

# CONCIENCIA DE CRISIS EN EL ARTE CONTEMPORANEO

Discurso de ingreso, como Académico de número, del Ilmo. Sr. D. José Ombuena Antiñolo,  
y contestación del Excmo. Sr. D. José Corts Grau

EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES;  
SEÑORAS Y SEÑORES:

Si yo creyese en astrologías, habría pensado que, puesto que mis méritos no, alguna rara y favorable conjunción de astros fue lo que me trajo a esta corporación tan ilustre. Dado, sin embargo, que no acabo de creer en tales astrologías, debo pensar que todo ha sido un puro milagro operado por virtud de una amistosa buena voluntad capaz de ver en mí lo que en mí no hay. Como dijo Jovellanos en ocasión parecida, habéis apreciado no lo que soy, sino lo que deseo ser, con lo que quedo estrechamente obligado a intentar ser lo que creéis que soy y, por descontado, a agradeceroslo.

Verdad es también que los nuevos vientos que soplan en estos mudables tiempos que nos ha correspondido vivir, impulsan a una creciente participación de seglares y profanos en todos los ritos junto a los oficiantes ya consagrados. Profano y lego soy en esta casa cuya fama labraron tantos nombres esclarecidos, y, por profano y lego, experimento un confuso sentimiento, mezcla de timidez y de respeto, al comparecer en ella con mis pobres manos vacías.

Por si ello fuese poco, la clara conciencia del favor que se me hace sube de grado si considero que vengo a ocupar la vacante causada por el fallecimiento de don Fernando Núñez-Robres y Galiano, marqués del Montortal, prócer por su linaje y por sus obras, vástago de una estirpe que acreditó largamente su vocación para el liberal mecenazgo y notable por su eficaz dedicación a un coleccionismo artístico que hizo de sus mansiones otros tantos museos, donde resplandecían el atinado criterio, la sazónada sabiduría y el depurado buen gusto.

Al marqués de Montortal, cuya definitiva ausencia tan hondamente lamentamos, halló siempre Valencia dispuesto para patrocinar cualesquiera empresas de índole artística. Hacer honor a antecesor tan insigne es deber que asumo no sin que me preocupe la flaqueza de mis fuerzas, y muchas son ya las que se requieren para preservar la ecuanimidad en esta hora aborrecida y confusa no ya sólo del arte, sino de la vida toda.

De ello voy a hablar aunque lo haga al modo del periodista que soy: de la agobiante impresión que posee a muchos contemporáneos nuestros de estar asistiendo a un prolongado crepúsculo, no se sabe si de anochecer o de amanecer, aunque pudiera ser a la vez lo uno y lo otro, ocaso y orto, muerte y rebrote, fin y principio como en el lema de María Estuardo y como, también, en toda la mecánica del universo, que suscita nueva vida sobre las ruinas de la vida que se consumió.

Que asistimos a una honda y radical crisis ¿quién osará negarlo? Soplan vientos devastadores desde todos los cuadrantes del mundo de la cultura heredada, y no para el arte sólo. De ahí que habría un evidente yerro si no inscribiéramos la crisis del arte en el contexto de otra crisis muchísimo más extensa que afecta a la vida toda en sus formas, en sus modos, en la mentalidad de las gentes, en las instituciones más arraigadas y esenciales, en hábitos, creencias y querencias. La tremenda revolución técnica que estamos viviendo, la desmitificación de los valores tradicionales, la regarización de los pueblos y de los hombres que suscita como reacción, en el otro extremo, la reivindicación de una

libertad ilimitada; la tentación adámica de estrenar el mundo cada día creándolo *ex nihilo* de la nada, en un frenesí de originalidad a cualquier precio, y, unido a todo ello, el desafortado utilitarismo proclamado e implantado por doquier, tiñen fuertemente el semblante de nuestra edad.

Debo apresurarme a afirmar que, a mi modo de ver y frente a cualquier simplismo, nada de ello ocurre porque sí o por obra de una vasta conjura de voluntades demoleadoras. El hombre avezado a calar en las raíces de los fenómenos históricos sabe bien que los ciclos se encadenan en la vida de la humanidad inexorablemente, y a nosotros nos ha tocado en suerte vivir este momento en el que se entrecruzan, condicionándose mutuamente, fenómenos que escapan a las voluntades humanas.

La revolución tecnológica es un hecho al que no podemos hurtarnos y que no podemos detener: ni podemos ni debemos. Gracias a él la vida humana ha cobrado nuevas dimensiones, se ha ensanchado, se ha enriquecido. Pero su repercusión en la vida del arte ha sido plural. De una parte ha contribuido a divulgar las obras artísticas. Gracias a la técnica el hombre de hoy disfruta de privilegios que jamás soñaron los poderosos o los mecenas de otros tiempos. Oprimo un resorte de mi tocadiscos y al punto la mejor orquesta del mundo interpreta para mí una sinfonía de Mozart con pulcritud y nitidez tales como el propio Mozart jamás las llegaría a disfrutar. Tomo un libro de mi biblioteca y, al abrirlo, se extiende ante mi vista todo un museo — el museo imaginario de Malraux — en el que las grandes creaciones de la pintura están fielmente reproducidas, con todas las exactitudes y los primores de que son capaces hoy las artes gráficas. Puedo estar escuchando las melodías de Mozart al tiempo que entretengo la mirada contemplando un cuadro de Watteau. Puede ocurrir, sin embargo, que sienta cierto hastío y, por pura volubilidad, mude disco y libro. A los pocos segundos estaré escuchando la *Heroica* beethoveniana y contemplando un cuadro de Goya, o Debussy y Renoir, o Vivaldi y Canaletto... Cuando lo tengo a bien, doy fin al concierto y cierro el museo.

Esto ha hecho la técnica para mí, para cada uno de nosotros. Mas al mismo tiempo, y con ello mismo, está desmedulando el arte, desmitificándolo, dicho sea en la jerga actual. Lo está trivializando. Tanta facilidad le resta trascendencia, rito, misterio.

¿Será posible que la divulgación del arte se vuelva contra el arte mismo, erosionándolo? Sería terrible. A pensarlo contribuye la conocida tesis de Alain, según la cual en la esencia del fenómeno artístico entra mucho un a modo de choque que iría perdiendo virtualidad en la medida en que se fuera haciendo hábito.

Es, en efecto, de experiencia universal el hecho de que la incesante reproducción de obras maestras en litografías y revistas suele contribuir poderosamente a desvalorizar esas mismas obras por bellas que sean y, al mismo tiempo, a depreciar el concepto de la belleza que encarnan.

No ignoro que, entre otros, Arnold Hauser, tan sagaz siempre, rechaza la hipótesis del cansancio; mas tengo para mí, y si me equivoco me equivoco yo solo, que sus razones no son del todo convincentes. Arguye Hauser que el fenómeno del cansancio de las formas es asunto individual, no ampliable en modo alguno a toda una generación y menos

aún a generaciones sucesivas. Pero cuestión es ésta de puntos de vista, y desde el mío advierto que la humanidad es sensible colectivamente al hastío engendrado por la repetición de formas culturales y no sólo artísticas, hastío que se acrecienta todavía más en los creadores, en los mismos artistas, movidos siempre, y casi siempre para bien, por un afán de singularizarse que respalda en los casos geniales el edificio de la genialidad.

En verdad la historia está colmada de ocasiones en que la sociedad, como el hombre insomne en su lecho, cansada de intentar pequeñas acomodaciones, opta resueltamente por volverse del otro lado. Eso mismo es, en el mundo de la cultura, la tendencia a las grandes y radicales mudanzas provocadas por el agotamiento de unas formas o de unas actitudes vitales; a mayor cansancio, mayor mudanza, como en una imperiosa e ineludible ley pendular.

Sólo partiendo de la idea, para mí ciertísima, de que el hombre es un ser muy vulnerable al hastío engendrado por la repetición de las formas, poseeremos una de las claves decisivas para entender modas y mudanzas en la historia de las artes, incluida la extremosa de trocar la belleza por la fealdad. Voltaire señaló ya que la saciedad de belleza engendra el gusto por lo estrafalario. La experiencia parece confirmarlo. A una larga etapa de culto a la belleza y a una convencional normalidad artística suele suceder otra etapa de distorsiones y de excentricidades. No es toda la explicación, lo sé, pero puede ser parte de la explicación. Paul Valéry afirmó: «La belleza ha sido suplantada por los valores de choque: la novedad, la intensidad, la extrañeza.» Es cierto y fácilmente comprobable.

El concepto tradicional —y subrayo lo de *tradicional*— de la belleza se encuentra en franca crisis, hasta el punto de que la misma denominación que distingue a esta entidad que nos alberga se resiente de un casi total desuso. Decir «bellas artes» suena ahora a anacronismo. Hoy se dice «el arte», «las artes», así, sin adjetivar, olvidando acaso que también existen, y no ya en el mundo de la estética, «malas artes». Pero sucede que lo mismo que parece haberse desgastado el arte, se han desgastado los adjetivos, bien por usarlos demasiado y a destiempo, bien porque se ha perdido la fe en los valores que significan.

No todo es, sin embargo, fatiga y agotamiento en la crisis actual del concepto de la belleza. Otra causa, y no menor, radica en el relativismo omnipresente en nuestra cultura de hoy. De pronto, el hombre del siglo xx ha dudado de «su» concepto de la belleza. No es inexplicable. El hombre del siglo xx conoce, como jamás se conociera antes, el arte de los pueblos más distantes del suyo, el arte de las culturas más distintas de la suya, el arte de los tiempos más alejados del suyo. Y ha vacilado; ha vacilado, y esto ha podido explicarlo bien Toynbee, como suele vacilar toda civilización abierta al contacto con una civilización extraña.

Ciertamente, los hombres del siglo xviii, los hombres del tiempo de las Academias, que fundaron ésta, vivían en una plácida aunque no sé si envidiable seguridad, confinados en un mundo cerrado, *hortus clausus*. Asombra pensar en los horizontes que desde entonces se le han abierto al hombre, enriqueciendo y turbando al mismo tiempo su espíritu. En poco más de un siglo le han sido revelados al mundo occidental incontables tesoros lejanos y exóticos o pretéritos y ocultos. El arte sumerio y el egipcio; las ruinas de Pompeya y los sillares precolombinos de Machu Pichu y de Tula; la escultura, la música y la danza de los negros; las pinturas de Altamira y las de Tassili; los gigantes de la isla de Pascua y la pintura china; la Victoria de Samotracia y las reliquias cretenses... ¡Es mucho lo que han tenido que digerir unas pocas generaciones y sería portentoso que lo hubieran digerido bien!

Volviendo a la revolución tecnológica de este tiempo, además de divulgar las obras de arte, ha incidido sobre la misma creación artística. Un somero examen pone de manifiesto la magnitud del fenómeno. Hubo la invención y el desarrollo de la fotografía, en la que se contenía el germen de un arte nuevo: me estoy refiriendo, claro está, a la foto-

grafía en movimiento, a la cinematografía, y séame tolerada afirmación tan innecesaria como es la de que la huella impresa por el cinema en las restantes artes, de las que se sirve y a las que sirve, ha sido profundísima y decisiva. El ritmo narrativo de la novela, el concepto escénico del teatro y los supuestos esenciales de la plástica se han teñido por el influjo del cine, que, además, se ha desdoblado en ese pequeño milagro pleno de posibilidades óptimas, pero también de peligros regarizantes, que es la televisión.

La invención de nuevos materiales y el hallazgo de nuevas técnicas han acelerado el proceso y alterado las bases de las artes plásticas y, no menos, de la arquitectura, que ya no se asienta sobre lo que fueron premisas multiseculares del arte de la construcción. Finalmente, la electrónica ha culminado un proceso propicio a las mayores sorpresas, desde la música en ruptura con todo el pasado hasta la asombrosa pirueta de una sedicente escultura obtenida mediante bombardeo de metales con haces de electrones.

Agrade o no, todo eso lo tenemos ahí, cercándonos como marea que crece para liquidar los últimos vestigios de un arte que durante siglos ha sido sentido, respetado y amado. El problema que se propone al hombre actual no es el de aceptar un nuevo arte producto de una evolución o, si se quiere, de una revolución, pero dentro siempre de unas mismas coordenadas. Es algo muy distinto. Lo que se le propone es que reniegue de las anteriores vivencias artísticas. No se le pide una *comprensión*, sino una *conversión*.

El sensacionalismo, que no es patrimonio exclusivo de periodistas, ha hecho que los teóricos del arte señalasen, en otros tiempos, revoluciones donde sólo hubo transformaciones. A este respecto considero muy atinadas las palabras de Adolfo Salazar cuando escribió de Beethoven que «no era un hombre que fuese al arte con una idea determinada, caso general del revolucionario típico. Era, mejor, el hombre que iba al arte con una fuerza. Una fuerza interna, imprecisa al comienzo, poco definida en términos concretos; razón por la cual busca en el arte que encuentra ya hecho en su momento un terreno de experimentación. Caso general en los artistas de decisiva trascendencia en la historia. Beethoven —concluye Salazar— es menos "innovador" que "transformador"».

El lenguaje tan matizado de Salazar no alcanza la violenta crudeza eslava con que Berdiaeff habló de «irrupción de formas bárbaras, desgarramiento de sonidos bárbaros y de movimientos bárbaros», refiriéndose al arte contemporáneo.

Ha sido oportuno que al hilo de estas consideraciones hayamos recalado en el pensamiento de Berdiaeff, tan representativo de cierto momento, quien ante un arte predestinado ya a desembocar en la abstracción no figurativa llega a decir que «ha perdido el ritmo cósmico».

Para Berdiaeff, que escribía estas palabras hace ya medio siglo, el arte contemporáneo es fundamentalmente un arte antihumanista que, por antihumanista, tiende a desterrar de su ámbito las formas naturales y, sobre todo, las formas humanas. En la pintura, «las fronteras concretas de todas las formas naturales son violadas, confundiendo todo con todo y el hombre con objetos inanimados; los anuncios de periódicos, pedazos de vidrio y suelas de zapatos hacen con ella irrupción dentro de toda forma natural para destruirla. Y como las formas del cuerpo humano son siempre las formas antiguas, su destrucción constituye una ruptura definitiva con la antigüedad».

Se trataría, pues, según el pensamiento de Berdiaeff, de un claro fenómeno de secesión cultural que dedica sus mayores aversiones al Renacimiento y a lo que el Renacimiento representa; de una ruptura total con los valores heredados, como Huizinga —otro pensador que contó en los años de formación de mi generación— señaló: «El *ars imitatur natura* ha sido, desde su formulación por Aristóteles, dogma inquebrantable durante muchos siglos. Ni la creación de formas estilizadas, ni el tratamiento ornamental o monumental de las figuras suprimieron nunca el principio, aunque a veces parecieron estorbarlo.»

Sobra la evidencia: todo el edificio dialéctico de la crea-

ción artística parece haberse venido abajo. La brújula ha dejado de señalar el norte. La abstracción no figurativa, a la que se llega por caminos de descomposición de las formas naturales, es uno de los desafíos máximos lanzados a la cultura tradicional. Verdad es que arte no figurativo lo hubo siempre, pero reducido a la condición ancilar de mera ornamentación junto al arte figurativo. Por eso, su apoteosis marcó uno de los momentos culminantes de una subversión artística y también uno de los momentos de mayor desconcierto de los públicos.

No llegó sin que le precediesen violentas declaraciones iconoclastas. Apollinaire osó afirmar: «Durante demasiado tiempo hemos adorado al hombre, a los animales, a las plantas y a las estrellas; ya es hora de demostrar que los amos somos nosotros.»

No todos se muestran gozosos ante el trance. «El sociólogo —dice Van der Lier en su obra *La nueva edad*— tiene motivos para inquietarse. Tradicionalmente la abstracción se manifestó en las épocas de declinar artístico. Apareció, por ejemplo, al final del paleolítico, en el ocaso de la antigüedad romana, en el hundimiento del feudalismo chino, en la recesión guaicuru. Un pueblo inferior la abandona cuando es vecino de un pueblo superior y la vuelve a desarrollar cuando se repliega sobre sí mismo: África se hace realista cuando entre en contacto con el Mediterráneo, como en Ife, y abstracta cuando se aísla, como en los Dogons. Del mismo modo la abstracción progresa cuando una civilización superior es influida por otra inferior: las monedas griegas se esquematizan en los dos extremos del Imperio romano, en Irán y las Galias. Únicamente el Islam proporciona el espectáculo de una cultura superior abstracta.»

Pero habremos de reconocer que la crisis a la que asistimos cual espectadores inermes está tejida con muchas y muy distintas hebras. Una de las más significativas es el irracionalismo: un irracionalismo al que se puede llegar, paradójicamente, por los excesos del racionalismo. Ahora sabemos ya que sí, como proclamó el genial baturro de Fuendetodos, el sueño de la razón engendra monstruos, también los concibe y echa a volar la misma razón desaforada. Mas, sea lo que fuere, obra de la razón o fruto de la sinrazón, nuestro tiempo brinda a los espectadores la visión de un arte irracionalista, como pesadilla o como atisbo de submundos, al que sirve de coribantes o de hechiceros toda una legión de glosadores igualmente entregados a una magia esotérica e indescifrable, como de secta, a la que sólo tienen acceso los contadísimos iniciados en los misterios y en su argot.

Muy duro y probablemente excesivo fue lo que escribiera Spengler, desde su empecinado y extremo pesimismo, para ilustrar, en lo que respecta a las artes, su visión de «la decadencia de Occidente». Para Spengler, «el signo característico de todo arte vivo es la pura armonía entre la voluntad, la necesidad y la capacidad». El momento en que ese equilibrio empieza a romperse es, en opinión del severo pensador germano, el primer indicio del agotamiento de una cultura. ¿Cuándo se produce para nuestro Occidente europeo? Más tempranamente de lo que creíamos. Escuchémosle: «Corrot y Tiépolo, Mozart y Cimarosa dominaban todavía el idioma materno de su arte. A partir de ellos empieza el balbuceo; y nadie lo nota porque nadie sabe hablar con soltura. Libertad y necesidad eran antaño idénticas. Pero ahora se entiende por libertad, desenfreno. En la época de Rembrandt y de Bach es inimaginable el fenómeno, tan conocido hoy, de *fracasar en el intento*. El sino de la forma residía en la raza, en la escuela y no en las tendencias privadas del individuo. En la corriente de una gran tradición, aun el artista pequeño logra la perfección, porque el arte vivo guía al mismo tiempo al hombre y la labor. Pero hoy los artistas tienen que querer lo que ya no pueden realizar y trabajan con el intelecto, computando y combinando, porque el instinto de escuela ya no ilumina.»

Me cuesta aceptar por entero tal versión spengleriana, que, aunque exacta en buena parte, parece consagrar la placidez del oficio en épocas de calma, sobre el esfuerzo prometeico del genio creador en tiempos de renuevo. Sin duda,

el drama del artista contemporáneo se llama soledad. Desde el Romanticismo ha cargado sobre sus hombros la pesada empresa de ser genial innovador o nada, con lo que bastantes veces para en nada: sin escuela que le acoja, sin enseñanzas que le valgan, sin tradición que le arrope, braceando en el vacío, solo ante el peligro. Esa es su grandeza, ése es su riesgo y ésa es su tragedia.

Es del todo coherente, sin embargo, que a cada generación plazcan las artes de su tiempo en tanto que son las que la expresan: si es una generación plena, en su plenitud; si está enferma, en sus morbos; si es vacilante, en sus vacilaciones; si angustiada, en sus angustias. Universalizar el propio gusto en el espacio o en el tiempo es privilegio de escasos elegidos de espíritu muy cultivado y poroso.

De otra parte, así como el *gourmet* muy refinado de la mesa y de la vida suele sentirse especialmente atraído por los productos que empiezan a corromperse, así parece que las civilizaciones producen sus frutos más sugestivos cuando intentan saltar sobre sus límites. Por ejemplo, el Miguel Ángel titánico de la última hora, con su ritmo barroquizante. Por ejemplo, Beethoven, con su gran violencia clamorosa. Por ejemplo, Goya, con su orbe tenebroso. Son hombres de límites, de frontera, desgarrados, en los que todos reconocemos nuestras íntimas desgarraduras. Por eso nos conmueven. En ellos se da esa combinación de belleza y de misterio que, aunque parece indicar el crepúsculo de una civilización, nos atrae con irresistible fuerza.

Algo mucho más profundo es, sin embargo, lo que ahora está sacudiendo al mundo del espíritu hasta sus mismos cimientos. Aludo al talante de ruptura del que hablé ya y que repudia en bloque los valores establecidos y los tiene por periclitados y hostiles a un nuevo humanismo. La condena contra las formas sociales que nos han sido dadas comporta la aversión hacia las formas artísticas que produjeron, llegándose en esto a evidentes extremosidades negativas. Sólo en un momento así, cuando además el ingenio desplaza al genio, ha podido decir Cocteau: «La poesía es indispensable, pero me gustaría saber para qué.» Paul Valéry había llegado más lejos. Gide cuenta en su *Diario* cómo un día le dijo muy poco académicamente: «Je m'en fous de la poésie.» He aquí tan bronca expresión en su contexto: «Se pretende que yo represento la poesía francesa. ¡Me consideran un poeta! Sin embargo, *je m'en fous de la poésie*. He escrito versos, sí, pero ha sido por accidente. Sería exactamente el mismo si no los hubiera escrito. Lo que me importa es lo que yo desearía decir...»

Puede que vivamos una noche del arte y, habituados a la oscuridad, no lo advirtamos. Tiempo atrás, leía yo en una publicación literaria la noticia del estreno, en el Playhouse, de Oxford, de una pieza de «superteatro» de Samuel Beckett denominada *Breath*, o sea *Respiro*. Hela aquí descrita: Se alza el telón sobre un vertedero de escombros y de chatarra que va iluminándose paulatinamente, desde la penumbra hasta el máximo de luz, mientras se oye el llanto de un recién nacido, al que sigue el sonido amplificado de una inspiración humana. Cuando la inspiración termina y la iluminación alcanza su más alto grado, hay una breve pausa de luz plena y silencio absoluto. Luego se oye la exhalación del aire y la escena se oscurece poco a poco hasta la total oscuridad, que coincide con el final de la aspiración y el comienzo del llanto de un niño. Eso es todo, sin palabras ni actores. Es decir, todo no. Falta el comentario de la publicación a que me refiero y que dice así: «Samuel Beckett ha llevado el teatro de proscenio a su límite mínimo, al mismo punto a que llegó la pintura con el "cuadrado blanco sobre fondo blanco" de Malevitch. No era posible mayor significación de la pintura de caballete sin que ésta dejase de ser pintura: un lienzo sin pintar o pintado de un solo color deja de ser pintura y se convierte en un "objeto" de arte mínimo; los cortes que Fontana hace en sus telas vírgenes las transforma en esculturas.»

Giovanni Papini, tan apasionado y tan ácido, lo había prefigurado en *Gog*, uno de sus libros más vastamente difun-

dados. Desde sus páginas nos llegan premoniciones sarcásticas que en buena parte han ido cumpliéndose. Allí, por aquel inventario de demencias, desfilan farsantes tan representativos de su fauna como el inventor del teatro sin actores y el promotor de la música silenciosa. Papini prodiga las caricaturas:

«¡Yo también soy escultor! —afirma uno de sus personajes—. Pero no al modo grosero de todos. La antigua escultura, maciza y pesada, herencia de los egipcios y de los asirios, ha perdido toda su actualidad. Correspondía a una civilización religiosa, monárquica, lenta y primitiva. Ahora somos ascetas, anárquicos, dinámicos, cinemáticos. La escultura debe cambiar también. Fabricar estatuas en mármol, en piedra, en bronce —aunque no sea más que en plata o en madera— sería ahora como viajar en los carros de los faraones o vestirse con la armadura de Bayardo... La única solución plástica consiste en pasar de la inmovilidad a lo efímero...»

No podemos decir ciertamente que esa jerga no nos sea ya muy familiar, aunque Papini no contó con lo que se avecinaba y ya ha llegado: no contó con el *happening*, con la técnica de la provocación.

El arte de la provocación no requiere demasiado esfuerzo creador. Me referiré a un solo ejemplo. El día 9 de marzo de 1970, en el Instituto Francés de Madrid se iba a desarrollar un concierto para dos pianistas —Carlos Santos y Claude Helffer—, con un programa integrado por varias piezas de vanguardia, aunque de la primera no se pasó. El escándalo estaba previsto hasta el punto de que, para registrarlos, acudieron un operador cinematográfico y varios fotógrafos. También había varios focos orientados hacia el público, porque ahora es del público de quien se espera el espectáculo según la técnica del *happening*.

José María Franco escribía al día siguiente en el diario *Ya*: «La primera obra era estreno en España, como casi todas las del programa, y su autor es el norteamericano Steve Reich. Su título es *Piano Phase*, y aunque el programa dice que refleja el momento actual norteamericano, y he indagado sobre el significado de la obra, no he comprendido lo que puede representar la emisión de un diseño de seis notas con valores iguales, repetido hasta la saciedad, es decir, que a los cuarenta y cinco minutos de escucharlo mis nervios me hicieron salir en busca de aire fresco. Informes fidedignos me han comunicado que la obra duró hora y media.»

Según Antonio Iglesias, en el diario *Informaciones*, «la composición consiste en hacer funcionar una cinta magnetofónica con un motivo de sólo cinco notas desarrollado en un dibujo de doce. No hay más... Se expone dicho dibujo a través del altavoz, y a los diez minutos, el pianista, con auriculares, se une con el mismo tema... Hay unas ligeras variaciones, no sabemos si preestablecidas o sólo fruto del accidental desajuste, y... ahí está la obra. El total de su duración llegó a una hora y cuarenta y dos minutos.»

En verdad, iba a durar más, pero un espectador cerró violentamente la tapa del piano, increpó al pianista y desencadenó el escándalo que, sin duda, se pretendía suscitar con aquella tabarra, cuya duración vino a ser aproximadamente el doble de la de una interpretación de la *Novena sinfonía*.

El compositor Luis de Pablo hizo esta declaración: «No comparto ese tipo de cosas, pero no estoy contra ellas. Es un ambiente musical similar al que penetra desde la calle al abrir la ventana y puede ser apto para los momentos en que uno friega la vajilla si no tiene muchacha. Es una situación extrema a la que se llega para partir de cero. Es una tabla rasa sobre la que se ha de construir luego la música.»

Si el escándalo al que se tiende con el *happening* no siempre se produce, es de notar, en cambio, la reacción operada en algunas mentes representativas. Vale a ese respecto el ejemplo de Guillermo de Torre, alentador en un principio de las vanguardias artísticas, que dedicó enteros sus últimos años a recoger velas. Un viaje a través de sus textos lo demuestra palmariamente.

Ya en 1945 publica un diálogo polémico en el que ana-

liza su propio viraje. Ante un supuesto contradictor, Guillermo de Torre afirma: «La no objetividad sistemática en pintura, el realismo elemental en novela y el hermetismo porque sí en poesía se presentan en los últimos años como tendencias curiosas y radicalmente divergentes, pero con una característica común: son encrucijadas o vías muertas y no puntos de partida.»

A lo que replica el supuesto contradictor:

«¡Cómo ha cambiado usted! ¿Quién sospecharía que haya podido salir de la misma pluma que en otro tiempo escribía páginas tan vehementes y entusiastas en defensa de todas las expresiones nuevas del arte por extrañas que pudieran parecer, fueran las que fuesen?...»

Guillermo de Torre concluye, entre otras razones, concediendo: «Yo no me opongo a que lo hagan así. Pero, puesto a estudiar sus intenciones, me reservo la facultad de analizarlas a distancia, sin dejarme arrastrar o embaucar...»

Ha dicho la tremenda palabra: embaucar. Es la misma que utiliza el público filisteo y lego, empleada ahí por un espíritu sutil y docto que conoce bien el paño porque contribuyó a tejerlo: embaucar. Con ella queda expresada la sospecha del engaño, la burla o la falacia que quizá haya en determinadas parcelas del arte contemporáneo, en el cual, y esto es evidente, el menosprecio hacia los rigores del aprendizaje acaba ofreciendo demasiadas oportunidades a la incompetencia.

Veintiséis años después Guillermo de Torre registra los excesos en que, a su modo de ver, se está incurriendo. Dice: «El distorsionamiento de las formas era el camino; última meta, la metáfora elevada al cubo. Fue en tales estéticas, más que en ninguna otra, donde prevaleció de modo absoluto la voluntad de estilo. Inclusive las hipérbolas, las violentas deformaciones de los objetos, las crueles anamorfosis de la figura humana no han sido, en última instancia, más que la aplicación extremada de ese principio de estilización. Llegaron así —en lo plástico— hasta el ensañamiento con el universo de la realidad, hasta la burla y el escarnio, apelando a la introducción de materiales extrapictóricos, al detritus, a las materias quemadas, al barro, al yeso, a los pegotes inclasificables y otras *delicadezas*, cual sucede en tantos ejemplos del informalismo, del manchismo y sus múltiples pero muy parecidas variantes.»

Mas «he aquí que de esta confusión deliberada, o más bien de esta negación sistemática del mundo real, se pasa al extremo contrario: a su transcripción en bruto, al *directismo* más evidente. No es que la estilización se vuelva del revés, convirtiéndose en fotografía; es que el cuadro o la escultura —si podemos seguir llamándolos así— se limitan a recoger en su superficie o en su espacio el simple objeto como tal. De ahí el *pop art*... En su ámbito ya no se *representa* ni se deja de representar nada; se *inserta* una realidad que lo mismo puede consistir en unas zanahorias que en la carrocería abollada de un automóvil... por donde este *arte explosivo* produce un estallido, o más bien un simulacro de incendio, puesto que de él no surge ninguna iluminación, pero entre cuyas pavesas incombustibles es fácil reconocer algunos fragmentos del dadaísmo.»

No se puede prescindir, en un apresurado y somero desfile de testimonios en torno al arte contemporáneo, de uno de los hombres de cultura más rica y más varia y de inteligencia más penetrante y abierta entre cuantos ha conocido este siglo nuestro. Me estoy refiriendo al británico Aldous Huxley, miembro de una familia de sabios y sabio él mismo.

No escatimó los desdenes para ciertas manifestaciones artísticas que él vio florecer y medrar. Así, sobre la tosquedad espontánea o afectada, ironiza: «Cuanto más turbios son los colores, cuanto más deformadas están las figuras, tanto más encumbrado es el arte.» Y explica: «Hay cientos de jóvenes pintores que no se atreven a pintar de un modo realista y hermoso, aun pudiendo, por miedo a perder la estima de los jóvenes conocedores que les patrocinan.»

Pero donde la mordacidad característica de Huxley sube de punto es en la denuncia del esnobismo y la pedertería que crecen junto a todo ello. Estas son sus palabras:

«El saber lo que todos saben —que Virgilio escribió la *Eneida* o que la suma de los ángulos de un triángulo es igual a dos ángulos rectos— es algo aburrido y poco distinguido. Si quiere usted adquirir una reputación de erudito a poca costa, es mejor ignorar el deslustrado y estúpido conocimiento que todos poseen y concentrarse sobre algo extraño y fuera de su órbita. En vez de citar a Virgilio, cite a Sidonius Apollinaris. Al oír nombrar a Rafael haga como si estuviese a punto de vomitar (aunque no haya entrado jamás en el Vaticano) y afirme que los cuadros de Rafael Mengs, en Petersburgo, son las únicas pinturas tolerables que usted conoce. De esta forma adquirirá usted la reputación de persona de profunda cultura y del más exquisito gusto...»

Preciso es reconocer, sin embargo, que Huxley lleva en esto sus razones a un plano ambiguo en el que se encuentran peligrosamente con las del palurdo que también tacha de pedantería el saber algo más de lo que todos saben, medido según lo poquísimo que sabe él. El mismo Huxley, tan sabedor de rarezas y tan diferente en sus opiniones, no está muy libre de que las cofradías de los palurdos le tengan por el arquetipo de todos los esnobismos.

Tenía que saltar necesariamente aquí, en esta mal hilvanada divagación, el nombre de Ortega y Gasset, y ya con él habremos de considerar su ensayo, más mencionado que conocido y más conocido que comprendido, sobre la deshumanización del arte. El famoso texto orteguiano, en el que muchos beben aún en nuestros días, es un portento de lucidez y de felices hallazgos esenciales que escapan a una lectura ligera. Se equivocarán quienes vean en él tan sólo una apología del arte convencionalmente llamado nuevo, y se equivocarán contra la advertencia del propio Ortega, que allí escribe: «Yo no pretendo ensalzar esta manera nueva de arte y menos denigrar la usada en el último siglo. Me limito a filiarlas como hace el zoólogo con dos faunas antagónicas.» Acaece, no obstante, que Ortega permite que se claree su simpatía por aquel arte nuevo deshumanizado que está tratando de filiar. Le place de él su impulso renovador, su acotada vigencia para minorías selectas frente a la masa que no logra entenderlo y hasta su asepsia antirromántica: tres rasgos que siempre le fueron especialmente gratos.

Sin embargo, así que profundiza en su análisis, va mudando su talante. El lector que ha seguido el curso de sus pensamientos iniciales, calculadamente entretendidos, experimenta un sobresalto cuando inesperadamente el filósofo echa a rodar una palabra que va a aparecer bastantes veces a lo largo del famoso ensayo. Es una palabra enormemente reveladora y significativa: la palabra *asco*. Dijérase que vocablo tan crudo, tan rotundo, tan cargado de significado vital, se le escapa al filósofo sin que pueda evitarlo cuando enuncia una sospecha estremecedora: «Me parece que la nueva sensibilidad está dominada por un asco a lo humano.»

El lector, al que el filósofo llevaba prendido en sus razonamientos sobre la excesiva contaminación humana del arte heredado del Romanticismo —humano, demasiado humano—, se sobrecoge. ¿Habremos leído bien? ¿Deberemos entender que detrás de las creaciones del arte purísimo hay una mala pasión del artista hacia el hombre? *Asco* escribe Ortega, y demasiadas veces para que sea casualidad. «No parece excesivo —explica— afirmar que las artes plásticas del nuevo estilo han revelado un verdadero asco hacia las formas vivas o los seres vivientes.» Algo más adelante dramatiza refiriéndose a los movimientos iconoclastas: «A veces este asco a la forma viva se enciende en odio...»

Esto —habremos de reconocerlo— ya no es sólo materia estética, sino también sociológica, psiquiátrica y, sin duda, ética, moral; y cuesta pensar que después de estas consideraciones no queden bastante enturbiadas las razones últimas de la deshumanización artística. «¿Por qué —se pregunta Ortega en otro momento— el artista actual siente horror a seguir la línea mórbida del cuerpo vivo y la suplanta por el esquema geométrico?»

Adviértase que al *asco* y al *odio* viene a sumarse —lo que es buen tema para psicoanalistas— el *horror*: «horror a

seguir la línea mórbida del cuerpo vivo...» Casi, casi, la espantosa castidad de la frigidez.

Era demasiado lúcido Ortega para que, ya en esa línea, esquivase sospechas todavía más hondas y complejas al preguntarse: «¿Es que bajo la máscara de amor al arte puro se esconde hartazgo del arte, odio al arte?... ¿Es que fermenta en los pechos europeos un inconcebible rencor contra su propia esencia histórica, algo así como el *odium professionis* que acomete al monje tras largos años de claustro, aversión a su disciplina, a la regla misma que ha informado su vida?»

Muy osado será quien responda a lo que Ortega no osó responder, aunque hoy poseamos muchos más elementos de juicio que aquellos con los que él contó. De mí puedo decir, no obstante, que siempre le agradecí ver confirmadas en sus páginas viejas intuiciones mías de que debajo de la crisis del arte yacía una crisis de amor, la ausencia de ese *intelletto d'amore* que establece nexos entre las criaturas, así como entre las criaturas y las cosas, y que fue para el antiguo pensamiento el divino motor del universo, frente a la incapacidad de amar, que es rasgo saturniano de los submundos infernales.

Ya es revelador que sea tema tópico del momento el de la soledad en que se siente vivir el hombre contemporáneo y el de la incomunicabilidad con sus semejantes que le rodean, pero no le acompañan. Es la hora en que ha podido escribir Sartre, en una de sus más impresionantes piezas teatrales, la estremecedora sentencia de que «el infierno son los demás». Es la hora en que ha podido escribir un sociólogo: «Si la palabra temática del Renacimiento era *gozo*, la del arte de nuestra época, que ha roto el equilibrio renacentista entre las varias facultades humanas, es *náusea*.»

Es cierto. Ahora podemos ver claro que el arte de Goya es uno de los goznes sobre el que gira toda la pintura contemporánea, y que en su personalidad dual, escindida, coexisten las más limpias claridades con las sombras que prefiguran un proceso iniciado con aire de alucinante aquarelle.

No se agota fácilmente la enumeración de las peripecias negativas que gravitan sobre el arte de hoy: la desidealización y desmitificación de aspectos esenciales de la vida humana; el arte entendido como mofa del arte de lo que hay elocuentes arquetipos; la degeneración mercantilista; el arte como juego que ha llegado a ser, según parece, un objetivo educacional; la subordinación total del arte a preestablecidas tramas sociológicas... La última consecuencia es que se hable del acabamiento del arte mismo, de la «muerte del arte», profetizada ya por Hegel, quien lo presintió absorbido y aniquilado por el progreso científico y filosófico. ¿Acaso no se refirió también Mondrian a la desaparición del arte? «El arte —sentenció— desaparecerá a medida que la vida resulte más equilibrada.» Y recientes son todavía las palabras de una de las figuras más representativas de la cinematografía actual, Michelangelo Antonioni, que enuncian una parecida sospecha: «Quizá seamos los últimos que producimos cosas tan gratuitas como son las obras de arte.»

Al llegar a este punto, los teóricos y críticos del área marxista, que, como se sabe, no suelen simpatizar con las tendencias deshumanizadoras y abstractizantes, confinan el problema en el marco de premisas socioeconómicas. Serían las tensiones y contradicciones que alberga la sociedad burguesa y capitalista, con su secuela de neuróticas alienaciones, las causas determinantes de la gran crisis del arte occidental.

La crítica marxista instala sus esperanzas en paraísos futuros. «Dichosa edad y siglos dichosos», podríamos exclamar recordando el discurso quijotesco, cuando leemos la profecía de Ernst Fischer: «Debemos tener en cuenta —escribe— que el hombre insatisfecho de hoy, que identifica su triste yo con príncipes, *gangsters* implacables y amantes irresistibles, difiere enormemente de la sociedad futura. Este hombre no tendrá necesidad alguna de ideales primitivos producidos en masa, porque su vida tendrá contenido y, por eso precisamente, tenderá a asegurarse un contenido mayor y más rico todavía. El arte como medio de identificación del

hombre con el prójimo, con la naturaleza y con el mundo, como medio de sentir y vivir conjuntamente con todo lo que es y será, el arte, decimos, se desarrollará y crecerá a medida que crezca la estatura del hombre..., acabará uniendo al hombre con toda la especie humana, con todo el mundo.» Como se ve, un bello ideal, pero una problemática profecía muy poco avalada por la realidad.

Ciertamente, el cansancio puede expresarse de muchos modos. Camón Aznar, en un artículo periodístico, parte del reconocimiento de los logros obtenidos por el arte contemporáneo, para acabar invitando a una reordenación estética. «Este proceso —escribe— no ha sido infecundo. Ha dado vigencia autónoma a la luz que desde ahora se encadena al curso del sol. Ha exaltado los pigmentos naturales convirtiéndolos en llamas o lagos de un azul abismático. Ha afrontado un universo de criaturas descomunales, de formas a las que ninguna evolución paleontológica podía imaginar. Y ha hecho que el color se extasie en su misma potencia, nos entregue todas sus posibilidades de virulencia o de lirismo cromático. Pero ahora ya no es posible pasar de ahí. Vamos a intentar reconstruir el cuerpo del hombre, la Naturaleza con sus espacios, las pasiones. Vamos.»

Sí, vamos, digo yo; pero no dramaticemos excesivamente el cuadro. La falta de perspectiva nos veda emitir un juicio sereno sobre los rumbos emprendidos por el arte contemporáneo que no ha sido tan estéril y desastroso como pretenden quienes todo lo contemplan a través de los cristales negros de sus pesimismos misonieístas. Todas las grandes crisis, todas las hondas transformaciones culturales fueron así y acabaron fecundas, aunque sus coetáneos no alcanzaran a medirlas en su justa dimensión. Franco Sacchetti cuenta como Tadeo Gaddi, en una reunión de artistas florentinos, comentó: «En verdad ha habido buenos pintores después

de Giotto; pero lo cierto es que el arte va de mal en peor.» Causa estupor que ello se pudiera decir en la misma Florencia, que había visto culminar el cuatrocientos y veía preluir el Renacimiento.

¿Será que más que una edad decadente vivimos una edad confusa? Indicios sobran para sospecharlo. La gran conmoción a que estamos asistiendo no se ha producido porque sí, viene determinada por factores que encadenan inexorablemente el curso de los hechos. Pero ¿cómo desconocer que estamos viviendo un tiempo, si grande en sus miserias y negruras, grande también en sus promesas y realidades? Vivir en esta época es un privilegio que pide mente clara, larga visión y pulso firme. Es la magnitud de esta hora, cuando se le abren al hombre los caminos inexplorados del universo, cuando la técnica brinda un botín de impensadas conquistas, cuando el planeta se nos está quedando pequeño, cuando las culturas más distantes entran en contacto, enriqueciéndose recíprocamente, lo que está sacudiendo hasta los cimientos el edificio multiseccular de nuestra cultura. Importante, sobre todo, será que ni nos ciegue tanta luz ni nos abrumen tantas sombras. Todavía se conserva plena y vigente la juventud ciertísima de los maestros inmortales cuyas obras resistieron la acción devastadora del tiempo. Esos son los clásicos, sin limitación de escuela o de tendencia.

Se dice que fue Aulo Gelio el primero que usó la palabra *clásico* para designar a los escritores que podían tomarse como modelo porque atesoraban enseñanzas perennes. Pues bien, misión de artistas no es la de imitar servilmente sus obras, sino la de procurarles digna continuación con otras nuevas y ejemplares de las que se pueda decir lo que Ghiberti, autor de la gloriosa puerta del Baptisterio de Florencia, dijo de Giotto: «mezcló con moderación la naturaleza real y la gentileza».

## DISCURSO DE CONTESTACION

Por mucho que me abruma el honor de dar la bienvenida a nuestro compañero en nombre de la Academia, sin otro título que el de la amistad, pienso que, en un mundo donde la amistad suele sacrificarse a tantas cosas, bueno es que a veces sea ese título el que prevalezca. Hay entre nosotros historiadores del arte, críticos y artistas que podrían, y muy de grado, darle a su discurso la cumplida glosa que merece; yo sólo puedo darle el abrazo de amigo: mucho para mí, poco para él.

Me guardaré de intentar descubrirlos su personalidad o de esbozar una biografía. Pero justo será recordar quién es y qué aporta a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos José Ombuena Antiñolo. Nacido en el cogollo de nuestra Valencia, fiel a cuanto Valencia ha ido pidiéndole y fiel a su vocación de escritor, aquel estudiante universitario, becario en nuestro Colegio Mayor de San Juan de Ribera, que tendrá suficiente fortaleza para terminar la licenciatura en Leyes cuando ya ha advertido que su sino es el de un hombre de pluma, va a entregarse de lleno a la dura y feliz esclavitud del periodismo. Quince años ya en la dirección de *Las Provincias*, tras su paso por *Levante* y por *Jornada*, y consejo nacional de prensa, son una ejecutoria que nos ahorra muchas palabras.

El periodista, para descansar de su trabajo oscuro y apremiante, apenas tiene otro ocio que el de... seguir escribiendo: aquella página literaria de *Triunfo*, aquel «Mirador» de *Jornada*, desde donde, con exquisita sensibilidad, nos ayudaba a tomar el pulso a los días; aquellas notas más reposadas en *Mundo hispánico* o en *Arbor*; aquella crítica de arte ejercida durante años y años con santa libertad, alentando sin adular, estremando la comprensión sin comulgar con ruedas de molino, crítica recogida en más de una ocasión en las páginas de nuestro ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, estos artículos con que actualmente se escapa del despacho del director un

hombre agudo y rotundo, con ingenio del bueno, que se llama José Ombuena.

Y, naturalmente, para descansar de estas tareas, el hombre de pluma escribe libros. En unos recogerá sus impresiones de viajero —viajero por Europa, por el litoral africano, por gran parte de América—, y algo más que impresiones, como en *Papeles*. En otros ofrecerá claro testimonio de su documentada valencianía y claridad de estilo: *Las fallas*; *Valencia, ciudad abierta*. En otros cuajará una auténtica obra literaria: *La isla de los lagartos*, la *Sinfonía patética*, que fue el primer premio Valencia de literatura. Lo lógico es, pues, que nos felicitemos de que venga a colaborar en las tareas de nuestra Academia un hombre de su competencia, su capacidad de entrega y su probado amor a Valencia.

En su discurso ha registrado nuestro compañero, con cierto criterio, no sólo valiosos testimonios, sino aspectos y rasgos genuinos del arte y del ambiente estético contemporáneo. Estas palabras mías, insisto, no pretenden ser la glosa que su trabajo merece: son, simplemente, algunas acotaciones fragmentarias de quien, sin la competencia suya, comparte sus preocupaciones y se atreve a apuntarlas aquí confiando en vuestra benevolencia para oírme y en vuestra solvencia para rectificarme.

El arte, por entrañablemente humano —incluso eso que se denominó su «deshumanización» no pasa de ser maniobra humana—, sigue revelando como siempre los estados de conciencia y de ánimo, las razones y sinrazones del hombre. En su misma raíz late la radical inquietud humana, esa «vulnerabilidad del hombre al hastío», que Ombuena ha subrayado, y en su entorno habría que registrar esa ola de relativismo que va anegándonos, unas veces abiertamente, con absoluto desenfado, y otras bajo términos tan nobles como los de veracidad, originalidad, autenticidad y, por supuesto, libertad. ¿Por qué, si la crisis es general, si cunde

una ética de la situación, que es puro desahogo individualista, si hemos puesto en entredicho el sentido mismo del hombre, iba a quedar incólume el mundo del arte?

Desde ciertos reductos filosóficos se propagó al ámbito del arte la tentación de crear de nuevo el mundo en un frenesí de originalidad, olvidando que esta palabra significa precisamente enraizamiento y obliga a remontarnos a lo originario. Por ese camino, cuando cierta teología, invirtiendo el relato del Génesis, pretende crear un dios a imagen y semejanza del hombre, no es demasiado extraño que cada cual aspire a crear su propio mundo. Desgraciadamente, cuando no se es Dios, la creación desde la nada reduce a una atormentadora utopía o a una farsa grotesca. Por eso el hombre verdaderamente creador tiene una aguda conciencia de los propios límites, sabe de la angustia y del gozo, y el desahogado apela al histrionismo. Claro que un hombre puede ser a un tiempo genio e histrión: lo que no podemos es caer en el papanatismo de confundir el histrionismo con la genialidad.

De ahí también las influencias recíprocas. En su profundo análisis de la conciencia moral en nuestro tiempo hubo de advertir Zbinden, no sólo la influencia del ambiente ético en la creación artística, sino la de ciertas corrientes del arte en el ambiente ético: «La renuncia a lo objetivo en las artes plásticas, así como la destrucción de la figura y aspecto del hombre, o su desfiguración, no quedan sin efecto sobre la imagen del hombre que vive en la conciencia moral y surge de ella.»

Certera observación de José Ombuena, a mi entender, es la de que nuestros tiempos, más que decadencia, ofrecen un panorama de confusión. Cuando hablamos de arte contemporáneo no podemos circunscribirlo a determinadas corrientes, sino que hemos de abarcar las más diversas hasta saltarnos el principio de contradicción. Por supuesto, nunca dejé de haberlas; pero parece que hoy es más flagrante el paso de la diversidad a la confusión, de suerte que en rigor ya ninguna postura, como ninguna doctrina, resulta hoy *extravagante*, por la sencilla razón de que toda extravagancia reivindica un puesto, a veces el de honor, en nuestro mundo.

Por si algo faltaba para enrarecerlo, los criterios estéticos quedan mixtificadas por cálculos de pura inversión, de especulación como de Bolsa. Harold Rosenberg ha registrado la presencia de un nuevo personaje, de un tipo de coleccionista que —aparte otras motivaciones— compra, más que por gustarle un cuadro, para expresar con esa compra su capacidad profética o su tino de financiero sagaz. Entonces, dice, han de afluir continuamente al mercado nuevas creaciones, y «sobre cada una de ellas uno o más descubridores se disponen a saltar triunfalmente el río del tiempo». Cunde en este momento respecto del arte un *progresismo* parejo al que inficiona otros planos muy excelto de la cultura y que estriba en el miedo de quedarse atrás: «Los diplomáticos que brindan por el arte moderno con vasos de *whisky* —añade Rosenberg— parecen convencidos de que el arte sigue una lógica de desarrollo afín al de la ciencia y al de la industria.» Más allá de la exigencia intrínseca de renovación presiona este progresismo atacado de lo que alguien denominó «complejo de envidia», hasta el punto de que el mero hecho de figurar en la vanguardia aparece como valor sustancial.

Ahora bien, importa registrar un hecho comprobable en cualquier latitud: que ciertas estimaciones —en cuanto al precio y en cuanto a la valoración— de obras digamos de vanguardia, coexisten con una muy alta estimación —también en cuanto a la valoración y al precio— de obras ajustadas a otros cánones: no ya las de un Goya o un Velázquez o un Botticelli, sino las de artistas posteriores que parecían desdénados, postergados por los nuevos *ismos*.

Nos hablaba Ombuena de esa «legión de glosadores entregados a una magia esotérica e indescifrable, como de secta, a la que sólo tienen acceso los contadísimos iniciados en los misterios y en su *argot*». Quizá habría que registrar hoy en la crítica de arte un intrusismo que ofrece las más divertidas formas. Pero, sin prejuzgar ahora de nadie, lo cierto es que

el paciente lector o el asiduo a las exposiciones, deseoso de adentrarse en esa tierra de promisión que de pronto le deja perplejo, puede encontrarse con *orientaciones* de este estilo: «Es una pintura reveladora de una idea generacional, un redescubrimiento de la idea joven, nueva, que surge como Lázaro de una muerte no querida... Los grises y los verdes vibran en una eclosión de gamas diferentes a la propia esencia de esos mismos colores... Manos que se crispan en la búsqueda de un cauce por el que discurrir sin inquietudes, sus vidas encerradas en el no de una definida coyuntura social... Vida angustiada de una generación que se está haciendo a sí misma en cada acto, haciéndose del dolor fecundo de las propias victorias conseguidas.»

O esta otra muestra: «Con su creación formal inaugura los caminos que han de convertir en objetivas las sensaciones que exclusivamente pertenecen a la intimidad del hombre... Con abruptos contrastes de proporción entre grandes masas fluidas y detalles minuciosos, como gorgajos de formas, creó un dinamismo en el cuadro, que constituía para el observador un elemento directo de sorpresa... La sustancia corpórea del elemento emocional se sublima y se retira cada vez al último término...» «Sus formas y colores están reducidos a una absoluta simplicidad, como de seguro nada en el mundo en torno nuestro, pero más real en un sentido, porque son arquetipos del arte y de la naturaleza que llevan la marca soberana de su creador.»

Cuando la crítica, en vez de ayudarnos a la comprensión, resulta todavía más incomprensible que la obra, no es de extrañar que entre las gentes cunda entonces eso que alguien ha denominado «una anestesiada indiferencia» tras haberse destruido lo que Kant llamaba el «sentido común estético». Con lo cual —no es la primera vez que recuerdo esta observación de Heidegger— un calificativo como el de *interesante* acaba convirtiéndose en el refugio que nos ayuda a salir del paso cuando no sabemos qué decir, y de hecho resulta sinónimo de *indiferente*. Cuando se produce tal confusión de las palabras algo monstruoso se ha producido en las ideas.

El arte implica inquietud, como la filosofía, según conocida sentencia de Aristóteles, mana de la melancolía. Pero ¿qué suerte de inquietud? ¿La que pretende elevar a categoría estética la sorpresa o la «retórica de choque», o la que responde a nuestra insatisfacción radical? ¿La que, sin más distinguos, llama convencionalismo a toda normatividad o la que nos mantiene en vilo, sabedores de que se nos ha confiado la realización de unos valores y que en ese camino el horizonte se dilata conforme vamos ascendiendo y jamás acabaremos de calmar nuestro afán de perfección?

El arte postula renovación y libertad. Pero una cosa es sacudir convencionalismos y otra imaginar mera convención toda norma. El arte requiere autenticidad; pero ¡cuidado con pensar que la autenticidad va a surgir espontánea de la indisciplina! Precisamente por la confusión reinante entre lo auténtico y lo espontáneo, antes aún que una crisis del arte o del pensamiento, detectamos hoy una crisis de la autenticidad, reducida frecuentemente a una versatilidad sin raíces. Ya el hecho de que esa palabra no se nos caiga de la boca hace sospechar que anda averiada.

No voy a refugiarme ahora en mis clásicos. Me acojo a aquella sentencia de Paul Valéry, citada por André Malraux en sus *Antimémoires*: «Lo que me interesa no es la sinceridad, sino la lucidez...» El ideal, huelga decirlo, es que ambas virtudes anden juntas, porque sólo así cabe evitar «la idiotez sincera, que no por sincera deja de ser idiotez».

Cunde, en todos los órdenes de la cultura y de la vida, un prurito de independencia que escamotea en la palabra *autonomía* nada menos que el *nomos*, y que cree vulnerada la propia personalidad cuando le hablan de normas y valores objetivos. Incluso hay quien cree que obrar en conciencia es segregar en cada situación las propias normas: con lo cual ya nadie se siente culpable, puesto que se mantiene fiel a la ley que él mismo se dio. ¿Cómo no va a proyectarse esta actitud en el mundo del arte, que siempre ha supuesto un sentido más holgado de la libertad? Tampoco aquí voy a

apelar a los libros, sino a la auténtica conciencia, allí donde la dejamos hablar insobornable. ¿Es la verdad o la mentira la que nos esclaviza? ¿Es la mentira o la verdad, convertida en norma, la que nos libera de tantas y tantas alienaciones y la que va abriéndole rumbos a nuestra libertad? ¿Es el egocentrismo o la abnegación el resorte supremo de la creación artística? ¿Es la crispación del yo o un encumbrado olvido de sí mismo el que ayuda a alzar el vuelo? Nuestra libertad va madurando según madura nuestra fidelidad a formas tales que descartan cualquier formalismo. El arte es al cabo una forma de amor, y el amor es el que logra el

milagro de la profunda libertad en la profunda entrega. El arte, como el amor, está, sin demasiadas explicaciones, en el secreto de la verdad y de la vida. Y su meta entonces quizá sea la misma del hombre: la sencillez... Para ahorrarme y ahorraros palabras, quedémonos con éstas de Pasternak, de vuelta de tantas ilusiones respecto de un hombre y un mundo nuevos: «Describir una mañana de primavera es fácil, pero nadie siente necesidad de ello. En cambio, ser simple, claro y auténtico como una mañana de primavera es tremendamente difícil.»

Vale la pena meditarlas.