitivo de que el arte jamás nació de una manera de ver el mundo, y siempre se originó en cambio de la manera de hacerlo. Malraux ha podido afirmar de una manera que hace medio siglo no hubiera sido aceptada, pero que hoy alcanza a lo axiomático, que los estilos dejan de ser para nosotros el carácter común de las obras de una escuela o de una época, apareciendo en cambio, como una fundamental y sistemática búsqueda, en la cual las formas vivas sólo constituyen la materia prima, lo que permite frente a la pregunta de: ¿Qué es el arte? Afirmar: "aquello por lo que las formas llegan a constituirse en estilo...". (1).

(1) Malraux: op. cit.

JOSEP DE RECASENS,
Miembro y Catedrático del Instituto Etnológico
Nacional.

EL PROBLEMA DEL GENERO

Por BERNARDO TREJOS ARCHILA

(Especial para la Revista)

Este breve ensayo no tiene la pretensión de ser un análisis exhaustivo de tan amplia cuestión, pero sí, al menos, la de ofrecer un contacto directo con su problemática y con el intrincado laberinto de su dinámica interna.

No hemos escrito estas someras consideraciones lingüísticas sobre el género para los doctos, pues, en verdad, bien poco material podrían ellos allegar de aquí; mas para los neófitos que se inician devotamente en los recónditos e ignorados misterios de la ciencia de la lingüística. Teniendo en cuenta, pues, esta finalidad que nos hemos propuesto, háenos de disculpar benévolutamente por la enojosa insistencia en puntos que nuestros filólogos y eruditos hartos bien conocen. Y dicho esto, adentrémonos poco a poco en el problema, desde sus fundamentos primordiales.

I—EL GENERO EN EL SUSTANTIVO

Etimológicamente GENERO es voz procedente de la latina *genus-eris* (en Gr. *genos*, de la raíz *gan*: producir) que significa *raza* o *especie*, y podemos definirla: la clasificación en cuya virtud se determina el sexo.

D. Andrés Bello, en su "Gramática de la Lengua Castellana", dice: "La clase a que pertenece el sustantivo, según la terminación del adjetivo con que se construye, cuando éste tiene dos en cada número, se llama *género*". Esta definición, exacta, en rigor, para la lengua hispana (1), no lo es estrictamente para la totalidad de los idiomas, en muchos de los cuales llega hasta ser imposible su aplicación, v. gr. en el inglés, donde es inútil todo intento por conciliar la terminación del adjetivo con el género del sustantivo a que modifica, pues allí el adjetivo permanece

(1) Adoptamos la denominación "lengua hispana" en vez de "castellana", acomodándonos al recto juicio de D. Ramón Menéndez y Pidal.