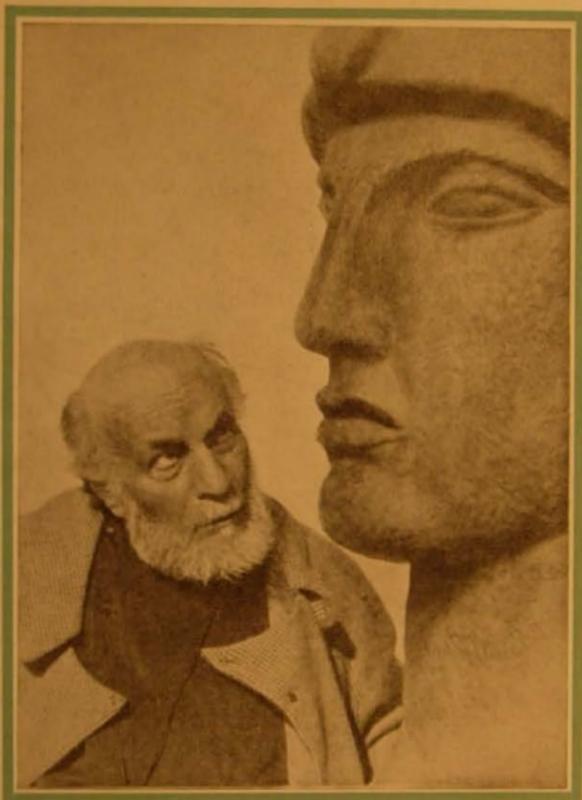


La Cruz del Sur

N.º

20



PROSAS de: Emilio Oribe, Montiel Ballesteros, Eugenio Petit Muñoz, Carlos Benvenuto, J. Forest Muñoz, J. Soria Gowland.

VERSOS de: Carlos Sabat Ercasty y Alfredo Mario Ferreiro.

CARATULA de: Bourdelle.

GRABADOS: Mascarilla de Dn. José Batlle y Ordóñez; Herakles, La fuerza y La Virgen y niño por Bourdelle; Dibujos de Teófilo Sánchez Castellanos.

M O N T E V I D E O



**CON PREMIOS EN
TODOS LOS ENVASES**
PRECIO DE VENTA: \$ 0.45

La Cruz del Sur

Revista de Arte y Letras

ALBERTO LASPLACES, JAIME L. MORENZA, GERVASIO GUILLOT MUÑOZ,
ALVARO GUILLOT MUÑOZ, MELCHOR MENDEZ MAGARIÑOS

SUMARIO

ESQUEMA DE LAS ARTES Y DE LAS CULTURAS. — LA ESENCIA DE LOS ESTILOS	EMILIO ORIBE
PAISAJE	J. F. SORIA GOWLAND
UNA LECCION DE BOURDELLE EN LA "GRANDE CHAUMIÈRE"	GERVASIO FUREST MUÑOZ
EL CANTO TODO CANTO Poema	CARLOS SÁBAT ERCASTY
CINE — Montiel Ballesteros presenta: 26 italianos y 3 argentinos	MONTIEL BALLESTEROS
CANCIÓN PARA ALCANZAR LA LUNA CUANDO PASE — De los "Poemas con alcance"	ALFREDO M. FERREIRO
URBANISMO ABSTRACTO Y URBANISMO VIVO	EUGENIO PETIT MUÑOZ
CONCRECIONES	CARLOS BENVENUTO
CONFERENCIAS - BIBLIOGRÁFICAS - etc.	

PARTE GRÁFICA

CARÁTULA Retrato de	ANTOINE BOURDELLE
MASCARILLA del Sr. José Batlle y Ordóñez	
DIBUJOS	T. SÁNCHEZ CASTELLANOS
HERAKLES - LA FUERZA - LA VIRGEN CON EL NIÑO - Esculturas de	ANTOINE BOURDELLE

AÑO V.

N.º 26

OCTUBRE Y NOVIEMBRE 1929

MONTEVIDEO

ESQUEMAS DE LAS ARTES Y DE LAS CULTURAS

LA ESENCIA DE LOS ESTILOS

"Los arquitectos, familiarizados en las necesidades de todo orden de la vida religiosa, tienen por naturaleza el amor del simbolismo más místico. — Cuando escriben sobre su arte, se creería que no construyen jamás con piedras o con hierro, sino con estados de alma". — Charles Lalo.

A Leopoldo Carlos Agorio
Arquitecto

Con motivo de las ceremonias realizadas en honor de Hipólito Taine, se ha hecho notar lo desacreditadas que se hallan sus investigaciones psicológicas, después del bergsonismo. Como han cedido sus influencias en la cultura general—, y el fundamento de sus teorías sobre el arte. Dijérase que, al declinar su apogeo inmenso, la personalidad de Taine se ha ido extinguiendo poco a poco. El fenómeno es exacto, y en Francia misma, desde muy diferentes conchaves se ha asistido al ceremonial recordatorio de la Sorbona, en donde se elogió la universalidad, la probidad y la influencia del talento de Taine, pero en una forma poco entusiasta, como si el suceso hubiera perdido toda trascendencia viva de actualidad. Dijérase que Taine, hubiera sido arrastrado en el deshielo del positivismo del siglo pasado, al que perteneció y de quien fué el representante en las investigaciones artísticas y psicológicas.

Los fundamentos de la obra de arte: el medio, la raza y el momento, parecían encerrar todos los problemas artísticos del pasado y del futuro. La misma tendencia a abarcar múltiples explicaciones en un sistema hermético, a proceder por el método objetivo, científico, se decía con orgullo, bastaba para satisfacer provisoriamente la ansiedad del momento.

Pero desde hace tiempo quedó establecido que este dogmatismo objetivo de Taine lo hizo presentarnos una explicación de la escultura griega, o un desarrollo de la Literatura de Inglaterra, y una Historia de la Pintura holandesa, admirables ejemplos desarrollados con sabiduría, y estilo vigoroso y plástico, pero que, como explicación profunda de las creaciones de los genios, no nos satisface hoy, precisamente por el riguroso método profesoral, sistemático e intelectualizante del célebre crítico, quien procedía, en general, instalándose exteriormente con sus principios en beligerancia, frente a los claros griegos o a los brumosos flamencos, o frente a Byron y sus familiares, y nos transmitía las formas externas y brillantes de su genialidad, pero sin penetrar mucho en ellos mismos.

Lo importante era precisamente ésto, penetrar en el interior del artista y de allí desentrañar el sentido de su obra. Esta profundización crítica es posterior a Taine.

Además de esta incompletud de Taine, se han notado otras, y más que todo, en conjunto, se ha contemplado con frialdad la construcción crítica tainiana, que ya no detiene, ni establece predominio sobre la crítica artística, limitando su acción al recinto conservador de las cátedras.

Una impresión, pues, de obra enfriada, alejándose junto con los otros sistemas de amplitud

desorbitada, como el spencerismo y el comptismo, del centro de la realidad cultural de nuestros días.

Obedezca esto o no al ritmo de gloria y olvido, que suelen padecer ciertas personalidades, señalemos ahora otros métodos que se han ensayado para estudiar las artes y su génesis, y, desde que punto de vista se encaran modernamente, estas cuestiones.

Taine fué quien expuso con más argumentos y con más resultado efectivo la teoría del medio ambiente.

El medio físico, las condiciones del clima, el paisaje y sus perspectivas, obran sobre el artista, y la obra nace determinada por la influencia de los elementos físicos sobre el hombre creador.

Desde hace muchos años, en nuestras universidades se hizo de esto un dogma de crítica, no solo artística, sino social y política. Se colocaban, como disciplinas previas a toda exposición de tales conocimientos, unas descripciones del paisaje y de las condiciones físicas del país, del cual se deseaba trazar la fisonomía espiritual. Cuando esto no era suficiente, o fallaban algunos detalles, estaban al alcance del crítico, los otros dos factores, el momento, y la raza; con estas tres llaves en el puño, se abrían como por encanto, a la luz de la explicación, las artes de los hombres. Ann hoy se prosigue precediendo así los estudios literarios y artísticos.

Son dignos del mayor elogio la habilidad, la brillante elegancia expositiva, el razonamiento riguroso de Taine, unidos a un estilo de escritor que perdura en su integridad aún, para sostener y divulgar esta metodología formidable.

Las insuficiencias aparecieron con el estudio detenido de la misma teoría. Son muchas; así, entre otras, no satisface ya la explicación de las características del arte, sólo por medios externos. En las investigaciones anteriores, al hablar de la imaginación creadora, con detención, vimos cómo se intenta explicar, por procedimientos más complicados, el misterio de la inspiración y de la obra de arte. Por tal motivo, en toda la exposición de mis dos artículos anteriores se adoptaba una franca postura individualista, buscando la raíz de la creación artística en las zonas misteriosas del yo, o en otras influencias que podrían ser en esencia tan solo objetivaciones de la vida íntima: lo inspirado, lo religioso; lo razonante..., y que no hubo menester mencionar ninguno de los principios de Taine (1).

(1) El Sistema de Estética de Meuman está basado también en esta potencia activa y creatriz del artista únicamente.

En lo que atañe, no a la creación, sino a la historia de las artes, y a las culturas, uno de los primeros en levantarse contra la interpretación al hecho artístico como una consecuencia del medio, fué Enrique Wofflin, profesor de Historia del Arte de Munich y de Berlín, en su obra "Renacimiento y Barroco", aparecida en 1888; pero sobre todo, donde se encuentra desarrollada ampliamente su concepción, es en la obra "Conceptos fundamentales de la Historia del Arte".

Conviene señalar que el método de Taine, aplicado a la Historia del Arte, constituye una experiencia muy superior y diferenciada de los métodos corrientes.

Estos consisten, y ya lo sabéis todos, en seguir sencillamente una dirección cronológica. Estudiar las artes como se ha hecho con la historia, y no explicarlas a medida que han ido apareciendo las civilizaciones en los tiempos. Esto, satisface una elemental aspiración de cultura. Nos proporciona una noción muy necesaria, es cierto, ordenada, si se quiere, pero aún insuficiente.

Todos los tratados más o menos extensos, como ser Woerman, Pijuan, o Elie Faure, se ajustan estrictamente a tal procedimiento. Epocas primitivas, Antigüedad, Grecia, Roma, Renacimiento, etc. Las variaciones, son en extensión, según la riqueza de medios para la obra expositiva emprendida, y algunas interpretaciones originales sobre determinadas épocas. Lo más difícil, allí, como en la historia literaria, como en historia, es exponer las variaciones del arte moderno y saber reconocer, desde ya, cuales son los aspectos y los individuos más representativos de nuestra época o de los tiempos cercanos.

Dado el carácter de estos ensayos, que pertenecen a la docencia libre de cátedra con proyecciones de ampliación, considero oportuno señalar que eso es útil en cierto pobre límite, y que por lo tanto no basta. Es insuficiente para comprender estilos, interpretar transiciones, aguzar el gusto artístico, y aún mismo para llenar conocimientos.

No se compenetra en el sentido íntimo de la obra de arte quien estudie el arte de esa manera, y nada más, como es elemental y casi no existente el criterio artístico del que viaja, y después de recorrer los museos y las ruinas y frecuentar los monumentos, cree sinceramente hallarse capacitado para opinar sobre arte y renegar de todo lo que en el país se hace.

Tampoco es crítico literario quien domina solamente la historia literaria, ni quien ha leído muchísimo aún con orden y disciplina.

Además de las condiciones inherentes al temperamento de cada hombre, el gusto artístico, es una síntesis complejísima en donde entran elementos subjetivos y objetivos en variadísimas proporciones. Más importancia tienen las predisposiciones subjetivas; la atracción sensible, emotiva, la identificación artística que brota espontánea. Después, sí: la exposición detallada de las épocas, la presencia directa de las obras y coronando todo — compenetrándolo a modo de sustancia unificadora, y material sostenedor, el conocimiento de las teorías sobre el arte o lo que se denomina filosofía del arte. El crítico de arte, auténtico, tanto como el poeta, nace, no se hace. Cuando los hombres contemplan una obra de arte nueva, o se hallan en presencia de un libro de láminas artísticas, o escuchan una sinfonía, o un poema, pueden reproducir, en general, muchas actitudes, que oscilarán, más o menos, entre dos tipos opuestos. Más claro se ve esto, si se pide al espectador que opine en ese momento de la

contemplación, o que escriba luego en el periódico o libro, su impresión o juicio.

El contemplador puede ir desarmado, con la emoción desnuda, y entonces adoptará ante la maravilla que presencia, una actitud muy simpática, parecida al éxtasis oriental de la inmovilidad o la plegaria, si la emoción es muy intensa, o a un silencio más o menos grande según las obras que observe. Es una actitud emocional, muy sincera si se quiere, pero que no es comunicable. No nos trasmite un juicio aproximado sobre la obra, y si hay interpretación, análisis, colocación valoral del asunto, no lo sabemos bien. Desde el punto de vista de la crítica, una actitud así, no sirve de casi nada, por más sincera que aparezca y por más eminente que sea la persona que la experimenta. La obra se ha impuesto sobre el observador, de tal modo, que un flujo emocional, invadiendo la personalidad de éste, inhibe el libre juego de las ideas. Un alejamiento, un reposo son necesarios muchas veces para aclarar ese enturbiamiento de la razón y del juicio discursivo.

En el ejemplo opuesto: el hombre, frente a la obra, se impone a ésta. Va armado de esquemas y disciplinas, cuando no de predilecciones escolásticas y parcialidades, a modo de un guerrero antiguo con lanza y coraza frente a una doncella inerme.

Los preconceptos ahora predominan de tal forma, que, ahuyentando al alegre enjambre de las emociones estéticas aún antes de éstas volar, él tratará de hacer encajar en los moldes conceptuales que trae, la obra que observa. Y si la ajusta, es buena, y si el ajuste no se realiza, es mala o insuficiente.

Actitudes extremas, conocidísimas y alrededor de las cuales gira el público ilustrado de las exposiciones, la crítica de libro o de cátedra en general, y que es necesario conocer bien, para interpretar muchos juicios.

Pero si el arte no es del todo reductible a concepto, jamás es una desconocida tierra impenetrable al análisis, y que paraliza por medio de la emoción extática, y el silencio inefable. Debe ser comunicado y hasta explicado a los demás.

La cacería del Dios Pan, que preconizaba Bacon, o sea el interrogatorio de la inteligencia a la naturaleza para enriquecer el conocimiento, debe continuarse y con armas finas de sensibilidad y cultura, también por las islas del arte. Bien provisionado de agudezas innatas, y dignificado de armas brillantes, debe ir el teorizante de arte, y el gustador o el flechero auténtico de la belleza, deben saber huir del escollo de la exclamación humilde y mulata del meteco, así como también, del frío conceptual del magister envaneído de suficiencia.

El explorador sagaz de esos afortunados territorios, cuanto mejor dotado esté naturalmente, no tratará de rechazar el material de exploración que puedan haberle dado los teorizantes que acabamos de mencionar, pues del adecuadísimo manejo de esas herramientas, ajustadas a sus cualidades naturales, nacerá un entendimiento amplificador que facilitará sus excursiones.

Las teorías, es conveniente conocerlas bien, precisamente para no dejarse dominar por ellas; así como la piedra de toque de toda originalidad artística, se afirma en la capacidad de la cultura del creador. El valor de una originalidad está en razón directa de las proporciones y calidades de cultura que el artista es capaz de resistir.

Rehuir, en todo caso, la cultura, no es vencerla, y a lamentar una originalidad ufanándose de igno-

rancia, es como proclamar un heroísmo sin jamás haberlo puesto a prueba.

* * *

Hay una interpretación de lo griego que pertenece a Winckelmann, pero que su más grande desarrollo en Europa, se realizó a través de los pensamientos y de algunas creaciones de la madurez de Goethe.

Winckelmann, en la antigüedad, no veía más que el milagro de lo griego: parecía estar ciego para lo demás. Y de lo helénico dejó un tipo de belleza inmutable.

La simplicidad era la primera condición de la belleza, la soberanía del alma se expresaba en la magnificación serena y perfecta de la forma humana. Se identificó, antes de Taine, al arte griego con el paisaje y la transparencia de la atmósfera ática. Un arte que halla su expresión más alta en la escultura de las Venus y los Apolos, aspiración a que tendían los jóvenes gimnastas.

Todo se terminaba en límites felices; el espíritu no fué capaz de infundir en esa noble carne las dudas de la muerte o del destino.

Esta es la Grecia que nos trasmite la concepción de Goethe, y que retrató en la figura de su Ifigenia y que enlazó, más tarde con el genio del Norte, lleno de sombras gigantes, en lo más hermoso del segundo Fausto.

Más tarde, Nietzsche va a encontrar un elemento turbulento y pesimista en lo griego, y vamos a comprender mejor y sobrepasar la visión del mundo clásico, cuando a través de lo dionisiaco, penetremos íntimamente en aquella civilización que encerraba en su seno una formidable inquietud, una atormentada concepción de la vida y del más allá, que no cede en nada a la de los hebreos.

* * *

La historia del arte, debido a las divisiones absolutas, en épocas definidas y opuestas, ha engendrado infinidad de equívocos.

A lo griego se opone lo medieval, y a éste el renacimiento, lo barroco. Es un poco visto en sentido de superficie. En lo central, hay una continuidad ininterrumpida en el arte occidental.

Se ha querido expresar esta indisoluble unión, diciendo que el Renacimiento fué preparado por la propia Edad Media.

El espíritu humano en estos siglos había reposado, había dormido entonces, para permitir así que el siglo XVI, volviera a ver la naturaleza con ojos frescos y felices y se apoderara de nuevo de las formas antiguas reencontradas. Ocurriría así a la humanidad, lo que le ocurre al pensador, que en el sueño resuelve por mecanismos inconscientes un problema o una creación artística y la encuentra terminada al despertar.

Pero a mí se me ocurre que en realidad no hubo tal interrupción medieval: en esta época la humanidad, no descansó, vivió un sueño maravilloso y lo plasmó en las piedras de lo románico y lo gótico, y en la caballería, la épica bárbara y cristiana, el arabesco y el romance. La actividad religiosa y guerrera del medieval, por su tendencia a agudizarse en llamas, cuando se expresa en Arte, nos habla más bien de un sueño en acción, no de una quietud preparadora de un despertar pagano. Y ese onirismo tiene también su afinamiento, su zona intermedia de penumbra indefinible, mezcla de sueño y de despertar cuya expresión más acabada es el pre-renacimiento cristiano de los primitivos y de la poesía de San Francisco de Assis.

* * *

Sosteníamos, antes de esta evocación medieval, que Taine llenó su misión en cierta época, de

acuerdo con las corrientes predominantes entonces, pero, habiendo sido superada después su interpretación de las artes, deben intercalarse en los índices de enseñanza o teoría, las doctrinas que le han sucedido.

Una de tantas, podría ser la de Wolfflin, quien, consideraba la historia de las artes, desde el punto de vista de los estilos. No se detiene en la historia de los artistas, ni de las civilizaciones, ni de las vinculaciones externas de las obras de arte. Prescinde de todo eso — y se dedica a penetrar el hecho de la evolución de los estilos.

Un ensayo experimental de prescindencias biográficas, de influencias personales o de detalles psicológicos y raciales: Exagerando su tendencia podría alcanzarse una historia del arte, sin los nombres propios. El centro alrededor del cual giraría el arte, sería el estilo, sus modificaciones, sus formas de pasaje, su origen.

El aspecto colectivo, común a una agrupación rica de obras; la "característica" que une a estas creaciones artísticas, eso es el estilo.

El estilo de Miguel Angel, es la fisonomía familiar que se sucede sin interrupción en sus obras. El estilo de una época, el estilo renacimiento o el barroco, o el estilo de pintura romántica, están expresados por las características bien conocidas que unen a determinadas obras de tales épocas.

La limitación de los estudios de Wolfflin, consiste en que sólo abarcan los estilos de la época moderna como ser, lo clásico y lo barroco, que él encierra en los límites del quinientos y del seiscientos. En ese tiempo anota tres periodos sucesivos: primer renacimiento, alto renacimiento, y barroco, nombres un bien poco aclaradores, pero que le es imposible desterrar, así como el otro conjunto de imágenes asociadas a esos tres nombres: brote, florecimiento y decadencia.

Afirma Wolfflin que si entre los siglos XV y XVII existe una diferencia cualitativa, en el sentido de que el siglo XV ha tenido que crearse muy poco a poco la perspectiva sobre la cual trabajó libremente el XVI, sin embargo el arte del XV (clásico) y el arte del seiscientos (barroco) se hallan en la misma línea en cuanto "al valor". No emplea la palabra clásico en un sentido de valoración, pues hay un barroco clásico. El barroco o el arte moderno podemos decir, no es ni una decadencia ni una superación del clásico: es otro arte.

El propósito de Wolfflin es comparar lo concluso clásico con lo concluso barroco. Por concluso, ahí, se entiende una detención abstracta de los caracteres diferenciales, en un momento fecundo de esas dos artes, lo clásico y lo barroco. Lo demás será como una controversia o comparación de formas al hacerlas hablar por contraste de unas y otras.

Lo barroco, pues, debe analizarse estéticamente. No debe decirse, en el sentido que lo haría un Taine, que los ornamentos barrocos de las iglesias, se parecen a la religiosidad llena de pompas de los jesuitas, y darse con esta metáfora una explicación. En realidad, hay algo más en el fondo de todo eso; las manifestaciones citadas, de esa época, son solidarias. Ambas formas son detalles de un estilo. Hay que explicar este estilo que es común a las ceremonias del ritual jesuítico y a los retablos ornamentados. ¿Cuáles son las cualidades del barroco? No se trata de describir las emociones que experimentamos frente a una obra barroca (1).

(1) Wolfflin.—Conceptos fundamentales en la historia del arte.—Introducción.—La mejor información sobre la teoría de Wolfflin es la que escribió Angel Sánchez Rivero en 1924 (R. de O.).

Si uno se emociona frente a una obra del estilo barroco, para Wolfflin, lo que hay que investigar son aquellos caracteres formales que existen en el objeto y que despiertan luego el estado subjetivo de la emoción.

Así, se expresa: lo barroco tiene carácter pintoresco. Esta palabra connota una repercusión subjetiva, que corresponde en el mundo externo a un monumento de determinada forma. La arquitectura pintoresca es aquella que impresiona por lo que parece, por la impresión del movimiento, mientras que la arquitectura clásica impresiona por lo que es, por su realidad corpórea.

Wolfflin, adepto de la teoría de la afinidad simpática, que extensamente desarrollamos en el artículo anterior, descompone los caracteres objetivos que nos provocan esa sensación estética de pintoresco.

Lo pintoresco se nos aparece como un volumen de masas, a diferencia de lo clásico, que se complace en buscar la línea armoniosa. Lo pintoresco necesita profundidad de planos, rompe con toda regularidad, tiende a lo libre, a lo desordenado. Estos caracteres hacen que lo pintoresco rehuya toda visión clara, abarcable, concisa. Así, lo pintoresco sigue siendo en cierto modo lo ilimitado, lo que a veces no puede definirse, lo abierto e inacabado. Esta evolución que ha seguido Wolfflin, arrancada de una comparación de línea y de masa, nos lleva a la caracterización de un estilo, el barroco, que es para él lo anti-lineal, lo ilimitado, lo irregular, por procedimientos puramente psicológicos. Así hará con el arte de los siglos XV y XVI. Toda su magnífica obra es pues, una caracterización de estilos. El estilo es el elemento estético más digno de considerarse, pues ve en él un sistema de formas que expresan la sensibilidad más íntima de una época. No habrán allí biografías, influencias externas de la ciudad o instituciones políticas, de gobierno o religiones. La evolución de los estilos que estudia, la fundamenta en cinco parejas de conceptos que sólo citamos, y cuyo encendido desarrollo recomendamos leer a los señores estudiosos. La evolución de lo clásico a lo barroco se explica por: a) la evolución de lo lineal a lo pintoresco; b) la evolución de lo superficial a lo profundo (en sentido de planos espaciales); c) evolución de la forma cerrada a la forma abierta; d) la evolución de lo múltiple a lo unitario; e) la evolución de la absoluta claridad de los objetos a la relativa claridad de los mismos.

Estas cinco etapas establecidas por Wolfflin podríamos aplicarlas a países, como España y no solo en lo plástico, sino en lo literario.

Veríamos así lo lineal: lo superficial (en sentido de planos), la forma cerrada, lo múltiple (en sentido de visión), la absoluta claridad de los objetos, en el arte de Herrera, el arquitecto de los emperadores: Escorial, Casa de Indias, Palacio de Carlos V en la Alhambra, en la poesía de Santillana o Garcilaso, en la prosa de Fray Luis o Mariana o Mendoza, etc. Todo eso, irá a engendrar poco a poco, otro tipo de arte, no inferior, sino distinto.

Intermediarios de estos extremos, y participando y nutriéndose de estos elementos, hasta vaciarse en una amalgama genial, poseeríamos a Cervantes, Velázquez y los místicos.

Nuestro examen nos llevaría a realizar una operación de transvaso de características.

Lo clásico, pues, pasando por transiciones, iría a transformarse, dando lugar a lo pintoresco, a lo profundizable, a la forma abierta, a lo unitario, a la "relativa claridad de los objetos", de lo ba-

roco de la Sillería y del Transparente de la Catedral de Toledo, o de los altares jesuíticos o de los adornos del palacio de San Telmo. Lo barroco, también en la poesía de los gongoristas andaría, como pájaro zahareño, en la prosa y el pensamiento de Quevedo y Gracián.

Incompleta tiene que resultar esta presentación de la obra "Los Conceptos fundamentales de la Historia del Arte", asaz documentada y seria, que tiene además el mérito de no pretender explicar la razón de ese ritmo en todo el arte. Habría que extender el estudio dedicado parcialmente allí a esas épocas, a toda la historia del arte, y el autor, pudorosamente se detiene. Sus estudios, basados en la oposición a la determinante tiranía del medio, como explicación de las artes, se detienen en el humbral preciso en que una generalización podría conducirlos a un gran sistema, con apariencias de suficiencia total como el de Taine. Pero si Wolfflin, sabiamente se detiene, otros autores, siguiendo la corriente iniciada por él, de explicarlo todo por los estilos, la convierten en una construcción más vasta y atrayente y... peligrosa.

Tal es el ejemplo de Spengler.

* * *

Para Spengler, el estilo tiende a convertirse en una abstracción metafísica. Y en los diversos ciclos de cultura por que ha pasado o pasará la humanidad, se expresa con un aspecto constante de repetición equivalente. Para llegar a esta convicción, es oportuno historiar un tema que ha interesado muchísimo a la mentalidad europea de post-guerra y que ha sido considerado de muy diferentes maneras.

En 1917 se empezó a publicar en Alemania una obra, de un matemático desconocido, profesor de provincia, llamado Oswald Spengler. La obra se llamó "La Decadencia de Occidente", y fué lo que con legítima certeza debe llamarse un libro de sensación universal. De diez años a la fecha, la obra circula en todos los idiomas y provoca esas actitudes que acompañan a ciertas obras que no poseyendo una gran profundidad filosófica, presentan en un estilo brillante, una variedad inmensa de conocimientos; historia, arte, matemáticas, filosofía, etc., y tratan de explicar en una síntesis verdaderamente grandiosa, los fenómenos históricos y hasta predecir la historia, profetizar hechos. Además, gozó hasta de la oportunidad del momento: pérdida la fé de la humanidad en los ideales que cayeron en la guerra de 1914-18, desorientados los espíritus por la ineficacia del evolucionismo y del positivismo, creyeron, buena parte de los escritores de los últimos años, encontrar un nuevo sistema que reemplazase a los ya desaparecidos, en la obra de Spengler.

Es así, que una frase muy circulada entre los suramericanos, desde hace tiempo, aquel dogma infeliz de la decadencia de Europa, venía del seno más hondo de este continente, trayéndonos la confirmación de una manera de pensar bastante corriente. Por muchos motivos, la suerte de esta doctrina fué grande; además, si para los europeos era pesimista, para los americanos podría encerrar un optimismo transcendente. Aunque Spengler no menciona para nada los elementos de futuro que encierra la cultura nuestra, ni cree en sus posibilidades, sino más bien nos considera como un trasplante de lo europeo y asigna a los eslavos el papel de inaugurar el nuevo ciclo de cultura, nosotros, por un golpe de imaginación,

podíamos fácilmente suplantar al mundo eslavo y ensayar el libre vuelo de nuestra cultura. Hasta, aprovechándonos de circunstancias cósmicas, como aquella del movimiento traslático de las culturas a la zaga del sol, de oriente a occidente...

Dicho esto, agregaremos que ya el entusiasmo spengleriano ha declinado mucho, y que no es frecuente encontrar acotaciones y comentarios en torno a lo que pareció ser nueva filosofía, como hace algunos años. Hombres eminentes descartan en Spengler, seriedad filosófica, y le asignan más bien una proyección histórica y social a sus teorías.

Aquí, yo vacilo un poco, ante la necesidad de exponer un sistema que tanto se conoce, pero, como debo relacionarlo con la historia de las artes, tal como podrían estudiarse, en vez de seguir los métodos corrientes, no creo ofender los conocimientos del lector, si trato de sintetizar la concepción de Spengler que, dicho sea de paso, es sumamente poética, y ha incorporado al lenguaje del estudioso una serie de nombres y hechos de una resonancia espiritual extraordinaria: lo apolíneo, lo mágico, lo fáustico...

"La historia, ha dicho Spengler, no se piensa, se poetiza".

Si algún lector, pertrechado de sabiduría histórica, de buenas armaduras lógicas y filosóficas, a medida que voy exponiendo, va contemplando la sucesión de elementos endebles que pueda presentar el planeamiento de una obra tan vasta y complicada, empiezo por escudarme en las hermosas palabras de Spengler, y espero que, en último término, el panorama que presentaré, pueda ser considerado como un encendido deseo de poetización.

La historia, para Spengler debe concebirse como un organismo que nace, crece y muere como los demás organismos. Todas las culturas, las mayores, son organismos en las que se repite, fase por fase, las etapas de una evolución individual.

Cada cultura se desarrolla en un ciclo orgánico determinado por su destino y no por ningún otro, es un ser vivo que se determina en una sublime carencia de fin, como las plantas o los animales. Más aún, las culturas adquieren un alma, y por ese hecho son organismos metafísicos que obedecen a un sino.

Niega la existencia de la evolución y se levanta contra el darwinismo, y la concepción admitida en general, que representaba a la historia como una trayectoria ideal, como un progreso continuo, que podría haberse oscurecido en tal época, invasión de los bárbaros, pero que no se interrumpía jamás, en su perfeccionamiento progresivo, desde tal edad de piedra, hasta hoy. La proyección pedagógica de esta concepción rectilínea de las historia y del arte mismo es aquel esquema de probable origen semítico que se sigue en todas partes: Historia antigua, Edad Moderna, Contemporánea, etc.

A esta concepción mecánica, con verticalidad temporal rectilínea, Spengler, opone una concepción cíclica y orgánica.

La idea de los ciclos históricos ofrece la oportunidad de circunscribir dentro del estudio, culturas que, en general se consideraban marginales, como sucedía con lo egipcio, lo chino, lo indio, las cuales adquieren desde ese instante importancia directa, focal. Sabemos que en la dirección conocida, esas culturas se estudian tangencialmente, pues el eje del conocimiento histórico lo constituye la línea greco-romana, hebraico y mundo occidental.

Esta concepción de la historia en ciclos, es una revivencia de la que ya había sido señalada por Juan Bautista Vico, pero Spengler confiesa que los orígenes de su manera de concebir lo histórico se encuentra en Goethe y Nietzsche. En la forma estructural de su obra existe un aliento lírico y poderoso, y no es difícil reconocer en muchas partes, la comunicación de Goethe, en un sentido de universalidad y dominio de conocimientos, y la impregnación de Nietzsche, en la audacia y el dominador entusiasmo que circula, en forma de riquezas de lenguaje y relámpagos geniales, por la vasta construcción spengleriana.

Señálanse otras contribuciones más: (1) una, sería la manera de concebir la vida como consecuencia de leyes morfológicas y de leyes causales que es un aporte del vitalismo de Bichat y Claudio Bernard u organicismo, que conocen nuestros estudiantes de filosofía; otra sería la misma formulación de Coulanges y Eduardo Meyer, contra la división de la historia en tres partes; otra, más vieja, podría ser la noción del devenir heraclítico, o contemporáneamente hasta el mismo bergsonismo, con su haciéndose o ya realizado, y la intuición, como elemento de conocimiento, aplicado a la historia. Podría hacerse aun más: considerarse esta concepción como una trasposición a la historia, de la cósmica visión de los mundos, los islotes planetarios, realizando sus ciclos de vida sin comunicarse entre sí, flotantes en archipiélagos. En estos predominaría un elemento espacial, mientras que los ciclos spenglerianos, pertenecerían al tiempo. El imprescindible éter en el cual sobrenadarían, madurando y muriendo los ciclos, a modo de islotes, sería el tiempo...

Con tales elementos, manejados con maestría y seducción, Spengler ha realizado una síntesis formidable. Los conexiona con los conocimientos vastísimos del mundo antiguo y moderno, se posesiona de las diversas ideas y les encuentra un sentido de unidad y coordinación, las vigoriza y las relaciona entre sí, deduce nuevos principios, y despierta una nueva manera de comprenderlos, hasta construir, sino con solidez perdurable, eso lo dirá el porvenir, pero al menos con una magnífica armazón pensante, un sistema, que si no es nuevo, separado en sus detalles, impresiona en su conjunto, como algo jamás realizado con anterioridad.

Teniendo cada cultura su desarrollo morfológico, siempre el mismo, que se repite con la insistencia de un símbolo, el hombre de hoy, no es por su inteligencia, el producto de la evolución del hombre de la antigüedad. La cultura antigua y la de hoy difieren como la vida de dos planetas. No podemos comprender el pensamiento de los hombres de otras culturas, ni el contenido de su inspiración, ni la verdad real que había en sus almas. Nuestra limitación en ese orden es grandísima. La homogénea familia humana, constituida por las tradiciones, lo de ayer, y las realidades de hoy, no existe nada más que en apariencia.

De tiempo en tiempo brotan culturas, parciales agrupaciones de seres, que participan de un destino en cierto modo trágico. Hasta ocho culturas señala Spengler: la egipcia, la babilónica, la india, la china, la greco-romana, la arábiga, la maya o de México y la occidental.

Hay culturas malogradas, detenidas en germen: la pérsica, la hetítica y la incásica.

Estos organismos gigantes, constan de sus etapas: primitiva, de florecimiento — y decadencia.

(1) Alberto M. Etkin.—La nueva filosofía de Spengler.

cia, — y poseen una duración aproximada, que se repite como un símbolo. Se fija hasta un período milenario para cada cultura, con sus desarrollos en forma de arcos invariables.

Los hombres en cada período poseen una determinada aptitud para ver la vida, de comprender y narrar la historia. En estos organismos metafísicos florece un arte, una moral, filosofías, costumbres. Toda una atmósfera circundante le es propia a la cultura que así se desarrolla, y encarna y estabiliza su propia alma en instituciones, desde las más elevadas a las más simples, que son incomprensibles para las otras culturas.

Los griegos poseían su metafísica, sus matemáticas, que sólo eran verdaderas para ellos; para nosotros son falsas. El historiador las considera como el símbolo de lo griego. Nuestra cultura occidental posee su mundo y su naturaleza, que no son verdaderas nada más que para nosotros. Son falsas para los hombres de otras culturas.

Pueden señalarse los símbolos primarios de una cultura. De pronto se manifiesta en un país, un nuevo sentimiento del mundo externo, una comprensión de la naturaleza, y del espacio, que en primer término, constituyen el símbolo primario de una cultura.

La idea de espacio representa simbólicamente el carácter del alma a la cual pertenece. Encierra el concepto que el alma tiene del mundo y se halla bien expresada en su arquitectura y en su matemática, y más, en su misma vida material. Así, dice Spengler que la cultura griega fué euclidiana y la nuestra es multidimensional. ¿Pero, cómo y por qué causas, se manifiestan estos organismos de esa forma y en tal época y en tal país?

Spengler no es un explicador. Se complace en narrar lo que sucede, hasta fijar su devenir por intuiciones puras, pero no satisface jamás a aquella pregunta. Se defiende con imágenes y símbolos o emblemas cifrados o ideas de oculto sentido, que no pueden descifrarse, como aquella del "Sino". Hay momentos en su exposición en que el arrebató poético predomina, o sostiene una sólida armazón científica o filosófica, como ocurriría en un Lucrecio de este siglo (1).

La inteligencia nunca sabrá cómo, ni por qué brotan esas almas, que se presentan como nuevas. Mariposas nacidas al azar, de un capullo cósmico desconocido, vienen del infinito, como pudo venir la vida, tal vez. Pertrechada de una concepción propia del espacio tenemos, en tal época, desarrollándose una cultura, que tiende a realizar su sino, movida por una especie de fatalidad celeste, materializándose en sus caracteres que perdurarán. Es el arte y es la ciencia, que se manifiestan en ese momento. Se puede tomar una cultura en determinado instante de su presentación y vemos una igualdad en todas sus manifestaciones externas: su arte, su matemática, su legislación, sus guerras, su modo de conquistar o colonizar, se asemejan entre sí por caracteres que Spengler acumula copiosamente. Todo eso constituye el símbolo del sentimiento que el hombre tiene del mundo, en esa cultura. Si tomamos otra época, encontramos siempre una correlación igual. Hasta podemos tomar dos culturas ya realizadas y comparar sus símbolos expresivos, en su decadencia o en su crecimiento y vemos que son semejantes.

Las artes, por ejemplo, de un período de decadencia, tienen en cada ciclo de cultura, una analogía, como el pensar, la manera de ver la vida de dos hombres ancianos, aunque jamás se hayan visto, guardan cierta semejanza ya en prudencia o sabiduría o dulzura.

Desde la página 975 del Tomo I a la pág. 187 del Tomo II, se encuentra compendiado lo que de Spengler puede aprovecharse para estudiar las artes. Un capítulo que comprende la descripción del alma apolínea, del alma fáustica y del alma mágica, completado con aquellos otros capítulos que estudian las artes plásticas: El desnudo y el retrato y La forma del alma.

Considero que la lectura de esas páginas puede hacerse con prescindencia de lo demás de la obra, por un entusiasta del arte o estudiante o crítico de arte, que fuera además un serio investigador de las ocultas fuentes de la belleza. Con gran provecho para todos y sin peligro. Completárase esa lectura con la de la introducción de la obra, lo mismo que con un resumen breve de "La Decadencia de Occidente", aunque esto último sea más bien innecesario y hasta imprudente en cierto modo, pues la forma brillantísima como se plantean las culturas y su desarrollo, puede provocar una adhesión sin medida, ni seriedad a un conglomerado de teorías que tienen que resistir aun a infinidad de objeciones.

Spengler dará el calificativo de apolínea al alma de la cultura antigua, que eligió como tipo ideal de la extensión el cuerpo singular, presente y sensible. Esa denominación la hizo Nietzsche inteligible para todos. Frente a ella coloca el alma fáustica o faustiana, cuyo símbolo primario es el espacio puro, sin límites, y cuyo cuerpo es la cultura occidental que comienza a florecer en las llanuras del norte, entre el Elba y el Tajo, en el siglo X, al despuntar el estilo románico. "Apolínea es la estatua del hombre desnudo, fáustico es el arte de la fuga musical".

Se recordará muy bien que a principios del siglo XIX, se le llamó a Chateaubriand, por lo atrayente de su estilo, el encantador. L'enchanteur, el mago prodigioso que domina por la seducción de su estilo al resto de la prosa francesa de su siglo. Gran colorido, musicalidad, ritmo, ondulación, cierta ampulosidad oratoria, eran los atributos de ese estilo.

Para que se note de qué elementos líricos poderosos se vale Spengler para sostener su denominación a las culturas griega, árabe y contemporánea, citaré íntegro este párrafo:

"Apolíneos, son la concepción estática de la mecánica — los cultos sensualistas de los dioses olímpicos, los Estados griegos — con su aislamiento político, la fatalidad de Edipo".

"Fáusticos son la dinámica de Galileo, la dogmática católico-protestante, las grandes dinastías de la época barroca con su política de gabinete, el sino del Rey Lear, y el ideal de la mujer, desde la Beatriz del Dante a la parte final del segundo Fausto".

"Apolínea es la pintura que impone a los cuerpos el límite de un contorno, fáustica es la que crea espacios, con luces y sombras, y así se distinguen una de otra la pintura al fresco de Polignoto y la pintura al óleo de Rembrandt. Apolínea es la existencia del griego, que llama a su yo "soma", que no tiene idea de una evolución interna y carece, por lo tanto, de una historia verdadera, interior o exterior. Fáustica, es una existencia conducida con plena conciencia, una vida que se ve vivir a sí misma, una cultura eminentemente personal de las memorias, de las reflexiones".

(1) Esto, fué escrito en 1928 y leído en la Universidad. En 1929, encontramos en Waldo Franck, *Europa Destruída* (1929) lo siguiente: "La obra de Spengler es un poema en el cual las nociones metafísicas y estéticas de hoy son los personajes y la materia".

(Una objeción primordial, para que los sutiles mediten. ¿Cómo Spengler, un hombre de la cultura fáustica decadente, se siente capaz, hoy, de comprender el alma griega o la árabe, y retratarla con rasgos tan definidos? ¿No habíamos quedado que los hombres de una cultura no podrían sentir la verdad de otras culturas? ¿Cómo un hombre fáustico, además, en el último eslabón de este ciclo, es capaz de enseñarnos como hace Spengler, como era, no ya el griego de la decadencia, lo cual no sería contradictorio, sino el griego del florecimiento o del principio de aquella cultura ya realizada?)

Spengler nos dirá que el griego se interesaba sólo por lo presente, simbolizado por la columna dórica, construida ésta, al principio de madera, material fugaz. Igualmente el matemático apolíneo sólo conoce lo que ve y comprende, mientras el fáustico, el de hoy, penetra en una zona de abstracciones y no se pierde en el laberinto de lo tridimensional (1).

El hombre apolíneo realizó la misión de atraer el universo hacia sí mismo; de hacer finito lo infinito. Los apolíneos no se ocupaban del pasado histórico ni exploraron mucho el futuro. Estaban bajo el imperio de lo presente, lo limitado. Lo infinito no les interesó bajo ninguna concepción simbólica. En el arte, la forma más alta de la expresión apolínea es la estatua. En ese símbolo artístico, el antiguo expresó lo presente, lo finito, en figura corporal, y se equivale a los otros aspectos del alma apolínea; la indiferencia por el pasado y el futuro, el mismo carácter de las ciudades griegas, y la poca audacia de los navegantes, que nunca se apartaron mucho de las costas.

Ulises, lo sabemos muy bien, navegó siempre, buscando cautamente la configuración del los archipiélagos sagrados.

En el idioma griego no existía la palabra para nombrar al espacio. Ellos carecían de la penetración con el paisaje, no tenían el sentimiento del horizonte, de las distancias, de las nubes. La misma idea de patria no abarcaba la idea de gran nación, sino que se limitaba a lo que podía ver desde la ciudadela de la ciudad.

Así como el apolíneo se conformó con lo finito, el moderno busca lo infinito. "El principal símbolo del alma fáustica es el espacio sin límites."

El hombre fáustico es aventurero, desafiador. Sófocles, representó la tragedia del hombre que sólo desea ser, mientras que modernamente, Shakespeare, personifica la tragedia del hombre que se dispone a vencer.

Las catedrales góticas expresan el deseo de infinito del hombre fáustico, quien las hace musicales con los campanarios, y más tarde crea la música moderna, que es la más alta representación estética del hombre de hoy y de su deseo de infinito (2).

La música del fáustico se contrapone a la estatua del apolíneo.

Además, creó las matemáticas modernas, que se preocupan ante todo de cantidades infinitas, el cálculo de Leibnitz, la música del Parsifal de Wagner y el Fausto de Goethe, obras con las

(1) Spengler: Capítulo I.—El Sentido de los Números.

(2) Ver la exposición de la obra de Worringer, más adelante.

cuales culmina el imperialismo creador de lo fáustico.

Pero, el ciclo occidental se halla en su ocaso. El último estadio de las culturas, está constituido por las civilizaciones. Toda cultura es el cuerpo vivo de un alma, y toda civilización es la momia de ese cuerpo. Nosotros entramos en 1800, al período de civilización, equivalente de la decadencia. Hay que aceptar este sino, que es irremediable. Los que quieran modificarlo son charlatanes, dado que por principio es imposible sustraerse a ese imperio que nos precipita.

"Cuando el término ha sido alcanzado y la idea, la muchedumbre de posibilidades interiores se ha cumplido y realizado exteriormente, entonces, de pronto, la cultura se anquilosa y muera, se cuaja su sangre, se agotan sus fuerzas, se convierte en civilización. Eso es lo que significan las palabras egipcismo, bizantinismo, alejandrino, en el lenguaje de la filosofía de la historia.

El cadáver gigantesco, tronco reseco y sin savia, puede permanecer erecto en el bosque, siglos y el caso de China, de la India, del Islam. (Observemos que existen también sistemas filosóficos muy vastos que participan de este destierro trágico de las culturas. El de Spengler, el de Spengler... ¿No quedará este último sistema como un acueducto gigantesco, inmóvil en sus arcos de ciclos, sobre el fluir del tiempo?). Las grandes ciudades, Alejandría o Roma, en la antigüedad sustituyen a los pequeños núcleos creadores campesinos. El ateísmo es producto de civilización y emana del residuo terrestre de una cultura que fué. Todo eso es caducidad, como las tendencias socialistas que representan hoy al estoicismo romano. La creación artística espontánea es reemplazada por la invención artificial, de formas pseudo-nuevas, que no son sino viejas fórmulas remozadas por los hombres de hoy, quienes a su vez son más teorizantes que capaces de enriquecer el cosmos con creaciones grandiosas (1).

En arte, son característicos de estos períodos descendentes, los románticos y naturalistas. La pintura y la arquitectura, a partir de Miguel Ángel y de Rembrandt, puede afirmarse que no existen y en la música se buscará lo enorme con Wagner y Liszt, y en arquitectura, lo gigantesco (New York). Quedarán algunas posibilidades, pero serán sólo expansivas y nada originales, como el imperialismo, el racionalismo, las dictaduras.

Esto, y mucho más, constituye el estado de civilización, entre cuya decadencia flota el hombre europeo. El nuevo ciclo lo iniciarán los eslavos, de quien Spengler es el Bautista.

Esta concepción de la historia tiene su método y es el fisiognómico, y su herramienta, que es la intuición. Hay dos modos, esenciales de conocimiento correspondientes a dos objetos de conocimiento: de un lado está la naturaleza, y de otro, la historia (2).

La naturaleza, es lo permanente, el conjunto de las cosas y las apariencias. Para su conocimiento, el instrumento adecuado es el concepto, clasificador, ordenador y establecedor de leyes intemporales. Pero además de la naturaleza,

(1) Spengler.—El Problema de la Historia Universal.

(2) Morente.—¿Europa en Decadencia? — El autor español, que condensa esta parte de la teoría de la Decadencia, no aprovecha el momento para destacar la enorme cantidad de elementos que Spengler ha sacado de la obra de Bergson.

teníamos la historia. El suceder puro, la vida haciéndose, frente a la vida hecha de Bergson. Este transcurrir, este devenir, este fluir, sólo puede ser conocido por la intuición que penetra en las cosas vivas y se entera de su significado y símbolo. Esta intuición es la que ha dirigido toda la concepción de Spengler.

"La poesía y la investigación histórica tienen entre sí próximos parentescos".

Agreguemos, que el hombre se halla, aquí, dominado por un principio de causalidad feroz. Las ideas de libertad interior que la filosofía moderna defiende y que constituyen el orgullo de nuestra razón, el libre albedrío, rechazan estos ciclos culturales, más fatalistas aún, que el determinismo más cerrado.

La ley suprema, siendo la causalidad, la moral no depende de la libertad del hombre; éste permanece encerrado en el sino que impregna todo el ciclo cultural que le tocó en gracia. No puede haber un pesimismo mayor. La concepción del mundo de Spengler, es naturalista; un proceso de naturaleza es el desarrollo espiritual. Es difícil aceptar esto. Spengler, a fin de cuentas, es partidario de un naturalismo vitalista que conduce a un paralizador determinismo.

Débiles también son los fundamentos que desde el punto de vista de la lógica presenta Spengler.

Rickert los ha combatido con éxito. La idea de una concepción morfológica de las culturas es completamente apriorística, puede valer como una concepción poética para una cosmogonía en pleno siglo XX, una cosmogonía sin Dioses y sin cantos, pero no para una filosofía de la historia.

Rickert dice que los fundamentos lógicos de esta morfolología estaban refutados mucho antes de ser escritos (1).

Señalemos, por fin, que según Messer, la crítica científica, ha demostrado que, con frecuencia, Spengler, o conoce mal el material de la historia o lo violenta para que concuerde con su teoría.

En lo que exclusivamente se refiere al Arte, pueden separarse del sistema spengleriano, una serie de observaciones e interpretaciones que, seguramente quedarán incorporadas a las estéticas futuras. La profundización realizada en el estudio de la cultura egipcia, el lenguaje expresivo en arte, la arquitectura de la ventana, y otros muchísimos temas. La historia, de los estilos como organismos, al final del Tomo I—escrito bajo la inspiración de Goethe,—quien señalaba en ellos un lento crecimiento, un momento brillante de plenitud y una gran decadencia. Ahí está toda la morfolología de la historia de los estilos, que no tienen nada que ver con la personalidad de los artistas. Por el contrario, el estilo es el creador del tipo del artista.

La iniciación del Tomo II de la obra se presenta con el capítulo de la Música y lo Plástico y desde ya asistimos a una declaración sistemática y atrayente, que constituyó el tema desarrollado por mí en ensayos anteriores. Desarrolla esta verdad psicológica admirable hasta parecer una paradoja. "Las artes plásticas son innumerables, y entre ellas debe incluirse a la música". Prosiguese con la exaltación del grupo de las artes apolíneas y las fáusticas, y la caracterización de los períodos de la música occidental: Cuando considera al Renacimiento como un movimiento que, al ir contra lo gótico fué antimusical, señala

(1) Messer.—La filosofía actual.

un agudo sentido de aquella época, y coloca frente a frente dos aspectos no sospechados del arte de Occidente.

"El arte griego es euclidiano, ignora el infinito, la perspectiva, el estrato, mientras que el arte de occidente, expresa, bajo forma de imagen, en el dominio del sentido, las concepciones que presidieron el origen del análisis matemático". Los aspectos que caracterizan al arte de occidente son la fuga y el contrapunto. Estas son dos imágenes que aparecen siempre a lo largo de la Estética de Spengler.

Incluiríamos en ésta, el gran Capítulo V, que desarrolla la idea del alma y el sentimiento de la vida. Sub-capítulos dignos de meditación y amplio desarrollo, los hay allí, como el que compara la tragedia antigua de la actitud, y la tragedia fáustica del carácter. Pero es imposible condensar el total aporte y la rica contribución de Spengler a la historia del arte. Merecería una serie de ensayos ese solo tema, además de las reacciones que provocaría. Aunque el sistema en total careciera de fundamentos lógicos y metafísicos y quedase en la historia de las culturas, como la imagen, también él, de un organismo fosilizado y gigantesco, sistema detenido, con sus ciclos, como arcos de acueducto romano, parece que lo más vivo de esa vasta obra, de síntesis, está precisamente en los estudios sobre el arte, y que, en el futuro, va a ser difícil prescindir de la contribución spengleriana en ese orden de disciplinas (1).

* * *

Max Scheler desarrolló sus ideas sobre la cultura y el saber, en una conferencia, no muy extensa, pronunciada en Berlín hace unos años. Empieza pintándonos un panorama sombrío de Europa, en el que alternan lamentaciones del más variado gusto, desde la que provoca la destrucción de los escritos de la vejez de Tolstoy, realizado en Rusia, hasta el destierro de Unamuno, y el apogeo de lo que él llama intuicionismo superficial de Bergson. Toda una serie de hechos afecta hondamente al escritor, quien pasa después a expresarnos lo que, para él, constituye una cultura.

¿Cuál es la esencia de una cultura? ¿Cómo se produce la cultura? ¿Qué especies y formas del saber y del conocer condicionan y determinan el proceso mediante el cual el hombre se convierte en un ser culto?

"Cultura es una categoría del ser, no del saber".

Es la acuñación, la conformación de ese total ser humano, pero no aplicando el cuño a un elemento material, como en una estatua o cuadro ocurre, sino vaciando en la forma del tiempo una totalidad viviente, una totalidad que no consiste nada más que en fluencias, procesos y actos. A este existir del sujeto así plasmado corresponde en cada caso un mundo un microcosmos, que es también una totalidad que refleja en todos sus miembros y partes, en una especie

(1) Nota.—Es posible que la aspiración final de toda esta difícil síntesis que he hecho, tenga por mérito lo siguiente: proclamar, sobre todo lo demás, la superioridad de la parte de la obra de Spengler que se consagra a estudiar el arte apolíneo o el fáustico e insistir en su gran valor, como contribución al estudio de las artes y los estilos. No conozco autores que tengan hecho tal separación radical ni que hayan preferido a Spengler por sólo ese motivo. El resultado práctico de esa separación, sería el de incorporar a Spengler en los estudios de Filosofía del Arte de nuestras Universidades.

de proyección objetiva la forma plástica y fluida y viva de esa persona y no de otra. Es un mundo integral, no parcial de tal objeto del saber que el sujeto posea, que reproduce en todas las ideas y valores esenciales de las cosas, todas esas esencias que el gran universo real, uno y absoluto, realiza según un régimen de accidentalidad nunca plenamente conocido por el hombre.

Ese universo, resumiéndose y resumido en un individuo humano, es el mundo como cultura. Platón, Dante, Goethe, Kant, tienen así, su mundo (Max Scheler). Aspirar a una cultura, es buscar con clamoroso fervor una efectiva intervención y participación en todo cuanto, en la naturaleza y en la historia, es esencial al mundo; significa lo que coloca Goethe en labios del Fausto; querer ser un microcosmos. Dice Scheler: "Tal proceso, mediante el cual el mundo grande, el macrocosmos, se concentra en un foco espiritual de carácter individual y personal, el microcosmos". Este convertirse en mundo una persona humana, por el amor más el conocimiento, son dos expresiones que designan dos direcciones distintas en la consideración del proceso plástico, que se llama educación personal o cultura.

El mundo se ha perfeccionando realizándose en el hombre; el hombre debe perfeccionarse idealizándose en el mundo. El problema de Scheler, pues, es el de la autorrealización de la cultura en el yo. Cultura, es el proceso de autoconstrucción del yo que derrama, plasma, en el vaso del tiempo, una totalidad viviente.

El hombre, en su ser más profundo es un puente arrojado entre lo irracional y lo divino (1). El proceso de la cultura es de humanización, de profundización en los contenidos del hombre. Este proceso se aleja del sentido de Nietzsche, y reconoce como verdaderamente humano, no aquello más descendido, lo realmente infra-humano, sino aquello en que lo humano, entra en contacto con lo divino, o sea, el conocimiento, que es lo que caracteriza al hombre, y lo que lo define como espíritu y lo hace partícipe de lo Divino y con los Seres Superiores; todo eso que es, en su esencial contenido, conocimiento puro. Proceso de humanización que es una verdadera obra interior y creciente de auto-deificación (2).

Sólo en la sabiduría se realiza el hombre a sí mismo.

Pero saber, no es sólo conocimiento abstracto sino que es una categoría del Ser, y su finalidad exterior es el autorealizarse del yo en la cultura.

El saber no tiene su fin en sí mismo, sino que

(1) Esto, Max Scheler lo expresa en otro lenguaje, como en los aforismos: El hombre es un callejón sin salida... y es una salida al mismo tiempo. Fisiológicamente, el hombre es un callejón que no tiene salida, en cuanto a su condición de ser natural y vital; es un término y la final concentración de la naturaleza. Pero si se le considera como posible automanifestación del espíritu divino, por el poder de salvación, el hombre puede ser una magnífica salida del callejón en que se volcó su forma animal.

(2) En estos comentarios últimos, yo he seguido a Max Scheler, a través de la interpretación de Virasoro (Ver "Una teoría del yo como cultura".—Más adelante, una frecuentación detenida de los mismos pasajes de Max Scheler, me ha hecho ver claramente que en todos ellos, en el fondo, hay ideas ya conocidas de Pascal. Lo esencial de la antítesis de la "misericordia y grandeza" del hombre, puede ser expresada de otra manera, después de algunos años de teorías y conquistas biológicas, y así lo hace Max Scheler. Por ejemplo, aquello de que el hombre es el esclavo de su corteza cerebral, porque su cerebro es el órgano más frágil de todos, ya que no puede regenerarse si se lesiona y tampoco puede desarrollarse más filogenéticamente. Aquello de que ese cerebro ha caído

se orienta al devenir del espíritu en el mundo exterior. Así, para Scheler hay tres fines supremos del devenir, a los cuales el saber puede y debe subordinarse (3).

Culto no es el individuo aquel que sabe y conoce muchas modalidades contingentes, ni quien es capaz de predecir y dominar por leyes un máximo de hechos; el primero es un erudito, el segundo un investigador.

Culto es el que posee una estructura personal, un conjunto móvil de esquemas ideales, que construyen, apoyándose entre sí, la unidad de un estilo, y sirven para la intuición, el pensamiento, la valoración y el tratamiento del mundo y de las cosas contingentes del mundo.

El saber de salvación, la autodeificación, es un saber acerca de la existencia, la esencia y el valor de lo absolutamente real de las cosas, o sea un saber metafísico. Cultura, no es querer hacer de sí mismo una obra de arte. Es justamente lo contrario del narcisismo, que tenga por objeto su propio yo, su belleza, su virtud, su saber. Es lo contrario de tales complacencias. El hombre no debe ser una obra de arte. Su cultura se verifica y se cumple, en la acción, dentro del mundo y con el mundo, en el dominio de las existencias y pasiones, en el amor, ya referido a las cosas, al Estado, al prójimo y por último, en la intención de un auténtico acto deificador. Sólo el que quiera perderse por causa noble o cualquier especie de comunidad—, sin miedo—, sólo ese ganará a su propio y genuino yo.

Para Scheler, la cultura griega es el ejemplo de realización del saber como cultura, es decir, del saber orgánico. Nótese la profunda diferencia con Spengler. La cultura hindú busca realizar el saber de salvación deificador. Allí domina tanto ese saber, como en Europa el sentido práctico y técnico.

Europa, a partir del siglo XII, aspira a dominar el saber práctico de las ciencias positivas y especiales. Positivismo y pragmatismo son aspiraciones filosóficas actuales de ese sentido que se apoderó de Occidente. Ha llegado la hora de que se abra camino una nivelación, una integración de esas tres direcciones parciales del espíritu. Bajo ese signo debe erigirse la futura historia de la cultura humana. La idea humanística del saber culto, tal como la encarna, del modo más sublime, Goethe, ha de subordinarse a su vez y ponerse, por último fin, al servicio del saber de salvación. Recuérdese el Fausto y el final de la segunda parte. En definitiva, todo saber es de Dios y para Dios.

Vemos que Scheler termina en un misticismo superior; no somete al hombre a un principio de causalidad que lo arrastra en el desarrollo mor-

en una anquilosis vital sin posibilidades de perfección, y que, por lo tanto el hombre, el ser más cerebrado de todos tiene más fugaz existencia... Todo eso, conduce a formarnos el hombre vital de Max Scheler, que, en el último término, es el mismo ente pascaliano o sea el junco pensante. La misma idea salvadora de auto deificación está ya expresada en Pascal, al proclamar grandiosamente la dignidad del pensamiento en el hombre.

(3) Para Max Scheler, los tres fines del devenir humano son: el saber culto, el saber de salvación y el saber práctico. El saber culto significa el devenir y total desenvolvimiento de la persona que "sabe" y su interpretación se verá en el curso de este ensayo. El saber de salvación, es el saber, cuyo fin es la Divinidad, y que el mismo autor buscó al final de su vida. Oscuramente lo llamó así: "al devenir del mundo y esencial y existencial". El saber del dominio práctico, es la finalidad de dominar y transformar las cosas materiales, para lograr propósitos humanos, etc., etc. al devenir extratemporal de su fundamento supremo,

fológico de las culturas, sino al contrario, la cultura, es una realización del propio hombre, una relación ajustada del hombre con el mundo, en donde se plasma en carne y pensamiento, para dominar en el tiempo y en el espacio y afirmar enraizándose, a modo de núcleo engendrador imprescindible de las culturas (1).

* * *

Convendría que en los programas de filosofía del arte o de teorías literarias, existiera un espacio en blanco para llenarlo con las nuevas interpretaciones, por más discutibles y absurdas que parecieran. Es un hecho que, así como en ciencia, las Universidades viven en contacto con el ambiente de la investigación y recogen la última teoría, o reflejan con orgullo las más recientes hipótesis, sin medir que mañana pueden ser superadas y olvidadas, en arte, en cambio, predomina un criterio tradicional y de recelo para la novedad.

No hay peligro alguno, en dejar un espacio en blanco en los programas para comentar, certeramente, las más recientes teorías, o exponer las novísimas estéticas que van construyendo con sus impulsos creadores, y aún con sus exageraciones o con lo que acarrearán de las viejas creencias y lo presentan como nuevo no siéndolo, la realidad artística exterior, viva, fluida, que viene a golpear en forma de marea creciente, sobre el murallón de la universidad. Ese espacio en blanco, tendría una misión parecida a la del altar desierto que los últimos helenos dedicaban a un Dios desconocido, y que San Pablo aprovechó para presentarles, sobre el basamento vacío, la figura del nuevo Mesías, corporizado en las tierras de los hebreos y que se adelantaba a dominar sobre las civilizaciones de Occidente.

* * *

Se ha hecho aquí una exposición comentada de algunas maneras de encarar las artes; su historia y su filosofía, enlazándolas con las culturas, y con la intención de libertar a la historia del arte de los procedimientos habituales de estudiarla, es decir, considerándola en etapas sucesivas y dividiéndola en edades como se ha hecho artificialmente. Es posible imaginar y hasta ensayar otros métodos, para el estudio de las artes. Además, vemos como las teorías de Taine no satisfacen ya, y que se prefieren mejor los estudios de los estilos, o bien la morfología de los ciclos artísticos, o por fin, el continuo hacerse del yo, hasta dedicarse, como procedimientos para seguir estos estudios.

Hay que tratar de explicar las raíces humanas y secretas que han levantado los monumentos y los cuadros y construido el mundo de las sinfonías, sobre el corazón de los diferentes hombres, en todos los siglos. Cómo por tales medios, han expresado sus angustias, sus deseos esenciales, su afán de perdurabilidad, sus potencias inmortales. Esto, vale mucho más que describir las obras de arte, que el hombre ha realizado, por los caracteres exteriores, clasificar los estilos, las escuelas, medirlos y compararlas fría y sabiamente, disponiéndolas en el tiempo, en los vasos de las edades prehistóricas o modernas.

(1) Max Scheler. — "El Saber y la Cultura.—La tesis sostenida en este libro se amplía en otro: "La posición del hombre en el Cosmos".—Los autores alemanes que se comentan en este ensayo, participan, en cierto modo de una limitación común: todos ellos provienen de ideas que se hallaban en potencia en Goethe y Nietzsche.

Es preferible, me parece, imaginar con Max Scheler una cultura o un arte realizándose por el individuo, sólo, imponiendo su yo, frente al cosmos, en una suprahumanización sublime. O imaginar con Spengler, el nacimiento de los ciclos. Al morir de cada uno, en una como diluvial extinción, levántase otra cultura en el mundo. Continuariase reproduciendo, con la regularidad de los milenios, el mito de Deucalión, de la prospia de Prometeo, quien, volvía a poblar la tierra después del diluvio, arrancando piedras, y arrojándolas lejos, mientras asistía, deslumbrado, a la transformación de estas piedras, en organis-

* * *

mos; en hombres nuevos y fuertes.

En párrafos anteriores, al hablar de los tipos de imaginación creadora, citando las divisiones de plástica y de difuyente, establecimos varios ejemplos de la insuficiencia de las clasificaciones sistematizadas en psicología.

Lo extremadamente difuyente, con predominancia de contornos vagos, inexpressables y fluidos, que en la música se vuelca, y se personifica en ella, todo eso, pasaba a identificarse, por muchos motivos, que enumeramos, con lo plástico más representativo, es decir, con la arquitectura. Hoy mencionaremos otras aproximaciones.

Así, las arquitecturas góticas fueron creadas con un afán de luminosidad y musicalidad. La luz y la música anidaron en ellas; la luz, penetrando por los ventanales, confundiendo con los incienso del rito y los cantos, transformó en elemento difuyente la plástica interior. A su vez, la imaginación de los hombres medievales, por medio de la corporización de supersticiones, por el simbolismo de los terrores místicos, se materializó en las quimeras, gárgolas y monstruos que, cristalizándose sobre el esqueleto de la catedral, le dieron a ésta, perdiéndose en las alturas y en la atmósfera nórdica, un aspecto difuyente también, de inmaterialidad y vibraciones vivísimas. Sin referirnos por ahora a las formas de madurez excesiva, como la flamígera del período último, concretándonos a los primeros tiempos de la construcción gótica, tenemos ejemplos claros ahí, de cómo, anidando sobre lo plástico, puede ejercer una acción transformadora, lo difuyente.

La posición adoptada por nosotros desde el principio, de identificar la creación artística predominantemente con las creaciones subjetivas individuales, obliganos, al hablar de los estilos, a establecer una correlación más.

Al mencionar el estilo nos encontramos con una expresión aplicada a la creación artística, a las artes de una época determinada, que no obedece a una clara exposición y que puede dar lugar a tantas definiciones como sistemas de estéticas se organicen.

En lo psicológico o en lo moral, el carácter tiene una posición determinada, idéntica al estilo en arte.

¿Qué es el carácter? Un hombre que tiene carácter es el que posee voluntad, actividad consciente, reflexiva, instintos rechazados junto con los impulsos, bajo férreos dominios.

Aquí el carácter es sinónimo de poder personal o personalidad. Originalidad muy señalada que se mantiene unida y de acuerdo en todos los actos de la vida. Sabemos lo difícil que es desmembrar los elementos que se acumulan en esta actividad sintética. Y las falsificaciones del carácter que existen y nos confunden, mezclándose con la psicología de la mentira y la sugestión colectiva, en lo real, o sirviendo para el análisis sutil en las ficciones de teatro o de novela.

Con el estilo, ocurre lo mismo; es una actividad sintética. Se sabe, circula desde el humanismo renacentista aquello, el estilo es el hombre. Lo que confirma lo que dijimos al principio: El estilo es el hombre; el hombre es el carácter; el estilo es el carácter del hombre aplicado al arte, refiriéndose al arte que cultiva, o reflejándose en él.

Señálase una observación que no debemos olvidar. Así, psicológicamente, pura y exclusivamente, sin relacionarnos con la moral, el carácter es lo que diferencia a un individuo de sus semejantes. Un individuo sin carácter, débil, plástico, oscilante o abúllico, tiene ese carácter; es decir, goza de la característica de no tener carácter. Aunque dada las confusiones a que dan lugar las palabras sería mejor dejar la palabra carácter para el primer ejemplo, y característica, aplicarla al sentido últimamente citado.

Bien. Así, trasladándonos al estilo, podríamos decir que también en muchos casos el estilo de tal escritor consiste en no tener estilo.

Es una mezcla, de influencias, imitaciones y clisés de gremio o de escuela, que lo señalan entre los escritores por eso, precisamente, por la falta de estilo. El fenómeno de no tener estilo, puede ser personal o puede apicarse al arte de toda una cultura. El periodismo, cultivado continuamente, ha creado una multitud de escritores cuyo estilo precisamente es ese: no tienen estilo.

Se conoce inmediatamente al editorialista cuando se decide a salir de su medio de generalidades y de información, y se dedica al teatro o a la novela; se traslada cómodamente allí, con su falta de estilo, como un planeta con su atmósfera:

La persona en ese ejemplo, ha sacrificado su personalidad íntima a una institución que lo ha desindividualizado en mayor o menor intensidad en la manera de escribir. Todavía más: lo que el periodismo suele hacer con la persona que se interna en él, es lo mismo que realizan las ciudades de progreso rápido, de fácil desarrollo, con su personalidad histórica o espiritual; lo que hacen nuestras ciudades en su mayoría. Tenían un perfil inconfundible, hace unos cien años. Coloniaje por un lado, coloniaje en amalgamas con lo indígena por otro, indígena puro más allá. Era algo definido. Era un estilo, o si se quiere, la posibilidad de un estilo.

Pero todo eso se ha ido perdiendo y se halla en inminencia de extinguirse. Las tendencias imitativas, la riqueza fácil, han logrado desteñir el aspecto de las ciudades suramericanas más modernas, que están, como los escritores citados, sin estilo en la actualidad. Se entrecruzan en ellas todas las influencias bastardas, desde el arabesco ornamental o lo que de España trasplantamos, hasta la montaña fenicia de cementos yanquis.

El estilo pues, de nuestras ciudades, puede consistir en no tenerlo, como el carácter de los débiles e impulsivos consiste en no tener carácter.

* * *

La tentativa de Wolfflin señalada ya, de estudiar el hecho de la sucesión de los estilos, prescindiendo de biografías, de medio ambiente o social, alejándose de Taine y llegar hasta pretender escribir una historia del arte, cuyo eje directriz fuese el estilo y sus modificaciones, fué analizada en párrafos anteriores.

Wolfflin condensa su definición del estilo; fisonomía familiar común de un conjunto personal

(estilo de Miguel Angel) o histórico (estilo clásico) de obras. La fisonomía familiar va a ser explicada por medios puramente psicológicos. Ya sabemos como procede Wolfflin.

En cualquier libro de estética se enumeran las condiciones de que dependen los estilos. Así, en pintura están condicionados por las características del dibujo y del color. Después; los tonos, el fondo de la tela, los valores de perspectivas y sombras. En arquitectura, es sabido, los estilos dependen de la posibilidad de estas realizaciones: (Lagrésille) Primeramente, género de construcción, función de los materiales: piedras, ladrillos, madera, hierro, cemento. Secundariamente: género de las aberturas: bóvedas, techumbres, que utilizan de preferencia, ciertas líneas y curvas, arcos ojivas, cimbras. Más adelante, el género de los pilares, de las columnas, apoyos, género de las cubiertas, techo, cúpulas, flechas; el género de las decoraciones; el género de los colores naturales o superpuestos, y por fin las particularidades menores; detallismos dibujos, inscripciones, esculturas sobre-agregadas. La armonización de todos esos elementos que colaboran entre sí, constituye el estilo, dominante, personal, o mejor, dada la amplitud del ejemplo, el gran estilo histórico.

Conviene ahora recordar que el estilo no se forma solamente por esa yuxtaposición de elementos. Categoría del espíritu y puro elemento estético para Wolfflin, queda descartada toda subordinación del estilo a otras actividades históricas.

Hay hechos que no pueden negarse, como el señalado por Taine en las relaciones del arte con otras manifestaciones humanas de cierta época. Lo que sí, ahora quieren explicarse esas relaciones por una coordinación de todas las direcciones que toma la actividad de una época.

Lo que importaría, no serían los productos particulares, arte, instituciones, sociedad, sino lo general, el tono fundamental de la época, en la cual se organizan tales manifestaciones. Estilo, aquí es sinónimo de sistema de formas que expresan la sensibilidad íntima de un momento histórico.

Una cierta manera de ver las cosas, se generaliza en determinada época. Todos los medios de expresión son denominados. Un período de "acabado", de clasicismo es ése. Cuando ya ha dicho en sus diferentes lenguas artísticas todo lo que tenía en sí, deja que se inicie otro modo de ser.

Estas lenguas diversas de arte, son voluntades de forma y ramificaciones, y la historia del arte es un estudio. Para caracterizar el estilo se aprovecharán esas formas generales, mismo hasta no desdeñar las preartísticas.

La atención vigilante debe posarse sobre pormenores y menudencias, que pasaban desapercibidas para el gran crítico, y que pueden ser los paños, los pliegues, y otros detalles ornamentales no significativos en apariencia.

En la obra de Wolfflin aparecen las grandes figuras, no aisladas, sino como figuras en relieve (Kuntze) que se levantan sobre un fondo común. Esa multitud de elementos hábilmente estudiados, esa apariencia de atmósfera, es la manera de ver de la época en la cual el artista creador sobresale (1).

No se debe describir como es una obra de arte, como se ha producido (Taine) sino lo que interesa saber, es como tiene que ser para que la

(1) Kuntze.—El nuevo estilo en los métodos científicos.

consideremos representación fiel de la voluntad de forma que caracterizaba a esa época.

Voluntad de forma... elemento abstracto, múltiple, que crea y toma cuerpo en tal época y del cual son manifestaciones las obras de arte, pinturas, arquitecturas, poemas y demás: ese elemento inspira una nueva manera de ver el mundo.

Causalidad ya proclamada, que nos conduce a la estructura cíclica y morfológica de los estilos. Los estilos, en esta concepción spengleriana, no se suceden unos a otros, "a la manera de las olas del río o el pulso de las arterias". Son independientes de la personalidad de los artistas, de su conciencia, de su voluntad y por lo demás el estilo es el que crea al tipo del artista. Por tales causas, en el conjunto histórico de una cultura no puede concebirse más que un estilo: el estilo propio de esa cultura.

Habría sido equivocado considerar como estilos diferentes, las simples fases de un mismo estilo: románico, gótico, barroco, rococó, imperio y hasta equipararlos a unidades de muy distinto valor como el egipcio o el chino.

Gótico y barroco, es lo mismo que juventud y vejez, de un mismo conjunto de formas. Estilo occidental en su juventud, y el mismo, ya en la madurez. "A los historiadores les faltó en esa apreciación la distancia necesaria, la independencia y la buena voluntad para realizar la abstracción". Consecuencia de tal defecto fué esa imprevisión, de formular y fijar el esquema, edad antigua, edad media, edad moderna (Spengler).

Se va a intentar, la realización de las biografías comparativas de los grandes estilos. Todos los estilos, tienen una vida de estructura similar, ya que son organismos de la misma especie.

Spengler va a intentar encontrar en el estilo egipcio, elementos (dórico-góticos) que corresponden a la época juvenil de aquella cultura o antiguo-imperio y los va a diferenciar de los elementos de la época senil (jónico-barroco) que se desarrollan en el Medio Imperio.

Elementos que se funden a partir de la XII dinastía y dan las formas de las grandes obras. Pero, en los ciclos de cultura, tenemos los estilos, con su desarrollo a modo de organismos. La poetización de Spengler va a asignarles un ciclo solar de cuatro estaciones.

Primavera: expresión tímida al principio, humilde, de un alma que acaba de despertar a la vida. Cierta terror infantil, que aparece en las pinturas cristianas de las catacumbas. Más lejos, otro ciclo, en las salas de pilastras de la IV Dinastía Egipcia. En el paisaje; hondo vislumbre de formas futuras, poderosa tensión contenida. La tierra, dedicada a la agricultura aún, florece aquí y allá en pequeñas ciudades y primeros castillos. Luego la ascensión gótico primitivo de Occidente, el arte constantiniano, con sus basílicas de columnas y las iglesias cupulares.

En Egipto, allá lejos, otro ciclo equivalente, con el templo de la V dinastía, decorado de relieves. Affirmase en los hombres una concepción de la realidad. Por todas partes un sagrado lenguaje de formas, mientras el estilo llega a la madurez de un simbolismo lleno de majestad.

Expresión íntegra de la dirección en la profundidades y el destino. Pero esta embriaguez juvenil toca a su fin. Se acerca el Estío. Del alma brota la contradicción. El Renacimiento es eso en la cultura de Occidente. En la Grecia fué la hostilidad dionisiaco-musical, contra la plástica apolínea. El estilo ya llega a la edad viril. Estío. La cultura se ha convertido en el espíritu de las grandes ciudades. La impetuosa de las formas

llega a su término y aparecen artes suaves y mundanas, que vencen al arte magno de la piedra.

Surge "el artista". Ahora, "bosqueja" lo que antes había surgido del suelo mismo. Epoca del barroco incipiente de Miguel Angel, que levanta la cúpula de San Pedro. En Grecia, ese período se equivale con la época de Esquilo, que expresa en su tragedia lo que una arquitectura griega hubiera podido realizar.

Y estamos en el Otoño del estilo. El estilo revela la dicha de un alma por segunda vez consciente de su perfección. La vuelta a la naturaleza se repite; retengan ustedes la imagen de la primavera de hace un momento. Rousseau, en nuestra cultura, tiene su correspondiente en Gorgias el griego. Hay un vislumbre del final. Epoca de espiritualidad clara, de urbanidad sonriente, no sin la melancolía de una despedida.

Arte libre soleado, refinado en Egipto con Sesostris III. Estilo apolíneo otoñal, momentos colmados de venturas, bajo Pericles, conteniendo ufanamente las obras de Fidias y Zeuxis. El Acrópolis más allá.

Estilo mágico, otoñal, un milenio después en el mundo de los Omeyas, monumentos de los árabes, en un modo alegre y fabuloso. Arabescos deshaciéndose en el aire, columnas frágiles, arcos en herradura, etc.

El estilo fáustico, otoñal, mil años más tarde, donde todos los caracteres señalados más arriba renacen, en vibraciones finísimas en algunas creaciones originales de la época, como ser la música de Mozart y de Haynd, en los cuadros de Wateau, en las obras de los arquitectos de Dresde, Potsman, Viena (alemanes).

Y por último, tenemos el Invierno: el estilo muere...

Clasicismo senil, sin brillo, que existió en las ciudades de la época helenística, como en Bizancio, como en el Imperio napoleónico. Muerte del arte en un crepúsculo de formas vacías, heredadas; la autenticidad de los artistas y su seriedad pasan a ser problemáticas. El arte occidental de hoy, para Spengler, es un largo juego de formas muertas en las que querríamos mantener la ilusión de un arte vivo (1).

Anteriormente, señalamos el sino de las culturas: hoy ya establecimos el sino de los estilos, tal como los estudia. Arrancando de una fina observación de Goethe, construye Spengler un ciclo orgánico y establece divisiones en lo vital, aun contradiciéndose, pues suya es la frase de que las artes son unidades de lo vital y éste no admite división.

Fuera de la novedad de englobar varios estilos y considerarlos como etapas de un solo estilo, occidental, ya era conocida esa trayectoria que siguen los estilos, por los clásicos, quienes con más prudencia, se limitaban a señalar en cada estilo, dos épocas. Una época de invención y otra de imitación. Para que nazca un estilo se necesita un estado de transformación durable de ideal estético. Es necesario tiempo. Una revolución que haga romper a los hombres con el pasado. Revolución religiosa, política, racial, formidable, que transforme todos los valores y conmueva lo existente y lo vecino en el tiempo.

El estilo toma nacimiento con las otras manifestaciones del medio social y para los contempo-

(1) Spengler.—Alma apolínea, alma fáustica, alma mágica.—Subcapítulo 13.

raneos, puede muy bien no existir aún como tal; como estilo reconocido. ¿Los organismos comunales de la Edad Media, veían, diferenciaban el ojival, el gótico que ellos creaban, de las formas griegas? Dudosa respuesta; por lo pronto, puede afirmarse que ignoraban lo que hoy sabemos, por ejemplo; que lo griego es objetivo en arquitectura, y lo que ellos hacían era subjetivo.

Que lo griego era racional y lo de ellos emocional.

Que en lo griego había predominancia de líneas rectas, de ángulos rectos, con figuras rectangulares, y, columnas exteriores para sostener los monumentos, y que ellos, los medievales, eligían, por contraste, las líneas curvas, los ángulos agudos, la simetría variada, y las columnas adentro de los templos, para diferenciarse en todo eso y en algo más de la antigüedad.

Esa diferenciación, la estableció la posteridad; es obra de los juicios posteriores y aquellos artesanos religiosos, es casi seguro, ni la tuvieron en cuenta.

En las épocas de invención, los creadores se pierden en la gleba y hasta es seguro, que los críticos de arte, si los hay, afirmen que en esa época no hay estilo y es probable que demuestren que conviven con una época bárbara o estéril para el arte. La estabilidad progresiva que conduce a la afirmación de un estilo, es un compuesto de los productos de la invención, más los de la época de las imitaciones, que tienen la misión selectiva y ordenadora.

Hasta puede asegurarse que los inventores formidables, aquellos que se confunden con el pueblo, o con los gremios, ignoraban qué estilos y qué trascendencia artística y metafísica iban a hallar en sus obras, realizadas con humilde fé y devoción artística, los otros hombres de varios siglos después. Esto háceme pensar, en que los movimientos históricos, bautizados con nombres después, como el Renacimiento, fueron ignorados, al menos en su significación, fijada para siempre en lo histórico, por los mismos protagonistas.

Quien lee, por ejemplo, la auto-biografía de Benvenuto Cellini, vive una atmósfera bárbara y bestial, que contradice esa esquemática ideal atmósfera del Renacimiento que acompaña a la pronunciación de esta palabra. A Cellini, y a todos los que allí aparecen, les pasaba lo mismo, ignoraban que dramático destino estaban desempeñando.

* * *

La arquitectura gótica y el arte gótico en general, después del siglo XIX, han sido estudiados copiosamente. Más que el arte clásico, despuertan la imaginación del comentarista occidental. La crítica, en un sentido de creación al principio, más tarde la crítica impresionista, la descriptiva y la valorativa, han ensayado en el gótico toda clase de lenguaje de alabanza o menoscabo.

Es sabido que conjuntamente con la reacción a favor del gótico, aparecieron dos corrientes, manifestadas en un principio, en los umbrales del siglo pasado, en Chateaubriand. Una nueva manera literaria, el romanticismo, y una espiritualidad que fué tornándose en devoción religiosa.

Los célebres paralelos entre lo cristiano y lo pagano, las corrientes que exaltaban lo nacional, lo del medio evo, centro generador de las naciones europeas modernas, hicieron su aparición, escoltando al sentimiento reivindicador de lo gó-

tico. Los alemanes, con anterioridad, sobre todo Herder y Schlegel realizaron una empresa de igual finalidad, que reunió una gran cantidad de elementos, religiosos, nacionales y caballerescos. Aquella unión que exaltaba Schlegel, de la idealización religiosa del Oriente, el cristianismo, con el recio y leal valor del norte, comprendía, en sus manifestaciones artísticas, la valorización de lo gótico. Así, el romanticismo, por procedimientos literarios, tuvo el mérito de haber contribuido a fundar una nueva teoría de la Arquitectura, trasmitiéndoles a los críticos y arquitectos, resucitado en la novela o en el poema, un arte arrancado de lo medieval, y que hasta entonces había sido juzgado con menosprecio. Es pues, un movimiento de ayer, como quien dice. Y toda la admiración goticista provocada en gran parte por la célebre novela de Hugo, al provocar un estado de entusiasmo popular, llegó hasta los gobernantes, en Francia y se condensó por fin, en las teorías y realizaciones restauradoras de Viollet-le-Duc. Gracias a la intervención de este arquitecto, el gótico se libertó de los escritores, para ser estudiado científicamente, y gracias a él, pudo verse, como, los románticos tomaron por elemento principal lo que era secundario en realidad.

El gótico se hallaría lejos de ser una creación con predominancia imaginativa. En su esencia, constituía un arte realizado con lógica inflexible en el procedimiento, interviniendo lo racional en el establecimiento de sus leyes, con tanta serenidad y precisión como en los tiempos clásicos.

La arquitectura gótica, es un todo metódico, claro y con orden y estabilización. Había en ella un principio de unidad, representado por la bóveda, la ojiva, el arco diagonal, que engendraba todo el sistema constructivo, así como en arte clásico, la columna era el arranque de la simetría del monumento. Lo interesantísimo es que ya en Viollet-le-Duc hallábase un principio de morfología, al considerar el estilo gótico. Comparábalo a un organismo que se desarrollase como los organismos de la naturaleza, progresando como ellos, partiendo de un principio sencillo que se diferencia, perfecciona y complica, sin pérdida de su esencia primaria.

Toda la decoración exterior, sobre la cual habían posado sus miradas Hugo y los románticos, estaba subordinada, a una estructura rigurosa, primordial, realizada en un admirable esfuerzo de la inteligencia y el cálculo.

Completando lo que realizó Viollet-le-Duc, como ser las restauraciones de Nuestra Señora, Amiens, Saint Denis y muchísimos edificios militares y civiles además, lo que fué muy grande y difícil trabajo, y fundamentada su teoría en el "Diccionario" que publicó en esa época, el arquitecto colocó, desde el primer instante, el problema dentro de la Estética y dentro del criterio científico riguroso.

Pero ésto, que pertenece ya al fuero alto y respetable de los especialistas, no ha impedido que se prosiga una interpretación poética, religiosa y artística del gótico, que cuenta con valiosísimos cultivadores. ¿Quién, además de las páginas iniciales de Chateaubriand y Hugo, no ha seguido las interpretaciones del gótico a través de los libros de Ruskin, el finísimo inglés, teorizante místico del prerrafaelismo?

Constituyen legión los que viajan y estudian con los libros de Ruskin, y van desde Venecia a Amiens, atraídos por sus descripciones minuciosas y encendidas.

Más modernamente, no pocas también han sido las huellas de Maurice Barrés, cuyo libro "La Grande Pitié des Eglises de France" reflejó una sensibilidad patriótica y exacerbada por unos años.

¿Quién no conoce además, el libro de Rodin, "Les Cathedrales de France" tan hondo y lírico como el mejor de los poemas?

Y las páginas de Elie Faure, de Woermann, de Albert Michel, de extraordinario valor crítico y evocador, junto a las cuales, colocaré, sin desmerecimiento, el estudio breve, pero certero y genial de Hegel, en el tomo I de su Estética.

Agregado a todo eso, se debe mencionar el estado especial de devoción, por lo medieval, provocado por la destrucción de edificios, como la catedral de Reims, y las publicaciones que en forma considerable y en lenguaje exaltado se hicieron alrededor de estos motivos.

En lo que se refiere al que este comentario escribe, debo declarar, que si no ha podido como Augusto Rodin, decir, refiriéndose a los monumentos ojivales: "La neige, la pluie et le soleil me retrouvent bien souvent devant eux, comme un chemin de France", por lo menos, en lo que le ha sido posible, ha sido humilde transeunte y guarda de ello un inefable y místico recuerdo, de las naves de algunas de las mejores catedrales o iglesias, de Milán, Nuestra Señora de París, Weismister Abadía, catedrales de Toledo, e iglesias de Burgos, Sevilla, Saint-Denis, Saint Severin y tantas otras... Devota y calladamente, con un libro en la mano, como pintaron a Shelley las crónicas, o sea paseándose por el deambulatorio de la Catedral de Milán, he logrado caminar y soñar.

* * *

Dos direcciones opuestas conozco hoy, para el estudio del gótico. Una que se desarrolla en amplio tratado de Banister Fletcher, autor inglés, aplicándose a todos los estilos de arquitectura, y el otro, el de Worringer, dedicado exclusivamente al análisis de la esencia del arte gótico.

Banister Fletcher, aplica el método comparado, y expone con demasiada claridad y llaneza, las normas características de la arquitectura de cada país, considerando a su vez, las influencias que han contribuido a la formación de cada estilo.

En lo que atañe a los resultados de estas influencias, por medio del método analítico y comparativo, se deducen las cualidades especiales de un estilo y se las examina, de modo que estas diferencias pueden ser fácilmente apreciables y mejor comprendidos los estilos.

El carácter de lo gótico, pónese de manifiesto comparándolo con los estilos clásicos y renacentistas. Los aspectos locales y nacionales, pueden así ser bien apreciados, por medio de comparaciones, dentro del mismo estilo.

Cinco secciones utiliza para proceder analíticamente:

Sección I.—Influencias geográfica, geológica, climatológica, Religiosa, Social, Histórica.

Sección II.—Carácter Arquitectónico.

Sección III.—Ejemplos.

Sección IV.—Análisis comparativo, plantas, muros, huecos, techos, columnas, molduras, adornos.

Sección V.—Bibliografía, etc.

Así; en lo que se refiere al gótico, tendremos:

Sección I.—Influencias geográficas: Los reinos independientes de Francia, España e Italia, en el siglo XII.

Nueva distribución de los pueblos, nacionalidades nacientes.

Sección II.—Influencias geológicas variables: la piedra de granito áspero en Francia e Inglaterra, los mármoles de Italia, el ladrillo de Lombardía y Alemania del Norte.

Estos constituyen factores decisivos en los caracteres arquitectónicos.

Sección III.—Influencias climatológicas: Ofrecen influencias considerables: los rayos oblicuos del sol septentrional, hacen que los elementos verticales produzcan sombra de gran efecto, tal como en los pináculos y arbotantes que rodean a las iglesias nórdicas.

El sol meridional hace que se destaquen las sombras de las cornisas horizontales, y por eso, abundan éstas en Italia.

La mayor parte de lo gótico se extendió hacia el Norte. El clima influyó en las arcadas y en los huecos y ventanas. Las nieves exigían techos con inclinaciones nórdicas.

Sección IV.—Influencias religiosas: Esplendor de las comunidades monacales. Poderío del Papado, Riqueza y poderío de los clerics, peregrinaciones a santuarios. La complicación del rito infuye en la planta de la catedrales. Capillas para nuevas devociones. Los deambulatorios para los oficios y las procesiones.

El contenido fundamental de este capítulo ya había sido, a mi juicio, desarrollado maravillosamente en la Estética de Hegel. Puede afirmarse que, si hubieron ocho cruzadas a Oriente, el gótico fué la novena cruzada. La cruzada hacia el cielo. Hasta en detalles íntimos. El simbolismo religioso se hace extensivo hasta ciertas plantas de catedrales, como la de París, cuya cabecera se inclina algo sobre el eje principal, e imita así la caída, hacia un costado, de la cabeza de Cristo, en la Cruz.

Sección V.—Influencias Sociales: Desarrollo de pueblos. Comercio activísimo. Los gremios numerosos que aunque laicos, realizaron obra religiosa. Confederaciones de ciudades y rivalidades que los hacía esforzarse en la elevación de grandes obras.

Sección VI.—Influencias Históricas: Unificación de Francia bajo el poder real y la expulsión de los ingleses; luchas de moros y cristianos en España, y en toda Europa, la empresa de las Cruzadas.

Segunda Sección. Carácter Arquitectónico (más extensa e importante). Traza Flecher un esquema que marca la evolución de los estilos que culminaron en la arquitectura ojival. Tenemos este esquema: griego (adintelado) y etrusco (abovedado), engendran el romano (adintelado abovedado), que en los años (800-1200) genera el románico (arco semicircular) quien a su vez pasa, en los años (1200-1500) al ojival (arco apuntado).

Encuentra en el arco apuntado un posible origen asirio. Ese arco y los elementos de contrafuertes y pináculos dan al estilo la tendencia ascensional, símbolo de los deseos religiosos.

Los arquitectos ojivales utilizaron las leyes estáticas empleando piedras pequeñas en hiladas delgadas, buscando una elasticidad máxima.

Largamente expone Fletcher los caracteres arquitectónicos del gótico en general, con términos concisos, conteniendo la imaginación, para concretarse a una insuperable valorización técnica. Trae a continuación los ejemplos.

Las catedrales que compara, en proporciones, con los monumentos antiguos, los monasterios, las iglesias parroquiales, la arquitectura civil.

Viene luego el análisis comparativo del gótico que se desarrolló en los diversos pueblos: Inglaterra, Francia, Bélgica, Alemania, Italia y España.

A cada país citado, a su vez, aplicará con un rigor y detallismo precisos su método analítico-comparativo, en la misma forma que hemos reseñado. Influencias, caracteres, etc., etc.

Este procedimiento, minucioso y objetivo, un poco frío, dará gran amplitud a la obra, al mismo tiempo que se documentará comparando épocas y creaciones lejanas, con los últimos monumentos.

* * *

Por su parte, Worringer, va a proceder de muy diferente manera.

Tanto en el método de Taine, como en el sistema de análisis y comparaciones de Fletcher, se trata de explicar como surgió, en tal época, el gótico y lo que fué capaz de realizar.

Lo que pudo hacer, y de qué manera, bajo que influencias, más o menos decisivas, lo realizó.

Worringer, intenta descifrar qué cosa se propuso hacer el gótico.

Su teoría es una estética de la voluntad en contraposición a la estética de la potencia.

La investigación, se dirige, pues, en un sentido de averiguaciones profundas de propósitos intencionales. ¿Qué se propusieron realizar los arquitectos de las primeras catedrales?

La obra de Worringer, puede decirse que abarca tres cuestiones. Una introducción con los fundamentos de su teoría de voluntad.

Una investigación del origen nórdico del gótico (origen escandinavo-germano) y un penetrante estudio psicológico-técnico del gótico constituido y realizado, que es lo más admirable del libro, y que llega a superar lo que hemos leído sobre el gótico, y que sin ser mucho, no comparable jamás a lo de un arquitecto, enorgullecido de su arte, es digno de citarse, como se hizo ya: Woerman, Hegel, Schlegel, Rodin, Elie Faure, Ruskin, Albert Michel, Hourtic, y algún otro.

Worringer tratará de definirnos la "voluntad de forma" animadora del gótico. Cómo esa voluntad tiene su origen en ciertas necesidades humanas e históricas y cómo se revela en el detalle de un vestido, con la misma claridad que en una catedral.

Es una tarea no acometida por nadie, aún. Taine habíase limitado a analizar la posición histórica o geográfica del hombre gótico y su ubicación en la cultura.

La psicología de los estilos consistirá en comprender los valores formales, como expresión precisa de los valores internos, de tal modo, que el dualismo entre forma y contenido, desaparezca. —(Worringer).

—Hay que destruir la secular identificación de teoría del arte y estética. Esto trae una confusión en la valorización de las obras o estilos que no encajan con la estética establecida clásicamente.

"Nadie planteó el problema de la voluntad artística, porque esa voluntad parecía fija e indiscutible". "La valoración recaería, por lo tanto, no sobre lo que se había querido hacer, sino sobre lo que se había podido hacer".

Para la nueva ciencia del arte, axiomático ha de ser que en arte se ha "podido siempre" lo que se "ha querido" y lo que no se ha podido, es por una no coincidencia con la orientación del querer artístico.

Todo el problema está pues, en "este querer" en "esta voluntad de hacer".

El poder, la capacidad, el alcance, desaparecen como criterio de valoración.

La voluntad de arte, varía de época en época y estas variaciones, constituyen el propio objeto de la historia del arte, en el sentido de la psicología de los estilos.

Teníamos un ideal clásico, supremo criterio de valor artístico, perfecta adecuación entre el querer y el poder.

Lo clásico es tal, cuando la estructura fundamental de su "voluntad" de arte coincide con nuestra época. Por eso la estética, o sea la interpretación de esas épocas clásicas, pretende tener valor para todas las épocas del arte y tener valor absoluto.

Consecuencia de esa extensión arbitraria, es que el arte no europeo ha permanecido tanto tiempo inapreciado y no comprendido. No coincidía con el esquema clásico. Cuando se emanciparon algunos del criterio europeo, las artes de otros continentes fueron comprendidas.

Lo mismo pasó con las artes europeas no clásicas. Vino la rehabilitación del gótico. Worringer, para rehabilitarlo del todo, va a elaborar una estética del gótico, ya que la estética hasta él, se limitó a lo clásico.

Si él consigue dar una interpretación del arte gótico, que explique bien la relación entre la manera de sentir gótica y las manifestaciones visibles de su arte, habrá conseguido para el gótico lo que la estética europea ha hecho con el clasicismo.

La historia de esa voluntad artística, es un capítulo de la psicología de la humanidad, y guarda relación con los mitos religiosos, los sistemas filosóficos, y las concepciones del universo.

Worringer va a distinguir tres tipos fundamentales de humanidad, en los que se expresan relaciones fijas y sensibles entre el hombre y el mundo. Son: el hombre primitivo, cuya creación artística está representada por formas rígidas, sustraídas al cambio, a la movilidad.

El arte del hombre primitivo será limitado a dos dimensiones. Hace arte cuando dibuja sobre una superficie. El instinto es todo.

Después, tenemos el hombre clásico: es el hombre orientado ya en el universo. El caos, merced a su inteligencia se cambia en cosmos, y su arte es la naturaleza idealizada. El arte aspira a representar la vitalidad misma. El hombre celebra en el arte como en la religión, la felicidad de un exacto equilibrio psíquico. Para los europeos, el hombre clásico es un máximo. Pero más allá de Europa está el hombre oriental, quien se acerca al primitivo, pero es más, porque ha desgarrado el misterio y se orienta en el arcano eterno de las cosas.

El arte en él, es una respuesta a la idea de salvación, cumbre de su mística.

Su arte se cierne sobre lo perecedero, es rígido como el primitivo, pero lo supera por su riqueza de formas y soluciones.

El concepto de goticismo no comprende para Worringer, el estricto gótico histórico; es más bien la resultante final de una evolución nórdica, cuyo punto de partida habría que buscarlo en la Escandinavia germánica. Para el psicólogo del estilo, la voluntad gótica de la forma no actúa sólo en las obras maduras de forma, sino que subterráneamente se insinúa en toda la evolución anterior, bajo otros ropajes, y aunque no en lo externo, domina ya por dentro al arte román-

tico, o sea al merovingio, el arte de las invasiones. En síntesis, todo lo de la Europa central y septentrional.

Todo arte occidental que no haya tomado parte inmediata en la cultura mediterránea de los clásicos, es gótico en su intimidad.

El concepto del gótico se extiende por la historia europea, no sólo en los siglos anteriores, sino en los posteriores, bajo forma disfrazada de barroco septentrional.

La voluntad goticista de la forma arranca del estilo geométrico primitivo, común a todos los pueblos arios. Ya antes del gótico, el geometrismo primitivo de los arios, entró en contacto con el estilo de los mediterráneos por medio de los dorios y de ese encuentro surgió la evolución griega. Pero lo que más interesa, son los pueblos nórdicos, que permanecieron libres de la alta cultura mediterránea. En esos pueblos nació el goticismo, "por desenvolvimiento propio del estilo geométrico de los arios". Así, Worringer va a estudiar todos los elementos nórdicos, "la melodía infinita de la línea nórdica", las formas animadas y las esculturas. Culmina el arte gótico, para él, en una representación concentrada de las energías espirituales. "Es el arte abstracto de las líneas cultivado por el hombre nórdico". La esencia del estilo gótico, pues, debe hallarse en el estudio psicológico del hombre nórdico, cercano, pero más perfecto que el tipo oriental, ya descrito, completándose con el análisis de su religiosidad en el proceso de su voluntad de salvación.

Sabemos que la tesis de Worringer no es aceptada, precisamente por este afán de darle tanta importancia al Norte. Cuando se plantea el origen del gótico, siempre aparecen las rivalidades nacionales. Es indudable que el norte de Francia, a la llamada Isla de Francia, le corresponde el honor de haberlo arrancado al espíritu de la época, de haberlo desarrollado, irradiándolo hacia el resto de Europa, concluido y perfecto, en su cálida expresión artística y religiosa a la vez.

Para Worringer, el fundamento psíquico sobre el cual se afirmará el arte gótico, es desde luego, la necesidad de salvación. Esta necesidad es diferente de la que sentían el hombre primitivo y el oriental, quienes se entregan a la contemplación de valores muertos y sin expresión. En cambio, la línea nórdica es índice de expresión y vida. Frente al fatalismo oriental, aparece allí una movilidad inquisidora, una actividad, un afán sin descanso. La línea que levantará será pues abstracta en su esencia y de fortísima vitalidad.

En la misma ornamentación se refleja esa alma nórdica. "Son curvas, o como trazados gráficos de la sensibilidad gótica, las que describen esas líneas". Afán insatisfecho, aspiración de nuevas sublimaciones. el anhelo infinito que alienta en ese caos de líneas, es el afán, la meta ideal, la misma vida del nórdico. Ha perdido la inocencia de la ignorancia. Sin llegar a la renuncia del oriental, ni a la beatitud cognoscitiva del clásico, no encuentra el nórdico en sí mismo, nada más que una satisfacción innatural, espasmódica, una sublimación violenta que lo arrebató a esferas sensitivas, en donde se resuelve por fin su inquietud y oscura relación con la imagen cósmica.

Unas palabras de Goethe le sirven al autor para afirmarse en la convicción de que el gótico es sublime. Decía Goethe: "Lo cierto es que los sentimientos de la juventud y de los pueblos incultos, son los únicos adecuados para lo sublime."

La sublimidad tiene que ser informe, consistir en formas inaprensibles, y se produce fácilmente en la noche y en el crepúsculo, que confunden las figuras, y en cambio se desvanecen en el día,

que separa y aclara. Por eso, dice Goethe, que la cultura aniquila el sentimiento de lo sublime.

Worringer contraponen la idea constructiva del clasicismo, a la del goticismo y desde ese instante hasta el final, aparece la parte más consistente de la obra, que culmina en la definición artística del gótico. Habla allí de la desmaterialización gótica de la piedra, en búsqueda tenaz de una expresividad puramente espiritual.

Desmaterializar la piedra es espiritualizarla. Así quedan frente a frente dos tendencias: lo griego, que tiende a sensualizar, y lo gótico, que tiende a espiritualizar.

El griego se acercará al material pétreo con cierta sensualidad y dejará a la materia que habla como materia.

El gótico se acercará a la piedra poseído de una voluntad expresiva, con propósitos constructivos sin la menor relación artística con la piedra y para los cuales es el medio exterior de realización.

Lo griego es construcción aplicada. Lo gótico es construcción en sí. El propósito de esta voluntad expresiva es el afán de derramarse en una movilidad, insensual, pródiga de potencias mágicas.

Flotando en la exposición de Worringer, imposible de seguir en sus detalles, se pueden señalar innumerables frases sueltas, que no dan medida de los razonamientos del filósofo, pero que pueden contribuir a aclarar provisoriamente este sentido de voluntad expresiva:

"El hombre gótico levanta al infinito sus catedrales, no por goce de juego, sino porque el espectáculo de ese movimiento vertical, que excede de toda medida humana, enciende en su alma un hervor de sensaciones, en que la desarmonía de su espíritu, se borra y confunde, y la felicidad se apodera de su pecho". Worringer estudiará el goticismo aún después del Renacimiento, y señalará que la construcción del arte moderno, en el hierro, trae otra vez cierta inteligencia íntima con el goticismo.

Sentimiento que flota por ahí, no sé si desde Worringer, de establecer correlación entre las construcciones de urdimbre metálica, como las obras de ingeniería o los esqueletos de los rascacielos, con las formas medievales.

La obra de Worringer desarrolla después, los destinos de la voluntad gótica, la estructura interna de la Catedral. "donde los empujes de ambos lados, quedan unidos y como abrazados en la piedra clave, remate de la bóveda que, a pesar de su efectiva gravedad como corresponde a su función, etc., no da en absoluto la impresión de la pesadez y parece más bien una flor en lo alto del tallo, una evidente conclusión de movimiento". Habla de fuerzas vivas y flexibles, de anhelos en tensión, de flores en lo alto de los tallos.

Al tratar la estructura externa de las catedrales, identifica en estas construcciones, la íntima unión de las dos grandes potencias vitales de la Edad Media o sean la mística y la escolástica. Expone una psicología de la escolástica, complemento de su psicología de la voluntad de hacer en el gótico. Desarrolla un análisis del misticismo y no oculta su desprecio por el Renacimiento, que trajo, con el proceso de su salud vital, el aburguesamiento de la sensibilidad.

El Renacimiento constituye la corriente avasalladora que elimina la anomalías medievales y que, oigase bien, en lugar de la fuerza de lo sobrenatural (fondo, esencia del gótico), coloca la belleza de lo natural (fondo, esencia del clásico).

Sagaces son sus diferenciaciones entre individuo y personalidad. El nórdico, el místico, en-

casillado en los aposentos interiores del alma, hace como una renuncia del yo, por la idea mística de salvación; es, pues, más individuo que el renacentista, quien se afirma en su yo, se hace libre, y recibe al mundo como quien toma lo suyo: es personalidad.

Termina Worringer, diciéndonos que los germanos, constituyen la condición ineludible y esencial, sin la cual no pudo haber existido el gótico.

Ellos transmitieron a los pueblos más seguros de sí mismos, — a los de la Isla de Francia, — ese germen de inseguridad y de vacilación, ese dualismo del alma, de donde brotó con máxima energía, el pathos trascendental del gótico.

* * *

Por nuestra parte, se nos ocurre que ese propósito de encarar al gótico, como una proyección al exterior de delirios místicos milenarios, inexpresados, hasta que entraron en contacto con espíritus más claros y armoniosos, en el Siglo XII, si bien establece una participación, indudable de lo nórdico en la esencia del gótico, indica una incapacidad, pues por sí sólo no fué capaz de concretar nada.

Aquella voluntad y aquel sublime querer, no hubieran llegado jamás al estado de poder y seguirían siendo la fuerza de lo sobrenatural, sin

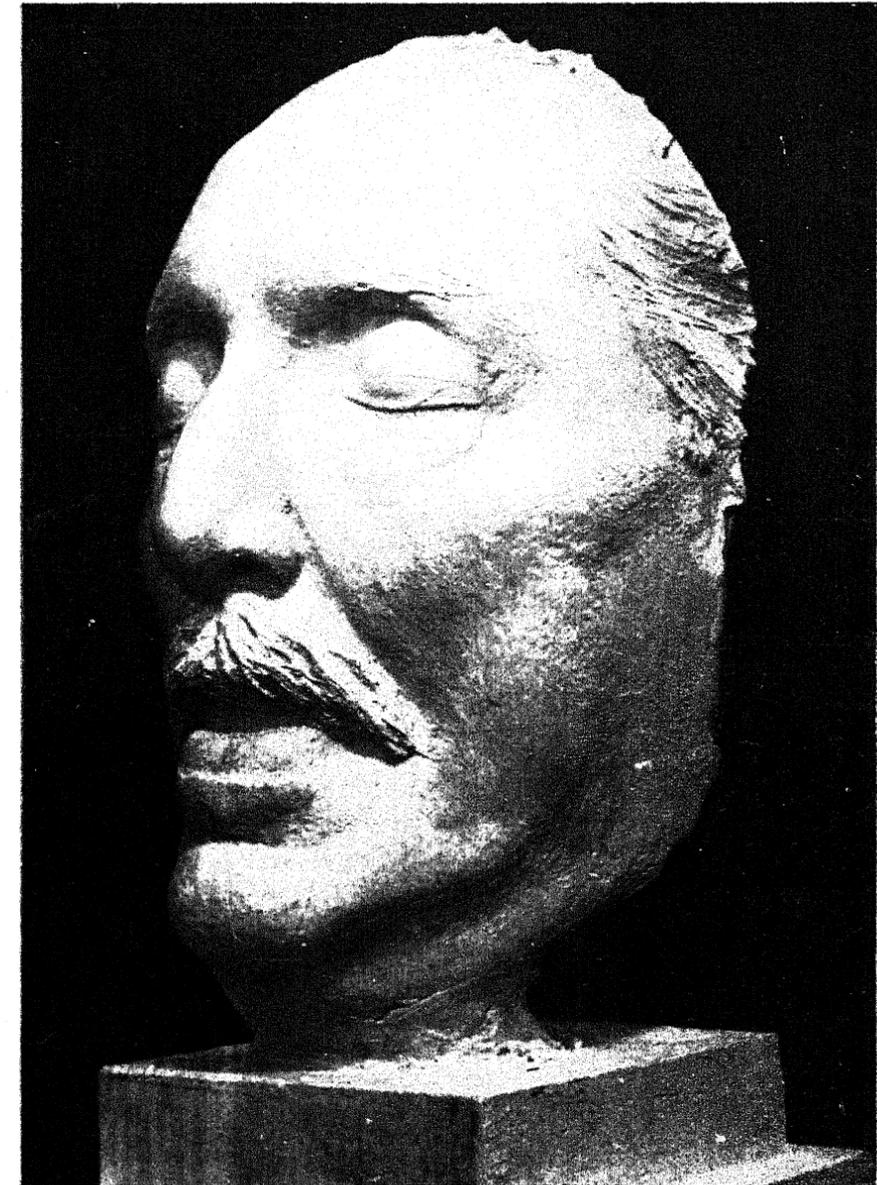
lograr ser la belleza de lo sobrenatural, cúspide de todos los elementos, sino se hubiese realizado la intervención del genio de las comunidades francesas del siglo XII; el buen y claro sentido, la lógica libre y correcta, la espiritualidad refinada y límpida y la realización ferviente y sin vacilaciones que es en sí, en el término más absoluto, el genio francés.

Además, es sabido que para Elie Faure, la Catedral es el Héroe francés, la "Summa" de todas las capacidades geniales que ha dado Francia al mundo.

EMILIO ORIBE

BIBLIOGRAFIA

- Worringer.—"La Esencia del Estilo Gótico".
Hegel.—"Estética".
Menéndez y Pelayo.—"Ideas Estéticas en España".
Banister-Fletcher.—"Historia de la Arquitectura". (1928)
Woermann.—"Historia del Arte".
Fericico Kuntze.—"El nuevo estilo en los métodos científicos".
Lagrésille.—"Esquisse d'une Esthétique Intégrale."



Como homenaje a la personalidad extraordinaria de José Batlle y Ordóñez — que llenó nuestra vida nacional durante cuarenta años, en el período más próspero y reciente de nuestra historia, — y como contribución a la estatua que han de levantarle bien pronto sus compatriotas agradecidos, ofrecemos a nuestros escultores la reproducción de la mascarilla del gran repúblico cuya desaparición no será nunca suficientemente lamentada. Hay en ese rostro noble, al que la muerte ha puesto su sello augusto, rasgos que acusan la firmeza, la energía de su carácter, la amplitud de sus concepciones, encaminadas siempre al bien de sus semejantes, y la bondad de un corazón en extremo sensible que desbordaba en generosas palpitaciones. Cabeza admirable de león en reposo, llena de inquietudes románticas y de sugerencias plásticas que ha de servir de inspiración a nuestros artistas, que en vano buscarán más expresivo y glorioso modelo.