

ARTES PLASTICAS

EN TORNO A UNA ESTETICA

DEL ARTE RELIGIOSO

INGRES, el más genial representante del arte neoclasicista dijo alguna vez a sus discípulos: "Ante Rafael hay que arrodillarse." Y no hay duda de que mentalmente lo hacía: de que se arrodillaba, y no sólo ante las Madonas de Rafael, sino ante todas sus obras. La historia del arte ha retenido esta frase porque caracteriza muy bien al pintor de las "Odaliscas". Revela la adoración casi religiosa que le inspiraba la obra de arte perfecta. Pero el elemento irracional, la emoción ante la obra de arte, no es sino uno de los factores que determinaban en él —como la determinan en muchos— la vivencia artística. Y aquella frase encierra implícitamente el segundo factor: la conciencia crítica, el análisis del proceso mediante el cual la concepción es *realizada*, es decir, se vuelve obra de arte. Al conocedor no le basta abandonarse a su emoción: también quiere comprender.

En la conciencia del hombre que en la iglesia se arrodilla ante María, la obra de arte se transforma en realidad anímica. En presencia de la Virgen se siente más cerca de lo divino. Ella es la que escucha sus preces e intercederá por él ante Dios. No le importa que la imagen sea una obra de Rafael o el mamarracho de un pintor cualquiera. Su emoción no es de índole estética, es religiosa. El arte tiene la tarea de profundizar esa emoción religiosa. Al plasmar la vivencia trascendental en forma sensible, ésta, hasta cierto punto, se objetiva. Claro que no pensamos en las obras que se limitan a la narración descriptiva de tradiciones, usos rituales o escenas bíblicas. Pensamos en maestros como Giotto, Van Eyck, Fra Angélico, Miguel Angel, Gruenewald, El Greco. Y pensamos en la forma. La expresividad de la forma activa en el contemplador, las energías psíquicas en que está arraigada la vivencia de lo divino. Gracias a su forma, gracias al elemento poético-visionario que encierran, los escritos de Santa Teresa enriquecen la emoción religiosa, la vuelven profunda, cálida y entrañable, cosa que no consigue toda una literatura de sabios y bien intencionados tratados de teología. Lo esencial es que la obra de arte logre provocar en el fiel un estado de mágico encantamiento, sustraerlo a lo profano y terrenal y elevarlo a la esfera de lo trascendental.

Las creaciones plásticas del México antiguo son arte religioso, manifestaciones de una religiosidad que abarca, mediante el pensamiento mágico, lo visible y lo invisible. El pensamiento mágico-mítico identifica la imagen del objeto con el objeto mismo. No considera la representación plástica como una mera imagen — "sombra de sombras", como dice Platón; para él tiene la misma realidad y las mismas cualidades de la deidad que representa y, muy especialmente, todas sus virtudes mágicas. Cualquier relación de semejanza se reduce a una identidad entre los objetos, dice Ernst Cassirer. El hombre de pensamiento mágico está convencido de que "en la reproducción posee ya la esencia de la cosa".

Por Paul WESTHEIM

La estatua de la deidad tallada o modelada por el escultor del México antiguo, es la deidad misma. Y así, como un ser divino, como un dios, es mirada y adorada por los fieles. Para ese modo de ver el mundo, no tiene importancia alguna el que la haya hecho un hombre, un artista, como diríamos hoy. (De todo esto hablo más extensamente en mi libro *La escultura del México antiguo*.) El



"expresión de una vivencia espiritual"

proceso creador no interesa, ni interesa quién creó el monolito de la Coatlicue, de qué manera, con qué procedimientos técnicos, desde qué intenciones estéticas nació la figura demoníaca y horripilante. Lo único que importa al creyente es la certidumbre —certidumbre estremecedora— de que ese monumento a que rinde homenaje y hace ofrendas, es ella misma, la diosa omnipotente.

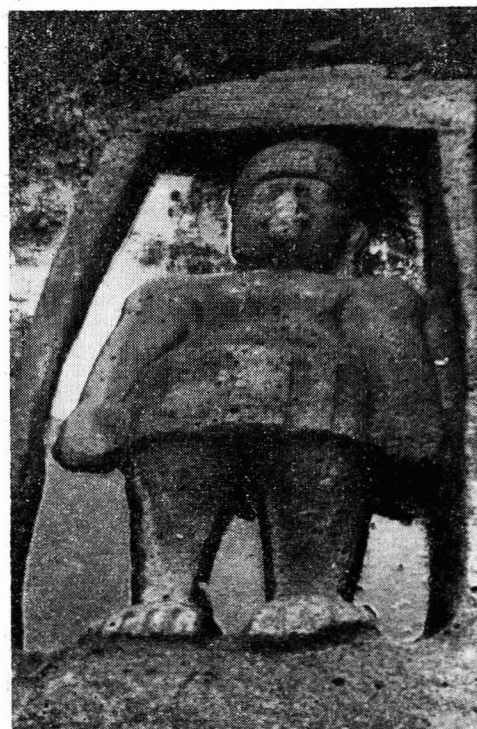
Al tallar o modelar una estatua, el artista del México antiguo no se inspira, o sólo muy vagamente, en la figura humana. Se inspira en el mito, cuyas categorías determinan la forma y el contenido de la obra de arte. El Zeus de Fidias es un dios humanizado y, por lo tanto, un dios secularizado. El artífice mexicano que creó la gran Coatlicue, no tuvo el propósito de humanizarla, ni en lo plástico ni en lo conceptual. He aquí una de las diferencias fundamentales entre la imagen de la deidad en el arte del México antiguo y en el de occidente. El arte heleno de la época clásica dota a los númenes de una belleza ideal, sobrehumana y a la vez muy humana. En esa belleza reside el encanto sensual, que fascina al mundo occidental desde hace

más de dos mil años. En ella se basa la definición kantiana de la "contemplación desinteresada", erigida desde el siglo XIX en criterio de la creación y de la contemplación del arte. El filósofo alemán Friedrich Theodor Vischer acuñó para ese tipo de vivencia artística la fórmula: "interés sin interés".

El arte religioso de todos los credos y de todas las épocas, en contraposición con esa estética ya anticuada, no puede aceptar una contemplación desinteresada. Su meta es despertar *interés*, determinado interés: el religioso. Juan Sebastián Bach llega hasta declarar: "El fin y la causa final del contrapunto no puede ser otra cosa que honrar a Dios y edificar el alma. Si esto no se toma en consideración, no hay propiamente música, sino sólo un diabólico barullo y estruendo." Dice Ernst Cassirer: "La belleza en el sentido tradicional del término no es en ningún modo la única meta del arte; de hecho, no es más que un rasgo secundario y derivado." Además, la belleza es un juicio sometido al gusto personal y, por lo tanto, un juicio relativo. La belleza es cosa distinta para distintos hombres, distintos pueblos, distintas épocas. El ideal de belleza de los griegos es otro que el de la época de Rubens, que se deleita en la opulencia carnal del cuerpo, es otro que la belleza tipo *sex-appeal* de Hollywood.

El arte de la Contrarreforma veía en lo cruel y espantoso "un elemento estimulador de la fantasía religiosa", afirma Werner Weisbach. Con intuición psicológica se daba preferencia a la representación del sufrimiento de los santos y mártires. Al representar el horror de los suplicios con toda exactitud, con un realismo insobornable, por ejemplo: el "Martirio de San Bartolomé" de José de Ribera — se explotaba el efecto sensual como un medio para un fin. El fin era exaltar la disposición al sacrificio, el modelo bíblico era Job, cuya fe no pueden quebrantar ni las tentaciones ni los infortunios. El reino de los cielos es de los que sufren y que en el sufrimiento no niegan a su Dios.

Como un medio para sus fines el arte cristiano ha recurrido también a la be-



"dioses que son encarnación de conceptos míticos"

lleza, y eso de la manera más sutil y más grandiosa en la figura de la Madona gótica. Pero cabe preguntar: si lo que en esas Madonas góticas fascina tanto al conocedor de hoy, coincide con lo que el gótico quiso expresar en ellas; si el gótico no hubiera rechazado nuestra interpretación, como superficial y ajena a su concepción religiosa. En la conciencia religiosa de la cristiandad la Virgen es uno de los conceptos fundamentales: la pureza, sin la cual no es concebible la redención. Por su caída, Eva trajo al mundo el pecado; su desobediencia convirtió el paradisiaco mundo de Dios en el valle de lágrimas por el cual el hombre está condenado a pasar. La Inmaculada, gracias a su suprema virtud, liberó al mundo del estigma del pecado. (Ocasionalmente la vemos representada aplastando con el pie la serpiente.) La Edad Media tardía, acosada por angustias apocalípticas, busca consuelo en la exaltación de la Virgen, símbolo de una vida pura, cuyo galardón es la bienaventuranza. La imaginación religiosa asocia su figura con lo más delicioso que hay en el mundo. La poesía inventa metáforas como las de la "paloma sin hiel", la "rosa sin espi-



EHFCATL, Dios del Viento, sello precolombiano mexu.azp

"escritura pictográfica para uso de los sacerdotes"

decir el arte que expresa lo característico. En su estudio *De arquitectura alemana* escribe: "El arte es formador mucho antes de ser bello... Este arte característico es el único verdadero... no permitamos que la doctrina afeminada de los modernos adoradores de la belleza os haga demasiado tiernos para gozar de una rudeza significativa, pues de lo contrario vuestra sensibilidad debilitada no podrá tolerar más que una dulzura insignificante. Tratan de hacernos creer que las bellas artes han surgido de vuestra supuesta inclinación hacia la belleza del mundo que nos rodea. Esto no es verdad."

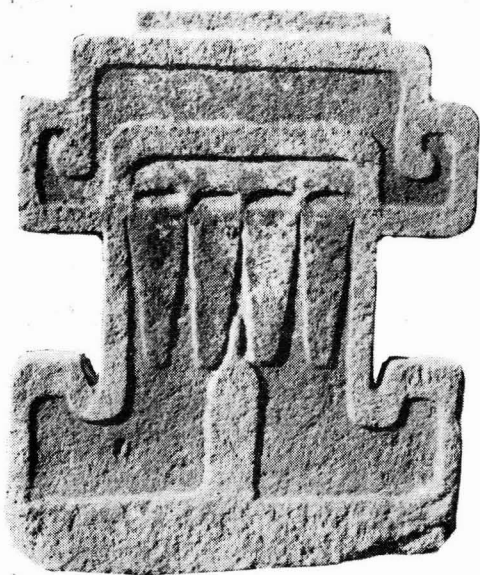
El arte del México antiguo conservó su carácter mítico-religioso hasta el fin: como se sabe, la Coatlicue pertenece a la etapa final del reino azteca. Así es natural que para él no sean válidos los cánones de un arte mundanamente bello. Así es natural que aquel arte no haya creado figuras de dioses bellos, sino figuras de dioses que son encarnaciones de conceptos míticos.

En el rostro de Tláloc, por encima de los dientes de jaguar que asoman por su boca, se enroscan dos serpientes enlazadas en torno a los ojos y la nariz. Alusión a la máscara de que el arte olmeca dotó al dios de la lluvia. Las serpientes, signos de la fecundidad, simbolizan a Tláloc en su calidad de dador del agua, que fecunda la tierra con el *semen divino*. Al correr de los tiempos las serpientes van convirtiéndose en signo, en una especie de abreviatura jeroglífica: los dos anillos alrededor de los ojos. Esos anillos son uno de los atributos característicos de Tláloc, no faltan en ninguna representación suya, ni en las escultóricas, ni en las pinturas, ni en los dibujos de los códices. Pero sean anillos o serpientes: de cualquier modo son elementos extraños en un semblante y confieren a la imagen un rasgo de irrealidad, que por su apariencia y por su significado lo distancian de la esfera de lo profano. Por otra parte el rostro del dios les debe a ellos lo que, basándonos en el criterio de la estética clasicista, podríamos llamar su aspecto extravagante y aun su repugnante fealdad. ("La mayor parte de los ídolos eran feos y monstruosos, por las partes extravagantes de que se componían para representar los atributos y funciones de los dioses simbolizados en

ellos" Clavijero, *Historia antigua de México*.) Pero, como ya lo dijimos, esos signos, que *desfiguran* tanto el rostro de Tláloc son precisamente lo que hace de la figura la encarnación del nimen de la lluvia, lo que transforma una figura de barro o de piedra en imagen de una deidad, lo que la transforma en deidad.

Gracias a esos signos se opera en la conciencia del fiel aquella transformación. Lessing ha expuesto con sagacidad que los creadores del grupo de Laocoonte escogieron por razones del buen gusto y del efecto estético —es decir, para ahorrar al contemplador el aspecto de los rostros afeados por el dolor— el *momento transitorio*, o sea el momento anterior a la estrangulación de las tres personas por las serpientes ejecutoras de la voluntad de Apolo. Gruenewald que aspira a la máxima, la más intensa expresión, no se arredra en la figura del "Crucificado en el Altar" de Isenheim, ante la representación del dolor. A un nuevo Lessing le tocaría demostrar por qué razón los creadores de las figuras de Tláloc incorporaban al rostro del dios las dos serpientes exigidas por el mito, sin consideración al efecto estético.

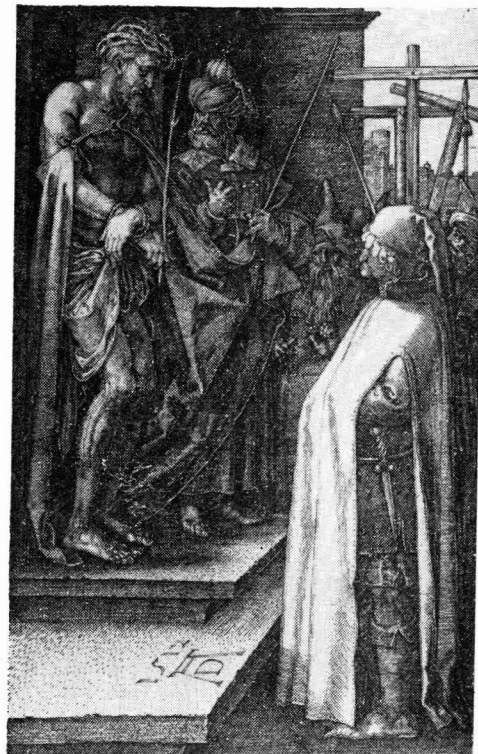
La estatua de la deidad, revela al creyente la esencia de la deidad. Lo demás, aquello que fascinaba a Ingres ante las obras de Rafael, todo aquello que interesa desde una actitud crítico-estética, no llega más a la conciencia del contemplador precortesiano que a la del hombre occidental arrodillado en la iglesia ante la imagen de la Madona. Abstracción hecha de ciertas creaciones mayas, en que se manifiesta ese *refinamiento barroco* de que habla Toscano (*Arte precolombino de México y la América Central*), los artífices del México antiguo no pensaban en el efecto estético de sus obras. Las cabezas colosales de La Venta, los "Danzantes de Monte Albán", el "Paraíso Terrenal" en Teotihuacán, el "Códice Borgia" se crearon para hacer visible lo invisible: conceptos metafísicos, concepciones religiosas; y así, como conceptos y concepciones hechos visibles, como interpretaciones del mito eran considerados y vividos por los creyentes espectadores. La celebridad de que gozan



"designan el objeto sin reproducirlo"

na", la "puerta del cielo"; encuentra para el milagro de su virginidad intacta los símbolos de la "fuente sellada", del "huerto cerrado", de la "zarza ardiente, pero no consumida por las llamas, desde la cual habló Dios a Moisés". Es cierto que la pintura y la escultura consideraban su tarea prestar a su imagen la más alta y perfecta belleza. Pero les habría parecido blasfemia dotarla de la sensualidad corpórea que es el atractivo en la escultura griega, en el adorno plástico del Boro Bodur y en los cuadros de Renoir. Y en realidad no ocurrió nunca. La hermosura de la Madona gótica es una hermosura espiritual, una virtud entre tantas otras que adornan a la reina de los cielos. El elemento corpóreo de su belleza, que seguramente estaba destinado a impresionar como tal y que seguramente ha impresionado y continúa impresionando como tal a millones de personas, no persigue un fin estético: es un medio para estimular la devoción religiosa.

En Europa el arte gótico y sobre todo el románico son la rebelión contra una mentalidad que sustituye la belleza espiritual por la belleza sensual. Para Goethe el verdadero arte es el característico, es



"revela al creyente la esencia de la verdad"



"un medio para estimular la devoción religiosa"

hoy, se la deben al entusiasmo de los conocedores, impresionados por el genio creador que se manifiesta en ellos.

El problema de una producción artística de intenciones no propiamente artísticas, es tan viejo como el arte. Es el problema de todo arte religioso, desde las pinturas de las cuevas de Montignac o de Altamira, cuya función era ejercer un conjuro mágico sobre los animales que se cazaban. Se plantea en el arte de los pueblos asiáticos, como en el arte cristiano de Bizancio o de la Edad Media europea. En este aspecto el arte precortesiano no es una excepción. Sólo es diferente del arte religioso de otras latitudes, épocas, civilizaciones, en cuanto son diferentes las concepciones religiosas que plasma.

El hombre prehispánico no habría podido vivir en un mundo sin dioses. Le hubiera sido imposible imaginarse un orden cósmico y su propia existencia dentro de él, sin la intervención de aquellas fuerzas supraterráneas que eran para él los dioses. No puede representarse una deidad puramente abstracta, inmaterial e intemporal. Necesita hacerla concreta, darle forma y figura, situarla, si no en el tiempo, en el espacio. Necesita su imagen para adorarla, para ofrecerle sacrificios. También tiene que fabricar los diversos objetos sin los cuales el ritual no puede ejecutarse. Leemos en el *Popol Vuh*: "No había ni madera ni piedra, para guardar a nuestras primeras madres (nuestros primeros) padres... Decían: 'Vamos a buscar, vamos a ver adónde guardar nuestros signos: si tenemos esto, podremos encender (fuego) ante (ellos). Desde (hace) largo tiempo que estamos aquí, no hay guardianes para nosotros'. Fueron a Tamoanchan, el lugar de la abundancia, donde se les entregaron sus dioses." Este arte es una necesidad, necesidad social. Debe su valor y su valer a la intensidad de la vivencia religiosa que arde en el alma de los que lo crean y lo necesitan.

Sobra decir que un arte en cuya producción no interesa el efecto estético, no es por ello un arte sin forma. lo que sería una contradicción en sí, algo que no existe, ni puede existir, o sólo en la imaginación de personas que no saben distinguir entre el arte y el pseudo-arte.

No sabemos de qué índole era la estética a que se sujetaban los anónimos maestros del México antiguo. Es sabido —ya lo afirmó Vaillant— que los aztecas no tenían ninguna palabra que correspondiera a *bellas artes*. Pero el rico acervo de obras que nos han legado aque-

(Pasa a la última pág.)

M U S I C A

UN POCO DE SEMANTICA

Por Jesús BAL Y GAY

EL DEBIDO amor a nuestro idioma nos obliga a poner lo posible de nuestra parte para que conserve su ser y se mantenga libre de contaminaciones que puedan enfermarlo. Cada cual en su esfera, todos podemos ayudar a ello, con solo que sepamos bien la propia lengua y la propia profesión u oficio. No se trata con esto de anquilosar el idioma. Ya se sabe que todas las lenguas están sujetas a una cierta evolución natural, inevitable. Pero es deber de todos —y no sólo de las Academias de la Lengua— no provocar cambios o novedades innecesarias y frenar en lo posible las corrientes que muestren tendencia a salirse de madre.

Mucho se invoca la autoridad del uso. Los fatalistas —quizás, en el fondo, nada más que abúlicos— se encogen de hombros ante ciertos trastornos lingüísticos, aduciendo que éstos entran en la fatal evolución de la lengua. Son los que todo lo aceptan también en el desarrollo de la civilización, como si la historia tuviera como atributo la aseidad y no fuera, como es, obra del hombre. Y así, se comienza por permitirlo todo y se acaba por consagrarlo todo en nombre del uso. Pero tendríamos que preguntarnos: ¿del uso por quién? Porque no es lo mismo el uso que de una palabra o de un giro hagan los ignorantes que el que hagan las personas con sensibilidad y respeto para el genio del idioma.

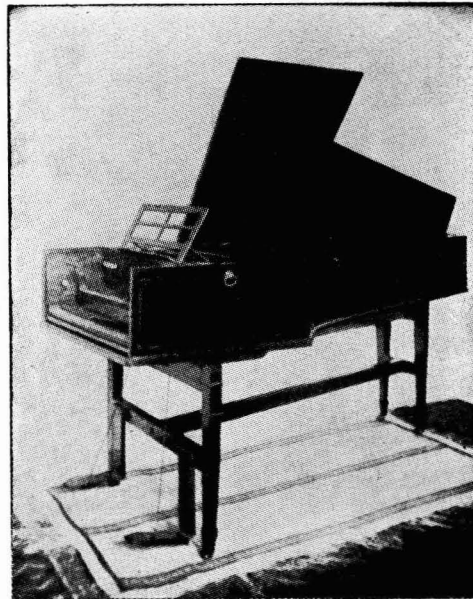
Lamentablemente fatalista me parece la Academia de la Lengua en su reciente aceptación de "sicología" y "sicólogo" en lugar de "psicología" y "psicólogo". Aduce para ello que la pe inicial no la pronunciamos. Pero con ello la fisonomía y la prosapia de esos vocablos sufrirán grave injuria, porque el grupo "ps" estaba representado legítimamente por la psi griega, y con la nueva grafía parecerá como si la ese correspondiera a la sigma del griego. Y no será una fantasía descabellada imaginarnos a un historiador del siglo *xl* descubriendo que a mediados de este siglo nuestro, en los países de habla castellana, por quién sabe que extrañas circunstancias, se comenzó a interesar la gente por los higos, hasta el punto de existir una ciencia llamada "sicología" (del griego *sycon*, higo, y *logos*, tratado).

El mal uso de los vocablos viene de la ignorancia, y de la ignorancia tanto del idioma como de la materia de que se trate. Pero en muchos casos aún peor que la ignorancia total es la ignorancia a medias. El aficionado a la música que ignora por completo quién fue este o aquel compositor, se encuentra en una situación pasiva de considerable receptividad para toda música que llegue a sus oídos. Es, como si dijéramos, un organismo virgen, exento de anticuerpos. Mas el aficionado que sabe ciertas cosas de la música, pero las sabe a medias, está en las peores condiciones posibles para gozar rectamente de lo

que escuche. Porque lo más probable es que tome el rábano por las hojas.

De ese saber a medias las cosas de la música puede ser responsable único el propio aficionado: porque haya leído apresuradamente, porque no haya comenzado por adquirir los conocimientos fundamentales, o porque se crea dotado de una ciencia infusa de la que en realidad carece. Eso se denomina ignorancia supina en buen castellano y no atañe sino al propio interesado.

Pero ese género de ignorancia puede tener otro origen: la falsa información, el saber a medias que le proporcionan con usurpada autoridad los enterados a medias o ignorantes supinos que en alguna forma ejercen funciones docentes. Y como entre el semi-enterado por su culpa y el semi-enterado por la ajena hay la



"en Inglaterra, 'harpsichord'; en España, 'clavicímalo'"

misma diferencia que, por ejemplo, entre el suicida y el asesinado, el segundo de esos casos arroja una grande responsabilidad no sólo sobre los agentes directos del daño, sino también sobre la sociedad que permite que tales agentes tengan libertad de acción. Por supuesto que no estoy propugnando una acción judicial o policiaca contra los ignorantes que escriben o hablan en público de cosas musicales; pero sí que denunciemos y corriamos sus desmanes siempre y como nos sea posible.

Tanto en libros como en periódicos o revistas, como también por la radio, se leen u oyen a veces verdaderas barbaridades musicales. El inocente aficionado, ansioso de aprender, las absorbe como si fueran otras tantas verdades. Y así se tuerce o embota su comprensión de la música. No voy a examinar aquí juicios críticos que no son más que dislates, ni conceptos estéticos vigentes sólo para el que

EN TORNO A UNA ESTETICA DEL ARTE RELIGIOSO

(Viene de la página 22)

llos pueblos, nos revela el sesgo y el inconfundible *timbre* de su sensibilidad plástica. Un *timbre* que en las exposiciones organizadas por Fernando Gamboa en París, Estocolmo y Londres, hizo escuchar a un público seguramente incapaz de juzgar las creaciones exhibidas desde un punto de vista histórico o etnológico, que sólo pudo comprender y vivir y gozarlas como obras de arte, obras de un arte hasta entonces desconocido o, por lo menos, desconocido en cuanto arte.

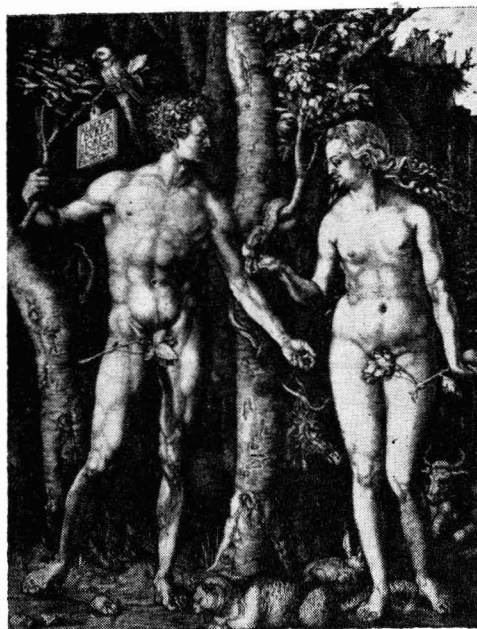
La tarea del arte del México antiguo es dar forma plástica a visiones míticas de una realidad imaginaria. (Ejemplo: la serpiente emplumada.) Para ello se sirve de la forma simbólica, que designa el objeto sin reproducirlo; que es expresiva, expresión de una vivencia espiritual. Crea signos. "Desde los tiempos de la religión más primitiva siempre se ha considerado como signo todo lo que tiene la propiedad de estimular y de expresar el sentimiento de lo sagrado en el hombre" (Rudolf Otto). Al plasmar visiones y conceptos míticos mediante la forma simbólica, mediante el signo, le guía el propósito de transmitirlos con la misma intensidad a aquellos a quienes se dirige. La apariencia exterior de las cosas es de escaso interés; lo que importa es el sentido que esconden y a la vez descubren. Frente al antagonismo entre lo sensible y lo espiritual, este arte opta por reprimir lo sensible. En lugar de dirigirse sólo al ojo, aquel arte apela a la imaginación por medio de ese lenguaje que es la forma. Considera más elocuente la forma pura, en sí un producto espiritualizado, que un idioma plástico hecho a base de asociaciones con lo material real.

Gracias a este estilo, que los diferentes pueblos y tribus impregnan de su idiosincrasia, el arte del México antiguo no conoce la narración descriptiva; gracias a este estilo no es un arte que se dirige en primer lugar a la *ratio* y sólo al través de la *ratio* al sentimiento. Es un arte cuya meta es provocar en el fiel un estado de emoción piadosa, que pueda tomar la forma del arrobamiento místico y de un éxtasis que lo arrastrará a la piedra de sacrificios.

En la parte, digamos informativa, este arte es taciturno. Todo lo que es comunicación, noticia o instrucción queda reservado al códice, que es un texto pintado en escritura pictográfica para uso de los sacerdotes.

En lo demás emplea con energía y consecuencia todos los elementos que acentúan el carácter de lo sagrado, de lo sagrado-monumental: el ritmo, la repetición rítmica, la simetría, la masa de bloque cerrada, el equilibrio estático de la figura sedente o erecta. Es otro indicio de la comprensión que tenían esos anónimos maestros para la esencia y las posibilidades del proceso creador para usar un término moderno. A esta comprensión se debe el que la interpretación de concepciones mágico-míticas se volviera obra de arte. La emoción artística era intensificada por la religiosa, la emoción religiosa por la artística.

Traducción de Mariana Frenk.



"la belleza reside en el encanto sensual"



"el arte tiene la tarea de profundizar la emoción"



"la belleza es un juicio sometido al juicio personal"



"los númenes de una belleza ideal, sobrehumana y a la vez humana"



"la emoción artística intensificada por la religión"



"el arte cristiano recurre también a la belleza"