

Vivir es ver volver

Studi in onore di Gabriele Morelli

A cura di

Margherita Bernard, Ivana Rota, Marina Bianchi



BERGAMO UNIVERSITY PRESS

sestante edizioni

© 2009, Bergamo University Press

Cataloguing in Publication Data

Vivir es ver volver

Studi in onore di Gabriele Morelli

a cura di

Margherita Bernard, Ivana Rota, Marina Bianchi

p. 560 cm. 22

ISBN – 978-88-96333-12-9

Il volume è pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lingue,
Letterature e Culture Comparate della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
dell'Università degli Studi di Bergamo

In copertina:

M.C. Escher, "Mani che disegnano", litografia, 1948

Sestante Edizioni - Bergamo

www.sestanteedizioni.it

Printed in Italy

by Stamperia Stefanoni - Bergamo

- Mercedes GONZÁLEZ DE SANDE
La cultura española en Giovanni Papini » 249
- Vicente GONZÁLEZ MARTÍN
De *Fra Filippo Lippi* de Emilio Castelar a *Quattrocento* de
Susana Fortes: Italia en la novela histórica española contemporánea » 261
- Paola Laura GORLA
Intentos y formas de una provocación:
las vanguardias artísticas europeas » 269
- Maurizio GOTTI
La traduzione di Thomas Salusbury della terminologia
specialistica di Galileo » 277
- Javier HERRERA
La ceguera como forma de visión en la tradición literaria española:
su presencia en la secuencia-prólogo de *Un perro andaluz* » 287
- Aitor LARRABIDE ACHÚTEGUI
José Moreno Villa y el Ateneo de Madrid » 293
- Luis de LLERA
Los inicios del género ensayístico en España » 303
- Enrico LODI
Benjamín Jarnés e il romanzo *El profesor inútil* » 313
- Renata LONDERO
In morte di Federico: note sulle elegie di Cernuda e Prados (1937) » 321
- María Isabel LÓPEZ MARTÍNEZ
Estatuas mutiladas en la poesía de Antonio Colinas » 333
- Hernán LOYOLA
Lorca y Neruda en Buenos Aires (1933-1934) » 345
- Danilo MANERA
Lo sguardo empatico del disertore. *Medina del Mar Caribe*
di Eduardo Capó Bonnafous: un caso atipico
nella narrativa dell'esilio repubblicano spagnolo » 363
- Piero MENARINI
L'assedio dell'Alcázar di Toledo: Wikipedia o verità? » 375
- Julio NEIRA
Gerardo Diego y Vicente Aleixandre: toda una vida » 385
- Mariano de PACO
Alfonso Sastre e Italia.
(Apuntes con *La Celestina* y *El Quijote* al fondo) » 401

Intentos y formas de una provocación: las vanguardias artísticas europeas

PAOLA LAURA GORLA

Università degli Studi di Napoli l'Orientale

El fenómeno de las propuestas artísticas vanguardistas, en su amplio abanico de formas estético-expresivas, manifiesta un aspecto que curiosamente acomuna a toda Europa: todo arte nuevo choca con los gustos del público. El dato lo releva Ortega en su conocido ensayo de 1925 sobre la deshumanización de las nuevas artes, donde pone el acento sobre la impopularidad como relevancia empírica evidente. Por eso, Ortega toma esa neta hendidura entre artistas y público como única premisa posible a su discurso sobre la nueva estética, es el síntoma más objetivo y distintivo del nuevo fenómeno, indicio del que arrancar para un estudio más completo del arte nuevo, es decir, la sociología del arte.

Como base de su disertación filosófica, Ortega fija dos axiomas: en primer lugar, la sustancial solidaridad de todas expresiones artísticas coevas, prescindiendo de sus específicas modalidades expresivas; segundo, la evidente correspondencia de sus efectos sociales a nivel europeo. Dice:

[Me refiero...] a todas las artes que aún tienen en Europa algún vigor; por tanto, junto a la música nueva, la nueva pintura, la nueva poesía, el nuevo teatro. Es, en verdad, sorprendente y misteriosa la compacta solidaridad consigo misma que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones. Una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico pulsa en las artes más diversas. Sin darse de ello cuenta, el músico joven aspira a realizar con sonidos exactamente los mismos valores estéticos que el pintor, el poeta y el dramaturgo, sus contemporáneos. Y esta identidad de sentido artístico había de rendir, por fuerza, idéntica consecuencia sociológica.¹

Y si todo estilo nuevo, precisa Ortega, siempre tarda algún tiempo en alcanzar el consenso social, el arte nuevo "tiene la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún, es antipopular".² El concepto de impopularidad orteguiano no coincidiría tanto con el concepto de *no-popularidad*, sino más bien con el de *antipopularidad*, ya que implica

¹ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 12.

² *Ivi*, p. 13.

contraste y oposición. Así que, en la premisa de su reflexión, Ortega fija la que en términos retóricos se llamaba la *quaestio* – la antipopularidad –, y declara los dos axiomas que sientan las bases de su argumentación: la solidaridad de las expresiones artísticas, y la geografía del fenómeno, es decir, Europa.

1. Lo impopular en pintura

El fenómeno de la impopularidad de las nuevas artes caracteriza de una forma evidente también el mundo de las representaciones pictóricas. Haskell, crítico e historiador del arte, nos habla de un “fenómeno que no se había detectado nunca antes del siglo XIX y principios del XX: la hostilidad encontrada por casi todos esos artistas que hoy consideramos los verdaderos innovadores creativos de su época”, y sigue:

Quiero hablar del ‘público loco y curioso que exige del pintor la mayor originalidad posible y, sin embargo, lo acepta sólo cuando le recuerda a los otros pintores’. La brillante *boutade* de Gauguin [...] es la observación más aguda hecha hasta ahora [...] sobre la ruptura que se realiza en el siglo XIX, siempre detectada pero nunca seriamente analizada si no como objeto de polémica, entre el público y una cierta idea del arte moderno, pero también las consecuencias que esa ruptura puede causar sobre la naturaleza misma del arte. Así que la paradoja de Gauguin individua dos posturas en contraste (y a menudo inconscientes) hacia el arte contemporáneo, cuyos efectos siguen siendo evidentes: por un lado, la búsqueda, efectuada prácticamente por todo importante escritor, hacia lo nuevo, lo vital, lo inspirado, lo no-conventional; y por el otro, una incontrolable intolerancia hacia estas mismas cualidades cuando (y así nos parece) ellas efectivamente aparecen.³

Primero fueron los impresionistas los que encontraron la incompreensión y el rechazo del público. Un rechazo hecho de hostilidad más que de desinterés, es decir, la antipopularidad orteguiana. Resulta interesante al propósito un artículo, divertido y polémico, aparecido en *Le Figaro* el 3 de abril de 1876, del periodista Albert Wolff sobre la Segunda Exposición Impresionista de 1876:

La rue Le Peletier no tiene suerte. Después del incendio de la Opéra he aquí un nuevo desastre que ha afectado al barrio. Una exposición de la que se dice que es de pintura acaba de estrenarse en la galería Durand-Ruel. El paseante inocuo, atraído por las banderas que adornan la fachada, entra y se en-

³ Francis Haskell, *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 311-313. La traducción es nuestra.

cuentra frente a un espectáculo cruel. Cinco o seis locos, y entre ellos una mujer, algunos infelices que padecen de ambiciones maniáticas, se han reunido para exponer sus trabajos. Hay visitantes que se echan a reír al ver esas cosas, pero a mí se me parte el corazón. Los denominados artistas se definen *intransigents*, 'impresionistas'. Cogen la tela, colores y pinceles, trazan algo al azar, y esperan que todo salga lo mejor posible.⁴

El tono polémico y hostil es evidente, no sólo al periodista no le gusta, sino que no acepta la propuesta de la exposición. Hay que añadir que esta hostilidad, dentro del juego vanguardista, toma a veces un camino viciado y, para ciertos artistas, se convierte en la medida de evaluación del merecimiento efectivo de una propuesta artística nueva: es decir, si no gusta, será una gran obra de arte.

En suma, arte y público se orientaron hacia dos direcciones opuestas entre sí: el arte "reaccionó a la situación con una huida hacia adelante, hacia la innovación y la experimentación; el segundo, si ya no se había convertido a la moda [...], se retiraba en la esfera de las obras 'clásicas' cuya excelencia la garantizaba el consenso de generaciones",⁵ es decir, lo que, según palabras de Gauguin, le recordaba a otros pintores.

2. Representación agradable vs goce estético

Este nuevo público, que ya se había formado en cuanto clase social en Europa, pero que a principios de siglo va concienciándose en cuanto a gustos y 'estilos de vida', se presenta como un nuevo posible comitente para el artista. Pero ¿qué le gusta al nuevo público?

...le gusta un drama cuando ha conseguido interesarse en los destinos humanos que le son propuestos. Los amores, odios, penas, alegrías de los personajes conmueven su corazón: toma parte en ellos como si fuesen casos reales de vida. Y dice que es *buena* la obra cuando ésta consigue producir la cantidad de ilusión necesaria para que los personajes imaginativos valgan como personas vivientes. En la lírica buscará amores y dolores del hombre que palpita bajo el poeta. En pintura sólo le atraerán los cuadros donde encuentre figuras de varones y hembras con quienes, en algún sentido, fuera interesante vivir. Un cuadro de paisaje le parecerá *bonito*, cuando el paisaje real que representa merezca por su amenidad o patetismo ser visitado en una excursión.⁶

⁴ *Ibidem*.

⁵ Eric J. Hobsbawm, *L'età degli Imperi, 1975-1914*, Bari, Laterza, 1987, p. 254. La traducción es nuestra.

⁶ José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 16.

Ortega nos habla de una forma casi de empatía – o simpatía – frente al arte, cuando uno reconoce algo de sí mismo, de su propia vida, de sus emociones o sentimientos. Es un reconocer y reconocerse en la obra, una forma para convertir un hecho artístico en una realidad potencial (un paisaje que merece la pena visitar, retratos de personas que te gustaría conocer, etc.). Lo que este público nuevo siente ante una obra de arte es una actitud que no se aleja mucho de la cotidiana, cierto que un poco menos utilitarista. “Pero alegrarse o sufrir con los destinos humanos”⁷ de los personajes, precisa Ortega, no corresponde al concepto de goce estético. Cuando hablamos de goce estético o fruición estética nos referimos a algo diferente, a una cuestión de óptica, como nos explica Ortega: quienes busquen conmoción ante una obra de arte nunca verán la obra de arte. El factor estético durante el siglo XIX queda reducido y casi anulado, la obra se convierte en pura ficción de la realidad humana y de tal forma *commueve*. Los gustos de ese nuevo público habían encontrado una correspondencia en la producción artística romántica, con su sentimentalismo y tristeza, mal de siglo y pesimismo, su encanto para las ruinas e interés por las costumbres tradicionales o el folclor. Y, justamente en este sentido, Ortega siempre dirá que naturalismo y romanticismo no son otra cosa sino realismo, espejo siempre de algo humanamente reconocible, y por ello real; nada más que “extracto de vida” y no arte: esta es la humanización a la que se oponen las nuevas tendencias artísticas.

Pero si, a nivel europeo, las artes son solidarias ¿qué le gusta al nuevo público en pintura? El *re-fino* o *re-finido*,⁸ nos dice Haskell:

... un grupo restringido y seleccionado de aficionados y aristocráticos, después de las revoluciones industriales y políticas, fue suplantado [...] por un vasto público incapaz de distinguir, que sólo se interesaba por los cuadros pequeños y de género, o que mostraban una historia conmovedora y, sobre todo, perfectamente pulido, ‘*re-finido*’ [...]. El *fini* o *re-finido* [...] comprobaba el trabajo, y el trabajo era lo que atraía a las nuevas clases medias de los nuevos ricos (uso el término en un sentido no polémico) en contraste con la aristocracia derrochadora; además el *re-finido*, reduciendo el papel de la imaginación y de lo que se le pide al espectador, era un medio seguro, fácilmente verificable, para juzgar el valor de una obra de arte (tanto estética como financieramente), para quienes carecían de gusto.⁹

El análisis de Haskell llega a las mismas conclusiones que el discurso crítico de Ortega, en particular en lo referido al interés hacia lo que *commueve*.

⁷ *Ivi*, p. 17.

⁸ El discurso de Haskell sobre los gustos del nuevo público en pintura gira alrededor del concepto que hemos traducido con la palabra *re-fino* o *re-finido* [en el texto original, en inglés, el historiador utiliza la palabra italiana *rifinito* y *fini*].

⁹ Francis Haskell, *op. cit.*, p. 319.

Y si el aristócrata puede sentir cierta complicidad con el artista, al hombre de negocios, hecho por sí mismo, le resultaba imposible identificarse con un pintor. Así que Haskell traza la ecuación entre *re-finido* y burguesía: todo pintor innovador fue atacado por su falta de *re-finido*, y el concepto de *re-finido* se convierte casi en una obsesión hasta adquirir un valor moral.

Una obra de arte *re-finida*, entonces, que revele cierto trabajo y empleo de tiempo por parte del artista, de aspecto agradable, que es, sustancialmente, el mismo paisaje orteguiano que merecería la pena visitar. También Haskell nos lleva a la duplicidad del discurso crítico sobre el arte nuevo: por un lado, la modalidad y técnica específica de expresión (sean pinceladas o luz en pintura, o palabras y metáforas en poesía) y, por el otro, el objeto poético. En cuanto a la pintura, la burguesía, y por tanto el mercado, pide modalidad *re-finida* y un objeto agradable.

3. Estilo de vida burgués

Merece la pena aclarar a estas alturas a qué nos referimos cuando hablamos de burguesía en Europa a comienzos del siglo XX. El historiador Eric Hobsbawm¹⁰ subraya las dificultades que se encuentran a la hora de intentar una definición de clase burguesa. La definición de clase noble, al contrario, se revela sencilla: uno es noble por nacimiento, por heredar un título o una tierra, etc. Entonces, para diferenciar la clase burguesa del pueblo, el historiador propone dos condiciones y tres criterios. Las condiciones son estructurales: en primer lugar, los miembros de la clase media tenían que diferenciarse netamente de la clase laboral, es decir, de los campesinos que se dedicaban a trabajos manuales; la segunda condición es que la jerarquía de las clases medias fuera excluyente con respecto a los que no pertenecía a ella y se mantuviera, por el contrario, abierta en su interior, para permitir escaladas sociales a los miembros ya incluidos.

Dadas las condiciones, los criterios se definían en primer lugar por el estilo de vida, según el cual gastar – o mostrar que se tenían posibilidades de hacerlo – era tan importante como ganar dinero.¹¹ Un segundo criterio concernía a la actividad en el tiempo libre: evidentemente, el concepto mismo de tiempo libre marca una diferencia de clase, quien tenga tiempo libre no está obligado a trabajar para sobrevivir y, en particular, merece la pena recordar el nuevo invento de esos años: el mundo del deporte para aficionados. Tercer criterio, es el nivel de instrucción o, mejor dicho, la posibilidad

¹⁰ Eric J. Hobsbawm, *op. cit.*, p. 199.

¹¹ Recordamos que el concepto de *estilo de vida burgués* todavía no existía y aparecerá sólo más tarde. Aquí la clase burguesa va estructurándose, todavía en busca de una definición de sí misma.

de demostrar que la familia podía permitirse retrasar el momento en que los hijos tenían que trabajar. Con respeto a la instrucción, hay que recordar que la escuela brindaba además la posibilidad de aprender ese famoso estilo de vida que iba a diferenciar, sin que cupiesen dudas, a los hijos de la burguesía de la masa del pueblo. Hay que precisar que nos referimos a una cultura de élites, es decir, un *iter* cultural totalmente distinto del fenómeno de la instrucción masificada que indudablemente se iba difundiendo en los países más desarrollados.

¿A qué nos referimos cuando hablamos de estilo de vida burgués? Al respecto nos dice Ortega:

La sociedad cambia de estructura. La antigua organización jerárquica daba a la clase noble un carácter de ejemplaridad. En una continuidad de mil años había la nobleza elaborado todo un código de vida, un repertorio de gestos, ... obtenido por medio de una lentísima selección. Este modo noble de vivir actuaba constantemente sobre las clases inferiores como modelo, norma y disciplina. Después de su triunfo sobre esta aristocracia, la burguesía se ve obligada a vivir por sí misma, a decidir sus propias actitudes. Pero un sistema de normas y disciplina vitales no se improvisa.

Los hombres recién libertados no saben cómo usar la libertad, principio meramente formalista y vacío. Entonces se produce un fenómeno curiosísimo. [...] La vida noble, que antes era un derecho, se convierte en una norma, en una disciplina moral, en un ideal de existencia. Ahora que todos los hombres son iguales, pares, se sienten todos los hombres señores. Pares.¹²

Así que los burgueses, recién burgueses y nuevos ricos, se impusieron un estilo de vida moldeado sobre el ejemplo de élites antiguas, adaptando y trasformando los usos y costumbres de la nobleza. Sin embargo, la vida privada no se distinguía de la pública exhibición de un estatus o una afirmación social. Además, a los derechos humanos adquiridos por las nuevas clases consigue una nivelación, pero hacia lo alto, todos *pares*, señores, como nos precisa Ortega no sin un toque de irónico desprecio.

Pero volvamos al discurso de Haskell para definir en campo pictórico la cuestión sobre la nueva modalidad de representación y el nuevo objeto artístico en su relación con el mercado. Con respeto a lo agradable, Haskell precisa:

La cosa más importante que hay que decir sobre los cuadros es también la más banal, tanto que no se dice nunca y por lo tanto siempre se olvida: los cuadros se hacen para que alguien los cuelgue en la pared y los mire. Esto no quiere decir que tengan que representar temas agradables. Por muchos siglos horribles escenas de mártires cristianos constituyeron un buen porcentaje de

¹² José Ortega y Gasset, "Para un museo romántico" en *El Espectador*, Tomos V y VI, Madrid, Espasa Calpe, 1966, p. 164.

todos los cuadros pintados en Europa, pero se justificaban por su sentido religioso. De la misma forma se pudieron mostrar, con detalles repulsivos, escenas de la historia antigua y del mito, como el suicidio de Séneca [...], pero sancionadas por el prestigio inatacable de la civilización clásica. Sin embargo, los cuadros de grandes proporciones con las escenas más dolorosas de la vida contemporánea, que no se respaldaban ni gracias al prestigio de la cristiandad ni al de las fábulas o de la historia antigua, siempre fueron extremadamente raros, si bien se utilizaron ocasionalmente con finalidad de propaganda.¹³

El primer artista que representó una escena horrible no justificada por motivaciones religiosas, míticas o heroicas fue Delacroix, con su cuadro *Masacre de Quíos* (1824), “la primera obra maestra que fue creada pensando en un público museo como su destinación final y no inicial”.¹⁴ Efectivamente, hasta que eran la Iglesia o el Palacio – real o nobiliario – los que encargaban los cuadros, el objeto representado respondía a vínculos establecidos por el comitente y lugar de exposición. El museo, hasta finales de 1800, no era otra cosa que el lugar donde se coleccionaban los despojos del pasado. No es entonces difícil intuir el alcance y la importancia de semejante cambio de rumbo:

el museo, comitente y coleccionista junto al rey, al noble o al ciudadano privado que hasta entonces habían dominado la escena, pero un coleccionista cuyas colecciones quedarían intactas y no se desperdiciarían en astas o a causa de alternas fortunas de las guerra.¹⁵

Es cierto que la dimensión del museo inserta la obra de arte dentro de un nuevo contexto y tal vez la aleja del goce estético para colocarla dentro de un archivo histórico:

Hay museos en los que se pretende reunir las obras de arte más valiosas, las creaciones ejemplares de la pintura o de la escultura. Yo los llamaría museos de ‘modelos’. ¿Hasta qué punto es acertada tal pretensión? [...] Con frecuencia, al ser colgado el cuadro en la pared oficial del museo, parece trasladado a una dimensión convencional que extirpa, a nuestro trato con él, aquel tono de aventura íntima necesario a todo auténtico placer del arte. [...] En estos cuadros que aquí vemos [...] no se han traído aquí tanto por su valor artístico como por su significación histórica. No es lo más interesante que ellos sean buenos cuadros, sino que son huella de una generación, imprevista de un estilo de vida. Por eso están al lado de otros cuadros menos valiosos pictóricamente, pero de un gran poder evocador. En suma: el museo que se proyecta es un museo de vida.¹⁶

¹³ Francis Haskell, *op. cit.*, pp. 151-153.

¹⁴ *Ivi*, p. 156.

¹⁵ *Ivi*, p. 211.

¹⁶ J. Ortega y Gasset, “Para un museo...”, *cit.*, p. 158-159.

El museo como nueva destinación de la obra de arte crea entonces quizá nuevos vínculos, pero seguramente independiza al artista de la sujeción a la finalidad agradable y *re-finida*, herencia de gustos pasados. Y, efectivamente, un aspecto importante del fenómeno artístico de las vanguardias es, como ya se ha visto, la relación con el pasado y la tradición: los artistas se oponen al pasado, pero antes de elegir un camino hacia el futuro.¹⁷ Reduciendo al mínimo el factor humano, es decir, deshumanizando, van por el otro lado con respeto a la tradición – el realismo orteguiano –; y así, para percibir el objeto estético es menester ahora tener una dote particular de sensibilidad artística, el arte nuevo es arte para artistas. El arte nuevo divide al público: los que lo entienden (la minoría selecta, los ‘artistas’) y los que no lo entienden (la masa, la mayoría) y quedan excluidos. Esta exclusión, según Ortega, se realiza a través de una humillante experiencia de inferioridad ante el arte nuevo que lleva al burgués a rechazarlo. Esta nueva clase “se siente ofendida en sus *derechos de hombre* por el arte nuevo, que es un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva”.¹⁸

¹⁷ En efecto, “lo que guiaba a los artistas vanguardistas no era tanto una visión del futuro, sino más bien una visión al revés del pasado”, Eric J. Hobsbawm, *op. cit.*, p. 269.

¹⁸ José Ortega y Gasset, *La deshumanización*, cit., p. 14.