

ción de multiplicar los ejemplos para una gramática sin lenguaje. El metafísico se convierte en retórico; la pasión se borra ante la habilidad. Y lo que en adelante solicita la atención son los *medios*, aislados, purificados de toda significación por el análisis. ¿Cómo pedir a este azul sino que *vibre*, a esta superficie que *esté allí*, sin más? ¿Es esto desilusión? ¿Es cansancio? Forma, formalismo, conformismo, las tres palabras pertenecen a la misma familia. Todo sucede como si el artista, habiendo alcanzado y reconocido su destierro, pusiera definitivamente un término a sus ambiciones y buscara establecerse a igual distancia de "ese mundo terrible" y de ese "mundo del más allá" que Klee consideraba los polos del arte. Nada permite hablar, sin embargo, de fracaso. Basta una sola obra radiante, y existe, para que este episodio encuentre su grandeza y su necesidad.

LA NUEVA NATURALEZA

Sin embargo, los informales, los que sustrayéndose a las tentaciones de la forma se arrojan en brazos de la materia, hacia "esa vegetación oscura" de la cual habla Bachelard, se arriesgan a ir más lejos y a encontrar el "mundo del más allá", nuevo paraíso del hombre que ha alcanzado su condición gloriosa. La tela entera es como un nuevo medio biológico donde la imaginación que allí se sumerge encontrará su encarnación inesperada. La operación de pintar se convierte en unión mágica y mística, la unión con que soñaba Novalis y que, según él, marcaba el retorno a la edad maravillosa en que la naturaleza estaba penetrada de conciencia humana. Los informales trabajan como si el hombre no fuera ya distinto de la materia y de la naturaleza. Asumen así una de las esperanzas fundamentales de la rebelión moderna. El conflicto entre el hombre y la naturaleza está resuelto en esas bodas alquímicas donde la materia y la conciencia pueden por fin concordar en un mismo dinamismo. Es "la unidad esencial y cumplida del hombre y la naturaleza, la verdadera resurrección de la naturaleza, el naturalismo cumplido del hombre y el humanismo de la naturaleza". Estas palabras son de Karl Marx. Cierran una célebre serie de profecías sobre la transformación material y social del mundo. Sin embargo, encuentran fácilmente su lugar en este nuevo contexto. Más fácilmente todavía podrían citarse aquí las diferentes reflexiones de André Breton sobre el azar objetivo y las posibilidades de participación del hombre en los misterios de la vida cósmica. Con tal perspectiva, la tentativa de los no-figurativos y de los informales es ejemplar y sus oportunidades de presentar al fin la nueva naturaleza parecen muy serias...

Es demasiado pronto para juzgar si estas intenciones llegarán a su completa realización, si sus intenciones son realizables por medio de la pintura y de la escultura... Contentémonos con denunciar el peligro continuo que amenaza como un espejismo a los informales: la irresponsabilidad. El quietismo sin dignidad, en el cual se disuelve la conciencia del artista que se entrega a los caprichos de los elementos, no está a la altura de su elección original. Ahora bien, de la exigencia —y estas notas tenían la ambición de sugerirla— con la cual los artistas no-figurativos manejen su iniciativa depende en parte la nueva situación del hombre en el universo.

Traducción de Emma Speratti,

M U S I C A

ALCANCE Y LIMITACIONES DE LA CRITICA

Por Jesús BAL Y GAY

ORTEGA Y GASSET, en sus *Meditaciones del Quijote*, cerca la tarea crítica con estas frases: "Veo en la crítica un fervoroso esfuerzo para potenciar la obra elegida." "Procede orientar la crítica en un sentido afirmativo y dirigirla, más que a corregir al autor, a dotar al lector de un órgano visual más perfecto." Queda así definida —sin definición formal—, situada y legitimada la crítica, tarea humana que, al revés de tantas otras, no mereció de Ortega el dictado de utópica.

Pero somos muchos los que más de una vez, heridos por el desaliento, la hemos considerado inútil, que es tanto como decir imposible. En primer lugar porque hay críticos que, siendo absolutamente incapaces para desempeñar tal función, gozan de una gran autoridad como tales, derivada de la del periódico o de la editorial que publica sus trabajos. Ante eso la buena crítica, la sensible y sabia, parece embotarse, perder eficacia. Porque el público, desorientado, no puede concederle más crédito que a la otra, y en muchos casos ni siquiera tanto, ya que sus órganos de expresión no están en prestigio a la altura de sus merecimientos.

En segundo lugar, la actividad crítica parece inútil también cuando nos encontramos con opiniones contradictorias de dos críticos de auténtica valía. Entonces decidimos que todo eso no es más que un juego sin importancia en el que sólo intervienen unos ciertos juicios que, por ser subjetivos, no merecen el calificativo de críticos. Habíamos creído que la frase de Gracián: "Merezca cada cosa la estimación por sí, no por sobornos del gusto" podía ser el lema de toda legítima actividad crítica. Pero ahora descubrimos que en su seno se enrosca la fría serpiente de lo utópico.

Inútil, imposible toda actividad crítica. Mas nadie ancla por mucho tiempo en esa conclusión. A la primera coyuntura —una obra que nos conmueve de veras—, ya estamos haciendo crítica, Y en ese "estamos" hay que incluir tanto a los que ejercen la crítica profesionalmente como a los que, simples gustadores del arte, han de limitar la expres-

sión de sus juicios al círculo de los amigos. ¿Qué nos impulsa ahora a levar anclas y lanzarnos a una navegación que tan sesudamente habíamos abandonado por inútil? No otra cosa que el ver que las velas se hinchen de un viento surgido como por encanto, inesperadamente, un viento que es en sí mismo la más seductora invitación al viaje. Por mucha que sea la cautela engendrada en nosotros por las anteriores desilusiones, la abandonamos —el corazón ligero— y reanudamos la aventura crítica.

Es ése un fenómeno análogo al del creador que, desilusionado por algo, se propuso no volver a escribir ni una palabra, ni una nota, o no volver a tomar el pincel ni el cincel, pero cuando menos lo piensa ya está de nuevo manos a la obra. De lo más profundo de su ser se alza un impulso más fuerte que sus propósitos, un viento que le arrastra a la aventura creadora, de la que no sabe si saldrá triunfante o maltrecho, pero resistir al cual sí sabe que significaría la destrucción de sí mismo, un auténtico suicidio.

En ambos casos —el del crítico y el del artista creador— el viento que les empuja de nuevo a la aventura tiene un nombre: entusiasmo, *enthousiasmós* en griego, es decir, inspiración divina. El artista creador siente aquel soplo como amor por la criatura que va a ser engendrada. El crítico lo siente también como amor, aunque en su caso por una criatura no propia, sino ajena, pero eso importa poco. En ambos casos, amor, soplo divino, inspiración, entusiasmo que le lleva a querer hacer partícipes a los demás de la felicidad que encuentra en la obra oída o contemplada, movimiento análogo al del enamorado que, no bastándole el conocimiento de las maravillosas perfecciones de la amada ni el sentir las clavadas como dulce aguijón en lo más recóndito del alma, necesita que los demás las vean y sientan tal y como él las ve y siente.

Eso es, sin duda, lo mismo que Ortega denominó "fervoroso esfuerzo para potenciar la obra elegida". Y eso es también lo que E. M. Forster encontró en sus meditaciones como única *raison d'être* de la crítica. Pero obsérvese qué curiosa coincidencia: en esa idea de la crítica encontramos el lado positivo de tal actividad y al mismo tiempo su carácter plenamente subjetivo. Parece como si la crítica objetiva fuese pura utopía y la sub-



Wagner y la crítica (durante su vida)



Wagner y la crítica (después de muerto)



jetiva, actividad inútil o subalterna. ¿Es eso cierto?

La crítica objetiva parece posible y, para muchos, constituye nada menos que el ideal de la crítica. ¡Qué tranquilidad para ciertos espíritus sería una maquinaria crítica infalible, exacta, que pudiera decir en cada caso: "esta obra vale tanto, tiene estos o aquellos defectos, estos o aquellos méritos"! Y la cosa no se diría muy difícil de lograr, con tal que el crítico fuese verdaderamente perito en la materia y se situase fuera de "la oficina de los afectos" o supiese resistir a "los sobornos del gusto". Pero tales condiciones no son posibles por igual. La primera se puede dar y debe darse en todo aquel que pretenda ejercer la crítica, un imperativo que figura en la réplica que Virgil Thomson dice que es de rigor a quienes preguntan qué hace falta para ser crítico musical: "Estudia música y aprende a escribir." La segunda, en cambio, presupone un olímpico estado de indiferencia que excluye de por sí todo amor y todo entusiasmo, es decir, toda capacidad para captar los valores de la obra artística trascendentes a la mera técnica y a la mera arquitectura, toda posibilidad de llegar a vislumbrar el secreto más íntimo del ser artístico y de comunicárnoslo a los demás. Hacer el análisis de una sinfonía no es cosa del otro mundo, si se ha estudiado música como Dios manda. Tampoco lo es decir cuántos centímetros mide de busto, cuántos de cintura, cuantos de cadera, etc., etc., una belleza internacional. Pero con aquel análisis y estas medidas nos quedaremos sin saber cómo es realmente aquella sinfonía o esta muchacha. El que pretenda decírnoslo tendrá que haber admirado —condición *sine qua non*— a la una y a la otra, con una admiración trémula de entusiasmo, un poco de enamorado y un poco de poeta, fuera de sí, en éxtasis. Si la misión del crítico es, en su raíz, hacernos ver lo esencial de la obra artística, su forma, es decir, su alma —y en eso creo que estamos todos acordes—, de nada le servirán anatomías ni aritméticas, y de mucho, por el contrario, la simpatía, la *Einfühlung*, el entusiasmo. "Por el natural mismo de las cosas, los apasionados son los que mejor persuaden", dice Aristóteles. Es una cuestión de contagio.

"La obra de arte —dice Forster— es un objeto curioso. ¿No es algo infeccioso? A diferencia de la máquina, ¿no tiene el poder de transformar al que se la encuentra en el sentido de la condición del que la creó?"... "Pretender que realmente hemos penetrado en su estado [del creador] y allí nos convertimos en co-creadores con él, sería presunción. Por muy conmovido que yo esté con la

Cuarta Sinfonía de Brahms, no puedo suponer que sienta la emoción misma de Brahms, y es posible que lo que él sintió no sea lo que yo entiendo por emoción. Pero ha habido infección que vino de Brahms a mí a través de su música..." "Desgraciadamente, esa infección, esa sensación de cooperación con un creador —que es el paso supremo en nuestra peregrinación por las bellas artes— es el único paso en el que la crítica no puede ayudarnos. Puede prepararnos para ello de un modo general y educarnos para que conservemos dispuestos nuestros sentidos, pero tiene que retirarse cuando se acerca la realidad, como Virgilio se aparta de Dante en la cumbre del Purgatorio."

Por supuesto que por mucha que sea la sensibilidad —y la elocuencia— del crítico, nunca será capaz de realizar nuestra comunión total con la obra de arte. En ese acto no puede haber intermediarios. Pero aquella preparación de que habla Forster puede ser bastante más que general, puede ser concretamente limitada a determinada obra, puede ser una cierta destrucción de nuestras defensas para los determinados gérmenes con que la obra —a través de la crítica— nos va a contagiar.

En general, se confunde la función del crítico con la del juez. Del crítico se espera que nos diga si tal obra es *buen* o *mala*, *excelente* o *mediana*, cuando lo importante es que nos la explique —esto es, la despliegue ante nuestros ojos— en toda su maravillosa realidad de ser vivo. La mera posibilidad de hacer eso con una obra implica que ésta no es mala. ¿Para qué, entonces, esperar del crítico una labor de tasador?

Como se deduce de todas estas consideraciones, la crítica es radicalmente positiva. Déjese la negativa para aquellos que no son nada y se gozan en que nada valga nada, para aquellos que pretenden lograr autoridad por la fuerza de sus ataques, para aquellos, en fin que confunden al crítico con el mihura. De lo que realmente no vale la pena hablar, no se habla, y sanseacabó.

Entre las cosas que se esperan del crítico y no hay por qué esperarlas de él, figura la lección, el consejo. Y resulta por demás sorprendente que hombre tan avisado como Ernest Newman afirme que "atañe al crítico enseñarle al compositor no cómo ha de componer, sino cómo no ha de componer". Porque al compositor le ocurre una cosa que C. Day Lewis explica muy bien en *The poetic image* como experiencia del poeta: "Hay algo formidable para el poeta —di-

ce— en la idea de la crítica, algo —¿me atreveré a decirlo?— casi irreal. Escribe un poema y después pasa a una nueva experiencia, el poema siguiente; y cuando un crítico aparece y le dice qué es lo que está bien o mal en el primer poema, tiene la sensación de que aquello no viene a cuento." La función rectora del crítico sobre el compositor o el poeta sólo sería posible —no hablemos de si es conveniente o justa— si el crítico pudiera asistir a la creación, momento a momento. Pero cuando ya la obra está concluida y el autor se ha enfrascado en una nueva, todo consejo del crítico será inútil.

Se queja Newman de que a los críticos se les exija lo que no se exige a otros profesionales de la música. "No se espera de un pianista que conozca más que unas cuantas piezas para piano, ni al cantante más que unas cuantas canciones. Pero del crítico se espera que conozca todas las canciones, la música de piano, la música de violín, la música de órgano, la música de violonchelo, la música de orquesta, las óperas y oratorios de todos los tiempos." Con el malhumor, esa erudición inmensa constituye la otra fuente —falsa— de autoridad para el crítico. Así como se dice con reverencia: "¡Qué severo es en sus juicios!", así también se exclama: "¡Cuánta música sabe este hombre!", y todo porque posee una gran memoria. Pero el saber en verdad música consiste en otra cosa, consiste en conocer a fondo la técnica y la evolución de la música. Sin eso, desde luego, no hay verdadero crítico. "Mal haces si alabas, y peor si reprendes una cosa que no entiendes bien", escribió Leonardo. Y Gracián: "Sólo un gran conocimiento, favorecido por una gran práctica, llega a saber los precios de las perfecciones." Pero sobre todo eso está aún lo otro, la sensibilidad para vibrar al unísono del autor, para contagiarse de él y hallar —por el camino de la simpatía, del amor, del entusiasmo— la justificación de la obra. Y con ello el crítico estará capacitado para aquello que Ortega precisa cuando habla de "dotar al lector de un órgano visual más perfecto".

TRES OPINIONES SOBRE LA CRITICA

COMO yo la entiendo, la crítica es, igual que la filosofía y la historia, una especie de novela para uso de las mentes curiosas y discretas. Y toda novela, en rigor, es una autobiografía. El buen crítico es aquel que relata las aventuras de su alma en el reino de las obras maestras.

ANATOLE FRANCE.

LA GRACIA es la gracia. Toda la emotividad en bruto y todos los grados universitarios del mundo son impotentes para hacer sentir, al que no nació para sentirlo, la belleza de este verso sencillo: "El dulce lamentar de dos pastores".

ALFONSO REYES.

LA CRÍTICA, supongo, es el discurso formal de un *amateur*. Cuando en ese discurso hay amor y conocimiento bastantes, el mismo resulta un arte auto-suficiente, pero no, en manera alguna, un arte aislado. Su propia vida atestigua constantemente su interdependencia con las otras artes a las que se aplica. Establece términos y paralelos de apreciación, desde el exterior, sólo para dejar bien sentadas sus relaciones interiores, íntimas; nombra y ordena aquello que conoce y ama, y busca inacabablemente, con cada fresco impulso, con cada impresión, mejores nombres y órdenes más armónicos.

R. P. BLACKMUR.

