

Crítica de arte

LA CRITICA EN EL PERIODICO (1)

Convendría primero decir algo, siquiera sea en forma rápida, sobre lo que la crítica es desde el punto de vista general. La tarea ofrécese más ardua de lo que parece. En realidad sucede con el juicio crítico lo que con todas aquellas manifestaciones del espíritu que tienen un carácter híbrido, fronterizo, y, si la palabra no es excesiva, centáurico. Es decir, la crítica forma un ser monstruoso, un ente constituído por la aportación de elementos dispares, a veces contradictorios. De aquí mana aquella ardua dificultad a que nos enfrentamos cuando queremos definir lo que la crítica sea.

Género plural y diverso, decimos, que participa radialmente de diferentes disciplinas: la filosofía, la estética, la historia, la poesía. . . De todo ello hay en la crítica. E, incluso, cuando es ejercida por un hombre de genio—un Aristóteles en su *Poética*, un Cennino Cennini en su *Libro de arte*, un Baudelaire en sus *Curiosidades estéticas* o un Jacobo Burckhardt en sus

(1) Notas tomadas de la charla que el autor dió en el curso de periodismo de la Universidad de verano.

Recuerdos sobre Rubens, para citar sólo algunas de las cimas—cuando es ejercida—decimos—por un hombre de genio, alcanza las altas y temblorosas regiones de la creación pura.

Esa cualidad fronteriza la hace un poco hija espuria de las tareas del pensamiento. Va a remolque, como arrastrada por los demás géneros, pegada a ellos y a expensas de lo que éstos sean; sometida a sus cambios y mutaciones. En suma, cuando más, hace de clarín o heraldo de los frutos de la creación.

Todo ello, dicho con clara sinceridad y sin paliativos, nos da mayor derecho a señalar el papel preponderante y decisivo que el ejercicio de la valorización crítica alcanza en el dominio de las tareas del pensamiento y del trabajo creador.

Porque si bien es cierto que su carácter ancilar—impuro y en cierto modo servil—nos da un anticipo de su destino; es decir, que no existiría sin las obras de arte a las que se aplica, no deja de ser menos cierto que sin ella esas obras no lograrían tampoco su entera y cabal significación.

Y a este respecto nos gusta citar, siempre que de la crítica nos ocupamos, aquellas justas reflexiones de Eugenio d'Ors:

«*Index sum.*

Sine sole, nihil.

Sine indice, nulla.

O sea, que calificado de índice quien habla, si de una parte éste reconoce con humildad como *sine sole, nihil*, como sin el sol, nada habría, de otra parte proclama orgullosamente que *sinê indice, nulla*; que sin un índice para marcar el paso del sol, tampoco la in-

teligencia tendría nada que hacer con este crudo fenómeno (2).

De donde se colige que la relación de creador y público se establece en muchos casos a cabalidad a través del puente propicio de la crítica. Necesitamos de un cauce por donde nuestra comprensión se deslice fácil hacia la obra de arte; de un lazarillo espiritual que nos abra el camino y nos conduzca a ella.

La crítica es, en cierto modo, *diálogo*.

Y ya tenemos un primer rasgo definidor.

Diálogo. O si queremos mejor, interpretación. Puesto que el diálogo—el goce estético—se produce entre el artista y el público, a través del crítico.

Ortega y Gasset—que tan claro ha visto el fondo oscuro de este espinudo problema—ha dicho con razón que ve en la crítica un fervoso esfuerzo para potenciar la obra de arte (3). *Potenciar* quiere decir en este caso sacar a la superficie todos aquellos elementos que duermen, latentes, ocultos o estáticos, en la entraña del producto creado.

En su sentido más preciso y etimológico, la crítica es juicio, opinión. Supone, pues, la facultad estimativa, considerando los valores que un acto, una obra o una persona poseen, según el parecer de quien emite el juicio.

Ahora bien, debemos adelantarnos a la objeción que tal idea plantea. ¿Existe un juicio universal, único, valedero e inmutable?

Parece que no.

Existen, sin duda, ciertos principios fundamentales en estética. Lo que no vemos es el principio único.

(2) Eugenio d'Ors.—*Tres lecciones en el Museo del Prado*.

(3) José Ortega y Gasset.—*Meditaciones del Quijote*. O. C.

Esos principios son inamovibles en una época. Después, las mutaciones de la sensibilidad, el cambio del gusto y hasta las modas, van introduciendo nuevos conceptos mientras se abandonan otros.

En el siglo pasado la obra de Manet era denostada por la crítica, al tiempo que unos señores llamados Laroche, Friand, Bouguereau, se veían exaltados hasta el delirio.

La apreciación del goce estético ha pasado por distintas y contradictorias etapas. Para muchos ha sido Platón el representante o codificador de un ideal estético puro y superior. Sin embargo, ¿puede dudarse, acaso, del genio de Rembrandt? El maestro del Leyde rompe tumultuosamente con la concepción platónica.

El idealismo, que vive de abstracciones más que de realidades, nos llevaría, de ser aplicado rigurosamente, a excluir por la crítica en él inspirada, el arte posterior al Renacimiento. Pero, ¿no es también el mismo Renacimiento la más fecunda, maravillosa y bullente proliferación de genios antagónicos? ¿Qué contacto puede haber—nos preguntamos—entre el equilibrio moral, la calma y la serenidad de Rafael y la pasión convulsa, sensual y crepitante del Tiziano? ¿Qué entre la coherencia estilística de Donatello, mesurado, calmo, y el perturbador ímpetu dramático de Miguel Angel?

Y si vamos a otros dominios, ¿qué solidaridad ideal hallaremos entre la arquitectura poética, entre la dignidad ejemplar y paradigmática de las ficciones de Racine y la vida tumultuosa de las comedias de Lope?

El crítico no dispone de un cartabón de belleza. Cuando leemos ahora las profusas peroraciones de un

Charles Blanc sobre la intangibilidad de la norma y del canon, nos produce estupor el comprobar que dicho crítico vivió la época más gloriosa de la pintura francesa. Es decir, una época que, ansiosa de palpitación vital y de sinceridad, al margen de los preceptos académicos oficiales, da de lado al arquetipo y al rigor normativo preconizados por aquel tratadista.

Dicho esto, conviene advertir que no es ello el mayor inconveniente con que tropieza la crítica.

Lejos de complementar la obra de arte, el juicio es a menudo una rémora y suele interferir la justa comprensión de los valores acumulados en el producto artístico. Unas veces por la sumisión excesiva a normas exclusivas—como hacen Lessing o Charles Blanc—; otras por incapacidad de los comentaristas de la prensa, cuyos dictámenes propenden a la repetición cansina de juicios apriorísticos o a fórmulas apoyadas en lugares comunes.

Las incomprendiones han abundado a todo lo largo de la historia de la cultura. En el siglo XVII la crítica exalta la *Fedra* de Pradon, mediocrísima tragedia, y cubre de dicterios y de apreciaciones pueriles la de Racine. Cuando se estrenaron *Carmen* y la *Tetralogía* hubo muchos juicios contrarios. En tiempos de Strindberg los dramas del sueco quedaron reducidos a cenizas en la plaza pública, en un escandaloso auto de fe.

En pintura, las obras de los impresionistas—Manet, Monet, Renoir, Degas, Cézanne, etc., fueron expulsadas violentamente del *Salón*.

Aquí mismo en Chile las creaciones de Juan Francisco González pasaban ante los *aristarcos* de su tiempo como frutos grotescos de un pincel extravagante. Los últimos lienzos de Valenzuela Llanos, cuyas for-

mas se disgregan en una voluntad deliberada de atmosferización y dinamismo barroco, siguiendo la sensibilidad temperada del Impresionismo, son estimados por un cronista coetáneo del pintor y que prolonga todavía su acción en incidentales comentarios, como simples bocetos, resistiéndose el crítico a creer que los cuadros estuviesen terminados.

Por su parte, José Backhaus en 1914 hace, en una conferencia dictada en el Ateneo de Santiago, un balance de los pintores europeos más notables de ese tiempo. Cita a Lucien Simon, Henri Lessidaner, Max Cence, Balistrieri, Aman-Jean... ¿Dónde están—se pregunta uno—los Bonnard, los Matisse, los Rouault, los Vuillard, los Renoir, los Utrillo, los Picasso, los Braque, los Gutiérrez Solana?

¿Recuerdan ustedes a Degas? El delicado pintor de las bailarinas, ese sensible captador del dinamismo plástico, el colorista refinado, el autor de tanta obra prodigiosa de gracia, de naturalidad, movimiento y composición, expuso en las últimas décadas del siglo pasado en una galería de la calle de Le Peletier. ¿Qué dice la crítica coetánea?

Copiemos la reseña de Wolff en *Le Figaro*, tomándola de una crónica de Manuel Abril en *Blanco y Negro* de Madrid: «La calle de Le Peletier tiene desgracia: Ayer sobreviene en ella el incendio de la Opera y ahora cae sobre ese pobre barrio otro desastre: la inauguración en la Casa Ruel de una exposición que dicen que es de pintura. Entra en ella el transeúnte inofensivo, atraído por unas banderas que ornamentan la fachada, y un espectáculo cruel se ofrece ante sus ojos espantados... ¡Váyanle ustedes al señor Degas con palabras razonables...! Díganle ustedes que el arte necesita reunir unas determinadas

cualidades que se llaman *dibujo, color, ejecución, propósito* y se reirán de ustedes en sus propias narices, llamándoles, además, reaccionarios. . . »

Podríamos multiplicar los ejemplos. Con los citados baste. Todo lo anterior, que cabría inducir a más de uno a tomar nuestras palabras por una diatriba dirigida a la crítica, no nos hace olvidar que a lo largo de la historia de la cultura ha sido la suya una voz fecunda, habiéndole correspondido a esa rama de la actividad humana una alta y noble misión que, en general, supo dignificar.

Los errores anotados y otros que podrían allegarse, cárganse a la cuenta de quienes van al dominio de la crítica ayunos de toda condición discriminatoria, o sobre los dogmáticos, engreídos o cegados por particularismos sectarios,

Ver—y para juzgar es tan necesario *ver*—como comprender no es cosa fácil. A una rigurosa disciplina o gimnasia propedéutica, al estudio—en suma—de las reglas y conocimientos atingentes al arte que juzgamos, débense añadir aquellos afinamientos de la sensibilidad y del gusto, generados en la frecuencia de nuestras percepciones visuales.

La estética—el conocimiento de la «ciencia de la belleza»—es indispensable a todo aquel que ejerce el juicio, puesto que ella está unida por modo indisoluble a las representaciones humanas. La más modesta de las percepciones la vemos grávida de sabor estético, o —como ha dicho Santayana, extremando la idea—«hasta el aire es arquitectura».

* * *

Veamos ahora más concretamente lo que es la crítica aplicada a la prensa diaria.

En primer lugar, debemos necesariamente que tener en cuenta el lugar a que se la destina y el sector de público a que se dirige.

La crítica de un Hipólito Taine o de un Paul de Saint-Victor, entre otros, no puede servirnos como modelo. No ya por los planteamientos doctrinarios que la nutren, sino que también por la forma física, si resulta lícito expresarse así. Ambos autores caen en lo meramente histórico y las referencias de valor o el problema de las formas quedan reducidas a simples alusiones pasajeras.

El periodismo de hoy condiciona en primer lugar la brevedad. Sainte-Beuve daba en sus críticas biográficas de *Le Constitutionnel* pequeños ensayos que hoy, recogidos en volúmenes, ocupa cada uno de ellos muchas páginas del libro.

Pero brevedad no quiere decir superficialidad, ni mucho menos impresionismo literario.

La literatura es uno de los males endémicos de la crítica periodística. A menudo—con lamentable frecuencia, por cierto—la obra de arte o la pieza teatral suelen ser pretextos para que el «crítico» escriba una página en donde, apartándose de aquella misión de «traductor» a que nos hemos referido, nos hable de todo... menos de la obra y de sus valores estéticos latentes.

A veces lo literatoide júntese a la crítica temática para producir páginas como las que se ven en diarios y revistas.

Eugenio d'Ors, en la obra mencionada, copia con irónica intención el comentario de un cuadro que podría titularse *Mensaje primaveral* o *La carta*. Da lo mismo.

«¿Qué estará leyendo esta encantadora damisela en el papel que como mensaje de primavera acaba de traerle un cartero demasiado lento para los impulsos de su corazón? ¿Será, por ventura, una declaración amorosa? ¿Será, al contrario, una de esas crueles misivas de adiós, que rompen el alma y desgajan el tierno capullo de melancolía? Su semblante indica, gracias al mágico pincel del pintor, las afecciones que embargan su ánimo... etc., etc.»

¿Por qué ha de ser—decimos nosotros—una misiva de carácter sentimental? El rostro de la dama nada indica. Tanto da un mensaje de amor como la cuenta del gas.

¿Qué conclusión—preguntamos—saca de todo eso el lector? A una crítica de tal carácter se le escapa la jerarquía de los valores estéticos y el conjunto de elementos que integran la obra de arte para hacer de ella un producto valioso.

Recuerden ustedes la famosa definición de Maurice Denis: «Señalemos—dice el pintor—que un cuadro, antes que un caballo de batalla, un desnudo de mujer, o cualquiera otra anécdota, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores en un cierto orden dispuestos».

Tenemos ya aquí una dirección para la crítica del arte tal como es entendida por los tratadistas más eminentes de nuestro tiempo. Debemos huir de la descripción temática, puesto que ella no penetra en aquella valorización de los elementos intrínsecos y autónomos de la obra. No hace mucho un cronista local al ocuparse del estreno de *Liliom*, la obra de Molnar, compuso su comentario a base de extractar el asunto, tema o argumento de la pieza dramática. Y un crítico de tanta nombradía como Gabriel Marcel, al rese-

ñar en *Les Nouvelles Littéraires* el estreno de *Nuestro pueblo*, en París, hizo otro tanto. El lector quedó sin saber lo que la pieza de Wilder significaba como valor estético, como fruto escénico que aplica una serie de supuestos ideales y como potenciación espiritual del contenido interno de la creación y de las vivencias propias del autor.

Desde nuestro particular punto de vista, la crítica de arte es algo más complejo.

Cuando se contempla, por ejemplo, *La erección de la Cruz de Rubens*, en la catedral de Amberes, se advierte vagamente que en esta tela hay un sentimiento más patético, más pasional y trágico que en la tabla de un primitivo que contenga el mismo asunto.

¿Cuál es la razón?—nos preguntamos.

La misión del crítico está en este caso en señalar la fuerza inestable, inquieta y trágica de la diagonal marcada, a lo largo del rectángulo del cuadro, por la cruz y por todos los personajes que siguen ese movimiento impulsivo general. He ahí un efecto psicológico derivado exclusivamente de un efecto plástico.

Otro ejemplo: Ante el *Retrato del matrimonio Arnolfini*, obra maestra de Van Eyck, el observador se pregunta la razón de su lirismo formal y de su atracción, dado que la tela muestra una extrema objetividad. El crítico hará notar que el realismo exagerado aparece envuelto en la abstracción estilística producida por el tratamiento convencional, libre y caprichosamente voluntario de la luz que baña la estancia, que funde los objetos y les da una gran unidad poética y misteriosa.

A veces—sin embargo—el método formalista puede caer en exclusivismos secos u olvidar otros elementos igualmente importantes.

Junto a esa crítica de las formas existe además la necesidad de entroncar al artista con su mundo, con la tradición, comprender su personalidad original, penetrar la órbita histórica, íntegra, a que pertenece.

Si nosotros asistimos a una exposición en donde se exhiban telas de Monvoisin y de Juan Francisco González, a más de considerar los supuestos plásticos que integran respectivamente las obras de ambos pintores, la abstracción estilística y el purismo nazareno, con resabios romantizantes en el primero y el impresionismo temperado de formas disueltas en la luz, del segundo, debemos tener en cuenta el mapa de sus circunstancias respectivas, el clima espiritual que sobre ellas pesa. La valorización definitiva se producirá a través de una serie de elementos concurrentes.

Al estudiar la obra de Rembrandt, el gran barroco nórdico, no podemos olvidar que la atomización extremada de su cromatismo corresponde sin duda y por razones de contingencia y de la circunstancia (extremando las relaciones, claro es) al «libre examen» de la Reforma. Es esto, como se ve, cuestión de estructuras formales y plásticas, pero—a la vez—relación de temporalidad, influjos mutuos de la época. La desintegración estructural de Rembrandt corresponde a la libre interpretación y a las categorías filosóficas y espirituales de su vecino y contemporáneo Spinoza. La idea de evasión mística a través de las formas abiertas del barroco fáustico corresponde con la idea de infinitud del filósofo holandés.

El crítico no puede olvidar la fatal vertebración de la cultura.

Lo urgente es sacar a la crítica de la bastardía de la literatura, del psicologismo, de la explicación por

el asunto, de la erudición, del impresionismo difuso y de la gacetilla vacua.

El valor de la obra reside en la realidad del hecho artístico.

Llega un momento en el cual cabe separar las apreciaciones según se trate de las artes figurativas o del teatro, dualidad que se nos ha propuesto en la disertación. Con respecto a la primera, ya hemos dicho lo primordial.

El teatro exige tener en cuenta, por su misma diversidad, otra serie de consideraciones y de imperativos. En él se dan, armónicamente ensamblados, unos elementos y factores que el crítico deberá ver desarmados, desintegrados, como las partes de un todo.

Si el *tema* es algo inane en la pintura, o con frecuencia un factor que perturba la claridad de visión, en la dramática es cosa esencial. Sófocles, Shakespeare, Calderón o Racine, plantean en sus obras unas situaciones que derivan del tema. Según Polti estas situaciones no pasan, en la escena universal de todos los tiempos, de treinta y seis. No importa. El autor se halla siempre ante un dominio al parecer inédito, un vacío en el cual va a crear la vida dándole un significado. Este significado se injerta sin duda en el tema.

Así, por ejemplo, Pirandello en *Seis personajes en busca de autor* se enfrenta al misterio insondable de la naturaleza y condición del hombre. Lo mismo que siglos antes hizo Calderón en *La vida es sueño*, y, muchos siglos más atrás, Sófocles en *Antígona*. Queremos decir que si bien el pensamiento del autor se mueve con frecuencia alrededor de unas constantes, el modo escénico de simular la vida es cosa tan importante como la vida misma que se simula.

Tema y aplicación de técnicas. Si el crítico se atuviera dogmáticamente a lo preconizado por Aristóteles tendría que condenar todas aquellas obras que rebalsaran las fronteras retóricas señaladas por el autor de la *Poética*.

Lo que hemos dicho anteriormente justifica la ruptura de las trabas normativas.

El crítico verá diversos elementos concurrentes que forman la armonía del cuadro teatral.

Tema, pensamiento y propósito que guió al autor.
Desenvolvimiento escénico.

Intérpretes.

Puesta en escena y dirección, propiedad en los trajes y en los elementos del *atrezzo*.

¿Cómo juzgar todo esto?

Entra en juego aquí—a nuestro modo de ver—aquel caudal de factores a que nos hemos referido anteriormente. El teatro de hoy parece más complicado que el de otras épocas. De las estrictas reglas aristotélicas hemos pasado al ensanchamiento y profundización de la acción interna y al desborde de las fronteras físicas.

¿Relatar, como en una simple glosa, lo que sucede en el escenario? No; al crítico le compete otra misión. El teatro está unido, cual toda manifestación espiritual, a los cambios de la historia de la cultura. Por ejemplo, no podemos ignorar que sin Freud las tragedias de Lenormand y el teatro de lo inconsciente no serían posibles; que el expresionismo pictórico de las primeras décadas del siglo anticipa las ficciones de Sartre, de Camus y de Anouilh, que sin Pirandello no existiría Betti, ni tampoco ciertas formas de desdoblamiento que se dan en André Rousin y

Anouilh, que han tomado también elementos del «grotesco» del siciliano.

Decir esto no puede ser pedantería. Sobre todo si se dice en lenguaje claro y preciso, sin caer en lucubraciones abstrusas.

Y al llegar aquí conviene detenerse un momento en un punto que estimamos de capital importancia. El del lenguaje. A aquel endémico mal—la «literatura»—de que hemos hablado, conviene añadir este otro: el lenguaje complicado y caracoleante de cierta crítica.

Vean lo que un cronista culto y sagaz escribe:

... la irracionalidad de una visión profundamente sufrida y ontológicamente subjetiva y la espontaneidad intuitiva de la emoción que sugiere lo «anímico» en plena perforación espiritual, sin concesión alguna a lo virtuoso...» Y añade más adelante:

«Lo filosófico intelectual no debe confundirse con la premeditación de algo intelectualmente sabido y aplicado, lo emocional-creador no es reemplazado por el «relleno» intencional de un ritmo preconcebido...» No somos contrarios a un estilo así, ni tampoco compartimos la idea de que es necesario utilizarlo para el análisis de una obra de arte. Lo objetable es que supera las fronteras del periodismo y ha de chocar con la mentalidad media del lector de diarios.

Es un exceso de literatura técnica y hermética que el crítico no puede permitirse si aspira a que sus juicios lleven esclarecimientos al lector.

Ahora bien, tampoco puede la crítica periodística, cuando es digna de tal nombre, renunciar a escribir utilizando un instrumento verbal que con palabra expresiva llamaríamos *funcional*.

El hombre culto de hoy debe penetrar en el campo de ciertas relativas especializaciones. Y es este hom-

bre para quien se escriben los juicios de apreciación estética y los comentarios de teatro.

La gente de espíritu simplista divide la crítica periodística en dos grandes grupos: la que elogia y la que condena. A la primera le da el nombre de crítica *constructiva*; a la segunda la llama crítica *destruktiva*.

En el supuesto que existiera crítica así, dejaría automáticamente de serlo, puesto que un juicio que dice: «la obra es buena, o mala», se sitúa fuera del objeto juzgado, marginal a él. Es decir, no dice cómo la obra *es*. Insinúa, cuando más, que tal obra no responde a unas normas que quedan inéditas para el que lee la crítica, o que responden a ellas.

Pongamos un ejemplo:

«En el pintor X el dominio de la técnica se presenta inseguro; en algunos de sus cuadros últimos este dominio avanza a grandes pasos hacia las realizaciones acabadas, plenas de envidia artística. Su cuadro *María* es estupendo...»

Después de leídas tan vacuas e inexpressivas expresiones, ¿podríamos decir cómo es el artista X? Tanto valdría ello para el pintor Fulano, como para el pintor Zutano.

La crítica periodística sufre, sin duda, de esa fatal fugacidad que atosiga a las cosas de la prensa. Sin embargo, dentro del conjunto de hechos, de acontecimientos instantáneos y de la pequeña gacetilla miscelánea, constituye la crónica de arte un intento de hacer perdurable lo que en lo fugitivo y volandero hay de valioso y digno de recordación.

ANTONIO R. ROMERA.