

ARTES PLASTICAS

El arte italiano contemporáneo

Por Jorge Alberto MANRIQUE

Generalmente un momento artístico, situado en un contexto cultural, está en relación estrecha con la tradición que le antecede (el arte, dice Malraux en *Las voces del silencio*, depende más de la tradición que de la realidad), y sufre, también, la presión de solicitudes externas. Si queremos entender los ensayos, las actitudes y los logros del arte italiano de este siglo, ningún camino tal vez más seguro que el de definir cómo sus búsquedas se han ido orientando según aquellos dos reclamos. Esto es precisamente lo que permite hacer la exposición de arte italiano contemporáneo inaugurada a fines de marzo en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, al ejemplificar, con bastante abundancia en algunos casos, las tendencias más importantes de la actividad artística italiana a partir de 1910.

Curiosamente Italia, tan pródiga en arte por tantos siglos, gran productora de vanguardias artísticas *ante litteram* (desde el renacimiento hasta el neoclásico pasando por el manierismo y el barroco), se encontraba al morir del siglo XIX a la salida de un gran bostezo que la dejaba —por lo que toca a la plástica— ayuna de una tradición inmediata. En efecto, después del neoclásico de Canova y después de los últimos destellos de aquella inmensa (en tiempo, en calidad, en número de obras) escuela veneciana, Italia no había dado nada de importancia en el campo de las artes plásticas. Durante gran parte del siglo XIX, pero sobre todo después de las primeras manifestaciones impresionistas, las vanguardias venían de París. Las ciudades italianas pasaron a ser, desde el punto de vista artístico, cabalmente provincianas. Esta situación de desventaja la sintieron en carne viva los artistas más conscientes, los primeros artistas de verdadera importancia después del paréntesis yermo del *ottocento*. Así, sintiendo perdida la gloriosa tradición, decidieron ser auténticos: no quedaba más camino que tomar el toro por los cuernos, olvidar las túnicas romanas, las calzas renacentistas y las casacas barrocas, vestirse de saco corto y ponerse a pintar por aquellos rumbos que los impresionistas habían señalado. Si todavía en el siglo XVIII el “viaje a Italia” era inevitable para la educación de un artista europeo, desde fines del siglo XIX la estancia en París (o, a falta de París, Munich) resultó imprescindible para los artistas italianos empeñados en rehacer una tradición y en ser “hombres de su tiempo”. De este modo se dieron en Italia movimientos que son, de alguna manera, una réplica de los movimientos vanguardistas franceses: divisionismo y futurismo son, en el fondo, variantes de impresionismo y cubismo. Su importancia en Italia es mucha, en cuanto que representaban esa recuperación del tiempo perdido; su importancia fuera de Italia se mide más que por su orientación programática —aunque evi-

dentemente también en este sentido tienen una serie de novedades— porque en ellos se manifestaron algunos artistas de primer orden.

El futurismo, nacido hacia 1910 bajo la inspiración del poeta Marinetti, en su aspecto plástico está muy cercano al cubismo, aunque tuvo una base problemática más amplia e incorporó el movimiento en las obras como una componente ineludible de la realidad cuya representación integral se intentaba. Típico movimiento vanguardista, a él se adhirieron artistas de la importancia de Balla y de Boccioni, sobre todo, que es sin duda uno de los grandes del siglo. Después de Medardo Rosso, que había llevado hasta las posibilidades límite el “picturismo” de Rodin y su afán por destruir los volúmenes disolviéndolos en el espacio, y antes de Arturo Martini que paralelamente a Bourdelle y con muchos recuerdos de Lehmbruck intentó volver a la solidez de las formas, Boccioni se proponía replantear el problema fundamental de la escultura. Contemporáneamente a Boccioni, Brancusi en París iba también al fondo de las cosas; pero mientras que el maestro rumano se remontaba en la historia hasta encontrar que la escultura era pura y simplemente volumen, el italiano se proponía descifrar el problema de la escultura como representación. Su famoso *Desarrollo de una botella en el espacio* es la demostración plástica de que nuestra percepción de un objeto no es únicamente una percepción sensual, sino una percepción lógica, y de que el tiempo está presente en toda realidad objetiva.

Pero una vez que el aliento ferozmente moderno del futurismo renovó la actividad artística italiana, y aun podría pensarse que precisamente por esa espe-

cie de confianza que despertó, se planteaban otros problemas. El inmenso pasado artístico italiano estaba ahí, y había que hacer algo con él. Los futuristas lo habían visto como algo desligado y no aprovechable en una poética moderna. Y sin embargo no era seguramente fácil desentenderse de tanto monumento y de tanto arte acumulado. Ante esa situación empezaron diversos intentos por hacer del arte italiano no una novedad, sino una continuidad. Pero como la vieja tradición estaba trunca y no llegaba hasta el siglo XX, esos esfuerzos no se manifestaron primero como una real continuidad, sino como un rescate de valores acusados de caducos.

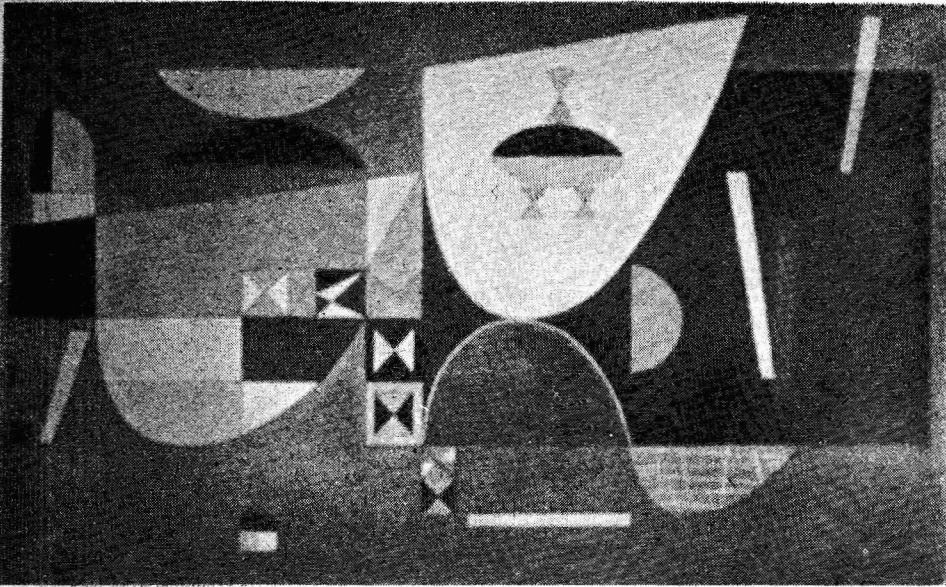
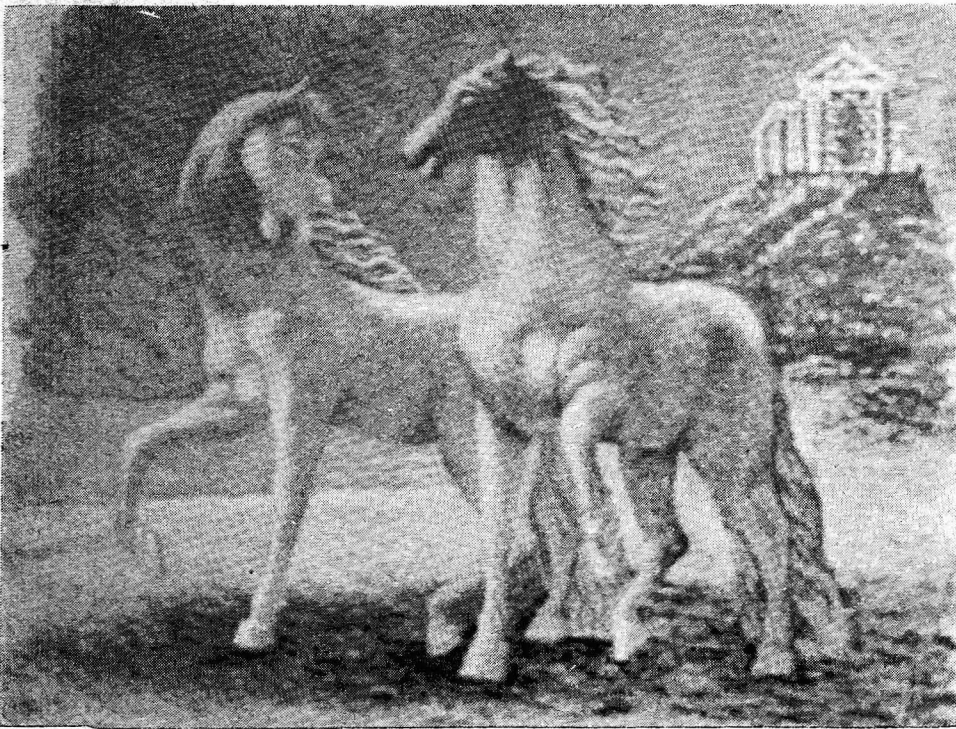
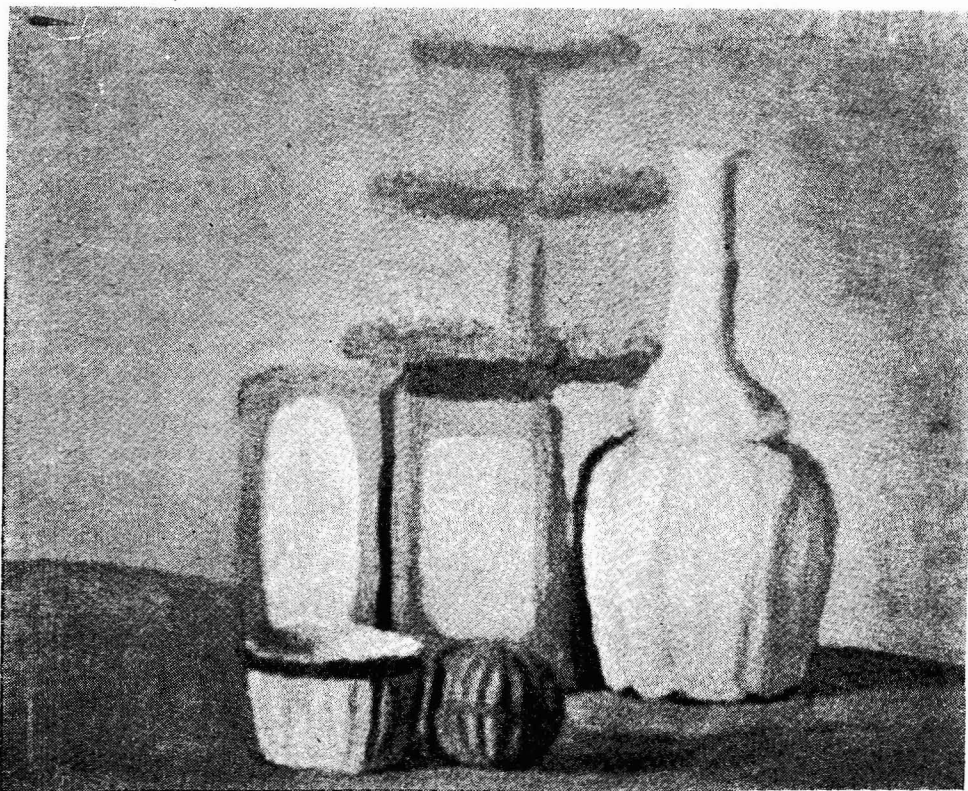
El movimiento “Metafísico” (1915) cumplió esa función. No se proponía hacer arte como los antiguos maestros lo habían hecho, sino que intentaba mostrar lo que las obras de aquéllos tienen de valioso para nosotros, hombres modernos. En una plaza barroca, en una escultura clásica o en una pintura renacentista no importa tanto la realidad tangible que tradicionalmente se ha apreciado, sino las sugerencias, reclamos, impresiones, que provocan en nosotros: esa otra realidad que está más allá de lo físico de la obra. Es claro que al entrar en esos terrenos, la pintura “metafísica” tocaba las zonas del subconsciente que el movimiento surrealista habría de exaltar. Así pues, los “metafísicos” De Chirico, Carrà, Savinio, tomaban una actitud de compromiso: no dejaban de ser modernos y vanguardistas, pero recuperaban, así fuera por un camino indirecto, parte de aquellos valores tachados de inútiles. Las plazas desiertas, de largas perspectivas y sombras alargadas de los cuadros de De Chirico (casi parece que a colación escribiría Pavese: “*ci sone d'estate pomeriggi che fino le piazze son vuote, / distese sotto il sole che sta per calare*”) no valen por la arquitectura representada, sino precisamente por lo no representado y únicamente sugerido (del mismo modo, por cierto, que la poesía de Pavese no vale por lo que relata, sino por esa realidad intangible que trae a cuento).

La pintura “metafísica” rescataba algo de los valores antiguos —principalmente clásicos— por la puerta falsa, no tanto porque *a priori* se les considerara buenos, sino casi por una especie de nostalgia de ciertos elementos (sensualidad, mito, prestancia, solemnidad) que aparentemente quedaban excluidos dentro de la temática del arte vanguardista. En un sentido parecido, Picasso abandonaba primero el cubismo analítico y luego incluso el sintético para no perder, justamente, aquellos valores.

De una manera general, hubo en el mundo, hacia la década de los años veinte, una desconfianza por las situaciones límite a que el estado de las artes pudiera llevar; la misma actitud demoledora de los dadaístas hacía más patente esa desconfianza. En Italia la actitud “tradicionalista” se manifestó más virulentamente porque tenía todo el respaldo de una cultura artística magnífica. Para aquellos hombres perder lo clásico significaba de alguna manera dejar a la deriva, por el embrujo de los cantos vanguardistas, aquello en lo que Italia había fincado su orgullo por tantos siglos. Significaba,



Umberto Boccioni: Estudio de figura

Attanasio Soldati: *Obra inacabada*, 1953Giorgio de Chirico: *Caballos en la playa*, 1927Giorgio Morandi: *Naturaleza muerta*, 1948

casi, una traición a la cultura italiana. De ahí las actitudes que culminaron con el movimiento del "Novecento" (1920) y, por otro lado, con la "escuela romana". El movimiento novecentista, sobre todo, más consciente argüía que todo el vanguardismo no era sino el resultado de una falta de orientación: el programa, la "poética" del siglo xx, no podía depender más que de los valores del pasado (como si, digamos entre paréntesis, todos los movimientos vanguardistas no dependieran de un proceso ininterrumpido, aunque las huellas completas de ese proceso no se encontraran en Italia). Los novecentistas y la "escuela romana" de Scipione invertían radicalmente los términos de la problemática futurista. Ahora ya no era lo fundamental ser modernos (que lo italiano vendría por añadidura), sino que lo fundamental era ser italianos (que lo moderno vendría por añadidura). Esta actitud está seguramente en relación con un fenómeno contemporáneo mucho más amplio, tal vez no absolutamente desligado de ciertas posturas nacionalistas que podrían encontrarse en los orígenes del fascismo; no hay que olvidar el exacerbado nacionalismo de los artistas futuristas, que se enrolaron como voluntarios cuando Italia se convirtió en beligerante, durante la primera guerra mundial y abandonaron todos, incluso Boccioni, la pintura vanguardista por otra realista más de acuerdo con la tradición. Tampoco hay que olvidar, por lo que hace a los artistas del *novecento*, su relación con las ideas estéticas de Croce, su creencia en un arte absolutamente intemporal y en la eternidad de los valores artísticos; negando los ensayos más avanzados del siglo xx, lo que los artistas italianos hacían era negar la condición histórica del arte: si se puede pintar ahora, en el siglo xx, como lo hacían los artistas del primer renacimiento, es precisamente porque su arte está fuera de toda historia y es un valor eterno.

La nueva actitud surgida alrededor de 1920 produjo algunas obras verdaderamente maestras, como ciertas esculturas de Martini, la *Familia* de Sironi o, sobre todo, el *Mediodía* de Casorati que es casi casi un Caravaggio redivivo; estos artistas estaban empeñados en mostrar la eternidad de los valores antiguos, y en cierto sentido lo lograron. No parece de ninguna manera una aberración hablar de neoclasicismo al referirse a ellos.

Mientras los novecentistas se hundían en la tradición y la rescataban a veces íntegramente, Modigliani, aparte de cualquier movimiento artístico italiano, forjaba en París, estudiando con Brancusi y en contacto —pero no participación— con el grupo cubista, un estilo tan personal que lo coloca fuera de toda posible clasificación. Modigliani fabricó su propia "vanguardia" a partir del estudio cuidadoso de Cézanne y con el ingrediente no literal sino intuitivamente tamizado de los valores colorísticos venecianos y de los valores lineales florentinos. En Modigliani el problema de la tradición y de las solicitaciones exteriores no se da más que como un problema íntimamente personal (y nunca programático) y se resuelve intuitivamente en un estilo también personal y no aprovechable en los términos de una escuela o una poética normativa.

Con la aparición del fascismo en Italia, los afanes tradicionalistas en sentido estricto quedaron anulados. Si bien el clima que había llevado al tradicionalismo artístico podía tener alguna relación con el clima que políticamente llevó al fascismo, es evidente que los artistas no estaban dispuestos a plegarse al arte oficial; pero tampoco podían negarse a sí mismos e intentar "regresar" a la vanguardia (que por otra parte era vista con tanta desconfianza por el fascismo); si algunos artistas como Magnelli, Prampolini o Soldati se mantuvieron en las filas de la vanguardia es porque su actividad, desde muy antes, estaba fuera de los movimientos propiamente italianos. Enfrente del fascismo no quedó, pues, casi otra cosa que el refugio personal, la actividad de tipo limitado de los De Pisis, Tosi, Rosai, etcétera: la importancia de su obra tiene el carácter de una aventura individual, donde el artista se desempeña como mejor puede, echando mano de recursos de ocasión, aprovechando afinidades y habilidades, sin que ello implique comprometerse en ningún sentido. Entretanto Morandi seguía trabajando su estupendo único cuadro, con variaciones infinitas, fiado a la creencia de los valores eternos del arte, que dependía en realidad de la actitud novecentista (por más que Morandi se haya adherido un tiempo al grupo "metafísico"), pero que no representaba ningún compromiso con el arte oficial precisamente por su tono menor.

El momento que sigue a la terminación de la segunda guerra, con lo que tuvo de catártico en todos sentidos y desde luego desde el punto de vista artístico (no olvidemos que es entonces cuando de una manera definitiva prenden el no figurativismo, el expresionismo abstracto, el informalismo) fue indudablemente propicio para que los artistas italianos resolvieran su comprometedor disyuntiva entre continuidad y solicitaciones exteriores. Habiendo perdido un mundo y teniendo necesidad de rehacer otro, la actitud vanguardista no tenía ya el carácter de una pose, sino que resultaba naturalmente; por otra parte, para los artistas que trabajaban en 1945 había ya el antecedente italiano del futurismo, y si bien su quehacer no dependió directamente de aquel movimiento, sí es indudable que él les ofrecía una base de apoyo. La pintura abstracta podía sentirse en cierto sentido avalada por la experiencia futurista que era, al fin y al cabo, una experiencia italiana. De cualquier forma, los artistas de la postguerra no estaban tan desvalidos como lo habían estado los artistas de principios de siglo.

De este modo surgió en Italia un arte que sin ser rabiosamente modernista (pues lo "moderno" se ofrecía en el ambiente), tampoco era un pasivo resultado de las experiencias extraitalianas, puesto que tenían varias prendas para no considerarse espurio. También era un arte que recuperaba una serie de cualidades tradicionales, sin por eso adherir a un servilismo tradicionalista. Era un arte que no fiaba ya demasiado a los programas normativos sino que —dentro de la gran libertad que la postguerra propició— se lanzaba a las experiencias más diversas, audaces e ilimitadas. Hubo entonces quien se planteó el arte como una mera problemática perso-



Gino Severini: *Composición*, 1917



Renato Guttuso: *Tres desnudos con la Venus de Cranach*



Amedeo Modigliani: *Mujer sentada*, 1918

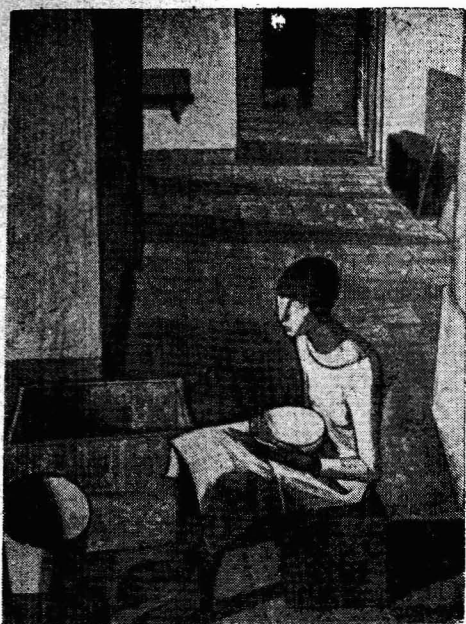
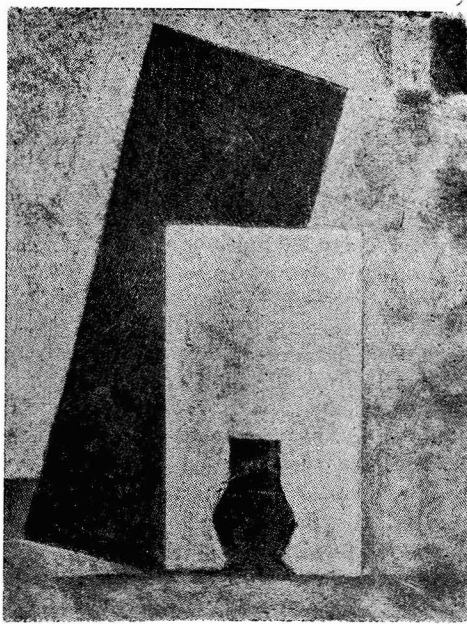
nal, como el caso de Cagli, siempre investigando sobre una realidad imaginada; quien sin más programa que el suyo propio entendió el arte como una actitud a tomar frente a un mundo en destrucción, como el caso de Vedova y sus "cuadros-protestas". Hubo también quienes, de una manera u otra, se siguieron sintiendo muy ligados a alguna de las múltiples tradiciones italianas, pero ya no en forma obligada (como actitud que es indispensable tomar), sino de una manera mucho menos tensa: Manzù con esa elegancia ghibertina de que hace gala, Marini con sus recuerdos etruscos y arcaicos, Fazzini con esa renovación del juego y de la tortura barrocos, Greco con el revivir de formas clasizantes. (Y vale la pena hacer notar que no es por casualidad que principalmente en la escultura se hayan dado esas supervivencias, pues ese arte, de una manera natural, se encuentra en la obligación de asentarse en un terreno más firme que la pintura).

Un solitario en el momento de la postguerra —y solitario hasta nuestros días— es Guttuso; él entendió el arte como un medio de comunicar cosas a la masa popular y en consecuencia desembocó en el realismo; un realismo que por cierto no tiene nada que ver con ninguna de las manifestaciones de la tradición artística italiana, y si acaso se liga con el expresionismo nórdico. Por ese camino Guttuso ha producido un sinnúmero de magníficos dibujos, a cuya calidad está lejos de alcanzar su producción propiamente pictórica.

De cualquier forma, es evidente que el arte italiano había superado después de 1945 la disyuntiva entre vanguardismo y tradicionalismo como actitudes excluyentes. Entonces se da en aquel país un racimo de artistas de primer orden, entre los que están, además de los citados, el estupendo "creador de superficies" Capogrossi, y Afro, a quien conviene, tal vez más que a cualquier otro, el título de poeta: sus cuadros informales nos muestran cómo la materia pictórica (línea y color) se puede organizar de una manera que podría llamarse natural; ante un cuadro suyo se tiene la convicción de que ésa, y de ninguna manera otra, era la única forma de estructurar una superficie.

Después vendrán, en consonancia con el clima internacional coetáneo, pero no sujetos a guías externas sino como secreciones de la "actualidad" plástica italiana, ensayos más heterodoxos: tales los costales cosidos de Burri, las superficies acuchilladas o agujereadas de Fontana.

Hacia 1960 vuelve a haber en Italia una preocupación de *aggiornamento* y aparecen artistas que siguen el "realismo de objeto", el pop art y la nueva figuración, como Rotella o Guerreschi o Tano Festa. Simultáneamente otros inician búsquedas desde el punto de vista óptico, ya individualmente, como Castellani y Albani, ya colectivamente, como el "Grupo N" y el "Grupo T". De una manera general, todas estas tendencias se manifiestan como reacción contra el "informalismo" que reinaba en la pintura italiana y lo que significaba como actitud hedonista o por lo menos individualista; pretenden hacer un arte en el que la expresión deja de ser el pivote sobre el que gire la labor artística, un arte en el que el espectador "cree" real-

Felice Casorati: *Mujer con escudilla*, 1919Carlo Carrà: *Ritmos y espacialidad*, 1913

mente las obras a partir de objetos que se presentan casi sin más título que su pura objetividad.

"Neogestálticas" (recordando la teoría perceptiva de la *Gestaltpsychologie*) se les ha llamado a otras experiencias relativamente similares, que ponen el acento, precisamente, en la percepción y ya no en la expresión, y que son menos "cinegéticas" y menos "geométricas" que el puro arte óptico; lo que tal vez las singulariza más es una definida intención y una gran confianza en el poder de acción social que pueda tener el arte (si es que el término "arte" todavía les conviene). Frascà, Pace, Santoro, y en general los integrantes del "Grupo Uno" ejemplifican esta última corriente.

Parece claro, en todo caso, que todas

las más recientes actitudes del arte italiano, que se presenta sin duda como uno de los que mayores posibilidades abre y más nuevos caminos tiene a la vista, se dan como un resultado —así sea oponiéndose— de las búsquedas del informalismo italiano, por más que no sean sordas a un clima artístico mundial. De hecho, y cualesquiera que fueren los resultados de las experiencias últimas, es indudable que Italia ha logrado hacerse de una tradición artística moderna, precisamente a partir del futurismo, y que el fantasma de la antigua tradición no se presenta ya como un imperativo inevitable sino justamente como un pasado cancelado... hasta donde un pasado (y un pasado artístico) pueda cancelarse.

M U S I C A

Las opiniones de Leinsdorf

Por Raúl COSÍO

Durante muchos años, Erich Leinsdorf fue conocido y solicitado como director de óperas, con varias temporadas en el *Metropolitan* y actuaciones numerosas en los festivales. Pero desde hace unos tres o cuatro años, abandonó el campo operático para ocupar uno de los puestos más codiciados por músico alguno: la dirección titular de la Sinfónica de Boston, en la cual ha estado gente eminentísima, como Serge Koussevitzky y Charles Munch; y la propia orquesta, como es sabido, se cuenta entre las cinco mejores de los Estados Unidos y, por supuesto, entre las mejores del mundo. Leinsdorf acaba de publicar un artículo —*What makes opera run*— en el *Atlantic Monthly* de marzo, en el cual se propone determinar las causas del éxito o del fracaso y la supervivencia de las óperas.

Elaborado tal artículo por tan reconocida autoridad, esperábase un tratamiento profundamente analítico y sagaz de un tema que ha preocupado, por lustros, al público, a los literatos, los cantantes, los músicos y hasta a los empre-

sarios, algunos de los cuales han tratado, valientemente, de oponerse a la cómoda y obtusa rutina del repertorio. ¿Quién mejor para dilucidar esas incógnitas, o cuando menos para opinar sobre ellas, que un director de orquesta que ha manejado durante gran parte de su vida un respetable acervo de óperas? Pocos pueden ufanarse de semejante oportunidad: trabajar esas obras *in vivo*, en varios países y de modo tan completo. Sin embargo, y a pesar de la evidente intención de Leinsdorf de comprometerse lo menos posible, van apareciendo ante los atónitos ojos de los lectores algunas frases extrañas y sorprendentes, que parecen mostrar, por momentos, que al director afamado la ópera le fastidiaba y que ya no le interesa.

Desde luego, empieza comunicándonos que todo el mundo le pregunta: "¿Qué tanto echa usted de menos a la ópera?", contando con la seguridad de su añoranza, en vez de preguntarle: "¿Echa usted de menos a la ópera?" Y medio en serio, medio en broma, responde: "Todavía

puedo controlar mi nostalgia". Pero claro, todos le preguntan lo mismo; a nadie se le ocurriría decirle, por lo bajo y en todo de complicidad: "Al fin se libró usted de esa monserga" —ni como chiste cruel.

Sin declarar abiertamente su antipatía por la ópera (o tal vez por el repertorio tradicional), dice, a continuación, que un europeo puede llegar a saturarse con el repertorio operático, pero que eso sucede raramente en el mundo de habla inglesa. ¿Y a qué obedece este fenómeno? Y sin detenerse a considerar la situación en las Islas Británicas, afirma que la *popularidad retrasada* de la ópera en los Estados Unidos se debe a que por mucho tiempo sólo se patrocinaban orquestas sinfónicas, o sea que la ópera tiene, en ese país, pocos años de existencia. Pero esta aseveración parece añadir, veladamente, que la ópera (o el repertorio), una vez conocida, pasa de moda.

Otra contundente revelación es la siguiente: "El gran esfuerzo que significa concebir, componer y orquestar una partitura operática no garantiza un éxito duradero". Mucho ojo, compositores: si queréis a la historia pasar, no os equivocéis: dejad de escribir óperas, pues el género es traicionero.

Después de estas interesantes opiniones, Leinsdorf se dedica a hacer un inventario del repertorio, como esas estadísticas a la americana o esas tabulaciones a la alemana, tan comunes. Descubre que sólo viven, según los países, de tres a seis decenas de óperas, y todo lo demás se conserva en museos y archivos. Y para introducir al lector en la importancia del tema amoroso, toma como ejemplo el *Palestrina*, de Pfitzner. Esta ópera nunca ha tenido el éxito que merece no porque sea demasiado larga y pesada, sino porque no hay un papel femenino importante. La difunta esposa del compositor se le aparece en un sueño (no tiene realidad), y las otras dos voces femeninas corresponden al hijo y a un discípulo de Palestrina. La primera parte de la ópera describe las preocupaciones de Palestrina, cuando le ha ordenado el cardenal que escriba una misa modelo (¿la del papa Marcello?), y en la segunda parte presenta algunos aspectos políticos de la Iglesia, con su Concilio de Trento. Pero la carencia de problema amoroso es lo que da al traste con las excelencias de la obra.

Y así hemos desembocado en el tema del amor. Por su preponderancia, prefiere el público *Las bodas de Figaro* y el *Don Juan* a otras óperas de Mozart. El *Falstaff* no ha tenido tanto éxito como otras óperas de Verdi porque el amor se encuentra relegado a un segundo término. Lo mismo sucede con las óperas de Wagner, Puccini y Richard Strauss. El *Falstaff*, además, termina con una boda, error funesto, pues el tipo de amor preferido es el trágico.

Y muy notablemente, las tragedias son más populares que las comedias. De éstas, nada más han sobrevivido cuatro: *Las bodas de Figaro*, *El barbero de Sevilla*, *Los maestros cantores* y *El Caballero de la Rosa*. ¿Y qué tienen de común estas cuatro óperas? El disfraz de uno de los protagonistas, para dejar con un palmo de narices al enamorado grotesco y antipático.

En seguida, Leinsdorf declara rotundamente que la ópera no se hizo para