

Ernesto Sábato

Sobre el arte abstracto de nuestro tiempo

I.—LAS TESIS DE WORRINGER Y EL ARTE GRIEGO



UN CERTO vigoroso esquematismo constituye la fuerza —al mismo tiempo que la precaridad— de Marx, Freud y, en general, de todos los fundadores de escuelas e ismos. Constituyen todos ellos algo así como *hombres de acción del pensamiento*; seres que, dotados de una gran intuición para lo fundamental, no sufren las infinitas dudas que otros pensadores sienten ante los matices; característica que si hace a éstos más sutiles para percibir las finezas de la realidad los inhabilita, en cambio, para registrar las grandes líneas de fuerza, como esos sismógrafos demasiado sensibles —adecuados para los temblores casi imperceptibles— que saltan y son desquiciados por los grandes terremotos, sin poder registrarlos. Estos matizadores de las ideas son lo que luego enriquecen, con arabescos y esfumaturas, el planteo un poco brutal de aquellos pioneros del análisis, hasta que las grandes y vigorosas líneas quedan de tal manera atenuadas, divididas y borradas que se impone la tarea de un nuevo espíritu esquemático que revigore el dibujo ideológico; de la misma manera, y por causas psicológicas análogas, que al desmenuzamiento final de los impresionistas debía suceder el constructivismo un poco rudo de Cézanne.

No es injusto colocar a Wilhelm Worringer en esa clase de espíritus esquemáticos. Sus ideas sacudieron la estética del siglo XX y replantearon el problema de las artes plásticas a una luz intensa y aleccionadora. Sus defectos capitales, a mi juicio, son dos: el primero, que pone en un solo saco todas las manifestaciones del arte abstracto, tratando de explicarlas siempre mediante su hipótesis central; y segundo, que juzga rectilíneamente problemas que son dialécticos y zigzagueantes.

No es necesario recordar *in extenso* las tesis capitales de Worringer, sobre todo cuando acaba de hacer su aparición en español su primera y fundamental obra (*Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica). Bastará decir que para él existen dos artes opuestos —el *abstracto* y el *naturalista*—, no por causas de mayor o menor dominio técnico, ni por una más o menos evolucionada capacidad estética, sino como consecuencia de necesidades espirituales diferentes: mientras un arte naturalista es el resultado de una feliz concordancia entre el hombre y el mundo, como en la gran época de Pericles, la tendencia a la abstracción ocurre en civilizaciones cuya actitud espiritual es completamente opuesta y en las que prevalece un sentimiento de separación, de discordancia, de desarmonía entre el ser humano y la naturaleza, tal como acontece entre los egipcios.

Las ideas de Worringer proyectan una intensa luz sobre las manifestaciones artísticas de pueblos y civilizaciones que habían sido juzgadas, con una mezcla de candor y arrogancia, como estadios preparatorios y defectuosos del gran arte naturalista europeo. Pero es lícito acusar a Worringer de un fuerte esquematismo.

Los esquemas son útiles precisamente porque son esquemas, del mismo modo que una carta geográfica es aprovechable porque es defectuosa, porque carece de los infinitos atributos de la realidad que hacen a ésta laberíntica y confusa. Nadie pretendería guiarse en París con un plano que fuese la copia fiel y rigurosa de París. Todo esto es paradójicamente cierto, pero no debe hacernos olvidar que después de todo, un esquema es un esquema, y que, una vez cumplida la servicial función, no hemos de pretender reemplazar la ciudad de París

por su guía, ni hemos de imaginar que sea posible vivir en la cartografía de Francia.

El sólo análisis del mundo griego basta para comprender hasta qué punto las tesis de Worringer han de ser tomadas con infinitas precauciones. Las fuerzas del espíritu no actúan jamás en una sola dirección, sino que, manifiesta u oscuramente, actúan sobre ellas las fuerzas antagónicas, de modo que la superficie de una cultura es siempre móvil; y aún cuando parezca tranquila o apenas estremecida —como en la gran época de Pericles— corrientes profundas crean lo que podría llamarse el mar de fondo de una civilización. Así, en el momento mismo en que la cultura helénica parece culminar en el espíritu de olímpica serenidad; en el instante en que —según los acreditados lugares comunes parecen reinar el equilibrio, la gracia, la medida y la proporción; en ese instante en que, como nunca en la historia, el hombre y el mundo parecen profundamente reconciliados; en ese mismo instante ejemplar de la cultura, a pesar de esas manifestaciones externas (y en rigor por las mismas causas) tremendas fuerzas agitaban el fondo del alma griega, de modo que mientras Sócrates aconsejaba —*et pour cause*— la proscripción del cuerpo y sus pasiones, en el escenario ateniense Eurípides desataba la furia de sus bacantes. ¿Quién puede poner esta tragedia griega como paradigma de la serenidad, como muestra de la armonía entre el hombre y la naturaleza? Sólo el prestigio de los esquemas confortables y el arrollador poderío de los lugares comunes puede explicar que tan poca gente se asombre de esta contradicción. Y los amantes de la lógica y del principio de identidad, los que imaginan que la vida obedece a las mismas normas que los pentágonos y los silogismos, cuando tropiezan con una contradicción como ésta la escamotean o la ocultan, como las familias respetables esconden a sus pequeños monstruos en las habitaciones más inaccesibles.

Como dice Jung, el proceso cultural consiste en una dominación progresiva de lo animal, un proceso de domesticación que no puede llevarse a cabo sin rebeldía por parte de la naturaleza zoológica, ansiosa de libertad. Y, de tiempo en tiempo, una especie de embriaguez

acomete a la humanidad que ha ido entrando por las vías de la cultura. Según la ley de la *enantiodromía* o contracorriente, ya enunciada por Heráclito el Oscuro, todo marcha hacia su contrario y así como al espíritu dionisiaco sucede (o se contrapone) el ascetismo y el espíritu apolíneo, a éste sucede (o se contrapone) la violencia oscura y nocturnal de las potencias instintivas. La naturaleza está siempre ansiosa de libertad y, cuando parece que ha sido del todo dominada, subsiste en las profundidades del alma individual y colectiva como una fiera perseguida en la oscuridad de la selva donde se ha refugiado, dispuesta a saltar con la redoblada furia del acosamiento. Esa pugna entre la cultura y la naturaleza es inextinguible: a veces secreta y astuta, otras abierta y violentísima. Cuando las normas de la civilización afianzan su dominio, las potencias demoníacas se revelan de una manera simbólica, embozada o hipócrita. Y como en los sueños nuestros instintos de posesión, de destrucción o de muerte se manifiestan lateral o alegóricamente, las pasiones más profundas del alma colectiva se manifiestan en los mitos o en las ficciones de los poetas, que sueñan por los demás y para todos las ansiedades proscriptas. Motivo por el cual no es el pensamiento puro el que nos revela la realidad profunda de un pueblo sino la mitología y la tragedia; no el Sócrates despierto e irónico de sus diálogos, sino el Platón de sus arrebatos poéticos o esa especie de Sócrates demente que era Diógenes o, mejor todavía, el Eurípides de sus sueños nocturnos. No equivocadamente aquel extranjero afirmó que veía todos los vicios en el rostro de Sócrates; no en vano la obsesión de este hombre era la virtud y su recomendación más reiterada la vigilancia del cuerpo y sus instintos, el enaltecimiento del alma y el culto de su parte más elevada; la razón pura. Hasta el punto que no sería exagerado sostener que el racionalismo surgió entre los griegos a fuerza de ser un pueblo dominado por las pasiones y los vicios corporales; y que la filosofía platónica jamás habría sido imaginada por seres estrictamente platónicos.

¿Cómo conciliar este dramático dualismo del alma griega con la famosa serenidad olímpica del Panteón de los Lugares Comunes? ¿Y hasta dónde puede creerse en esa armonía entre el hombre y el mun-

do que según Worringer explicaría la creación de un arte naturalista y "clásico"? Habría tal vez que admitir que sólo en algunos y felices instantes de equilibrio el pueblo griego fué capaz de crear el arte naturalista de la Venus de Milo, mientras que luego (o simultáneamente), mediante esa dialéctica de las fuerzas contrarias, creó monstruos tan desmesurados y expresionistas como *Las Bacantes*. Y aquí habría que observar —como más detalladamente veremos en el caso del Renacimiento— que *no es la abstracción la única manera en que el espíritu insatisfecho y angustiado se revela, sino, y con suma frecuencia, el romanticismo o expresionismo*. Que es una de las críticas fundamentales que puede hacerse a la teoría de Worringer y, sobre todo, a la de su discípulo Hulme en el análisis que éste hace del arte renacentista y moderno.

Además, precisamente, en esos mismos griegos que practican el naturalismo surge *la abstracción*, a base de razón pura y geometría, fundamento de todo el racionalismo occidental y de toda la ciencia positiva. ¿Cómo compaginar esta nueva y trascendentalísima forma de la abstracción con las tesis de Worringer? Y por si eso no bastara y la confusión aún fuese insuficiente, obsérvese que la abstracción racionalista de los platónicos tiene en parte raíces egipcias, a través del pensamiento pitagórico y su teoría de los dos mundos. Somos mortales, somos imperfectos, nuestro cuerpo es corrompible y pasajero; y, sin embargo, aspiramos a un reino que no sufra esa desgraciada condición de transitoriedad, a algún género de belleza que sea eterna y perfecta, a algún género de conocimiento que valga para siempre y para todos, a principios morales que sean absolutos. La tragedia del hombre y a la vez su grandeza reside en ese trágico dualismo, en esa naturaleza efímera de la carne y en esa aspiración divina de eternidad. ¿Existe algo más allá de este universo ilusorio y en perpetuo cambio? Y si existe ¿cómo alcanzarlo? De los egipcios, los místicos pitagóricos adoptaron esa creencia en la inmortalidad del alma, esa convicción de un Universo Verdadero más allá de esta inútil fantasmagoría, del cual los transparentes pero rigidísimos entes matemáticos son a la vez su indicio y su camino, puesto que ellos y sola-

mente ellos están fuera del tiempo y son invulnerables a sus poderes destructivos. La pirámide de Cheops, levantada con dura piedra y con el sacrificio de miles de esclavos, es implacablemente deteriorada por las arenas y los vientos del desierto; la pirámide matemática que constituye su alma—invisible, ingrávida, impalpable—resiste el embate del Tiempo, pertenece a la Eternidad. Este universo de los entes matemáticos es un universo absoluto que el universo físico, en un proceso sin término y sin eficacia, vanamente intenta copiar. Mucho tiempo después del tránsito de Pitágoras, Platón intentó, en el mito de los caballos alados, explicar el enigmático y fragmentario acceso de los mortales al reino de lo absoluto. Condenado a contemplar las groseras encarnaciones de las formas puras, el ser humano es sin embargo, tan intrépido como insignificante, y su inteligencia es quizá un residuo de su confraternidad con los dioses; las ciencias exactas del peso, del cálculo y de la medida le advierten, en un arduo trabajo, que este mundo fluyente y contradictorio de Heráclito es una ilusión y que por detrás del árbol que tímidamente nace, se desarrolla y muere; de los hombres que aman, piensan y luchan; de las civilizaciones que surgen y desaparecen en el abismo del tiempo, hay un Universo Eterno donde imperan el Número y las Formas Puras. Bajo el claro cielo de Calabria, la música, la aritmética y la geometría, misteriosos enviados de aquel Reino, invisible para los torpes y descreyentes, se revelaron al espíritu de Pitágoras, ofreciéndole la oportunidad de entrever el *topos uranos*, que más tarde Platón describirá en toda su magnificencia. Con ellos se inicia en Occidente esa dualidad que constituye uno de los rostros de nuestra visión del mundo, esa mezcla de misticismo y racionalismo, de éxtasis y geometría que, pugnando con el espíritu existencial, perdura hasta hoy y se manifiesta en algunas expresiones platónicas del arte abstracto de nuestro tiempo.

II.—EL RENACIMIENTO

Hulme, epígono de Worringer, incurre en la misma esquematización en el caso del Renacimiento. Según sus teorías, hay dos grandes

épocas en Europa: la Edad Media y el Renacimiento. La ideología de aquel período es religiosa, la del segundo es humanista. En el primero se cree en el pecado original, en el segundo no; todo lo demás nace de esta enorme diferencia. En la Edad Media "los hechos" son la creencia en la radical imperfección del ser humano y la subordinación del hombre a ciertos valores absolutos, creencias que constituyeron el centro de toda su civilización con inclusión de su economía. Por el contrario, la ideología renacentista considera al ser humano como esencialmente bueno y de esa tesis capital se sigue todo el mundo de sus creaciones. La diferencia entre estas dos maneras de considerar la realidad se manifiesta en sus dos antagónicas concepciones del arte: en tanto que el arte renacentista es *vital* y encuentra placer en la representación de las *formas humanas y naturales*, el arte bizantino que lo precedió buscaba una austeridad, una perfección, una rigidez que las cosas vitales no podían ofrecerle; y así, el hombre, subordinado a valores absolutos y eternos, busca en las *formas abstractas* la expresión de su intensa emoción religiosa, el intento precario pero de todos modos bien dirigido de aludir desde un mundo temporal y cambiante a un Universo Inmutable y Eterno. El *humanismo*, con todas sus variantes de *panteísmo*, *racionalismo* e *idealismo*, representa, según Hulme, la antropomorfización del mundo. Al comienzo, la concepción del hombre esencialmente bueno se manifiesta en una forma a veces heroica, tal como en el arte de Donatello, Miguel Angel o Marlowe: un humanismo de esta clase tiene aún, a juicio del implacable Hulme, cierto atractivo, pero no merece que se lo admire demasiado porque lleva en germen el atroz *romanticismo*, sentimental y utilitario; tarde o temprano, aquel humanismo tenía que desembocar en un ser tan abominable como Rousseau. Frente a esta modalidad antropomórfica, suficiente y superficial, el arte abstracto de nuestro tiempo vendría a reivindicar, según Hulme, *una nueva trascendencia*, una nueva actitud religiosa en búsqueda de lo absoluto.

Hay mucho de verdad en este planteo de Hulme, como lo hay, en general, en el de Worringer. Su defecto capital, a mi juicio, es

que no ven el proceso dialéctico de la historia y, en particular, el desarrollo contradictorio de la expresión artística.

Hulme parece no haber advertido que el Renacimiento es el resultado de *un doble movimiento*, pues si por un lado, como consecuencia del espíritu terrenal y mundano de la clase que surge gracias al desarrollo de las comunas, está animado de una tendencia *naturalista*; por el otro lado, y como consecuencia de la misma causa, significa el comienzo de una actitud *maquinista y científica*. De modo que mientras lo primero conduce a *lo concreto*, lo segundo inevitablemente ha de producir un universo *abstracto*. Y esta nueva abstracción, al menos la que proviene de este proceso, lejos de significar el triunfo de un espíritu religioso significa la reducción hasta sus últimos términos de un espíritu profano. En *Hombres y Engranajes* intenté hace unos años un nuevo planteo del problema renacentista, en parte basado en las ideas de Berdiaeff, en parte en las de Mumford y en las de Max Scheler, tratando de realizar una síntesis que me parece explicar algunos de sus hechos más contradictorios, así como algunas de las contradicciones de nuestra sociedad contemporánea, resultado del mundo renacentista.

Al despertar del largo ensueño del Medievo, el hombre redescubre el mundo, el hombre natural, el paisaje y el propio cuerpo.

La primera actitud del hombre hacia la naturaleza fué de candoroso amor (San Francisco). Pero, como afirma Max Scheler, amar y dominar son dos actitudes complementarias y a ese amor desinteresado siguió el deseo de dominación, que había de caracterizar al hombre moderno. De este deseo nace la ciencia positiva, que ya no es un mero conocimiento contemplativo sino el instrumento para la dominación del Universo; actitud arrogante que termina con la hegemonía teológica, libera a la filosofía y enfrenta a la ciencia con el libro sagrado. El hombre secularizado —*animal instrumentificum*— lanza finalmente la máquina contra la naturaleza, para conquistarla. Pero dialécticamente ella terminará dominando a su creador.

La característica de esta nueva sociedad es *el número, la cantidad*. El mundo feudal era un mundo cualitativo, pero cuando irrum-

pe la mentalidad burguesa y utilitaria, todo se cuantifica. Desde el siglo XV los relojes mecánicos invaden Europa y el tiempo se convierte en una entidad abstracta y objetiva, numéricamente divisible. El espacio también: la empresa que fleta un barco cargado de valiosas mercancías no confía en esos dibujos de una ecúmene rodeada de grifos y sirenas; necesita cartógrafos, no poetas. El artillero, el ingeniero que construye canales y diques, el cambista, todos tienen necesidad de un espacio cuadrículado.

El artista de aquel tiempo surge del artesano y es lógico que lleve al arte sus preocupaciones técnicas. Piero della Francesca, creador de la geometría descriptiva, introduce *la perspectiva* en la pintura. Según Alberti, *el artista es ante todo un matemático*, un técnico, un investigador de la naturaleza. Y así también irrumpe *la proporción*. El intercambio comercial de las ciudades italianas con Oriente permite el retorno de las ideas pitagóricas y el misticismo numerológico celebra matrimonio con el misticismo de los florines, ya que la aritmética regía por igual el mundo de los poliedros y el de los negocios. A estos ingenieros no les interesa ya mayormente la Causa Primera, no esperan nada de Dios. El saber técnico toma el lugar de la preocupación metafísica. La mentalidad calculadora lo invade todo, hasta la política: Maquiavelo es el ingeniero del poder estatal.

Pero estas son *las fuerzas dominantes*: falta hablar de las *contrafuerzas*. La afirmación —provisoria y parcial— de que el Renacimiento es un proceso de secularización no implica negar el misticismo de Savonarola, o el de Miguel Angel o el de Donatello. Bastaría sentir por un instante la tierna y estremecida actitud del San Giovannino para comprender hasta qué punto es trivial aquella creencia en la mera profanidad del Renacimiento.

Una doctrina jamás traduce unívocamente una época, sino que se forma de manera compleja: en parte por el desarrollo autónomo y puramente intelectual de las ideas anteriores —por o contra ellas—, en parte como manifestación del espíritu de su tiempo. Y también esto de modo polémico: al espíritu religioso sucede el espíritu profano de la burguesía; pero, al asumir éste sus formas más groseras, suscita

la reacción mística de hombres como Savonarola, Miguel Angel, Botticelli y otros artistas fueron intensamente conmovidos por ellas y no sólo no contradicen la profanidad del Renacimiento sino que son su consecuencia. Razón por la cual es falso afirmar que el Renacimiento es una vuelta a la Antigüedad. La historia no retorna jamás. Hubo un retorno de ciertas características del espíritu greco-latino, en la medida en que también había sido él un espíritu ciudadano el producto de una cultura de ciudades, una *civilización*. Más las ciudades renacentistas eran muy distintas, pues el abismo de la religión de Cristo las separaba. ¿Cómo sería posible, en tales circunstancias, comparar el realismo de un espíritu religioso como Donatello con el realismo de un escultor griego?

La importancia del cristianismo se echa de ver hasta en aquella actividad del espíritu que, por su naturaleza, parece más alejada: la ciencia positiva. No es difícil probar que la ciencia occidental nació gracias a la amalgama de la burguesía y de la Iglesia. Durante la Edad Media, la Iglesia está caracterizada por dos temas: *el dogma* y *la abstracción*; mientras que la burguesía surge con los dos temas contrapuestos de la *libertad* y *el realismo*. Entre los clérigos y los burgueses están los humanistas. El sentido naturalista, concreto, vivo, del humanismo, frente a la aridez escolástica, lo hace un aliado histórico de la burguesía; con su paganismo conmueve los cimientos de la Iglesia, es revolucionario, ayuda al ascenso de la nueva clase; y hace de los dos temas de la burguesía los suyos propios. Pero en el momento en que el humanismo se extasía con la Antigüedad, en que hace de su culto un juego cortesano y exquisito, se vuelve conservador y hasta reaccionario: técnicos como Leonardo, los hombres que mejor representan el espíritu de la modernidad, mirarán como charlatanes a esos señores que se pasan el día discutiendo en la Academia, a esos pedantes que habían vuelto la espalda al lenguaje popular para entregarse a la resurrección del latín. De esta manera, el humanismo pasa del tema de la libertad al del dogma, y de la revolución a la reacción. En cuanto al burgués, que había insurgido como realista, preocupándose sólo por lo que tenía delante de las narices, desconfian-

do de toda suerte de abstracciones, va a derivar, sin saberlo ni quererlo, hacia la abstracción, pues con palancas y ruedas no se llega a hacer la ciencia moderna; es necesario unir los hechos en un esquema racional y abstracto, y ese esquema ha de tomarlo de la Iglesia. Así, apenas la burguesía ha llegado a la etapa de la ciencia, hace suyo el tema de la abstracción, que caracteriza a la Escolástica, pero lo instrumenta a su modo, uniéndolo al saber concreto y utilitario, entrelazándolo a los poderes temporales de la máquina y el capitalismo y, a través del número, al tema de la belleza en la proporción, que era propio de los humanistas. Y de este modo, en ese fugaz reinado pitagórico, oímos la última parte de una compleja partitura, en que todos los motivos iniciales aparecen complicados y entrelazados de tal manera que apenas es posible distinguir a Platón de Aristóteles, las preocupaciones prácticas de las metafísicas, la aridez escolástica de la intuición concreta, el espíritu profano del espíritu religioso.

Y como si todo eso fuera poco, al proceso renacentista se agrega la aparición de los pueblos góticos, cuyas catedrales primero, la rebelión protestante más tarde, el romanticismo después y el existencialismo por fin, habían de conmover los fundamentos "clásicos" de la cultura europea y la pretendida armonía entre el hombre y el mundo.

III.—COMPLEJIDAD DE SUS ORIGENES

Si la tesis de Hulme fuese correcta, el arte abstracto de nuestro tiempo sería *la búsqueda de una nueva trascendencia*, y, lo que aún es más discutible, el único camino artístico para lograrla. Contra estas dos perentorias afirmaciones cabe proponer las siguientes causas del arte abstracto contemporáneo:

Primera: el Renacimiento humanista y profano que tanto desdén el ensayista inglés. Debajo de los sutiles estremecimientos de la carne hay en las figuras de Leonardo —para señalar un arquetipo— los invisibles pero rigurosos esqueletos de sus triángulos y de sus pentágonos, y el todo ordenado según los cánones de la Divina Proporción y de la Perspectiva. Escribe en su *Tratado*: "Dispón luego

las figuras de hombres vestidos o desnudos de la manera que te has propuesto hacer efectiva, sometiendo a la perspectiva las magnitudes y medidas, para que ningún detalle de tu trabajo resulte contrario a lo que aconsejan la razón y los efectos naturales". Y en otro aforismo agrega: "La perspectiva, por consiguiente, debe ocupar el primer puesto entre todos los discursos y disciplinas del hombre. En su dominio, la línea luminosa se combinó con las variedades de la demostración y se adorna gloriosamente con *las flores de la matemática* y más aún con las de la *física*". Piero della Francesca, pintor y geómetra, es el antepasado directo de Cézanne, quien, con sus pirámides, cubos y cilindros, es el antepasado de los abstractos, a través de los cubistas. No es casualidad que los cubistas resucitaran la sección áurea y se interesasen por Luca Pacioli. Esta genealogía vincula indiscutiblemente a los abstractos de nuestra época con el humanismo, la ciencia y el dominio burgués del mundo exterior. Nada, al menos por este costado, de misticismo ni de trascendencia: Renacimiento liso y llano, humanismo técnico y profano, no de papeles antiguos y excavaciones, sino de cartógrafos, geómetras, fortificaciones, ingenieros, máquinas de hilar y fundición de cañones.

Y, como consecuencia, y al contrario de lo que supone Hulme, la rebelión mística de los tiempos modernos se hizo a través de los espíritus románticos, que, desde Donatello y Miguel Ángel, hasta Kierkegaard y Dostoiewski, encarnaron creciente y tumultuosamente la sublevación del espíritu religioso contra el espíritu tecnolátrico de una civilización burguesa. Sus últimos descendientes los hallamos entre los postimpresionistas como Van Gogh y Gauguin, entre los *fauves* y los expresionistas, entre los surrealistas y, en fin, entre aquellos artistas que, aunque surgidos de la abstracción, derivaron hacia la realización de *objetos concretos*, inventados por *su propio yo* y no en virtud de un proceso de abstracción en el mundo que los rodeaba; actitud típicamente romántica y autista, por más que el ascetismo de sus formas geométricas pudiese llamarnos a engaño.

Segunda: la dialéctica interna del propio arte. Las expresiones estéticas no siempre son la manifestación (directa o inversa) de la

época, sino que también obedecen a la dinámica intrínseca de su propia evolución: a la lucha de escuelas, al agotamiento de las formas, al cansancio y hasta al mero espíritu de contradicción que tan a menudo es propio de los artistas. Así, no sin seguir los grandes arcos de cada período (románico, o gótico, o renacentista, o barroco), los creadores, siempre personales y anárquicos, ejecutan desplazamientos individuales a la izquierda o a la derecha, por arriba o por debajo de las grandes líneas. Y en el gran arco que constituye lo que podría llamarse “el arte de nuestro tiempo”, podemos de ese modo encontrar tendencias tan contrarias como el constructivismo de Cézanne y el expresionismo, el riguroso problema de los cubistas y el desorden surrealista. En los últimos años, sobre todo en la Argentina, esa dialéctica interna de las escuelas ha provocado un creciente auge de la abstracción, lo que no sólo no significa que el arte figurativo quedará enterrado para siempre, sino, por el contrario, que *ha de resurgir en una próxima e inevitable revancha*, si la tesis que vengo desarrollando es correcta.

Tercera: el ascetismo del arte contemporáneo frente al sentimentalismo burgués. La burguesía que, mediante la ciencia, desencadenó el más poderoso proceso de abstracción que ha conocido la humanidad, no dejó por eso de ser “realista”, es decir, miopemente adherida a la capa más superficial y mundana de la realidad. Y de ese modo, paradójicamente, preparó su propia tumba espiritual, al convocar fuerzas mentales que han ido mucho más allá de lo que sus gustos mezquinos y confortables podían desear, hacia las zonas platónicas de las puras formas. Mediante esta independización y esta trascendencia de las fronteras burguesas, el arte abstracto ha dejado de pertenecer a la esencia del espíritu social que lo provocó para convertirse en un arte odiado y despreciado por la burguesía.

Cuarta: el caos. Que es de las cuatro causas señaladas la única a la que puede (y debe) aplicarse la tesis central de Worringer sobre el esencial desacuerdo entre el hombre y el mundo en la base de un arte abstracto. La crisis de nuestro tiempo ha puesto nuevamente al hombre a la intemperie, metafísicamente hablando. El derrumbe de

la civilización burguesa y racionalista lo enfrenta dramáticamente a un nuevo caos, y en medio de la catástrofe se aferra a un Orden Geométrico. Los espíritus angustiados tienen a menudo la tendencia a buscar en la claridad y seguridad de una organización matemática, un sistema de coordenadas al cual aferrarse y en el cual encontrar la calma que su desorden interior les niega. Ya sostuve que el platonismo sólo podía haber sido imaginado por hombres demasiado preocupados por las pasiones de su cuerpo y de su alma. El platonismo de Sartre en *La Náusea* no tiene otro origen, como tampoco es posible explicarse de otra manera, que espíritus tan románticos, oscuros y expresionistas como Mondrián, Kandinsky y Vantongerloo hayan derivado hacia el arte abstracto.