

EL PENSAMIENTO CRITICO

Sir Herbert Read.

Hace cuarenta años, un crítico vastamente conocido en Sudamérica, el Sr. Waldo Frank, publicó un violento ataque a la cultura europea (Salvos, 1924), y afirmó, de un modo profético, que una nueva conciencia se levantaba en América, destinada a reemplazar nuestros valores decadentes. Han sucedido, en el intervalo, muchas cosas que parecerían justificar las predicciones del Sr. Frank. Europa sufrió una nueva y devastadora guerra y todavía permanece dividida en campos irreconciliables que reflejan el rompimiento de cualquiera unidad intelectual que alguna vez pudiese haber prevalecido.

Pero, ¿podemos decir que hay algún signo de que nuestros valores moribundos o quebrantados han sido reemplazados, hasta ahora, por los valores emergentes de una nueva y vigorosa cultura americana? La economía social que ha sido construida por los Estados Unidos durante la época de agonía de Europa constituye la envidia del resto del mundo, y aun cuando podría descansar sobre una confianza no del todo tranquilizadora en la estabilidad del dólar (fundamentalmente sobre una confianza en el sistema capitalista mismo) y a pesar que los Estados Unidos, como sociedad, tiene problemas sociales aparentemente insolubles (el problema racial, el problema del desempleo), sin embargo, en la actualidad, la nación, como sistema económico, presenta una uniformidad monolítica que contrasta notablemente con la desunión del resto del mundo. Pero esta uniformidad monolítica, ¿inspira una cultura correspondiente en fuerza y originalidad?

Quizás la primera pregunta que debemos hacernos es si el concepto de una "nueva" cultura es válido en sí mismo. Mientras más se estudia el fenómeno cultural, más nos damos cuenta de su complejidad,

sus interdependencias, sus ambigüedades. Según las palabras de un gran arqueólogo, “nos enfrentamos con diferencias concretas incluídas en una entidad abstracta” (1). La tradición europea misma es una entidad abstracta, y las diferencias concretas dentro de ella (clásica, medieval, romántica, todas ellas, a su vez, entidades abstractas que deben ser agotadas en diferencias relativamente concretas), son lo suficientemente diversas como para abarcar cualquier nuevo fenómeno que pudiese haber aparecido en los Estados Unidos durante el medio siglo pasado. Esto es verdaderamente demostrable para movimientos tales como el “New Criticism” en la literatura, o la “Action Painting” en la pintura.

Un crítico norteamericano más reciente, el Sr. Harold Rosenberg (2), me ha llamado un representante típico de “la tradición de lo nuevo” y, de veras, yo he presentado a veces al arte como una actividad revolucionaria. Al mismo tiempo, siempre he insistido en la permanencia o universalidad de los valores formales —las entidades abstractas— del arte. El arte, en esencia, es revolucionario, porque todo el tiempo está comprometido en el rompimiento de las convenciones rígidas del pensamiento y de lo característico, creando en su lugar los nuevos símbolos de lo inmediato y de conciencia sensible (“diferencias concretas”). Las diferencias entre Bouguereau y Cézanne, o entre Cézanne y Picasso, o entre Picasso y de Kooning, no son de orden estético; mucho menos es una diferencia nacional. Las mismas “leyes” pueden ser discernidas en el trabajo de todos estos artistas. Cualquier diferencia entre ellos surge de la orientación de la propia sensibilidad del artista, de su alcance y sinceridad en relación a un contexto social. La crítica en el arte estriba en reconciliar estas oposiciones.

Tales oposiciones han existido siempre dentro de una tradición cultural —sobre todo, dentro de la tradición de la cultura europea—. Históricamente no hay discontinuidad entre la cultura de la Edad Media y la del Renacimiento. Las mismas entidades abstractas continúan abarcando las diferencias concretas de personas determinadas, en lugares y tiempos determinados. Es posible mostrar que la oposición, incluso entre esas aparentes entidades abstractas, como la Escolástica y el Empirismo, corresponde a orientaciones psicológicas profundamente arraigadas que, de cuando en cuando, alternan en su distribución o dominio.

Nos llevaría muy lejos de nuestro inmediato objeto el explicar esta oposición en detalle. No obstante, existe una oposición reflejada en todas las formas de la sensibilidad: la oposición entre la religión natural y trascendental, entre el arte representativo y el no-representati-

(1) V. Gordon Childe: “A Prehistorian’s Interpretation of Diffusion”. *Independence, Convergence, and Borrowing in Institutions, Thought and Art*. Harvard University Press, 1937, pág. 17.

(2) Harold Rosenberg: *The Traditions of the New*. New York, Horizon Press, 1959.

vo, entre la filosofía humanista y la absoluta, entre la política realista y la idealista. La oposición está, quizás, finalmente por trazarse entre los factores materiales y económicos, tal como el contraste entre la benignidad aparente de la naturaleza en un clima del Sur y el aparente terror agresivo de la naturaleza en un clima del Norte. Todo esto tiene su aspecto microcósmico o análogo en el individuo, particularmente en la distinción entre los tipos extravertidos e introvertidos (o, para ser aún más materialistas, entre los tipos viscerotónico, somatotónico y cerebrotónico, de Sheldon).

La tradición del nordeuropeo o razas germánicas es, en sus aspectos emocionales, la tradición gótica: religión trascendental, arte no-representativo y filosofía no-humanista. El intelecto, debido a su naturaleza lógica, abstracta y universal, no está sujeto a tal caracterización; las emociones responden al ambiente, pero el intelecto las evade. La filosofía de Aristóteles puede adscribir algunos de sus aspectos concretos a sus orígenes raciales arios, pero debido a su tinte intelectual abstracto fue fácilmente absorbida en la actitud emocional del espíritu gótico: no había conflicto entre la mente y la emoción, o más bien, entre dos actitudes emocionales. De este modo la Escolástica llegó a ser el correlativo intelectual del arte gótico, y esta fusión de diferencias concretas y entidades abstractas alcanzó su perfecta unidad cerca de los comienzos del siglo XIII. He ahí los albores de lo que llamamos la tradición europea occidental; y el Renacimiento y todo lo que siguió, Humanismo, Cartesianoismo y el resto, fueron sólo variaciones concretas de esta continua tradición. Todo lo demás es "manierismo", incluso, el así llamado, Resurgimiento Clásico. Muchas de las manifestaciones del "modernismo" son manieristas en ese sentido. Sólo el estilo que comienza con Cézanne y evoluciona a través del Cubismo al Constructivismo es "clásico" en el significado que se usa esa palabra para describir los estilos que vuelven a las entidades abstractas del impersonalismo y universalidad.

El fracaso de la crítica moderna para establecer cualquiera norma general (tal como Aristóteles la estableció para el drama griego, en su *Poética*) es una consecuencia de su rendición a una proliferación manierista de los estilos, o mejor, porque evitó todo el problema del estilo. Considerando que la nuestra ha sido "una era de crítica", puede parecer como una conclusión perversa y pesimista. En verdad, el profesor Stallman, de quien somos deudores por uno de los mejores panoramas de crítica moderna (3), dice que "la estructura de las ideas críticas y la crítica práctica que los críticos ingleses —Leavis, Turnell, Empson, Read— y los críticos norteamericanos —Ransom, Tate, Warren, Brooks, Blackmur, Winters— han ideado sobre los fundamentos de Eliot y Richards, constituye un logro que no ha sido igualado en cualquier periodo previo de nuestra historia literaria".

(3) *Critiques and Essays in Criticism 1920-1948*. Selected by Robert Wooster Stallman. New York (The Ronald Press), 1949, p. 506.

Podría parecer, puesto que mi nombre ha sido incluido en la lista del profesor Stallman, que estoy condenándome a mí mismo. Es cierto que ocasionalmente me he dejado dominar por el enfoque psicológico, y que éste, según el profesor Stallman, “nos está llevando realmente fuera del hecho de la obra de arte”. Pero Aristóteles también cayó en el enfoque psicológico. (¿Qué otro cosa es su entera teoría de la catarsis?), y en la práctica no hay incongruencia entre el enfoque psicológico y su enfoque complementario que llamamos el formal. La forma es un hecho psicológico. Todo mi intento crítico ha sido demostrar que la forma es un fenómeno orgánico, incluso biológico. He necesitado de la psicología para definir la forma. En esto, creo, he sido fiel a los dos críticos que he admirado en mi tiempo —Valery y Eliot—. Las frases de Valery “la forma sólo existe; sólo la forma conserva los trabajos de la mente”, y de Eliot “no nuestros sentimientos sino los modelos (formas) que hacemos de nuestros sentimientos es el centro del valor”, han sido los principios rectores de mi crítica, tanto en las Bellas Artes como en la Literatura. Pero insisto nuevamente que “el centro del valor” no puede ser alcanzado sin herramientas psicológicas.

Lo que resta en nuestras consideraciones sobre el propósito de la crítica es un problema social más que un problema crítico —lo que Eliot indicaba con “la pérdida de la tradición”—. Estoy dispuesto a creer que, como críticos, jamás tendremos éxito en nuestro intento, en tanto carezcamos de algún sentimiento por el orden en nuestra sociedad. Pero para determinar qué es lo que constituye “el orden en la sociedad” ha habido aún menos acuerdo que para determinar qué es lo que constituye la forma en poesía, o el estilo en cualquiera forma de arte. Eliot como Yeats y quizá aún Valery ansiaban una forma autoritaria de sociedad; he sostenido que es un arte y no una ciencia la única forma de sociedad en la cual reinaría nuestro gobierno estético, como lo mantenía Platón en su *Politicus*. He estado envidiablemente solo en tan desesperada creencia.

Desesperanza es la condición de todo el mundo occidental. Hemos llevado la crítica a su último grado de escepticismo, incluso hasta el punto en que deviene escéptica de sí misma, y no tiene todavía nuevas síntesis. Hemos destruido nuestra religión, y dejado nuestras emociones sin control. Las emociones —que son individuales, disparejas y, por lo tanto, contradictorias— deben ser disciplinadas en una comunidad social. En las civilizaciones precedentes, las emociones fueron controladas por la religión. La función de la religión ha sido siempre la absorción y unificación de las emociones —la real y esencial identificación de lo Mucho en lo Uno, de las diferencias concretas y la entidad abstracta.

Es evidentemente imposible que el espíritu crítico, expresado racionalmente, involucre siempre una síntesis capaz de cumplir las funciones de las religiones. La razón y la emoción se unen sólo en muy

raras y especiales percepciones; tales percepciones no son capaces de generalización. Las emociones son muy difusas, muy ampliamente distribuidas, incluso para ser unificadas en la razón, que es una posesión evolucionada, nunca perfecta del todo, y sólo aproximadamente perfección en muy escasos individuos. Pero el negar a la razón tal fuerza no implica la reintegración de los viejos conceptos sagrados. La crítica de la religión revelada ha sido operante no sólo en el plano empírico (que importa poco) sino también en el plano psicológico. Una religión, como el Cristianismo, descansa en la eficacia de los símbolos inconscientes: encuentra sus fuerzas más poderosas en actitudes instintivas, como la oración, la gracia y la fe. El efecto del conocimiento científico ha sido destruir la inconsciencia de aquellos símbolos y actitudes; aquél las entiende y por lo tanto las iguala con los equivalentes conscientes, que no son más símbolos y que, por tal motivo, no apremian más la imaginación.

Waldo Frank, en el ensayo al cual nos referimos, luego de un análisis de la cultura del mundo occidental, que podría ser verdadero hasta cierto punto, llega a una suposición completamente falsa: arguye que, debido a que las fuerzas del intelecto han destruido nuestra sola unidad, que era la religiosa, la **forma** de nuestra vida se está descomponiendo. Esto parece implicar una identidad entre las formas de vida y la experiencia religiosa lo que es de una validez dudosa. La religión se expresa en dogma; pero el intelecto es una energía sin descanso. Me parece fútil decir que esta energía se ha destruido a sí misma, porque ha destruido los dogmas; al contrario, procede más bien a la creación de nuevos dogmas. Pero antes del dogma está el símbolo; antes de la idea, el ícono; antes del sacerdote, el artista.

El espíritu crítico ha ganado mucho, después de todos estos años, en claridad, precisión, en verdad misma; así que sería una pena volver atrás por el simple hecho de que aquél nos haya abandonado, por ahora, en tan desnuda condición de miseria y caos. Necesitamos crear una nueva unidad, o quizás recobrar una antigua. Si el espíritu crítico no nos la puede dar, ninguna otra fuerza lo podrá, siendo ese espíritu la más elevada y perfecta función en el hombre. **Ninguna otra fuerza podrá:** es una gran suposición, basada en una fe en el consistente ejercicio de las facultades humanas de la razón. Pero aquellas están a merced de las oportunidades materiales, y lo que no ha sido logrado por el proceso del pensamiento a lo largo de muchos siglos puede una vez más ser conseguido por un suceso especial —por la aparición de un individuo, capaz de crear símbolos que se refieran frescamente a las necesidades inconscientes de la mente.

El espíritu crítico no es esencialmente negativo o destructivo; puede coexistir con el espíritu creativo. ¿Cuál es el significado de la maltratada palabra "creativo", si ésta no connota un descarte de lo falso, tanto como un descubrimiento de lo verdadero? El arte no es una invención "in vacuo"; es más bien una selección desde el caos

una definición de lo amorfo, una concreción dentro de la “terrible fluidez” de la vida. El espíritu crítico ha roto muchos falsos ídolos, dogmas inadecuados, supersticiones inútiles de añosa fuerza; y tales cosas son más fácilmente destruidas que reemplazadas, así que nos quedamos, por el momento, un poco desprovistos de comodidad. Pero la inteligencia, con respecto a la humanidad, es un principio que hace crecer, y una excelente coraza para los corazones tiernos. No solamente protege el crecimiento del espíritu sino que lo prepara hacia una inesperada fertilidad. Todo el progreso es cuestión de una cauta preparación: la construcción de fundamentos, la acumulación de conocimiento, el cuidadoso cultivo de las tradiciones, la encarnación de ellas en instituciones. Y siempre disciplina y orden, con extrema claridad de juicios y honestidad de pensamiento.

Ha sido usual decir, desde que Pope lo dijo por primera vez, que poco estudio es dañino. Pero mucho más peligroso es el estudio que, aunque no pequeño, es limitado. Es ocioso pensar que cualquier bien puede venir de una especialización que no esté atada a un ethos más amplio —producto, el mismo, de una versátil inteligencia—, o que no esté subordinada a una sabiduría general. Y esto se aplica no sólo al científico, a quien miramos más bien temerariamente como el único especialista, sino que igualmente al crítico y al poeta. Una idea general, sea ésta una nueva imagen o una nueva hipótesis, brota invariablemente a través de dos conceptos hasta ahora muy separados: es la chispa eléctrica que salta repentinamente antes que el contacto sea hecho entre dos polos de magnetismo que se acercan. Es probable que sólo un pensamiento universal sea capaz de “pensamiento creativo”. Podría decirse que éste es un ideal imposible: que el poco frecuente surgimiento de una mente universal, como en Aristóteles, Dante, Leibniz o Goethe, es el resultado final de un *lapsus naturae* (el juego de la naturaleza) —de la suerte—. Pero la mente universal no es necesariamente de este orden, y la universalidad es una cualidad poseída por todos aquellos extraordinarios espíritus de una época: es una cualidad que yo adscribiría no solamente a Aristóteles y Leibniz, sino a Luciano, Diderot y Ruskin, así como también a Emily Brontë y Boris Pasternak. Esto no significa la posesión de todo el conocimiento, o aún, necesariamente, de cualquier conocimiento en general. Esto implica una capacidad de acoger todo conocimiento y suceso con ecuanimidad y percibirlos sin prejuicio, a fin de construir una actitud positiva sobre esta clara y serena base perceptual.

Traduc. de Carlos González V.

READ, SIR HERBERT EDWARD

Poeta, escritor y crítico inglés. Profesor de la Universidad de Edinburgo (1931-33), después en la Universidad de Liverpool y Trinity College de Cambridge.

Su carrera de crítico comenzó con la edición de las obras póstumas de E. T. HULME, el brillante filósofo inglés, muerto en la guerra. Siguen numerosísimas obras: "ENGLISH POTTERY" (con B. Rackham), 1924; "ENGLISH STAINED GLASS" (1926); "REASON AND ROMANTICISM" (1926); "ENGLISH PROSE STYLE" (1928); "STAFFORDSHIRE POTTERY FIGURES" (1929); "THE SENSE OF GLORY" (1921); "WORSWORTH" (1930); "JULIEN BENDA AND THE NEW HUMANISM" (1930); "THE MEANING OF ART" (en América: "THE ANATOMY OF ART" (1931); "ART NOW" (1933); "ART AND INDUSTRY" (1934); "IN DEFENSE OF SHELLEY" (1935); "ART AND SOCIETY" (1936); "POETRY AND ANARCHISM" (1938); "COLLECTED ESSAYS IN LITERARY CRITICISM" (1938); "MISCELLANEOUS IN RETREAT" (1925); "AMBUSH" (1930); "THE GREEN CHILD" (1935); "ANNALS OF THE INNOCENCE AND THE EXPERIENCE" (su biografía, 1940); "THE PHILOSOPHY OF MODERN ART" (1952, versión castellana 1960); "EDUCATION THROUGH ART (versión castellano 1954); "THE ART OF SCULPTURE" (1956); "ICON AND IDEA" (versión castellana 1957), etc.

También son numerosos sus libros de poesía: "NAKED WARRIORS" (1919); "ECLOGYES" (1919); "MUTATIONS OF THE PHOENIX" (1923); "COLLECTED POEMS" (1926); "THE END OF THE WAR" (1933); "POEMS" (1914-1934, publicada en 1935); "THIRTY FIVE POEMS" (1946), etc.

