

Lástima que este estudio venga como conclusión de la obra, pues puede quitarnos la esperanza en que el cine llegue jamás a alcanzar esa fuerza que trastorna las ideas y los sentimientos vulgares, esa fuerza, gracias a la cual una expresión llega a tener su verdadero alcance intelectual. Felizmente en América, como en Europa, no está ya el cine tan maniatado por la común moral pública. Y así, particularmente en Francia, varios de los últimos films realizados ahora son de una audacia de espíritu que arrastra al público por menos trilladas sendas.

## Rehabilitación del Barroco

Por LOUIS GILLET

**H**ACE treinta o cuarenta años, el término barroco era usado todavía por los críticos de arte en un sentido un tanto despectivo, como uno de esos epítetos, vagos por lo demás y de etimología insegura, que traen consigo un matiz de reprobación. Era una de esas palabras un tanto deprimentes, que implican, sin que sepamos bien por qué, una acusación de mal gusto.

El arte barroco, la pintura barroca, participaban del descrédito bastante calumnioso en que habían caído el estilo y la moral jesuíticos, con los cuales era emparentado; estos términos englobaban en un desprecio inexplicable todo el pensamiento del mundo latino y católico posterior a la Reforma de Lutero, es decir todo lo que provenía de Roma y que había rechazado el principio moderno de libertad de conciencia.

Desde entonces las cosas han cambiado bastante. No se habrá olvidado aquella *Mostra* de Florencia, en 1922, que en cierto modo fué el manifiesto de una reacción, y que se propuso rehabilitar dos siglos de la pintura italiana reprobados y caídos en descrédito.

Este hecho se repitió en ocasión, de las memorables exposiciones italianas de Burlington House y del Petit Palais, en donde, no sin cierto snobismo, el público se deshizo en elogios ante Guido y Sassoferrato; adoró lo que desdeñaba la vispera; se dedicó a exaltar lo que hay de más insípido y "cromo" en el arte italiano. El gusto por el barroco dejaba repentinamente de ser inconfesable; no inspiraba ya rubor, de la misma manera que, en música, tras el hechizo wagneriano, se volvía a las delicias del *bel canto*. En Viena, en Francfort, se fundaron por esa época museos dedicados al barroco; las obras más discutidas del rococó, las engañosas y perspectivas aéreas del

P. Pozzo, las arquitecturas extravagantes del P. Guarini, los caprichos de Churriguera, la columna triunfal de mármol del Grabmarkt, en Viena... encontraron aplausos y aprobación.

Desde hace unos veinte años, Eugenio d'Ors ha sido no solamente el testigo sino uno de los más ingeniosos promotores de este cambio de rumbos, iniciado, antes que por d'Ors, por Franchetti, Strzygowsky y por el inolvidable Marcel Reymond. Hay que convenir, sin embargo, en que se ha ido más lejos: el singular auge favorable al barroquismo ha venido a coincidir, andando el tiempo, con el movimiento de la postguerra, con el torbellino de un mundo desquiciado donde entraban, a la vez, mil cosas incongruentes: el jazz, el arte mexicano, el arte negro, el cubismo y los ballets rusos, esto para no hablar de los numerosos descubrimientos efectuados en las excavaciones del Asia Menor y de la Mesopotamia, así como en Creta y en el Turquestán. Todo ello contribuyó a modificar notablemente nuestra noción del arte. Se deshizo por todas partes nuestro concepto de lo bello fundado sobre cierto humanismo y sobre un conocimiento artístico limitado al mundo mediterráneo (y a la historia de una pequeña parte de este mundo). El resultado fué cierto desorden propicio a una multitud de combinaciones nuevas y disociaciones y asociaciones imprevistas, en medio de las cuales el barroco dejó de suscitarse escándalo y de presentarse como una monstruosidad. Lejos de ello el barroco parecía ser el punto de confluencia de todas las cosas permitidas (en una época, por lo demás, en que casi ninguna manifestación de arte quedaba excluida). Por el contrario, la roca del Acrópolis parecía amenazada de aislamiento, por no decir, de quedar sumergida bajo esta ancha marejada.

Cierto que ya hubiera podido presentirse algo de todo esto. Basta recordar el museo de Bergamo. Si se piensa que los monumentos antiguos que fueron exhumados en el siglo XVI eran ya obra enteramente barroca, a nadie le sorprenderá entonces el giro que tomó el Renacimiento a partir del instante en que, para desventura nuestra, se hizo "el descubrimiento de la antigüedad". Tal fachada de Millet del siglo segundo o tercero anteriores a nuestra Era, tiene ya todas las características de una fachada jesuítica. Roma no conoció jamás otro arte que esta arquitectura híbrida y compuesta, nacida de una mezcla de diversos órdenes y de un maridaje bastante impuro de la Grecia y el Asia. Vitrubio, cuyo libro fué estimado como la Biblia del gusto clásico, no es sino el teorizante de esta mescolanza bastarda y, más que a medias, oriental. Basta ver lo que queda hoy del *Forum* y la afinidad indudable entre las antiguas ruinas y las fachadas de estas dos iglesias de Borromini, para reconocer que, en realidad, no son dos aquellas ar-

tes diferentes, sino por el contrario, la prolongación de una misma arquitectura. Es curioso pensar que Miguel Angel, fuera del *Torso* del Vaticano, no tuvo otros modelos que ruinas de tercer orden, y que el famoso Laoconte, sobre el cual Lessing apoya su embestida contra el barroco, es él mismo un tipo de barroco que no llega a ser superado ni por el "cuadro vivo" que se llama *Toro Farnesio*. Se produjo siempre en esas orillas del Asia Menor un arte ampuloso, teatral, gigantesco, turbulento, del que son todavía testigos las ruinas de Efeso y de Palmira. De este arte asiático y ya íntegramente barroco es del que Roma hizo más tarde un arte imperial y universal, y hay a este respecto, entre el arte de la Roma antigua y el de la Roma de los Papas, una relación genealógica y de filiación. Más que un fenómeno de atavismo y de simple reproducción, lo que los une es un lazo de causa a efecto, suficiente tal vez para explicar muchas características del llamado impropriamente arte jesuítico.

Pero el autor no se limita a este punto de vista de historiador, sino que más bien nos ofrece una metafísica del barroco. El barroco, según d'Ors, es un hecho permanente, un estado, un instinto endémico, más o menos latente; una *constante*, como se dice en términos matemáticos; una de las naturales formas del arte, y aun la más frecuente y espontánea. Sentimos que no habría que apurar mucho al autor para que llegase a decirnos que el arte, donde quiera que existe, es naturalmente barroco, igual que "los caballos trotan naturalmente", según la expresión de Mme. Sevigné. El autor diría sin reparo (de hecho, casi lo sostiene así) que la historia del arte, en conjunto, se baña en una ola de barroquismo; algo así como el embrión humano se baña en la placenta. D'Ors ve en el barroco el elemento sensual, femenino, el gran flúido sentimental en que todas las formas se sumergen—tal como las formas de la vida nacen enteramente del Océano; en tanto que el arte clásico no emerge sino de tiempo en tiempo, archipiélago de islas de cristal en medio del vaivén y de la confusión de las olas. Y así, el milagro griego o el milagro de Racine es, precisamente por esto, más precioso—diamantes perfectos que emergen de un mar de arte barroco o romántico.

Nada más espiritual, como se ve, que este desquite del barroquismo, que lejos de aparecer como una excepción y una anomalía, acaba por presentarse, según el concepto del autor comentado, como una tendencia general de la humanidad. *In eo vivimus, movemur et sumus...* Dejo a Eugenio d'Ors la responsabilidad de este punto de vista; pero habrá que convenir, por lo menos, en que el concepto responde a una verdad española y a cierto fondo de barroquismo que es evidente en aquella raza; desde la cabeza de la *Da-*

*ma de Elche*, hasta las *Infantas* de Velázquez y aun a los ángeles de Goya.

Una de las páginas más curiosas de este libro es aquélla en que el autor se entretiene en trazarnos en un cuadro, a la manera de Linneo, una clasificación y una geografía de las variedades del barroco. Tal vez llega a generalizar demasiado y da al término genérico de barroquismo una extensión desmesurada. ¿Es legítimo, por ejemplo, hablar de *moral barroca*? Por lo demás, el precedente viene de arriba, recuérdese el libro de Benedetto Croce "L'Etá Barocca". Pero ¿no sería preferible delimitar mejor todas estas cosas y dejar a Rousseau y a Chateaubriand el dictado de románticos? ¿Y, en qué sentido puede decirse que la *Ética* de Spinoza es una filosofía barroca, v. no solamente esto, sino barrocas también la fisiología de Harvey o la cosmografía de Kepler y de Newton?

Hay que meditar toda la parte consagrada en este libro al arte portugués, a propósito de la magnífica exposición del *Jeu de Paume*, trozo que es acaso el punto culminante del libro. En Portugal es donde el autor encuentra el barroco en su estado puro, Colina de Coimbra, antípoda del Acrópolis; capillas lujuriosas del ábside de Batalha, Santa Capilla de Thomar. Es allí, en Portugal, donde el barroco se halla en su doble aspecto: principio de libertad llevada a su máxima expresión... y un soplo de aventura, un viento de capricho.

Estos rasgos del barroco son los que nos explican por qué es inaprehensible y multiforme como Proteo; imposible de encerrar en una definición. No es el barroco un sistema, una norma fija: es una fuerza que corre a través de toda la historia del arte, que va tomando un aspecto u otro, sin detenerse jamás en uno solo; que elude las leyes de la razón; se burla de la unidad, o alardea de haber encontrado una propia suya en el entendimiento. ¡Quién sabe! Acaso el barroco es el Maligno; en todo caso, es lo irracional, lo móvil, lo inestable; enemigo del equilibrio y del reposo; en rebeldía constante contra la gravedad y contra la noción de ley y de pecado.

¿Quién no ve que así entendida la cuestión del barroquismo desborda infinitamente de un momento particular italiano y aun de todo el arte europeo? Esta concepción se funda en un problema infinitamente más vasto. Imposible de comprenderlo, ni aun siquiera de plantearlo, si no se comienza por situarlo en un orden absolutamente general y dentro de un sistema de ideas.

¿Y quién no aceptará que, aun en sus excesos, el arte barroco posee un encanto especial? ¿Quién no confesará que, tras un período de rigor y de sujeción, el espíritu siente necesidad de un descanso, de unas vacaciones, y que resulta bien entonces darse carta blanca; marchar con la rienda floja; conceder un sitio dentro de nosotros a

lo que hay de fortuito, de gratuito: a los elementos de fiesta y voluptuosidad pura?

¿No es cosa saludable, no es cosa de sabia higiene dejar a veces las normas y la voluntad entregadas al vuelo y confiarse a los ritmos desconocidos? ¡Poder de abandonarse...! ¡Liberación del barroquismo, de decir de lo que dentro de nosotros hay de embriaguez y lirismo; de vagas nostalgias; de fuerzas y deseos contrarios a las reglas de la lógica! Acaso el arte, en realidad, nos sería del todo imposible, a no existir estos elementos: carnales, oscuros, peligrosos y divinos; sin este romántico eterno de la naturaleza y de la sangre—elementos que la razón llega a veces a domeñar para imponerle el estilo de las grandes obras de arte. Todo arte es, acaso—como dice Blake—un maridaje de Cielo e Infierno; o, como decía Nietzsche, obra, al mismo tiempo, de Dionysos y de Apolo...

Tal es, poco más o menos, en el lenguaje de Eugenio d'Ors, el sentido de estos dos términos: clásico y barroco. Firmemente atado al mástil, Eugenio d'Ors no teme escuchar como Ulises el canto de las sirenas, y, seguro de arribar a buen puerto, se complace en viajar sobre este mar en que *OVE IL NAUFRAGAR E DOLCE*.

De *Les Nouvelles Littéraires*, París.

## Medidas y Valores

Por THOMAS MANN

(Concluye)

*El campo de la "Totalidad Humanitaria"*

**P**ERMITASEME repetirlo: tanto la política como la Sociología son parte integrante de la Totalidad Humana. Esta totalidad incluye a ambos—el mundo interior y el exterior—y por este motivo, es de especial importancia que el artista no permita a su impulso de humanizar ni de espiritualizar al mundo político-social que sea debilitado por el reproche de que ese interés que siente sea indigno de él, y esencialmente materialista.

El Materialismo—palabra que sirve para amedrentar a los niños y especialmente pérdida, por añadidura. A nombre de un pretendido idealismo, de lo que se trata es de reprimir la decencia humana, en nombre de la espiritualidad. Y a pesar de todo esto, el "materialismo" puede ser mucho más espiritual, más idealista y más religioso que cualesquier arrogancia sentimental que se incline hacia lo material. Porque no implica que nos debamos dejar tragar ni absorber por lo puramente

material. Implica, por el contrario, el objeto del artista, el de amalgamar la Naturaleza con la Humanidad.

Conocemos una sentencia del gran individualista Nietzsche, la cual suena completamente a Socialismo: "Blasfemar contra la "tierra"—dice—"no es el peor de los pecados: os conjuro a vosotros, hermanos míos, que permanecéis fieles a la tierra. No enterréis vuestras cabezas por más tiempo en las arenas de las cosas celestiales: llevadla erguida, como cabeza terrenal, que algo significa sobre nuestro planeta. Permitid que vuestro generoso amor y vuestro discernimiento signifique algo sobre la tierra. Seguid mi ejemplo, y conducid a la extinta Virtud otra vez hacia la tierra. Sí, volvedla hacia el Amor y hacia la Vida, para que le dé sentido a la Tierra, un sentido verdaderamente humano".

### *Definición del Socialismo*

Este constituye el Materialismo del espíritu, el regreso del hombre religioso hacia la tierra, la cual es símbolo de lo Cósmico para nosotros, los seres humanos. Y el Socialismo no es más que la imperiosa resolución de no esquivarnos de las más urgentes exigencias de lo material, de la vida social y colectiva, en las arenas del dominio de la Metafísica, sino que el de ocupar nuestro lugar al lado de quienes pretendan interpretar la Tierra—interpretarla en un sentido verdaderamente humano.

Respecto de nuestro "Programa", lo hemos expuesto en forma de Credo, el cual, necesariamente, lleva nuestro sello personal. ¿Deberá acaso, por ese motivo, ser demasiado individual, demasiado subjetivo, para que sirva como base para un ensayo de comunicación espiritual—tal como lo sería cualquier revista? Pero en lo personal hay diferencia de la obstinación enfermiza, en el hecho de que no le falta íntimo contacto con lo universal, con el pensamiento y con las aspiraciones de nuestro tiempo; y tenemos la absoluta seguridad de que hay muchísimas personas en muchísimos países—de hecho las mejores y las más bien intencionadas—que pueden unirse para llevar a cabo un programa de preservación y de libertad, tal como el que hemos procurado esbozar aquí, a grandes rasgos.

### *La aspiración hacia la libertad*

No somos pesimistas, ni tampoco tan presumidos hasta el extremo de creernos únicos, ni fuera de lugar. Muy al contrario, creemos que el tiempo y la hora nos son propicios, bien escogidos, para lanzar una publicación de esta índole. El anhelo que sentimos por la decencia humana, por la libertad, por la razón y por la Ley—por Medidas y por Valores que nos son familiares, es una fuerza que no debe menospreciarse en nuestro mundo hoy en día. Si no nos equivocamos,