

Edición original:
The Shape of Time (Yale University Press, 1962)

Traducción: JORGE LUJAN MUÑOZ

Edición revisada por FRANCISCO CALVO

© 1975



Roble, 22. Madrid-20

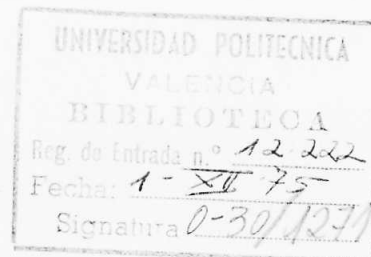
ISBN: 84/7053-138-5

Depósito legal: M-16.098-1975

Printed in Spain, Impreso en España
Industrias FELMAR, Magnolias, 49, Madrid-29

LA CONFIGURACION DEL TIEMPO

GEORGE KUBLER



INTRODUCCION

El libro de Kubler —con el cual se inicia esta colección, dedicada a textos en los que se plantean los problemas que, desde una perspectiva actual, afectan a la historia y a la realidad misma del arte y su «historia»— constituye, dentro de la «literatura» artística, una especie de discurso antiacadémico o disertación aparentemente informal. En el fondo su contenido resulta un tanto elíptico al abordar un tema que sobrepasa los límites que de antemano, desde hace más de un siglo, se han establecido en la disciplina. Contrario al sentido usual y tradicional de las palabras «estilo» y «escuela», y, por otra parte, decididamente opuesto a aceptar que la historia del arte exclusivamente se dedique a confeccionar catálogos, por muy irreprochables e irrefutables que éstos sean desde los puntos de vista documental, formal o iconográfico, Kubler intenta sentar las premisas indispensables para situar la obra de arte dentro de un amplio ámbito cultural. Su texto, ante todo, es crítico y está encaminado a indagar cuáles son los presupuestos necesarios para poder realizar una investigación acerca de los objetos artísticos, los cuales de por sí forman parte del mundo, de las «cosas» que el hombre ha creado a lo largo de los siglos, llegando hasta nosotros, a veces, en las civilizaciones sin historia, sin fechas ni nombres o, en el caso de nuestras culturas, cargadas de noticias a través de documentos escritos o disquisiciones literarias. Su discurso es, pues, una especie de arqueología generalizada, con un valor instrumental innegable y aleccionador, aunque pueda llegar a causarnos verdadero pavor el constatar que lo que en último término cuenta no es más que una enorme repetición de series objetuales producidas intermitente y diacrónicamente en el espacio y en el tiempo.

Según nos indica Kubler, su iniciador teórico fue el

etnólogo y sociólogo A. L. Kroeber, autor que, a pesar de haberse traducido hace algunos años una obra suya al castellano, sin embargo no ha dejado hasta ahora ninguna huella en los lectores españoles. No creo que suceda lo mismo con Kubler, cuyo libro ofrece el atractivo de ser un texto en el que se abordan los temas a un nivel de reflexión sobre el método superior al de una disertación escolar. Profesor de la Universidad de Yale, autor de sólidos y serios libros sobre arte prehispánico y colonial en Hispanoamérica y brillante especialista de arquitectura barroca en España y Portugal, Kubler tiene una preparación de profesional que se trasluce a lo largo de todas las páginas de *The Shape of the Time*, al citar ejemplos o hacer referencias a obras de arte, un determinado monumento o una serie poco conocida o estudiada. Y es ahí precisamente en donde se articula su pensamiento con la concreción de una metodología nueva. Su concepción del oficio de historiador, que dispone a su guisa del tiempo, camina a la par de la posibilidad de establecer, en el arsenal del enorme caudal de obras de arte acumuladas a lo largo de siglos, clasificaciones por series y sucesiones con sus distintas e intermitentes duraciones en las que cuentan las evoluciones largas y resultan menospreciables, o sin casi importancia, las más cortas, tales como las modas, las cuales no suponen cambios substanciales. Nada más explícito en Kubler que la diferenciación que puede existir entre las obras de civilizaciones sin textos ni documentos para fechar, atribuir o explicar la obra de arte y las de nuestra cultura occidental en la que el eje de la historia del arte es la biografía del artista, del cual muchas veces conocemos las mil y una incidencias de su vida personal. Pero nada queda mejor clasificado que lo que piensa acerca de esta manera de hacer la historia del arte. A Kubler se le puede asignar plenamente el querer hacer la «historia sin nombres». Nadie mejor que él analiza lo que existe de mítico en el concepto occidental del artista genial, especie de demiurgo capaz de inventar por sí mismo el mundo. Quizás en esto Kubler toque uno de los problemas más irreductibles del pensamiento emanado de la estética europea. Ni que decir tiene que en su criterio las monografías sobre un único monumento son «como la piedra tallada lista para ser colocada en una pared de mampostería que se

ha construido sin propósito ni plan». Al hacer tal afirmación, lo mismo que con su sentido del valor de la biografía, confirma su sentido serial de la creación artística.

Muy importante es señalar cómo este libro, traducido a casi todas las lenguas, aparte de su éxito entre los lectores interesados por la historia del arte, ha sido objeto de atención en lo que se refiere a los artistas. Para el pintor norteamericano Ad Reinhardt su publicación supuso, en 1962, un hecho que consignó en la cronología de su propia biografía. No resulta esto extraño cuando se conoce su obra pictórica que con su sentido de la repetición sistemática fue como un incesante ahondar en la pintura misma. Tampoco es de extrañar su influencia en los artistas del Minimal Art, que con sus permutaciones, combinaciones de formas idénticas o sus variaciones de naturaleza del material, parecen coincidir con lo que Kubler consigna en el estudio de las obras del pasado. Otro tanto podría establecerse con los artistas conceptuales cuya concepción antiestilística o, por el contrario, su asimilación operativa, supone un fenómeno de ahondar cuantitativa e indistintamente en las diferentes sucesiones de largas o cortas duraciones.

Discípulo de Focillon, Kubler ha escrito veinte años después una especie de contrapartida del libro de su maestro *La vie des Formes* (1933). Lo que sí parece haber dejado adrede de lado es toda la corriente iconológica de Panofsky. Su libro comienza con el balance de la definición de Cassirer del «arte como lenguaje simbólico». En esto, al igual que su voluntario parecer ignorar la dialéctica histórica, el libro de Kubler presenta una singularidad digna de ser, si no tenida en cuenta, sí por lo menos apuntada. Dentro de los problemas epistemológicos de la ciencia actual, preocupada por la heterogeneidad, excepcionalidad y mutabilidad de los fenómenos, quizá este libro se integre a los que buscan establecer cuantitativamente los «modelos» que puedan darnos las cadenas de las distintas series que estructuran la realidad.

Kubler, en determinados capítulos de su obra, hace referencia a conceptos sacados de otras ciencias como las matemáticas modernas. Pero, sin duda, no hay que ir tan lejos. Ahora bien, lo que sí es cierto es que entre

las posibles lecturas de *La configuración del tiempo* caben varias posibilidades, más o menos radicales, para enfrentarse con un aspecto de la historia de la cultura que últimamente ha sido juzgado, por más de uno, como necesario o, por el contrario, y no sin razón por determinados enfoques, como reaccionario.

Ahora bien, allende las polémicas y las divergencias que podrían establecerse, el texto de Kubler ofrece el estímulo de romper con viejos moldes a la vez que proporciona a la historia del arte un papel lo suficientemente justificado dentro de las llamadas ciencias del hombre.

Antonio BONET CORREA

LA CONFIGURACION DEL TIEMPO

GEORGE KUBLER

PREAMBULO

SÍMBOLO, FORMA Y DURACIÓN

La definición parcial de Cassirer del arte como lenguaje simbólico ha dominado en nuestro siglo los estudios del arte. Se originó una nueva historia de la cultura basada en la obra de arte como expresión simbólica. Por este camino, el arte se conectó con el resto de la historia.

Empero, el precio fue elevado, ya que mientras que los estudios de significado recibieron toda nuestra atención, se abandonó la consideración del arte como sistema de relaciones formales. Esta otra definición es más importante que el significado. En el mismo sentido, el hablar es más importante que el escribir, porque el lenguaje precede a la escritura y porque la escritura no es sino una clase de lenguaje.

La otra definición del arte como forma sigue sin estar de moda, aunque cualquier persona razonable aceptará como una verdad evidente que sin la forma no puede transmitirse ningún significado. Cada significado requiere un apoyo, un vehículo, un continente. Estos son los portadores del significado, y sin ellos ningún significado pasará de una persona a otra, ni siquiera de ninguna parte de la naturaleza a otra.

Las formas de comunicación se pueden separar fácilmente de cualquier transmisión significativa. En lingüística, las formas son los sonidos del habla (fonemas) y las unidades gramaticales (morfemas). En música, son notas e intervalos; en arquitectura y escultura son sólidos y vanos; en pintura son tonos y grados.

Las formas estructurales pueden captarse indepen-

diamente del significado. En particular, por la lingüística sabemos que los elementos estructurales sufren evoluciones más o menos regulares en el tiempo, sin relación con el significado; como cuando ciertos cambios fonéticos en la historia de lenguas emparentadas sólo pueden explicarse por una hipótesis de cambio regular. Así, el fonema a, que se da en una etapa temprana de la lengua, se convierte en el fonema b en una etapa posterior, independientemente del significado y sólo bajo las normas que rigen la estructura fonética de las lenguas. La regularidad de estos cambios es tal, que los cambios fonémicos pueden usarse para medir duraciones entre ejemplos de lenguaje registrados, pero no fechados.

Regularidades similares probablemente gobiernan la infraestructura formal de todo arte. Sin embargo, siempre que aparecen agrupamientos simbólicos, se ven interferencias que pueden interrumpir o romper la evolución regular del sistema formal. En casi todo arte se da una interferencia de imágenes visuales. Incluso la arquitectura, que corrientemente se piensa que carece de intención figurativa, es guiada de una manifestación a la siguiente a través de las imágenes de edificios admirados del pasado, tanto alejados como cercanos en el tiempo.

El propósito de estas páginas es llamar la atención sobre algunos de los problemas morfológicos de duración en series y secuencias. Estos problemas surgen independientemente del significado y de la imagen. Se trata de problemas que no han tenido ninguna atención en más de cuarenta años, desde el momento que los estudiosos se alejaron del «mero formalismo» hacia la reconstrucción histórica de los complejos simbólicos.

G. K.

New Haven, Connecticut,
15 de mayo de 1961.



I. LA HISTORIA DE LAS COSAS

Supongamos que la idea de arte puede ampliarse hasta abarcar toda la gama de cosas hechas por el hombre, incluyendo todas las herramientas y la escritura, agregándolas a las cosas sin utilidad, bellas y poéticas del mundo. Con esta perspectiva, el universo de cosas producidas por el hombre simplemente coincidiría con la historia del arte. Entonces se hace perentorio idear mejores medios para considerar todo lo que ha hecho el hombre. Esto lo podemos lograr más rápidamente si procedemos por el arte más que por el uso, ya que si partimos sólo del uso pasaríamos por alto las cosas sin utilidad; pero si tomamos como punto de partida la deseabilidad, entonces veremos adecuadamente los objetos útiles como cosas que apreciamos más o menos.

En efecto, las únicas muestras históricas que están continuamente ante nuestros sentidos son las cosas deseables hechas por el hombre. Por supuesto, es una redundancia decir que las cosas hechas por el hombre son deseables, porque la inercia natural del hombre sólo se supera con el deseo, y nada se hace a menos que sea deseable.

Tales cosas muestran el paso del tiempo con mayor fidelidad de la que conocemos, y llenan el tiempo con formas de variedad limitada. Al igual que los crustáceos, dependemos para poder sobrevivir de nuestro caparazón exterior; un caparazón de ciudades y casas llenas de cosas que pertenecen a partes definibles del pasado. Nuestros medios de describir nuestro pasado visible son todavía muy imprecisos. El estudio sistemático de las cosas tiene menos de quinientos años de antigüedad, habiéndose iniciado

con la descripción de obras de arte en las biografías de los artistas del Renacimiento italiano. El método se extendió a la descripción de toda clase de cosas sólo después de 1750. Actualmente la arqueología y la etnología tratan de la cultura material en general. La historia del arte trata de los productos de la industria humana menos útiles y más expresivos. La familia de cosas comienza a parecer una familia más pequeña de lo que la gente supuso alguna vez.

Las cosas más antiguas hechas por el hombre que se conservan son herramientas de piedra. Una serie continua se extiende desde éstas hasta las cosas de hoy. La serie se ha bifurcado muchas veces, y corrientemente ha ido hacia callejones sin salida. Naturalmente, secuencias completas cesaron cuando se extinguieron familias de artesanos o cuando desaparecieron civilizaciones, pero la corriente de cosas nunca se interrumpió. Todo lo que se hace actualmente es o una réplica o una variante de algo hecho algún tiempo, y así sucesivamente sin interrupción hasta el amanecer del tiempo humano. Esta continua conexión temporal debe contener divisiones más pequeñas.

El historiador siempre tiene el privilegio de decidir cómo la continuidad se corta mejor en ciertas extensiones que en otras. Nunca se le requiere que defienda sus divisiones, porque la historia corta con igual facilidad en cualquier lugar, una buena narración puede comenzar en el momento justo que el narrador escoja.

Para otros que intentan ir más allá de la narración, el problema es encontrar divisiones en historia, en las que un corte separará diferentes clases de acontecimientos¹. Muchos han creído que hacer el inventa-

¹ Mi primer interés en los problemas aquí expuestos lo debo a las obras y a la persona del desaparecido Alfred L. Kroeber. Nuestra correspondencia comenzó en 1938, poco después que leí su notable estudio (en colaboración con A. H. Gayton) sobre cerámica Nazca de la costa sur del Perú, «The Uhle Pottery Collections from Nasca», *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology*, 24 (1927). Se trata de un análisis estadístico basado en la suposición que piezas sin fechar, pertenecientes a la misma forma-clase pueden ordenarse en correcto orden cronológico a través de correlaciones de forma-diseño, de acuerdo con

lo llevará a ese mayor entendimiento. Los arqueólogos y los antropólogos clasifican las cosas por sus usos, habiendo distinguido primero la cultura material y la mental, o cosas e ideas. Los historiadores del arte, que distinguen los productos útiles de los estéticos, clasifican estos últimos por escuelas y por estilos.

Escuelas y estilos son el resultado de los extensos

el postulado que en una forma-clase las formulaciones simples se reemplazan por otras complejas. Véase también A. L. Kroeber, «Toward Definition of the Nazca Style», *ibid.*, 43 (1956), y mi reseña en *American Antiquity*, 22 (1957), 319-20. La posterior obra de Kroeber, *Configurations of Culture Growth* (Berkeley: The University of California Press, 1944), exploró patrones históricos más generales, especialmente los agrupamientos súbitos de realizaciones que marcan la historia de todas las civilizaciones. Estos temas se mantienen como principal interés en su libro de conferencias, titulado *Style and Civilizations* (Ithaca: Cornell University Press, 1957). [Esta obra ha sido editada en español con el título «El estilo y las culturas», como primera parte —pp. 11-171— del libro *El estilo y la evolución de la cultura* (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969), que también incluye la obra «Esquemas de las civilizaciones» (*A Roster of Civilizations and Culture*). (Nota del traductor).]

En una excelente reseña, George E. Hutchinson, biólogo, comparó *Configurations*, de Kroeber, con las oscilaciones internas o libres de las poblaciones animales, sometiendo la obra de Kroeber a expresiones matemáticas como las usadas en estudios de población. La reseña se reproduce en *The Itinerant Ivory Tower* (New Haven: Yale University Press, 1953), pp. 74-77, de la cual cito: «El gran hombre puede hacer mucho en aquel período, en que dN/dt es máximo [N es el grado de saturación de patrones]. Sus precursores han provisto la inspiración técnica inicial; mucho queda por hacer. Si hubiera nacido para la tradición posterior, con la misma habilidad natural, habría sido menos notable, ya que habría menos que realizar. Antes, la labor habría sido más dura; probablemente sólo un pequeño grupo de críticos muy educados lo hubiera apreciado, pero nunca habría obtenido la misma aceptación popular que si hubiera trabajado en el momento de máximo crecimiento de la tradición. El ascenso y descenso que vemos retrospectivamente puede considerarse como el movimiento hacia y desde una máxima en una curva derivada. La curva integrada que da el monto total de material producido parece depender poco de las realizaciones individuales, ya que es aditiva, y, por lo tanto, menos fácilmente apreciada. Es menos probable que pensemos de 1616 como la fecha en que la mayor parte del drama isabelino ya se había escrito, que como la fecha de muerte de Shakespeare».

inventarios de los historiadores del arte del siglo XIX. Este inventariar, sin embargo, no puede prolongarse indefinidamente. En teoría, termina con listas y catálogos irreprochables e irrefutables.

En la práctica, ciertas palabras, cuando se abusa de ellas, sufren en su significado, como en el caso de cáncer o inflación. Estilo es una de ellas. Los innumerables matices de significado parecen llenar toda la experiencia. En un extremo está el significado de finido por Henri Focillon de estilo como *ligne des hauteurs*, la inmensa escala compuesta por los grandes monumentos de todos los tiempos, piedra de toque y norma del valor artístico. En el otro extremo está la jungla comercial de la publicidad, en que la gasolina y el papel higiénico tienen «estilo», y otra área en las que las modas anuales de ropa se presentan como «estilos». Entre estos extremos se halla el terreno familiar de los estilos «históricos»: culturas, naciones, dinastías, reinados, regiones, períodos, oficios, personas y objetos, todos tienen estilos. Este nominar sin sistema en base a principios binomiales (estilo minoico medio, estilo Francisco I) produce una ilusión de orden clasificado.

Empero, toda la conformación es inestable: la palabra clave tiene significados diferentes, aun en nuestro limitado contexto binomial, en que a veces significa el denominador común entre un grupo de objetos, y en otras, la huella individual de un gobernante o artista. En el primero de los sentidos no está limitado cronológicamente: el denominador común puede darse en lugares y tiempos ampliamente separados, lo que lleva a hablar de «gótico manierista» y «barroco helénico». En el segundo sentido, el estilo está limitado en tiempo, pero no en contenido. Como la vida de un artista corrientemente comprende muchos «estilos», el individuo y el «estilo» no son de manera alguna coextensivos. El «estilo Luis XVI» incluye las décadas anteriores a 1789, pero el término no logra precisar la variedad y las transformaciones de la práctica artística ocurridas durante el reinado del monarca.

Lo mucho escrito sobre el arte se basa en la confusa red de la noción de estilo; sus ambigüedades e

inconsistencia reflejan la tonalidad de la actividad estética. El estilodescribe mejor una figura específica en el espacio que un tipo de existencia en el tiempo².

En el siglo XX, bajo la influencia de la interpretación de la experiencia, tomó forma otra dirección de estudio. Este es el estudio de los tipos iconográficos como expresiones simbólicas de cambio histórico; apareciendo bajo una característica del setecientos como «iconología». Más recientemente todavía, los historiadores de la ciencia han concertado ideas y objetos en una averiguación sobre las condiciones del descubrimiento. Su método consiste en reconstruir los momentos heurísticos de la historia de la ciencia, y así describir el acontecer en el momento que se inicia.

La historia de la ciencia y los estudios iconológicos tratan de reconstruir, como cuestión fundamental, el momento del descubrimiento y sus sucesivas transformaciones como comportamiento tradicional. Empero, estos pasos sólo bosquejan los comienzos de las principales junturas de la sustancia histórica. Muchos otros posibles tópicos se aglomeran ante nuestra atención en cuanto admitimos la idea de que esta materia posee una estructura en la cual las divisiones no son meras invenciones del narrador.

Aunque nuestras evidencias más tangibles de que el antiguo pasado humano realmente existió continúan siendo las cosas inanimadas, las metáforas convencionales que se usan para describir este pasado visible son principalmente biológicas. Hablamos sin vacilación de «nacimiento de un arte», de «vida de un estilo», de «muerte de una escuela» y de «florecimiento», «madurez» y «decadencia» cuando describimos los poderes de un artista. La forma acostumbrada de

² Meyer Schapiro, «Style», *Anthropology Today* (Chicago: The University of Chicago Press, 1953), pp. 287-312; reseña las principales teorías actuales sobre el estilo, y concluye desalentadoramente que «Aún está por crearse una teoría sobre el estilo adecuado a los problemas psicológicos e históricos». [Hay traducción española: Meyer Schapiro, *Estilo* (Cuadernos del Taller, número 14; Buenos Aires: Ediciones 3, 1962) y en *Antropología actual* (Buenos Aires: Editorial «Libros básicos») (N. del T.).]

ordenar la evidencia es biográfica, como si la unidad biográfica aislada fuera la verdadera unidad de estudio. Luego, las biografías ordenadas se agrupan regionalmente (ej., «escuela umbría»), o por estilo y lugar («barroco romano»), de una manera que sigue vagamente las clasificaciones biológicas por tipología, morfología y distribución.

LAS LIMITACIONES DE LA BIOGRAFÍA

Las vidas de los artistas han sido un género en la literatura del arte desde que Filippo Villani recogió anécdotas en 1381-2*. La biografía artística se ha ampliado durante este siglo con documentos y textos en forma gigantesca, como un paso necesario para la preparación de la catalogación de personas y obras. Quienes escriben la historia del arte como biografía suponen que el propósito final del historiador es reconstruir la evolución de la persona del artista, verificar obras atribuidas y discutir su significado. Bruno Zevi, por ejemplo, elogia la biografía artística como un instrumento indispensable en la enseñanza de artistas jóvenes³.

Así, pues, la historia de un problema artístico y la historia de la solución de tal problema por un artista individual tienen una justificación práctica que, sin

* *Liber de civitates Florentiae famosis civibus* [N. del T.].

³ Figura principal entre los historiadores de la arquitectura en Italia, Zevi señala en su extenso artículo, «Architecture» (según aparece en la edición norteamericana de la obra italiana *Encyclopedia of World Art*, I (New York: McGraw Hill, 1959), vols. 683-4), que la reciente unión entre la historia del arte y el trabajo de taller o de aula de dibujo, que ahora está siendo lograda en la educación artística europea, no puede comenzar hasta que los historiadores escapen a la vieja concepción errónea sobre el arte mismo y hasta que estén preparados para «dar apoyo crítico a la experiencia creativa de los artistas contemporáneos».

Considera que el problema de construir una educación artística en base a principios históricos es «una de las más vigorosas batallas culturales de la década de 1950» en Europa y en Estados Unidos, batalla que en Estados Unidos está todavía lejos de terminar. Su continuación aparece tan tonta ahora como fue disipante en el pasado.

embargo, limita el valor de la historia del arte a cuestiones de mera utilidad pedagógica. En una perspectiva amplia, biografías y catálogos son sólo estaciones de paso en las que es fácil olvidar la naturaleza continua de las tradiciones artísticas. Estas tradiciones no pueden tratarse adecuadamente en segmentos biográficos. La biografía es un camino provisional de explorar la substancia artística, pero en las vidas de los artistas no sólo se trata la cuestión histórica, sino su relación con lo que los ha precedido y lo que los seguirá.

La entrada individual.—La vida de un artista es corrientemente una unidad de estudio para cualquier serie biográfica. Empero, hacer de ellas la principal unidad de estudio en la historia del arte es lo mismo que discutir los ferrocarriles de un país en base a las experiencias de un solo viajero en varios de ellos. Para describir exactamente los ferrocarriles estamos obligados a descartar personas y provincias, ya que los ferrocarriles en sí son los elementos de continuidad, y no los viajeros o sus funcionarios.

La analogía con las vías lleva a una útil formulación en la discusión de los artistas. El trabajo de toda la vida de cada persona es también un trabajo en una serie que se extiende más allá de ella en cualquiera o en ambas direcciones, dependiendo de su posición en la vía en que se coloque. Además de las coordenadas usuales que componen la posición de un individuo —su temperante y su educación—, también hay que agregar el momento de su *entrada*; es decir, el momento en la tradición —temprano, medio o tardío— con el que coincide su oportunidad biológica. Por supuesto, una persona puede cambiar de tradiciones, especialmente en el mundo moderno, para conseguir una mejor entrada. Sin una buena entrada, corre el peligro de perder su tiempo como copista, a pesar de su temperamento y su educación. Desde este punto de vista, podemos ver el «genio universal» del Renacimiento más simplemente como un individuo calificado, cabalgando por muchos nuevos senderos de desarrollo en un momento afortunado de esa gran renovación de la civilización occidental, y haciendo su ruta en

varios sistemas sin la carga de pruebas rigurosas o amplias demostraciones requeridas en períodos posteriores.

Entradas «buenas» o «malas» son algo más que cuestiones de posición en la secuencia. Dependen también de la unión de dotes de temperamento con posiciones específicas. Cada posición se enlaza, por decirlo así, con la acción de una cierta gama de temperamentos. Cuando un temperamento específico engarza con una posición favorable, el individuo afortunado puede extraer de la situación una cantidad de consecuencias previamente inimaginable. Esta realización puede ser imposible para otras personas, lo mismo que para la misma persona en tiempo diferente. Así, cada nacimiento puede concebirse como puesto a rodar sobre dos ruedas de la fortuna: una gobernando la parte de su temperamento y la otra rigiendo su entrada en una secuencia.

Talento y genio.—Según esta perspectiva, las grandes diferencias entre artistas no son tanto cuestiones de talento como de entrada y posición en la secuencia. El talento es una predisposición: un discípulo dotado comienza más joven, domina la tradición más rápidamente, sus invenciones llegan más fluidas que las de sus compañeros menos favorecidos. Pero los talentos no descubiertos abundan tanto entre personas cuya educación no se acopló con sus habilidades, como entre personas cuyas habilidades no fructificaron, a pesar de su talento. Las predisposiciones son probablemente mucho más numerosas que lo que permiten suponer las vocaciones efectivas. La calidad que la gente de talento comparte es más una cuestión de género que de grado, porque las graduaciones de talento significan menos que su presencia.

No tiene sentido argumentar sobre si Leonardo tenía más talento que Rafael. Ambos lo tenían. Bernardino Luini y Giulio Romano también tenían talento. Pero los discípulos tuvieron mala suerte. Llegaron tarde, cuando la fiesta había terminado, pero no por su culpa. La mecánica de la fama es tal, que el talento de sus predecesores se exagera y el suyo se disminuye;

cuando el talento en sí es solamente una predisposición, relativamente común, para el orden visual, sin una escala muy amplia de diferenciación. Los tiempos y las oportunidades difieren más que el grado de talento.

Por supuesto, muchas otras condiciones deben reforzar el talento. Energía física, salud permanente, poderes de concentración, son algunas de las dádivas de la fortuna con las que el artista está mejor dotado. Pero nuestras concepciones del genio artístico pasaron por tales transformaciones en la agonía romántica del siglo XIX, que aun ahora, instintivamente, identificamos el «genio» como una disposición congénita y como una diferencia de clase innata entre los hombres, en lugar de una armonización fortuita de disposición y situación en una entidad excepcionalmente eficiente. No existe ninguna evidencia clara que el genio se herede. El que se produzca cuando hay instrucción, en situaciones favorables al aprendizaje, como en el caso de niños adoptados, que han crecido en familias de músicos profesionales, señala que el «genio» es un fenómeno de aprendizaje, y no genético.

El propósito no tiene cabida en biología, pero la historia no tiene sentido sin él. En la transferencia inicial de ideas biológicas a los acontecimientos históricos, de los que tantos rastros sobreviven en el lenguaje del historiador, se entendieron mal, tanto la tipología (que es el estudio de clases y variedades) como la morfología (el estudio de las formas). A causa de que estos medios de descripción biológica no toman en cuenta el propósito, el historiador que trabajaba con ideas biológicas estaba eludiendo el principal fin de la historia, que usualmente ha sido identificar y reconstruir el problema particular al que corresponde cada acción o cosa como solución. Algunas veces el problema es racional, y algunas es artístico; pero siempre podemos estar seguros que todo objeto hecho por el hombre proviene de un problema como solución intencional.

Metáforas biológicas y físicas.—Por útil que haya sido para propósitos pedagógicos la metáfora bioló-

gica del estilo como una sucesión de etapas vitales, ha sido históricamente engañosa, ya que otorgó al flujo de acontecimientos las formas y el comportamiento de los organismos. Por la metáfora del ciclo de vida, el estilo se comporta como una planta. Sus primeras hojas son pequeñas y de configuración imprecisa; las de su vida media están plenamente formadas, y sus últimas hojas vuelven a ser pequeñas, pero de formas intrincadas. Todo responde a un inalterable principio de organización común a todos los miembros de una especie, dándose variantes de raza en ambientes diferentes. Según la metáfora biológica del arte y de la historia, el estilo es la especie, y los estilos históricos, las variedades taxonómicas. No obstante, como aproximación, esta metáfora reconocía la recurrencia de cierta clase de acontecimientos y favorecía, al menos, su explicación provisional, en lugar de tratar cada acontecimiento como un *unicum* sin precedente y sin posible repetición.

El modelo biológico no era el más apropiado para la historia de las cosas. Quizá un sistema de metáforas tomado de la física habría cubierto la situación del arte mejor que las metáforas biológicas imperantes; en especial si estamos tratando en el arte la transmisión de cierta clase de energía, con impulsos, centros generadores y relevos (*relay points*)* con aumentos y pérdidas en la transmisión; con resistencias y transformadores en el circuito. En resumen, probablemente el lenguaje de la electrodinámica se habría adaptado mejor que el de la botánica, y habría sido M. Faraday mejor mentor que Lineo para el estudio de la cultura material.

El que hablemos de «historia de las cosas» es algo más que un eufemismo para reemplazar la enhiesta fealdad de «cultura material». Este término lo usan los antropólogos para distinguir ideas o «cultura in-

* Aquí, y posteriormente, el autor usa la palabra *relay* (plural, *relays*), proveniente de la física (electricidad). En español no existe una traducción unánimemente aceptada. Por corresponder mejor al sentido que le da el autor se traducirá como relevo. Cuando sea necesario se pondrá la palabra «relay» entre paréntesis [N. del T.].

telectual» de las herramientas. Empero, la «historia de las cosas» intenta unir ideas y objetos bajo la rúbrica de formas visuales. El término incluye tanto herramientas como obras de arte, tanto copias como ejemplares únicos, tanto utensilios como expresiones; en resumen, todos los objetos trabajados por las manos del hombre bajo la guía de ideas relacionadas, desarrolladas en sucesión temporal. Nace así un retrato visible de la identidad colectiva, ya sea tribu, clase o nación. Esta imagen propia que se refleja en las cosas es guía y punto de referencia para el futuro del grupo, y con el tiempo se convierte en el retrato que dejan a la posteridad.

Aunque tanto la historia del arte como la historia de la ciencia tienen el mismo origen reciente, en el enciclopedismo de la Ilustración europea del siglo XVIII, nuestro hábito heredado de separar el arte de la ciencia se remonta a la antigua división de artes liberales y mecánicas. La separación ha tenido las consecuencias más lamentables, una de las cuales es nuestra fuerte renuencia a apreciar en la misma perspectiva histórica los procesos comunes al arte y a la ciencia.

Científicos y artistas.—Se afirma ahora corrientemente que dos pintores que pertenecen a diferentes escuelas no sólo no tienen nada que aprender uno del otro, sino que son incapaces de comunicación importante alguna con respecto a su trabajo. Lo mismo se afirma que sucede con químicos y biólogos de especialidades diferentes. Si tal grado de recíproca incomunicación existe entre miembros de una misma profesión, ¿cómo podríamos concebir la comunicación entre un pintor y un físico? Por supuesto, es prácticamente inexistente. El valor de cualquier acercamiento entre la historia del arte y la historia de la ciencia consiste en mostrar los caminos comunes de la invención, el cambio y la caída en desuso que las obras materiales de los artistas y los científicos comparten en el tiempo. Los ejemplos más obvios en la historia de la energía, como en el vapor, la electricidad y los motores de combustión interna, nos señalan hacia ritmos

de producción y desuso, con los que los estudiosos de la historia del arte también están familiarizados. Tanto la ciencia como el arte se ocupan de las necesidades que la mente y las manos satisfacen por medio de la manufactura de cosas. Herramientas e instrumentos, símbolos y expresiones, todos corresponden a necesidades y tienen que pasar del diseño a la materia.

La ciencia experimental temprana tuvo íntima conexión con los estudios y talleres del Renacimiento, aunque los artistas aspiraban a una situación (*status*) de igualdad con príncipes y prelados, cuyos gustos conformaban. Ahora se hace de nuevo patente que el artista es un artesano, que corresponde a un agrupamiento humano distinto como *homo faber*, cuya obligación es evocar una perpetua renovación de formas en la materia; y que los científicos y los artistas se parecen mucho más entre sí, como artesanos que son, que a cualquier otro. Para nuestros propósitos de discutir la naturaleza del acontecer en el mundo de las cosas, las diferencias entre ciencia y arte son de todas maneras irreductibles, tanto como lo son las diferencias entre razón y sentimiento, entre necesidad y libertad. Aunque un elemento común relaciona uso y belleza, los dos son irreductiblemente diferentes: ninguna herramienta puede explicarse totalmente como obra de arte, ni viceversa. Una herramienta es siempre intrínsecamente simple, por muy elaborados que sus mecanismos puedan ser; pero una obra de arte, que es un complejo de muchas etapas y niveles de intenciones entrecruzadas, es siempre intrínsecamente complicada, por muy simple que su efecto pueda parecer.

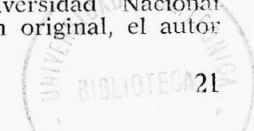
Un fenómeno reciente en Europa y los Estados Unidos, tal vez no anterior a 1950, es la cercana consumición de la posibilidad de nuevos descubrimientos de tipos principales en la historia del arte. Desde Winkelmann cada generación pudo señalar su propio coto en la historia del arte. Ahora ya no quedan tales cotos reservados. Primero fue el arte clásico el que demandó toda la admiración a expensas de las demás expresiones. La generación romántica subió el gótico al pedestal. Algunos arquitectos y decoradores *fin de siècle* reinstauraron el arte romano imperial. Otros generaron,

por una parte, las lánguidas y vegetales elaboraciones del *art nouveau*, o, por otra, los rebeldes se encaminaron al primitivismo y al arte arcaico. Por una especie de regla de la alternancia de las generaciones en el gusto hacia estilos tutelares de aspecto civilizado o «primitivo», la siguiente generación —la que fue diezmada por la primera guerra mundial— se dirigió al barroco y al rococó. El despertar del interés por el manierismo del siglo XVI, que brilló durante los años 30, no sólo coincidió con grandes desórdenes sociales, sino que indicó una concordancia histórica entre los hombres de la Reforma y los de un período de depresión y demagogia⁴. Después de eso nada quedó por descubrirse, a no ser el arte contemporáneo. Las últimas alacenas y cómodas de la historia del arte han sido ahora abiertas y catalogadas por los ministerios gubernamentales de educación y turismo.

Visto desde esa perspectiva de aproximarse a su cumplimiento, los anales del oficio de la historia del arte, aunque breves, contienen situaciones recurrentes. En un extremo, quienes lo practican se sienten oprimidos por la plenitud de la información. En el otro tenemos obras de expresión rapsódica, como lo dicho por Platón en el diálogo de Sócrates con Ión. En él, cuando Ión, el vano rapsoda, manifiesta su aburrimiento con otro poeta que no sea Homero, Sócrates dice: «... éste, el espectador, es el postrero de los anillos que, como te decía, reciben virtud unos de otros de la piedra heráclida; que el anillo intermedio eres tú, el rapsoda, el actor, y el primero lo es el poeta mismo...»⁵.

⁴ Julius von Schlosser escribió en 1935 («*Stilgeschichte* und *Sprachgeschichte*» der bildenden Kunst», *Sitzungsberichte der bayrischen Akademie der Wissenschaften*, 31), refiriéndose sentidamente al moderno manierismo que propagaban los «Kopisten, Nachahmer, Industriellen... von unserem heutigen Dekadententum». [En español: «... copistas, imitadores, industriales... de nuestra decadencia de hoy» (Nota del traductor).]

⁵ *Ión*, 535 E. (traducción de Juan David García Bacca. Obras completas de Platón. Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1944). En la edición original, el autor



Si la plenitud de la historia es siempre indigerible, la belleza del arte es usualmente incommunicable. El rapsoda puede sugerir algunas claves para la experiencia de la obra de arte, si él mismo la ha experimentado; puede tener la esperanza que sus consejos ayudarán a quien los escuche a reproducir sus propias sensaciones y procesos mentales. No puede comunicar nada a personas que no estén dispuestas a recorrer el mismo sendero que él, ni puede someterlo a otro campo de atracción más allá de su propia experiencia directa. Empero, los historiadores no constituyen eslabones intermedios y su misión reside en otro lugar.

COMETIDO DEL HISTORIADOR

La contribución especial del historiador es el descubrimiento de las múltiples formas del tiempo. La misión del historiador, al margen de su erudición especializada, es representar el tiempo. Tiene el compromiso de revelar y describir la forma del tiempo. Traspone, reduce, compone y colorea un facsímil; como el pintor que en la búsqueda de la identidad de su sujeto tiene que descubrir un conjunto de propiedades modeladas que permitirán reconocer al sujeto aunque transmita una nueva percepción. Difiere del anticuario y del curioso investigador tanto como el compositor de nueva música difiere del ejecutante de conciertos. El historiador compone un significado de una tradición, mientras que el anticuario sólo recrea o reproduce, en formas ya familiares, una oscura fracción del tiempo pasado. A no ser que sea un analista o un cronista, el historiador transmite un modelo que fue invisible a los protagonistas cuando lo vivieron, y desconocido a sus contemporáneos antes que él lo revelara.

Para las formas del tiempo necesitamos de un criterio que no sea una mera transferencia por analogía de la ciencia biológica. El tiempo biológico consiste

usó la traducción al inglés de Jowett. [En el texto, «piedra heráclida» hace referencia a un imán (N. del T.).]

en duraciones ininterrumpidas de longitud estadísticamente predecible; cada organismo existe desde que nace hasta que muere según una esperanza de vida «supuesta». El tiempo histórico, no obstante, es intermitente y variable. Cada acción es más intermitente que continua, y los intervalos entre acciones son infinitamente variables en duración y contenido. El final de una acción y su principio son imposibles de determinar. Los racimos de acciones se hacen más o menos densos según una distribución que nos permita alguna objetividad al señalar principios y fines. Los acontecimientos y los intervalos entre ellos son los elementos que modelan el tiempo histórico. El tiempo biológico contiene los acontecimientos intactos que se llaman vidas; contiene también organizaciones sociales por especies o grupos de especies; pero en biología se desechan los intervalos de tiempo entre los acontecimientos, mientras que en el tiempo histórico atrae nuestra atención el tejido de acontecimientos que se enlaza a través de los intervalos entre las existencias.

El tiempo, como la mente, no es cognoscible como tal. Solamente conocemos el tiempo indirectamente por lo que sucede en él, por la observación del cambio y lo que permanece, por el señalamiento de la sucesión de acontecimientos entre marcos estables e indicando el contraste de varias clases de cambios. Los documentos escritos nos dan sólo un tenue testimonio muy reciente para algunas partes del mundo. En su mayoría el conocimiento de los tiempos antiguos se basa en la evidencia de la duración física y biológica. Las series tecnológicas de todas clases y las secuencias de obras de arte en cualquier grado de distinción proporcionan una escala temporal más precisa que la del testimonio escrito.

Ahora que tenemos a nuestra disposición las confirmaciones absolutas de datación por medio de relojes naturales, los anillos de los árboles y el radiocarbono, es asombroso descubrir retrospectivamente cuán exactas eran las viejas aproximaciones de edad relativa, basadas en las series y sus comparaciones. El reloj cultural precedió a todos los métodos físicos. Es casi tan exacto y más penetrante que los nuevos mé-

todos absolutos, que todavía corrientemente requieren confirmación por medios culturales, especialmente cuando la evidencia en sí es de índole diversa.

El reloj cultural, sin embargo, se basa principalmente en fragmentos arruinados de materiales provenientes de depósitos de basura y de cementerios de ciudades abandonadas o poblados enterrados. Sólo las artes de naturaleza material han sobrevivido; nada se sabe prácticamente de la música y la danza, de la narración y del ritual de todas las artes de expresión temporal, a no ser en el mundo mediterráneo, con excepción de lo que ha sobrevivido en forma tradicional en grupos remotos. Así, pues, nuestra prueba operacional de la existencia de casi todos los pueblos antiguos se da en el orden visual, y existe en la materia y en el espacio más que en el tiempo y en el sonido.

Para ampliar nuestro conocimiento del pasado humano dependemos principalmente de los productos visibles de la industria humana. Vamos a suponer un *continuum* que se extiende desde la utilidad absoluta al arte absoluto; los extremos puros sólo están en nuestra imaginación, ya que los productos del hombre siempre incorporan, en mezclas variables, tanto utilidad como arte, y no es posible concebir un objeto que no sea mezcla de ambos. La investigación arqueológica generalmente selecciona la utilidad para el propósito de sus estudios sobre la civilización, mientras que los estudios sobre arte acentúan cuestiones cualitativas para el propósito del significado intrínseco de la experiencia humana genérica.

Las divisiones de las artes.—La separación académica del siglo XVII entre artes bellas y útiles pasó primero de moda hace casi un siglo. A partir aproximadamente de 1880 se calificó de burguesa la concepción de «bellas artes». Después de 1900 se consideró que las artes folklóricas, los estilos provinciales y artesanías rústicas merecían igual rango que los estilos cortesanos y las escuelas metropolitanas, en base a una evaluación democrática de acuerdo con el pensamiento político del siglo XX. Desde otra línea de ataque, el término «bellas artes» se desechó hacia 1920 por los

exponentes del diseño industrial, que pregonaban la necesidad universal del buen diseño y que se oponían a un doble criterio de juicio para obras de arte y objetos útiles. Así, una idea de unidad estética comprendió a todos los artefactos, en lugar de ennoblecer a unos a costa de otros.

No obstante, esta doctrina igualitaria de las artes borra muchas importantes diferencias de sustancia. En las modernas escuelas de diseño tendieron a gravitar juntos la arquitectura y el embalaje bajo la rúbrica de envolturas; la escultura absorbió el diseño de toda clase de pequeños sólidos y envases; la pintura se amplió para incluir formar planas y toda clase de planos, como los del tejido y la impresión. De acuerdo con este sistema geométrico, todo el arte visual puede clasificarse en envolturas, sólidos y planos, sin importar cualquier relación de uso, en una clasificación que ignora la distinción tradicional de «bellas» y «menores» o de «útiles» y «no útiles».

Para nuestros propósitos debemos agregar dos distinciones urgentes. En primer lugar, una gran diferencia separa la educación tradicional artesanal del trabajo de invención artística. El primero requiere solamente acciones repetitivas, mientras que el segundo se caracteriza por apartarse de toda rutina. La educación artesanal es la actividad de grupos de aprendices que ejecutan acciones idénticas, mientras que la invención artística requiere los esfuerzos aislados de personas individuales. Vale la pena mantener la distinción porque los artistas que trabajan en diferentes oficios no pueden comunicarse entre sí en asuntos técnicos, sino sólo en cuestiones de diseño. El tejedor no aprende nada acerca de su telar y sus hilos estudiando el torno y el horno del alfarero; la educación en un oficio tiene que hacerse sobre los instrumentos de tal oficio. Sólo cuando se posee el control técnico de los instrumentos pueden las cualidades y efectos del diseño de otras artesanías estimular hacia nuevas soluciones en la propia.

La segunda distinción relacionada se refiere a la naturaleza utilitaria y estética de cada una de las ramas de la práctica artística. En la arquitectura y sus

oficios conexos la estructura pertenece a la enseñanza técnica tradicional, y es inherentemente racional y utilitaria, sin importar la forma osada en que se apliquen sus elementos para fines expresivos. Asimismo, en escultura y pintura cada obra tiene su propia receta de fórmulas y prácticas del oficio según las cuales se realizan las mezclas expresivas y formales. Además, la escultura y la pintura transmiten mensajes evidentes de forma más clara que en la arquitectura. Estas comunicaciones o temas iconográficos constituyen la subestructura utilitaria y racional de cualquier logro estético. Así, estructura, técnica e iconografía corresponden todas a la cimentación no-artística de las «bellas artes».

La cuestión principal es que las obras de arte no son herramientas, aunque muchas herramientas puedan compartir cualidades de buen diseño con las obras de arte. Estamos ante una obra de arte sólo cuando no tiene un uso instrumental preponderante y cuando sus bases técnicas y racionales no son preeminentes. Cuando la organización técnica o el orden racional de una cosa domina nuestra atención, se trata de un objeto de uso. En este punto Lodoli se anticipó, en el siglo XVIII, a los doctrinarios funcionalistas de nuestro siglo cuando afirmó que solamente lo necesario es útil⁶. Kant, no obstante, dijo más correctamente con respecto al mismo asunto que lo necesario no puede juzgarse bello, sino sólo correcto o consistente⁷. En pocas palabras, una obra de arte es tan inútil como útil una herramienta. Las obras de arte son tan únicas e irremplazables como las herramientas son comunes y consumibles.

NATURALEZA DE LA ACTUALIDAD

«Le passé ne sert qu'à connaître l'actualité. Mais l'actualité m'échappe. *Que'est-ce que c'est donc que*

⁶ Véase Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1955), páginas 95-100.

⁷ Paul Menzer, «Kants Asthetik in ihrer Entwicklung», *Abhandlungen der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Kl. für Gesellschaftswissenschaften*, Jahrgang 1950 (1952).

*l'actualité?»**. Durante años, esta pregunta —la pregunta final y capital de su vida— obsesionó a mi maestro Henri Focillon, especialmente en sus negros días de 1940 a 43, cuando murió en New Haven. Desde entonces, esta pregunta me ha acompañado y aun ahora no estoy más cerca de solucionar el enigma como no sea sugerir que la respuesta es negativa.

Actualidad es cuando el faro está oscuro entre los destellos; es el instante entre el tic tac del reloj; es un intervalo vacío que se desliza para siempre a través del tiempo; la ruptura entre pasado y futuro; la interrupción en los polos de un campo magnético giratorio, infinitesimalmente pequeño pero en suma real. Es la pausa, entre el tic y el tac, cuando nada sucede. Es el vacío entre acontecimientos.

Empero, el instante de la actualidad es todo lo que podemos conocer directamente. El resto del tiempo surge solamente en señales enviadas a nosotros en este instante por innumerables etapas y por portadores inesperados. Estas señales son como energía cinética acumulada hasta el momento de llamada, en que la masa descende a través de alguna parte de su trayectoria hacia el centro del sistema de gravitación. Puede uno preguntarse por qué estas viejas señales no son actuales. La naturaleza de una señal es que su mensaje no es ni aquí ni ahora, sino allí y entonces. Si es una señal es una acción pasada, que ya no comprende el «ahora» del momento presente. La percepción de una señal sucede «ahora», pero su impulso y su transmisión sucedió «entonces». De cualquier manera, el instante presente es el plano sobre el que se proyectan las señales de todos los momentos. Ningún otro plano de duración nos reúne universalmente en el mismo instante de llegar a ser.

Nuestras señales del pasado son muy débiles, y nuestros medios para recobrar su significado son todavía muy imperfectos. Las señales más débiles y menos claras son las que provienen de los momentos iniciales y terminales de cualquier secuencia de acontecimientos,

* «El pasado no sirve más que para conocer la actualidad. Pero la actualidad se me escapa. ¿Qué es entonces la actualidad?» (N. del T.).

pues estamos inseguros de nuestras ideas sobre una porción coherente de tiempo. Los inicios son más vagos que los finales, en los que al menos puede determinarse la acción catastrófica de acontecimientos externos. La periodificación en historia es todavía una cuestión arbitraria y convencional, gobernada por una concepción no verificable de las entidades históricas y sus duraciones. Ahora y en el pasado, la mayoría de las personas vive de ideas prestadas y sobre tradiciones acumuladas; empero, en todo momento la tela se está rehaciendo, y se teje una nueva para reemplazar la vieja, mientras que de tiempo en tiempo todo el modelo se cimbrera y estremece, para asentarse en nuevas formas y figuras. Estos procesos de cambio son todos lugares inexplorados donde el viajero pronto se pierde y tropieza en la oscuridad. Sin duda, los indicios para guiarnos son muy escasos: tal vez los apuntes y bosquejos de arquitectos y artistas, hechos en el entusiasmo de imaginar una forma, o los borradores (*brouillons*) de poetas y músicos llenos de tachaduras y correcciones, sean las confusas playas de este oscuro continente del «ahora», donde la marca del futuro la recibe el pasado.

Para otros animales que viven más instintivamente que el hombre, el instante de lo actual tiene que ser mucho más breve. La regla del instinto es lo automático, ofreciendo menos opciones que la inteligencia, con circuitos que se cierran y abren sin selección. En esta duración está tan poco presente el escoger, que la trayectoria de pasado a futuro sólo describe una línea recta, en lugar del sistema de infinitas bifurcaciones de la experiencia humana. El rumiante y el insecto deben vivir el tiempo más como la extensión de un presente que dure tanto como la vida individual, mientras que para nosotros la vida particular tiene una infinidad de instante presentes, cada uno abierto con innumerables opciones en volición y en acción.

¿Por qué la actualidad ha de escapar siempre a nuestra comprensión? El universo tiene una velocidad finita que limita no sólo la extensión de sus acontecimientos, sino también la velocidad de nuestras percepciones. El momento de la actualidad se nos escapa

muy rápidamente de la lenta y ancha red de nuestros sentidos. La galaxia cuya luz veo ahora puede haber cesado de existir hace milenios, y por la misma razón los hombres no pueden sentir un acontecimiento sino hasta después que pasó, hasta que es historia, hasta que es el polvo y las cenizas de esta tormenta cósmica que llamamos presente y que siempre se mueve en perpetua tormenta a través de la creación.

En mi propio presente, mil asuntos de mi activo quehacer están desatendidos mientras escribo estas palabras. El instante sólo admite una acción, mientras el resto de posibilidades permanecen sin realizarse. La actualidad es el ojo de la tormenta; es un diamante con una perforación infinitesimal por la que los lingotes de la posibilidad presente se convierten en acontecimientos pasados. Lo vacío de la actualidad puede estimarse por las posibilidades que en un instante no logran su realización; sólo cuando son pocas puede parecer la actualidad llena.

Sobre las artes y las estrellas.—Conocer el pasado es una actuación tan asombrosa como conocer las estrellas. Los astrónomos sólo ven luces antiguas. Para ellos no existe otra luz que ver. Esta antigua luz de estrellas desaparecidas o distantes fue emitida hace mucho y llega a nosotros en el presente. Muchos acontecimientos históricos, como cuerpos celestes, también *ocurrieron* mucho antes que *aparecieron*, como tratados secretos, *aide-mémoires*, o importantes obras de arte hechas para los reyes. Corrientemente, la sustancia física de estos documentos sólo llega a estudiosos calificados, centurias o milenios después del acontecimiento. Por lo tanto, los astrónomos y los historiadores tienen eso en común: se interesan en sucesos notados en el presente pero que ocurrieron en el pasado.

Pueden proseguirse con provecho las analogías entre las estrellas y las obras de arte. Por fragmentaria que sea su condición, cualquier obra de arte es realmente una parte de un acontecimiento detenido o una emanación del tiempo pasado. Es una gráfica de una actividad ahora acallada, pero una gráfica hecha vi-

sible como un cuerpo celeste, por una luz que se originó con la actividad. Cuando una obra de arte ha desaparecido totalmente por demolición y dispersión todavía podemos percibir sus perturbaciones sobre otros cuerpos en su campo de influencia. Por la misma circunstancia, las obras de arte se asemejan a campos de gravitación en sus agrupamientos por «escuelas». Si aceptamos que las obras de arte pueden ordenarse en series temporales como expresiones relacionadas, su secuencia se asemejará a una órbita en el corto número, la regularidad y la necesidad de los «movimientos» implicados.

Como el astrónomo, el historiador se ocupa de la representación del tiempo. Las escalas son diferentes: el tiempo histórico es muy corto, pero tanto el historiador como el astrónomo trasponen, reducen, componen y colorean un facsímil que describa la forma del tiempo. El tiempo histórico puede, sin duda, ocupar una posición cercana al centro de la escala proporcional de las magnitudes posibles de tiempo, así como el hombre en sí es una magnitud física intermedia entre el sol y el átomo, en el centro proporcional del sistema solar, tanto en gramos de masa como en centímetros de diámetro⁸.

Tanto el astrónomo como el historiador reúnen viejas señales en teorías convincentes sobre la distancia y la composición. La posición del astrónomo es la fecha del historiador; su velocidad, nuestra sucesión; las órbitas son como las duraciones; las perturbaciones son análogas a la casualidad. El historiador y el astrónomo se ocupan de acontecimientos pasados percibidos en el presente. De aquí en adelante los paralelos divergen: para el astrónomo los acontecimientos futuros son físicos y periódicos, mientras que los del historiador son humanos e impredecibles. Sin embargo, las analogías anteriores son útiles, ya que nos hacen ver de nuevo la naturaleza de la prueba histórica, de tal manera que podemos estar seguros de nuestro suelo cuando pongamos en consideración diversas formas de clasificación.

⁸ Harlow Shapley, *Of Stars and Men* (Boston: Beacon Press, 1958), p. 48.

Señales.—Los acontecimientos pasados pueden considerarse como una categoría de conmociones de magnitud variable cuya existencia se manifiesta a través de señales autoproducidas, semejante a la energía cinética encerrada en masas que no pueden caer. Estas energías experimentan varias transformaciones entre el acontecimiento original y el presente. La interpretación presente de cualquier acontecimiento pasado es, por supuesto, sólo otra etapa en la perpetuación del impulso original. Nuestro interés particular se dirige a la categoría de acontecimientos sustanciales; acontecimientos en los que la señal es transmitida por materia organizada en un modelo que todavía puede apreciarse hoy. En esta categoría estamos menos interesados en las señales naturales de la ciencia física y biológica que en las señales de artefactos de la historia, y entre las señales de éstos nos interesan menos los documentos y los instrumentos que los artefactos menos útiles: las obras de arte.

Todas las señales sustanciales pueden considerarse tanto transmisiones como conmociones iniciales. Por ejemplo, una obra de arte transmite una clase de comportamiento del artista y, a la vez, sirve como relevo (*relai*), como punto de partida de impulsos que usualmente alcanzan, en transmisiones posteriores, magnitudes extraordinarias. Nuestras líneas de comunicación con el pasado, por lo tanto, se originaron como señales que se convirtieron en conmociones que emitieron señales, adicionales en una sucesión alternativa continua de: acontecimiento, señal, acontecimiento recreado, señal renovada, etcétera. Los acontecimientos célebres experimentan el ciclo millones de veces en cada momento a lo largo de su historia, como cuando se conmemora la vida de Jesús en las innumerables oraciones diarias de los cristianos. Para llegar a nosotros el acontecimiento original debe experimentar el ciclo al menos una vez en el acontecimiento original, su señal y nuestra agitación consecuente. El mínimo irreductible del acontecimiento histórico requiere, por lo tanto, sólo un acontecimiento junto con sus señales y una persona capaz de reproducir las señales.

El principal resultado de la investigación histórica

son los acontecimientos iniciales reconstruidos que se extraen de las señales. La labor del investigador consiste en verificar y comprobar toda la evidencia. No se interesa primariamente en las señales sino como evidencias o con las conmociones que producen. A su vez, las diferentes conmociones son el campo propio de la psicología y de la estética. Aquí nos interesamos principalmente en las señales y en sus transformaciones, ya que es en este dominio en el que se producen los problemas tradicionales que enlazan con la historia de las cosas. Por ejemplo, una obra de arte no es sólo el residuo de un acontecimiento, sino su propia señal, que mueve directamente a otros a repetir o mejorar su solución. En artes visuales la serie completa histórica se transmite a través de estas cosas tangibles; al contrario de la historia escrita, que se refiere a acontecimientos irrecuperables, imposibles de rescatar físicamente y sólo señalados indirectamente por los textos.

Relevos (relais).—El conocimiento histórico se compone de transmisiones en las que el remitente, la señal y el receptor son todos elementos variables que afectan la estabilidad del mensaje. Como en el curso normal de la transmisión histórica el receptor de una señal se convierte en su remitente (ej., el descubridor de un documento es usualmente su editor), podemos tratar a receptores y remitentes juntos bajo el título de relevos (*relais*). Cada compensación es ocasión para alguna deformación de la señal original. Ciertos detalles parecen insignificantes y son eliminados en el relevo (*relai*); otros tienen una importancia que les confiere su relación con acontecimientos que tienen lugar en el momento del relevo y, por lo tanto, se exageran. Un relevo puede desear, por razones de temperamento, dar importancia a los aspectos tradicionales de la señal, mientras otro enfatizará lo novedoso. Incluso el historiador somete su evidencia a estas presiones, aunque se esfuerce por recobrar la señal prístina.

Cada relevo (*relai*), voluntaria o inconscientemente, deforma la señal de acuerdo con su propia posición histórica. El relevo transmite una señal compleja, que

se compone sólo parcialmente del mensaje recibido y, en parte, de impulsos contribuidos por el propio relevo (*relai*). La evocación histórica no puede ser ni completa ni enteramente correcta a causa de los sucesivos relevos que deforman el mensaje. Sin embargo, las condiciones de relevo nunca son tan deficientes como para hacer imposible el conocimiento histórico. Los acontecimientos actuales siempre producen sentimientos fuertes, que el mensaje inicial usualmente registra. Una serie de relevos (*relais*) puede producir la gradual desaparición del ánimo excitado por el acontecimiento. El déspota más odiado es el déspota vivo; el déspota antiguo es sólo un caso histórico. Además, muchos vestigios o herramientas de la actividad del historiador, como cuadros cronológicos de acontecimientos, no pueden deformarse fácilmente. Otros ejemplos se encuentran en la persistencia de ciertas expresiones religiosas a través de largos períodos y sometidas a grandes presiones deformantes. El rejuvenecimiento de mitos es un ejemplo; cuando una versión antigua se hace inteligiblemente obsoleta, una nueva versión, rehecha en términos contemporáneos, cumple los mismos antiguos propósitos explicativos⁹.

La condición esencial del conocimiento histórico es que el acontecimiento esté a nuestro alcance, que alguna señal pueda probar la existencia del pasado. El tiempo antiguo contiene duraciones muy amplias sin señales de ninguna clase que podamos recibir. Incluso los acontecimientos de las horas más recientes están escasamente documentados, si consideramos la relación entre los acontecimientos y su documentación. Antes de 3000 a. C., la textura de las duraciones transmitidas, conforme vamos hacia atrás, se desintegra más y más. Aunque finitas, el número total de señales históricas excede por mucho la capacidad de cualquier individuo o grupo para interpretar todas las señales en todos sus significados. Por lo tanto, un propósito

⁹ H. Hubert y M. Mauss, «La Représentation du temps dans la religion», *Mélanges d'histoire des religions* (segunda edición, París: Alcan, 1919), pp. 189-229. Sobre transformaciones mitopoéticas de personaje históricos, véase, por ejemplo, V. Burch, *Myth and Constantine the Great* (Oxford, 1927).

fundamental del historiador es condensar la multiplicidad y la redundancia de sus señales por medio de varios esquemas de clasificación que nos liberarán del tedio de tener que repasar la sucesión en toda su confusión instantánea.

Por supuesto, escribir historia tiene muchos usos muy prácticos, cada uno de los cuales impone al historiador una perspectiva que se adecúe a su propósito. Por ejemplo, los jueces y los abogados de un juicio pueden deducir, para determinar la sucesión de acontecimientos que llevó a un crimen, una cantidad de esfuerzo mucho mayor del que requirió el acontecimiento mismo. En el otro extremo, cuando quiero referirme al primer viaje de Colón a América, no necesito recoger todas las señales, como documentos, indicadores arqueológicos, dataciones, etcétera, para probar la fecha 1492; puedo referirme a señales secundarias con credibilidad que se deriven de fuentes de primera mano. En medio de estos extremos están el arqueólogo y sus ayudantes. Tratan de rastrear el nivel de un piso enterrado, dedicando más o menos la misma energía para leer la señal que la que los constructores originales pusieron al hacerla originalmente.

Por lo tanto, una señal primaria —significando la evidencia más cercana al acontecimiento mismo— puede requerir un gran gasto de energía para detectarla e interpretarla, pero una vez que se ha introducido la señal puede repetirse con una fracción del costo de la detección original. En este sentido, las determinaciones fundamentales de la historia se refieren a detectar y recibir señales primarias del pasado, y usualmente tienen que ver con materias de fecha, lugar y agente.

En su mayor parte, el oficio del historiador se refiere a la elaboración de mensajes creíbles en base a las simples bases que permiten las señales primarias. Los mensajes más complejos tienen grados variables de credibilidad. Algunos son fantasías que sólo existen en las mentes de los intérpretes. Otros son gruesas aproximaciones a la verdad histórica, como esas expli-

caciones racionalistas de la mitología que reciben el nombre de evemeristas¹⁰.

Otros mensajes complejos probablemente los estimulan señales primarias de las que tenemos conocimiento incompleto. Esto proviene de duraciones extensas y de grandes unidades de geografía y de población; son señales complejas, débilmente percibidas, que tienen poco que ver con la narración histórica. Sólo ciertos nuevos métodos estadísticos se acercan a su detección, como los extraordinarios descubrimientos lexicoestadísticos hechos en glotocronología, el estudio de la velocidad de cambio de las lenguas (páginas 68-70).

SEÑALES-PROPIAS Y SEÑALES ADHERENTES

Nuestras observaciones hasta ahora pertenecen principalmente a una clase de señales históricas, que hemos de distinguir de los mensajes más obvios de otra clase que no hemos discutido todavía. Estas otras señales, incluyendo la escritura, se agregan a la «señal propia» y son muy diferentes de ella, ya que son «adherentes» y no auto-producidas. La señal-propia puede parafrasearse como la muda declaración existencial de cosas. Por ejemplo, el martillo sobre el banco de taller señala que su mango es para agarrarlo y que la cabeza es una ampliación del puño del usuario, listo para introducir el clavo en su sitio, firme y definitivo. La señal adherente puesta sobre el martillo dice solamente que el diseño está patentado bajo una marca registrada y que se fabrica en una dirección comercial.

Una buena pintura también emite una señal-propia. Sus colores, distribuidos sobre el plano de la tela enmarcada, señalan que si el observador hace ciertas concesiones ópticas gozará la experiencia simultánea de una superficie real combinada con la ilusión de un espacio profundo que ocupa una forma sólida. Esta relación recíproca de superficie real e ilusión de profundidad es aparentemente inagotable. Parte de la señal

¹⁰ Anne Hersman, *Studies in Greek Allegorical Interpretation* (Chicago, 1906).

propia es que miles de años de pintura aún no han agotado las posibilidades de una categoría de sensación tan aparentemente simple. Empero, esta señal propia es la menos resaltada y la más pasada por alto de la densa corriente de señales que salen del cuadro.

En la apreciación de la pintura, la arquitectura, la escultura y demás artes relacionadas, las señales adherentes se aglomeran ante la mayoría de las personas, a expensas de las señales auto-producidas. Por ejemplo, en una pintura las figuras del fondo oscuro asemejan personas y animales; una luz se representa como si emanara del cuerpo del infante en el refugio destruido; el lazo que conecta todas estas formas debe de ser la Natividad según San Lucas, y un pedazo de papel pintado en una esquina del cuadro lleva el nombre del pintor y el año en que se hizo. Todas éstas son señales adherentes que componen un intrincado mensaje en el orden simbólico más que en una dimensión existencial. Por supuesto, las señales adherentes son esenciales para nuestro estudio, pero las relaciones que establecen entre sí y las que las vinculan con las señales-propias forman parte, y sólo parte, del juego, del esquema o del problema que afrontó el pintor y del que el cuadro es la resolución en términos de experiencia real.

El valor existencial de la obra de arte, como declaración sobre el ser, no puede extraerse sólo de las señales-adherentes, ni sólo de las señales-propias. Si se toman sólo las señales-propias únicamente prueban existencia; las señales-adherentes tomadas aisladamente prueban sólo la existencia del significado. Empero, la existencia sin significado parece terrible, de la misma manera que el significado sin existencia parece trivial.

Movimientos recientes en la práctica artística acentúan sólo las señales-propias, como el expresionismo abstracto; a la inversa, la investigación académica ha hecho énfasis sólo en las señales adherentes, como el estudio de la iconografía. El resultado ha sido un malentendido recíproco entre historiadores y artistas: el historiador no preparado considera la pintura progresista contemporánea como una aventura terrorífica y

sin sentido, y el pintor considera la erudición artística como un ejercicio ritual vacío. Esta clase de divergencia es tan antigua como el arte y la historia. Ocurre en cada generación, con el artista exigiendo del estudioso la aprobación de la historia para su obra, antes que el modelo esté concluido, y el erudito equivocando su posición de observador y de historiador por la del crítico, al pronunciarse sobre cuestiones de significación contemporánea, cuando su habilidad perceptiva y su aptitud están menos preparadas para esa labor que para el estudio de la totalidad de configuraciones pasadas que no están ya en condición de cambio activo. Por supuesto, ciertos historiadores poseen la sensibilidad y la precisión que caracterizan a los mejores críticos, pero su número es pequeño, y estas cualidades las manifiestan como críticos y no como historiadores.

El mejor crítico del trabajo contemporáneo es otro artista que se encuentra en el mismo juego. Empero, pocos malentendidos exceden al de dos pintores enfrascados en diferentes clase de cosas. Sólo el paso del tiempo puede resolver las diferencias entre estos pintores; cuando su labor ha terminado y nada se opone a su comparación.

Las herramientas y los instrumentos se caracterizan por el carácter operacional de su señal-propia. Usualmente es una sola señal, en lugar de una múltiple, la que indica la ejecución de un acto específico del modo señalado. Las obras de arte se distinguen de las herramientas y los utensilios por sus significados adherentes ricamente agrupados. Las obras de arte no especifican una acción inmediata o un uso limitado. Son como puertas por las que el visitante puede penetrar en el espacio del pintor, o en el tiempo del poeta, para experimentar el rico ámbito creado por el artista. Pero el visitante ha de venir preparado; si trae una mente vacía o una sensibilidad deficiente, no verá nada. Por lo tanto, el significado adherente es en gran medida una cuestión de experiencia convencional compartida, que es privilegio del artista reelaborar y enriquecer bajo ciertas limitaciones.

Estudios iconográficos.—La iconografía es el estu-

dio de las formas que asumen los significados adherentes en tres niveles: natural, convencional e intrínseco. El significado natural se refiere primariamente a la identificación de cosas y personas. El significado convencional se da cuando las acciones o alegorías representadas pueden explicarse acudiendo a fuentes literarias. El significado intrínseco constituye el estudio llamado iconología, y corresponde a la explicación de los símbolos culturales¹¹. La iconología es una variedad de la historia de la cultura, en cuanto que el estudio de las obras de arte se dedica a extraer conclusiones referentes a la cultura. A causa de su dependencia en las antiguas tradiciones literarias, hasta ahora se ha limitado al estudio de la tradición grecorromana y de sus renacimientos. Su principal sustancia es la continuidad de temas; las interrupciones y rupturas de la tradición escapan a la perspectiva del iconólogo, lo mismo que las expresiones de civilizaciones sin abundante documentación literaria.

Análisis configuracional.—Ciertos arqueólogos clásicos, por su parte, se han preocupado mucho de cuestiones similares sobre significado, especialmente en lo que toca a las relaciones entre poesía y arte visual. El desaparecido Guido v. Kashnitz-Weinberg y Frederic Matz¹² son los principales representantes de este grupo, que se dedicó al estudio del significado por el método de *Struktur-analyse* o análisis configuracional, en un esfuerzo por determinar las premisas subyacentes a la literatura y al arte de la misma generación en un mismo lugar, como por ejemplo en el caso de la poesía homérica y la coetánea pintura geométrica de vasos en el siglo VIII a. C. Así pues, la *Strukturforschung* (o *Strukturforscher*) presupone que los poetas y los artistas en un mismo lugar y tiempo son

¹¹ Erwin Panofsky, *Studies in Iconology* (New York: Harper & Row, 1938). [Hay traducción española, *Estudios de iconología*, Alianza Universidad, Madrid, 1972.]

¹² Friedrich Matz, *Geschichte der griechischen Kunst* (Frankfurt: Klostermann, 1950), 2 vols. La introducción es una exposición de *Strukturforschung*, cuya traducción aproximada podría ser «estudios de relaciones forma-campo». [Una traducción literal del alemán al español sería «investigación de estructuras» (N. del T.).]

los portadores conjuntos de un modelo central de sensibilidad, del cual fluyen, como expresiones radiales, sus diversos esfuerzos. Esta postura coincide con la del iconólogo, para quien la literatura y el arte parecen aproximadamente intercambiables. Pero los arqueólogos se asombran más que los iconólogos de las discontinuidades entre la pintura y la poesía; encuentran difícil igualar la épica de Homero y los vasos de Dipylon. Esta perplejidad reaparece entre los estudiosos del arte moderno, para quienes la literatura y la pintura aparecen pronunciadamente divergentes en contenido y en técnica. La literatura presente exalta y asocia la erudición y la pornografía, pero ambas se evitaban en la pintura, en la que la búsqueda de la forma no-representativa ha sido el principal esfuerzo de nuestro siglo.

Puede eliminarse la dificultad modificando el postulado de que los poetas y artistas de un mismo lugar y tiempo tengan un modelo central de sensibilidad. No es necesario rechazar la idea totalmente, ya que, por ejemplo, en el siglo XVII europeo, poetas y pintores compartieron la búsqueda de una expresión erudita. Es suficiente con mitigar la concepción de la configuración (*Gestalt*) que la rige, con la concepción de la sucesión formal establecida aquí en las páginas 92 y siguientes. Las sucesiones formales presuponen sistemas independientes de expresión, que ocasionalmente pueden converger. Su supervivencia y convergencia se debe a que comparten un propósito, que sólo define el campo de fuerza. Según este punto de vista, la sección transversal del instante, hecha en un lugar dado a todo lo largo del momento, se parece a un mosaico de piezas en diferentes estados de desarrollo y de diferentes edades, más que un diseño radial que confiere su significado a todas las piezas.

Taxonomía del significado.—Los significados adherentes varían categóricamente de acuerdo con las entidades que cubren. Los mensajes que puede llevar una porcelana Meissen difieren del de una gran escultura de bronce. Los mensajes de la arquitectura son muy diferentes de los de la pintura. La discusión de

la iconografía o la iconología inmediatamente produce preguntas taxonómicas, semejantes a las que se hacen para distinguir la piel, las plumas, el pelo y las escamas de las órdenes biológicas; todos son tegumentos, pero difieren entre sí en función, estructura y en composición. Los significados sufren transformaciones por mera transferencia, que pueden equivocarse por cambios en contenido.

Otra dificultad que proviene del tratamiento de la iconografía como una entidad homogénea y uniforme es la presencia, dentro del cuerpo, de significados adherentes, de grandes agrupamientos históricos. Estos están más relacionados con los hábitos mentales de las diferentes épocas que con su incorporación como arquitectura, escultura o pintura. Nuestras discriminaciones en historia son todavía muy imprecisas para documentar estos cambios de generación en generación, pero son claramente evidentes los amplios esbozos de cambios globales, como las diferencias de sistema iconográfico antes y después de 1400 en la civilización occidental.

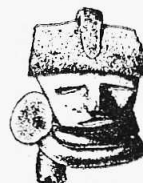
En la edad media o durante la antigüedad, toda experiencia hallaba sus formas visuales en un solo sistema metafórico. En la antigüedad, los *gesta deorum* incluían la representación de los acontecimientos presentes. Los griegos preferían discutir los acontecimientos contemporáneos bajo metáforas mitológicas, como las de los trabajos de Hércules, o en términos de las situaciones épicas de la poesía homérica. Los emperadores romanos adoptaron arquetipos biográficos de los dioses, asumiendo los nombres, los atributos y los cultos de las deidades. En la edad media, las vidas de los santos cumplieron la misma función, como cuando las historias regionales de Reims o Amiens encontraron expresión en las estatuas de los santos locales colocados en las fachadas de las catedrales. Otras variaciones de las principales narraciones de las Sagradas Escrituras transmitían otros detalles del sentimiento y la historia local. Esta preferencia por reducir toda experiencia a tipos limitados por unos pocos temas maestros se asemeja a un embudo. Canaliza la experiencia en una corriente más

poderosa; los temas y los modelos son pocos en número, pero así se incrementa su intensidad de significado.

Hacia 1400 muchos descubrimientos técnicos en la representación pictórica del espacio óptico permitieron, o más probablemente, acompañaron la aparición de diferentes esquemas de mostrar la experiencia. El nuevo esquema fue más como una cornucopia que un embudo, y de él brotó una nueva e inmensa variedad de tipos y temas, más directamente relacionados con la sensación diaria que con los modos precedentes de representación. La tradición clásica y su renacimiento formaron sólo una corriente en el torrente de nuevas formas, que incluían toda la experiencia. Desde el siglo xv se ha mantenido y ha aumentado constantemente.

La supervivencia de la antigüedad ha llamado la atención de los historiadores, principalmente porque la tradición clásica ha sido reemplazada, porque ya no es más agua en movimiento, porque ahora estamos al margen, y no dentro de ella¹³. Ya no somos arrastrados por ella como en una corriente marítima; es visible de lejos, y en perspectiva, sólo como una parte importante de la topografía de la historia. De la misma manera, no podemos describir claramente los contornos de las grandes corrientes de nuestro tiempo, porque estamos demasiado metidos en el fluir de los acontecimientos contemporáneos para precisar su corriente y su volumen. Nos enfrentamos a superficies históricas exteriores e interiores (páginas 70-71). De éstas sólo son accesibles al conocimiento histórico las superficies exteriores del pasado cumplido.

¹³ E. Panofsky, *Renaissance and Renascences* (Stockholm: Almgurist & Wilksell, 1960), ha comentado con alguna extensión sobre el fin de la edad moderna en el siglo actual.



II. LA CLASIFICACION DE LAS COSAS

Sólo unos pocos historiadores del arte se han esforzado por descubrir medios válidos para generalizar sobre el inmenso dominio de la expresión del arte. Estos pocos han tratado de establecer principios para la arquitectura, la escultura y la pintura en un campo intermedio basado en parte en los objetos y en parte en su experiencia, por medio de la categorización de los tipos de organización que percibimos en todas las obras de arte.

Una estrategia requiere la ampliación de la unidad del acontecimiento histórico. En los inicios del siglo, F. Wickhoff y A. Riegl se movieron en esta dirección cuando reemplazaron el juicio moralizante anterior de «degeneración», que se había aplicado al arte romano tardío, con la hipótesis de que un sistema u organización era reemplazado por otro nuevo y diferente de igual valor. En la terminología de Riegl, una «voluntad de forma» era relevada por otra¹. Esta división de la historia, a lo largo de las líneas estructurales marcadas por las fronteras entre tipos de organización formal, ha merecido aprobación de casi todos los estudiosos del siglo xx del arte y la arqueología.

Estas propuestas diferían completamente de las nociones de «secuencia necesaria» establecidas en primer lugar por el historiador suizo del arte Heinrich Wölfflin, cuya obra fue clasificada como la «teoría de la visibilidad pura» por Benedetto Croce². Wölfflin

¹ A. Riegl, *Die Spätromische Kunstindustrie* (Vienna: Staatsdruckerei, 1901-23), 2 vols.

² Según Croce («La teoría dell'arte como pura visibilità», *Nouvi saggi di estetica* [Bari, 1926], pp. 233-58), el término

comparó el arte italiano de los siglos xv y xvii. Señalando cinco pares opuestos en la realización de la forma (lineal-pictórico; superficial-profundo; abierto-cerrado; multiplicidad-unidad; claridad absoluta-claridad relativa), caracterizó útilmente algunas diferencias morfológicas fundamentales de los dos períodos. Otros autores extendieron pronto la concepción tanto al arte greco-romano como al medieval, dividiendo cada uno en tres etapas: arcaica, clásica y barroca. Hacia 1930 se incluyó entre el clásico y el barroco una cuarta etapa, llamada manierismo (siglo xvi). Ha habido escritores que ocasionalmente aún han promovido los estilos rococó y neoclásico a la dignidad de etapas del ciclo de vida. Las categorías de Wölfflin ejercieron gran influencia, ya que se extendieron a las investigaciones académicas de la música y la literatura, sin haber alcanzado aceptación incontestable entre los propios historiadores del arte.

En este campo, los especialistas con mentalidad de archivo naturalmente encontraron nuevos documentos más útiles que las opiniones de estilo desarrolladas en los *Grundbegriffe* de Wölfflin, mientras que los historiadores rigurosos condenaron a Wölfflin por haber descuidado las cualidades individuales de las cosas y de los artistas al intentar encuadrarlos en observaciones generales y clasificarlos. La más audaz y poética afirmación de una concepción biológica sobre la naturaleza de la historia del arte fue la *Vie des Formes* (1934), de Henri Focillon. La metáfora biológica fue, por supuesto, sólo uno de los muchos recursos pedagógicos usados por el maravilloso maestro que todo lo hacía para la mejor formación de sus oventes. Críticos mal informados no han comprendido su extraordinaria inventiva mental, tildándola de exhibición retórica, mientras que los más ponderados lo han rechazado como otro formalista.

surgió en una conversación entre Hans von Marées, Conrad Fiedler y Adolf Hildebrand, en Munich. La fecha fue probablemente hacia 1875. La obra más célebre de Wölfflin es *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Munich, 1915). [Traducida al español con el título *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa Calpe. N. del T.]

La presa que tratamos de capturar son las formas del tiempo. El tiempo de la historia es demasiado grueso y breve para ser de duración tan uniformemente granular como los físicos suponen para el tiempo natural; se trata de un mar ocupado por innumerables formas con un número finito de tipos. Se necesita una red con otra malla, diferente de todas las que ahora se usan. La noción de estilo no es mejor malla que el papel de envolver o una caja de empacar. La biografía corta y desmenuza una substancia histórica congelada. Las historias convencionales de la arquitectura, escultura, pintura y artes relacionadas omiten tanto los detalles diminutos como los importantes de la actividad artística. La monografía sobre una sola obra de arte es como la piedra tallada lista para ser colocada en una pared de mampostería que se ha construido sin propósito o plan.

SECUENCIAS FORMALES

Cualquier obra importante de arte puede considerarse bien como un acontecimiento histórico o como una esforzada solución de algún problema. Es irrelevante ahora si el acontecimiento fue original o convencional, accidental o voluntario, torpe o hábil. La cuestión importante es que cualquier solución señala la existencia de algún problema para el que han existido otras soluciones, y que es muy probable que se inventen otras soluciones para este mismo problema. Conforme las soluciones se acumulan el problema se modifica. De todas maneras, la cadena de soluciones revela el problema.

Soluciones relacionadas.—El problema que revela cualquier secuencia de objetos fabricados puede considerarse como su forma mental, y las soluciones relacionadas como su categoría formal. La entidad compuesta por el problema y sus soluciones constituyen una forma-tipo. Históricamente sólo están enlazadas como secuencias aquellas soluciones relacionadas entre sí por los vínculos de la tradición y la influencia.

Las soluciones relacionadas ocupan el tiempo en una gran variedad de medios, que se discuten en el resto de este libro. Revelan un dominio de formas mentales que, aunque finito, está inexplorado. Muchas de ellas están todavía abiertas a la elaboración por nuevas soluciones. Otras están cerradas, son series completas que pertenecen al pasado.

En lenguaje matemático, serie es la suma indicada de un conjunto de términos, pero una secuencia es cualquier conjunto ordenado de cantidades como enteros positivos³. Una serie implica un agrupamiento

³ *Mathematics Dictionary*, Glenn James y R. C. James eds. (Princeton, Van Nostrand, 1959), pp. 349-50. El profesor Oystein Ore, de la Universidad de Yale, a quien mostré este capítulo, tras haberme explicado el trabajo que está completando sobre la teoría de gráficos, escribió el siguiente párrafo: «Al intentar de dar a una materia tan compleja una presentación sistemática se sentiría uno inclinado, como en las ciencias naturales, a acudir a los matemáticos para algún patrón que sirva como principio descriptivo. Vinieron a mi mente los conceptos matemáticos series y secuencias, pero luego de alguna meditación me parecieron demasiado especiales para este problema. Sin embargo, parece mucho más adaptable el campo menos conocido de las redes o mallas (*networks*) o los gráficos dirigidos.

Nos preocupa la variedad de etapas en la creatividad de la raza humana. En el desarrollo se mueven de una etapa a otra. Puede seleccionarse una variedad de direcciones. Algunos representan acontecimientos reales; otros sólo son pasos posibles entre varios disponibles. Análogamente, cada etapa pudo darse entre muchos pasos posibles que llevaban al mismo resultado.

Esto lo puede uno representar en forma general por medio del concepto matemático del gráfico dirigido o de la red. Tal gráfico consiste de un número de direcciones, vértices o etapas. Algunos de éstos están conectados por una línea dirigida, una arista (*edge*) o un escalón (*step*). En cada etapa existe, por lo tanto, cierto número de aristas alternativas que pueden seguirse, y también existen una serie de aristas entrantes de las que pudo resultar esta etapa. El desarrollo efectivo corresponde a una trayectoria (dirigida) en el gráfico, y sólo es una de muchos posibles.

Puede uno preguntarse si los gráficos que quisiéramos considerar son de una clase especial dentro de los muchos gráficos dirigidos que pueden construirse. Parece existir una restricción esencial, ya que los gráficos deben ser acíclicos, esto es, que no existe un ciclo de la trayectoria dirigida que regrese a la etapa original. Esto corresponde esencialmente a la observación sobre el progreso humano, que nunca regresa a las condiciones previas.»

cerrado, y una secuencia sugiere una clase que se expande sin llegar a un final. Vale la pena mantener la distinción matemática en esta discusión.

En general, las sucesiones formales exceden la habilidad de cualquier individuo para agotar sus posibilidades. Una persona extraordinaria, nacida por casualidad en un tiempo favorable, puede contribuir más allá de la medida usual de su ciclo de vida, pero ella sola no puede simular durante su vida la actividad colectiva de toda una tradición artística.

La analogía matemática para nuestro estudio es la topología, la geometría de relaciones sin magnitudes o dimensiones, sólo con superficies y direcciones. La analogía biológica es la especie en la que la forma se manifiesta por un gran número de individuos que experimentan cambios genéticos.

¿Dónde están las fronteras de una secuencia formal? A causa de que la historia es algo que nunca termina, las fronteras de sus divisiones están continuamente en movimiento y continuarán moviéndose mientras los hombres hagan historia. T. S. Elliot fue probablemente el primero en notar esta relación cuando observó que cada obra de arte importante nos obliga a una reestimación de todas las obras previas⁴. Así, el advenimiento de Rodin altera la identidad transmitida de Miguel Angel al ampliar nuestra comprensión de la escultura y permitirnos una nueva visión objetiva de su obra⁵.

Para nuestros propósitos aquí, las fronteras de una secuencia las indican las soluciones relacionadas que describen las etapas tempranas y tardías de esfuerzo sobre un problema. En cualquier secuencia que tenga muchas etapas, hubo un momento en que tuvo

⁴ T. S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent», *Selected Essays, 1917-32* (New York, Harcourt, Brace and World, 1932), p. 5. También, *Points of View* (London, Faber, 1941), pp. 25-26.

⁵ André Malraux hizo suyo el «efecto Eliot» en varios párrafos de *Voices of Silence* (Garden City, N. Y., Doubleday, 1954), pp. 67, 317, 367; en que los artistas más importantes se presentan como alterando retrospectivamente la perspectiva de sus respectivas tradiciones a través de sus novedosas contribuciones.

menos. En el futuro pueden agregarse más etapas nuevas. La secuencia puede continuar sólo cuando nuevas necesidades le dan al problema nuevas perspectivas. Conforme el problema se extiende, se alarga tanto la secuencia como sus primeras porciones.

Secuencias abiertas y cerradas.—Cuando los problemas dejan de llamar la atención activa para lograr nuevas soluciones, la secuencia de soluciones se estabiliza durante el período de inacción. Empero, cualquier problema pasado es capaz de reactivarse bajo nuevas condiciones. La pintura en cortezas de los aborígenes de Australia es una secuencia abierta en el siglo XX, porque artistas vivientes están todavía ampliando sus posibilidades; pero la pintura griega en vasos es una secuencia detenida (p. 143), porque el pintor moderno necesitaba renovar su arte en fuentes «primitivas» más que en las imágenes del mundo helénico. Las pinturas australianas de animales y humanos transparentes y las rítmicas figuras de la escultura tribal africana corresponden más cercanamente a las teorías contemporáneas de la realidad, que las formas corporales opacas e inequívocas del arte griego.

El método impuesto por estas consideraciones es analítico y divisivo más que sintético. Suprime cualquier idea de acontecimiento cíclico regular en el modelo de las series estilísticas «necesarias» de la metáfora biológica de las etapas arcaica, clásica y barroca. La clasificación en sucesiones enfatiza la coherencia interna de los acontecimientos, al mismo tiempo que muestra la naturaleza esporádica, impredecible e irregular de su acontecer. El campo de la historia contiene muchos circuitos que nunca se cierran. El que se presenten las condiciones para un acontecimiento no garantiza que ocurra, en un caso en que el hombre puede contemplar una acción sin comprometerse en ella.

La simple narración biográfica en la historia del arte tiende a presentar la situación histórica completa en términos del desarrollo de un individuo. Tal biografía es un paso necesario de reconstrucción, pero una secuencia formal diseña cadenas de aconteci-

mientos relacionados por un análisis, que requiere de nosotros lo contrario: percibir al individuo en términos de su situación.

La clasificación en secuencias nos permite llenar el vacío entre la biografía y la historia del estilo, con una concepción menos proteica que las teorías biológica o dialéctica de la dinámica del estilo, y más poderosamente descriptiva que la biografía. A la larga, la concepción de una secuencia puede servir como un andamiaje que después puede ser convenientemente descartado, una vez que nos ha hecho accesibles unas partes del edificio histórico previamente invisibles.

Es inquietante para aquellos que valoran la individualidad de una cosa verla disminuida por clasificaciones y generalizaciones. Estamos atrapados entre dificultades: las cosas solas son entidades extremadamente complicadas, tanto que sólo podemos pretender entenderlas generalizando sobre ellas (p. 109). Una posible salida es aceptar francamente la complejidad de las cosas sueltas. Una vez que acepta la dificultad es posible encontrar aspectos que pueden usarse en comparaciones. Ningún rasgo ahora conocido es unitario o fundamental; cada rasgo de una cosa es tanto un grupo de rasgos subordinados como una parte subordinada de otro grupo.

Un ejemplo de las catedrales de la arquitectura gótica francesa: varias generaciones de arquitectos se esforzaron por coordinar la secuencia regular de las crujeas de las naves abovedadas con los grandes pesos de las torres de las fachadas. Esto tenía que resolverse, en parte, en base a soportes de las naves idealmente no más gruesos uno que el otro. Gradualmente se fue perfeccionando una solución a través del engruesamiento de las paredes de apoyo debajo de la periferia de las torres, aumentando los contrafuertes y sacrificando la excesiva esbeltez en la proporción de los soportes de la nave⁶.

En la catedral de Mantes, la fachada oeste fue de las primeras en mostrar esta solución perfeccionada

⁶ Hans Kunze, *Das Fassadenproblem der französischen Früh- und Hochgotik* (Leipzig, 1912; disertación [tesis doctoral], Strassburg).

de compromiso. El arquitecto quiso un ritmo uniforme de soportes equivalentes bajo una luz distribuida uniformemente. El volumen del interior no se interrumpe, aunque la masa de la fachada es inmensa. Ambos objetivos se lograron compaginar, por inconsistente que pudiera haber parecido en el primer momento. Esta solución en la arquitectura gótica de catedrales enlazó un grupo de rasgos subordinados tales como columnas, contrafuertes y ventanas, cuyas alteraciones ulteriores fueron controladas por la solución de la fachada. La solución de la fachada fue a su vez subordinada a otro sistema de cambios con respecto a la composición de las torres.

Así, pues, «las catedrales» no son una forma-tipo verdadera, sino una categoría eclesiástica y una concepción administrativa en derecho canónico. Entre los edificios así llamados existen unos pocos diseños estrechamente relacionados construidos en el norte de Europa entre 1140 y 1350. Son parte de una sucesión de formas que también incluye algunas abadías e iglesias parroquiales. La secuencia formal no es «catedrales». Se trata más bien de «estructuras segmentadas con bóvedas nervadas», y excluye las catedrales de bóveda de cañón.

La definición más aproximada que ahora podemos aventurar de una sucesión formal es señalarla como una red histórica de repeticiones del mismo rasgo gradualmente alterada. Por lo tanto, puede describirse la sucesión como teniendo una armadura. En sección transversal digamos que muestra una red, una malla o un agrupamiento de rasgos subordinados; y en sección longitudinal que tiene una estructura de etapas temporales de tipo fibrinoso (*fiber-like*), con todas las fibras de semejanza reconocible, pero alterando su red del principio al fin.

Inmediatamente surgen dos preguntas: primeramente, ¿son ilimitadas en número las secuencias formales? No, porque cada una corresponde a un problema consciente que requiere la atención reflexiva de muchas personas para su solución adecuada. No puede haber soluciones relacionadas sin que exista un problema correspondiente. No existe problema cuando

no hay conciencia de él. Los contornos de la actividad humana como totalidad son, por lo tanto, congruentes con los de la totalidad de sucesiones formales. Cada clase de formas consiste en dificultades reales y en soluciones reales. Con el paso del tiempo muchas de estas soluciones pueden haberse destruido, pero esta dificultad es sólo aparente, ya que nuestras determinaciones de las secuencias pueden basarse, si es necesario, sobre una solución o un ejemplo que sobreviva. Tales determinaciones son, por supuesto, provisionales e incompletas. Empero, cada objeto atestigua la existencia de un requerimiento del que es su solución, aun cuando el objeto sea una copia tardía de una larga serie de productos burdos muy alejados de la claridad y finura del original.

En segundo lugar, ¿se considerarán todos los objetos hechos por el hombre o sólo una selección? ¿Dónde está la frontera mínima? Nos interesan más las obras de arte que las herramientas, y nos interesan más las largas duraciones que las breves, que nos dicen menos sobre el objeto. Las herramientas e instrumentos tienen corrientemente duraciones extremadamente largas. En ocasiones se extienden tanto que es difícil notar grandes cambios, como, por ejemplo, en las leves inflexiones que se registran en el transcurso de las civilizaciones en los cacharros de cocina de un profundo depósito de basura. Una regla de trabajo es que las herramientas más sencillas registran duraciones muy largas, y que las más complicadas registran episodios breves de necesidades e invenciones espaciales.

Modas.—La frontera mínima puede quedar cerca de los límites de la moda. Las modas en el vestido se encuentran entre nuestras duraciones más breves. Una moda obedece a demandas especiales que no afectan las evoluciones largas. Una moda es la proyección de una imagen aislada del ser exterior, durante su breve vida resistente al cambio, efímera, gastable, receptiva sólo a la copia pero no a la variación fundamental.

Las modas tocan los límites de la credibilidad al violar el precedente y acercarse al límite de lo ridículo.

No corresponden a una cadena de soluciones, sino que constituyen, cada una en su momento, prototipos de sólo un miembro. Una moda es una duración sin cambio sustancial, una aparición, una llamarada que se olvida con el paso de las estaciones. Es un prototipo, pero difiere de la secuencia en que no tiene dimensión apreciable en el tiempo.

OBJETOS ORIGINALES Y RÉPLICAS

Si las herramientas, por un lado, y las modas, por el otro, señalan nuestras fronteras provisionales, necesitamos ahora establecer divisiones ulteriores dentro de ellas. Están los objetos originales y las réplicas, lo mismo que los puntos de vista del espectador y del artista sobre la situación de la obra de arte en el tiempo.

Los objetos originales y las réplicas son las invenciones principales; detrás de la estela que deja la obra de arte importante flota el sistema completo de réplicas, reproducciones, copias, reducciones, transferencias y derivaciones. El conjunto o masa de copias se asemeja a ciertos hábitos del habla popular, como cuando una frase dicha en el teatro o en el cine, repetida millones de veces, se convierte en parte del lenguaje de una generación y finalmente en una frase gastada.

Primeramente, será útil examinar la naturaleza del objeto original, del cual deriva la masa de réplicas. Los objetos originales se asemejan a los números primos de las matemáticas, porque no parece que exista para ninguno de los dos una regla concluyente que gobierne su formación, aunque puede ser que algún día se descubra. Por el momento, ambos fenómenos escapan a cualquier regla. Los números primos no tienen otros divisores que ellos mismos o la unidad; los objetos originales, igualmente, resisten a que se les descomponga en entidades primarias. Su carácter de originales no se explica en sus antecedentes, y su orden en la historia es enigmático.

Los anales del arte, lo mismo que los de la valentía, sólo registran directamente unos pocos de los grandes hechos que han ocurrido. Cuando reflexionamos sobre la clase de estos grandes momentos, nos enfrentamos usualmente con estrellas desaparecidas. Incluso ha cesado de llegarnos su luz. Conocemos de su existencia sólo indirectamente, por sus perturbaciones y por la gran cantidad de detrito de materia derivada dejada en su trayectoria. Nunca sabremos los nombres de los pintores de los murales de Bonampak, ni los de Ajanta. En realidad, los murales de Bonampak y Ajanta, como los murales de las tumbas etruscas, probablemente son sólo pálidos reflejos del arte perdido que engalanó los muros palaciegos de los gobernantes. En este sentido la historia del arte se asemeja a una cadena muy remendada hecha de hilo y alambre para unir eslabones a veces enjoyados, evidencia sobreviviente de la ya no visible sucesión original de objetos originales.

Mutantes.—Aunque a lo largo de este ensayo se evitan las metáforas biológicas, se justifica su uso ocasional para clarificar una distinción difícil cuando estamos hablando de los objetos originales. Un objeto original difiere de un objeto ordinario tanto como difieren el portador individual de un gene mutante del ejemplo tipo de tal especie. El gene mutante puede ser infinitesimalmente pequeño, pero las diferencias de comportamiento que puede producir pueden ser verdaderamente grandes.

Además, la idea del objeto primario u original requiere un ajuste fundamental en nuestras ideas sobre la unidad e integridad de la obra de arte. La fracción mutante produce consecuencias sobre la progenie de la cosa. Completamente diferente es, empero, el campo de acción que asume para todo el objeto. Estas diferencias son del mismo orden que entre un acto de procreación y un acto de índole moral. Una posibilidad de cambio aparece con el portador primario del mutante, mientras que un objeto generalmente bello o desagradable solamente pide su repetición ritual o que se le evite.

Nuestro interés se centra, pues, sobre porciones mínimas de cosas más que sobre el mosaico completo de rasgos que constituyen cualquier objeto. El efecto de la fracción mutante, o rasgo primario, es dinámico, al provocar cambio, mientras que el del objeto completo es simplemente ejemplar, excitando sentimiento de aprobación o rechazo más que un estudio activo de nuevas posibilidades.

Dificultades de diagnóstico.—Considerada estrictamente, una forma-tipo sólo existe como una idea. Se manifiesta incompleta en los objetos originales o cosas de gran poder generador; en la categoría del Partenón, en las estatuas de la portada de Reims o en los frescos de Rafael en el Vaticano. Su presencia física siempre se debilita por los accidentes del tiempo, pero su *status* primario es indiscutible. Lo garantiza la comparación directa con cosas de calidad menor y los numerosos testimonios de muchas generaciones de artistas. Empero, el Partenón fue construido según fórmulas arcaicas que habían sobrevivido hasta el tiempo de Pericles. Las estatuas de la portada de Reims comprenden la labor de varias generaciones, y todos, incluyendo los frescos de Rafael, han sufrido deterioro y menoscabo. En el lenguaje de los biólogos, los tres son fenotipos de los que tenemos que deducir los genotipos originantes.

Sin embargo, estos tres son ejemplos muy especiales que constituyen momentos culminantes. Este tipo de momentos ocurre cuando las combinaciones y permutaciones de un juego están todas a la vista para el artista, cuando ha transcurrido el tiempo suficiente para que le sea posible contemplar toda su potencialidad, antes de que se vea obligado, al agotarse las posibilidades, a adoptar cualquiera de las posiciones finales del juego.

Cada etapa del juego, sea temprana o tardía, contiene objetos originales calificados diversamente de acuerdo con sus momentos. Empero, el número de objetos originales que sobrevive es sorprendentemente pequeño; Se encuentran ahora distribuidos en los museos del mundo y en unas cuantas colecciones priva-

das, e incluye una gran proporción de edificios célebres. Es probable que la mayoría de nuestros objetos primarios la constituyan edificios, porque son objetos inmóviles y a menudo indestructibles. Es también probable que una elevada proporción de objetos originales se hiciera de materiales perecederos, como tela y papel, y que otra gran proporción lo fuera de metales preciosos, que posteriormente se hizo necesario fundir.

El ejemplo clásico es la gigantesca estatua Atenea Partenos, hecha por Fidias en oro y marfil para el Partenón, sólo conocida a través de mediocres copias hechas para peregrinos y turistas. Otro ejemplo: muchos de los esplendores del mundo del siglo IV de Constantino el Grande los conocemos ahora sólo a través de las breves y oscuras descripciones de «El Peregrino de Burdeos», que viajó a lo largo del sur de Europa y el norte de África en 333¹. Esta singular crónica turística es parte del conjunto de réplicas del primer cristiano, y su supervivencia accidental justifica la devota labor de varias generaciones de investigadores para establecer el texto y anotar su contenido. Todavía otro ejemplo de la diferencia entre objeto original y conjuntos de réplicas es el crucigrama cotidiano. La copia manuscrita de su constructor es el objeto original (que nadie conserva); todas las soluciones, en el metro o en las oficinas, de la gente que «mata el tiempo» componen el conjunto de réplicas.

Ya que una sucesión formal sólo puede deducirse de las cosas, nuestro conocimiento de ella depende de los objetos originales y sus réplicas. Empero, el número de objetos originales es desconsoladoramente pequeño, y como la mayor parte de nuestra evidencia consiste de copias o de otras cosas derivadas, estas expresiones inferiores, que muy corrientemente están muy lejos de la creación original de la mente responsable, lo que obliga a que el historiador tenga que dedicarles mucho de su tiempo.

Inmediatamente surge una pregunta importante. Si en una sucesión dada un objeto original inicia las series relacionadas, ¿por qué se dan otros objetos

¹ O. Cuntz, *Itineraria romana* (Leipzig, 1929), vol. I.

originales en la misma serie que no son considerados como réplicas? La pregunta es especialmente urgente si recordamos que son muy pocos los objetos originales que se sepa con seguridad que se han derivado de rasgos originales. En muchos lugares y períodos es posible identificarlos entre las colecciones acumuladas de réplicas. El problema se extiende en todas direcciones: ¿Estamos alguna vez en la presencia inequívoca de un objeto original inicial? ¿Puede aislarse tal entidad? ¿Tienen los objetos originales existencia real? ¿O estamos sencillamente confiriendo una distinción simbólica adicional de prioridad imaginaria a los ejemplos principales de su clase? Estas preguntas deben hacernos precavidos ante la calificación equivocada, pero no deben debilitar la tesis principal. Objetos de toda clase hechos por el hombre corresponden en secuencia histórica a las intenciones humanas, mientras que las réplicas simplemente multiplican los objetos originales. Los objetos originales corresponden a los rasgos originales o a las intenciones mutantes, mientras que las réplicas simplemente multiplican los objetos originales. A pesar de que su tipo es extremadamente tradicional, se reconoce al Partenón como original a causa de los muchos refinamientos de que carecen otros templos de su serie. En cambio, las copias de la Atenea Partenos, en el Museo Nacional de Atenas, y el escudo Strangford, en el Museo Británico, sólo reducen y hacen más burdo el original sin incrementos de ninguna clase.

Muchas clases de réplicas reproducen tan íntegramente el objeto original que el método histórico más sensible no puede distinguirlos. En otras clases de series, cada réplica difiere levemente de todas las precedentes. Estas variaciones acumuladas pueden originarse sin propósito, simplemente como alivio de la repetición monótona. En un momento dado un artista puede percibir y ordenar la corriente e imponer al conjunto de réplicas un nuevo esquema que se manifiesta en un objeto original, no categóricamente diferente del objeto original precedente, pero históricamente diferente en cuanto corresponde a una nueva era de la secuencia formal a que ambos objetos originales co-

responden. Ninguno de estos acontecimientos históricos facilita el descubrimiento de los objetos originales; sólo podemos mantener que existen en número que corresponde a los momentos críticos de cambio en todas las clases de sucesiones. Pueden haber existido sólo como notas casuales o bocetos. Sus primeras manifestaciones completas pueden ser en muchas ocasiones imposibles de distinguir de las subsecuentes réplicas. Los anaqueles de cualquier museo de arqueología están organizados para mostrar esta concepción de la secuencia de artefactos. Un grupo de réplicas clasificado por tipos está al lado de otro grupo en otro anaquel. Los dos grupos son semejantes pero diferentes. Se asignan a diferentes períodos en base a una clara evidencia. Corresponden o bien a diferentes eras de la misma secuencia o a diversas variedades regionales.

Volveremos a estas preguntas con mayor extensión en el siguiente capítulo; aquí es importante volver a tratar la naturaleza evasiva de los objetos originales. Las firmas y las fechas que los autores ponen en sus obras de arte son anónimas, y se organizan naturalmente en grandes grupos. En la mayoría de los casos, los objetos originales han desaparecido bajo el conjunto de las réplicas, en donde es muy difícil y problemático su descubrimiento: igual que es muy difícil descubrir los primeros ejemplos reconocibles de las especies biológicas. En realidad, nuestro conocimiento de secuencias está en su mayor parte basado en réplicas.

Nuestra distinción entre objetos originales y réplicas también ilustra una diferencia capital entre las artes europeas y no-europeas. En el caso de los objetos europeos, podemos acercarnos más al momento de invención, que con los no-europeos, en los que nuestro conocimiento se basa usualmente en réplicas de calidad uniforme o degradada. Sólo existe una larga tradición de colección y erudición entre las gentes de China, Japón y Europa; en otras partes del mundo, la acumulación continua nunca ha sido sistemáticamente ordenada bajo el esfuerzo de coleccionistas

y críticos, de manera que se han perdido virtualmente todos los objetos originales.

Ninguna secuencia formal se cierra realmente porque se agoten todas sus posibilidades en una serie relacionada de soluciones. Siempre es posible, y algunas veces efectivo, que en nuevas circunstancias se revivan viejos problemas, como la renovación de la técnica del vidrio de color; tal es el caso del vidrio *gemmeau*, nuevamente inventado en Francia después de la guerra⁸. El uso de la fractura para modular la luz en lugar de los marcos de plomo entre las partes de color es un caso que ilustra la manera como una tradición antigua completa puede convertirse en punto de partida cuando novedades técnicas requieren su reactivación. En períodos intermedios muy largos puede parecer inactiva una secuencia formal, simplemente porque todavía no están presentes las condiciones técnicas para su restablecimiento. A estos tipos inactivos se les debería considerar en situación de estar aparentemente completados, es decir, según el tiempo transcurrido desde que la última innovación prolongó su tipo. Bajo este criterio, todas las clases de forma están todavía abiertas, y sólo se trata de un convencionalismo artificial el que podamos considerar una clase como una serie históricamente cerrada.

Apreciación en serie.—Un placer que comparten por igual artistas, coleccionistas e historiadores es el descubrir que una antigua e interesante obra de arte no es única, sino que de su tipo existe una variedad de ejemplos que se dispersaron temprano o tarde en el tiempo, así como pueden ser elevadas o bajas en la escala de calidad, en versiones que son antitipos y derivados, originales y copias, transformaciones y variantes. Mucha de nuestra satisfacción proviene, en este caso, de la contemplación de una secuencia for-

⁸ W. Pach, «The Gemmeaux of Jean Crotti: A Pioneer Art Form», *Magazine of Art*, 40 (1947), 68-69. Lo novedoso consiste en laminar vidrios de diferentes colores sin armaduras de plomo. Luego de emparedado (*sandwich*) el vidrio se rompe para graduar el reflejo.

mal, de la sensación intuitiva de prolongación y completamiento en la presencia de una forma en el tiempo.

Conforme se acumulan las soluciones, se van revelando los contornos de una búsqueda por varias personas, de una búsqueda de formas que amplíen el dominio del discurso estético. Este terreno atañe a estados afectivos del ser, y sus verdaderas fronteras sólo raramente, si es que lo hacen, llegan a revelarse en objetos, pinturas o edificios tomados aisladamente. Rebeca West percibió esta regla de apreciación por series cuando aseveró en *The Strange Necessity* que la principal justificación para mucha de la literatura corriente era el estímulo que provee para los críticos⁹.

No obstante, la apreciación de series va en contra de la corriente principal de la crítica literaria moderna, que se ha establecido desde aproximadamente 1920, en contra de la «falacia intencional»¹⁰, o juicio preestablecido y no por mérito intrínseco. Los «nuevos críticos» sostenían que las intenciones del poeta no agotan su obra, y que toda la crítica debía centrarse en el poema en sí, sin importar sus condiciones históricas o biográficas.

Sin embargo, una obra literaria sólo consiste en significados de palabras; tales principios de crítica no podrían aplicarse a las artes visuales, en las que los significados verbales son incidentales y donde se plantea un problema elemental. Este es un problema familiar en literatura que usualmente los expertos han resuelto antes que el poema o la pieza teatral llegue al estudioso. Esto es materia del «establecimiento del texto», por la compilación y comparación de todas las variantes y versiones para encontrar el texto correcto, la secuencia más consistente. El estudio de la historia de las cosas sólo se produce realmente en esa etapa en que se «establece el texto», en que se descubre «guiones» de los temas principales.

⁹ Rebecca West (seud.), *The Strange Necessity* (Garden City, N. Y., Doubleday, Doran, 1928), esp., «The Long Chain of Criticism».

¹⁰ W. K. Wimsatt, Jr., y M. C. Beardsley, «The Intentional Fallacy», *The Sewanee Review*, 54 (1946), 468-88.

Una erosión inequívoca desgasta los contornos de toda obra de arte, tanto en su forma física, que gradualmente borra la suciedad y el uso, como por la desaparición de tantos pasos en la elaboración de la concepción del artista. Es corriente que no deje ningún registro, y sólo podemos conjeturar cuáles hayan sido los pasos de su diseño. Si existen diagramas, bosquejos y dibujos, su número es siempre escaso porque el artista, con más facilidad que en la actualidad, los destruía o descartaba, sin preocuparse de acumular para el mercado artístico los deshechos y virutas de su labor diaria. En la escultura griega y romana, este tipo de erosión ha borrado prácticamente todas las trazas de los procesos individuales de elaboración; usualmente sólo tenemos réplicas o malas copias para darnos una concepción tosca y desgastada de remotos originales perdidos completamente. En estas circunstancias, «establecer el texto» es una necesidad laboriosa de estudio, y quienes la cumplen merecen más recompensa de la que obtienen. Sin ella no tendríamos ninguna sucesión en el tiempo, ninguna medida de distancia entre versiones y ninguna concepción de la autoridad y poder de los originales perdidos.

Algunos temas son triviales; otros son excesivamente objetivos, pero en algún lugar, entre la trivialidad y lo objetivo (basado en hechos) se encuentran las secuencias formales, cuya definición formal buscamos. Un caso trivial es la historia de los botones; es trivial porque existen muy pocos acontecimientos en la historia del botón, sólo se dan variantes en forma, tamaño y decoración; no existe duración en relación a las dificultades que se encontraron y se resolvieron. Un ejemplo de excesiva objetividad es el libro de texto sobre toda la historia mundial del arte, que debe comprender todos los acontecimientos desde la pintura paleolítica al presente. Sólo puede exponer algunos nombres y fechas, y algunos principios generales para la comprensión de las obras de arte en su entorno histórico. Es sólo una obra de referencia y no puede relacionar o resolver cuestiones problemáticas.

Sin embargo, otros temas históricos describen

acontecimientos convergentes y no conexos. Un ejemplo es la discusión convencional sobre la pintura paleolítica en cavernas junto con la pintura rupestre Bushman de Sudáfrica, hecha probablemente después de 1700 d. C. No existe ninguna conexión demostrable entre ellas, a pesar de lo similares que puedan ser. Están separadas, sin ningún vínculo histórico, por dieciséis mil años. En realidad, la pintura paleolítica en cuevas no puede relacionarse con nada hasta su descubrimiento en el siglo XIX. Su propia historia interna es aún vaga, ausente de articulación detallada en períodos y grupos. No obstante, las pinturas Bushman y las paleolíticas pueden ser provechosamente comparadas como elementos de una sucesión formal que incluye al arte contemporáneo, junto con los esfuerzos de varias personas para asimilar y transformar la «tradicición» prehistórica que ingresó en la corriente consciente moderna muy avanzado el siglo XIX.

Innovaciones técnicas.—Cuando se trata de comprender la composición de las secuencias formales, podemos aventurarnos con provecho en la cuestión de las técnicas artísticas y artesanales. El nombre mismo del arte se deriva de la habilidad técnica. Las tretas y artificios de la ilusión planificada son los utensilios de trabajo del artista que trata de sustituir las cifras propias de su tiempo y espacio por otras más antiguas e interesantes.

Entre los artesanos, una innovación técnica puede convertirse corrientemente en punto de partida de una nueva sucesión, en la cual se revisan todos los elementos de la tradición a la luz de las posibilidades que abre la innovación. Un ejemplo es el desplazamiento de los vasos de figuras negras, al final del siglo VI a. C., por los de la técnica de figuras en rojo¹¹. Esto significó la inversión de figura y fondo para favorecer la figura y convertir el fondo en un elemento decorativo a una distancia lejana.

Es posible, por supuesto, que el cambio técnico en los hábitos de cocción del alfarero se haya producido

¹¹ G. M. A. Richter, *Attic Red-Figured Vases* (New Haven, Yale University Press, 1946), pp. 46-50.

por las demandas específicas del pintor para tal renovación; pero lo probable es que el «nuevo» hábito técnico estaba a la disposición desde mucho antes que el artista lo aprovechó para sus necesidades. Más tarde tendremos que volver a este tópico —de la invención en relación al cambio— general; aquí, sin embargo, es útil señalar cómo una sucesión puede llevar a otra cuando se altera significativamente un aspecto compositivo de la secuencia original. Hemos escogido un ejemplo técnico en la historia de la pintura de vasos, pero podrían tomarse otros casos de innovaciones en los temas de los pintores, en la actitud expresiva o en la convención de perspectiva. El asunto es que la secuencia formal siempre corresponde a una distinta concepción de series de cambios potenciales.

A la inversa, puede hacerse notar que muchas innovaciones técnicas no producen ningún desarrollo inmediato. La eolípila de Herón en el siglo primero después de Cristo fue una singularidad sin consecuencias durante diecisiete siglos hasta que estuvieron a la disposición las condiciones económicas, sociológicas y mecánicas sustentantes para el desarrollo de las máquinas a vapor. El ejemplo señala secuencias malogradas, retardadas o atrofiadas, que también pueden identificarse en las artes. Henri Focillon solía hablar de «los fracasos que se ocultan bajo la sombra de todo éxito» cuando describía singularidades —como las bóvedas de ocho partes—, sembradas a lo largo de la línea definida de construcción de bóveda nervada de cuatro partes durante el siglo XII en Francia¹³. También son ejemplos de la sucesión atrofiada. Son impredecibles las posibilidades de que tales clases retrasadas vengan a ser renovadas, aunque oscuras fallas técnicas han sido a veces revividas, después de largos períodos de olvido, para desarrollos

¹² A. G. Drachmann, *Ktesibios, Philon and Heron. A Study in Ancient Pneumatics* (Copenhagen, 1948).

¹³ H. Focillon, *Art d'Occident* (Paris, 1938), p. 188. S. Quiriaci at Provins: «Une de ces expériences sans lendemain». [En francés en el original: «Una de esas experiencias no repetidas». (N. del T.)]

posteriores, especialmente en la historia de la ciencia.

Las series relacionadas de soluciones que componen una secuencia no se restringen necesariamente a un arte. Al contrario, es más probable que se produzcan cuando entran en juego diversas artesanías al mismo tiempo. Así, los pintores griegos de vasos es probable que hayan tomado muchas sugerencias de los logros pictóricos de los pintores de muros, que a su vez (al menos en la pintura etrusca de tumbas de estilo griego) pueden haber prestado ciertos esquemas de la pintura de vasos, como las figuras procesionales de perfil.

Las sucesiones formales pueden, por lo tanto, encontrar simultáneamente su realización en varias artes. Un ejemplo nos lo proporciona el fuerte contraste de efectos de luz y sombra en la composición de claroscuro del siglo XVII, que permitió ilusiones nuevas de profundidad y movimiento. Esta nueva organización de las superficies rápidamente se esparció por todas las artes visuales. Ninguna provincia de Europa escapó al dominio de estas formas; el contagio se extendió de ciudades a cortes, o viceversa, como en Holanda, donde sólo existían ciudades, y desde ahí, a todos los rincones de la estructura social, con excepción sólo de las comunidades más aisladas o de aquellas demasiado pobres para renovar sus iglesias, casas y pinturas.

La cadena invisible.—Una antigua tradición representativa nos muestra al poeta, percibiendo la inspiración de la musa¹⁴. Su postura con la pluma levantada denota la presencia superior al momento de recibir el mensaje desde otra esfera del ser. Todo su cuerpo tiende hacia arriba, y los pliegues de su ropa se mueven bajo el impulso del espíritu. Las versiones más conocidas muestran los evangelistas recibiendo las Sagradas Escrituras; otros retratan a los padres de la Iglesia o a los santos doctores. La postura de inspiración divina aparece también a veces en la re-

¹⁴ A. M. Friend, Jr., «The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts», *Art Studies*, 5 (1927), 115-50; 7 (1929), 3-29.

presentación de pintores que están haciendo imágenes sagradas, como San Lucas pintando la Virgen¹⁵ en el altar de Roger van der Weyden, que aparece como un ciudadano flamenco bañado por la luz del acontecimiento y suspendido con el estilo levantado, como los evangelistas de las iluminaciones carolingias.

Al igual que los evangelistas, San Lucas artista no es un agente que sólo obedece su propia voluntad. Su situación está rígidamente limitada por la cadena de acontecimientos anteriores. La cadena le es invisible y limita su movilidad. No se percata de ella como cadena, sino sólo como *vis a tergo*, como la fuerza de los acontecimientos anteriores a él. Las condiciones que establecen estos acontecimientos anteriores le requieren: o que los siga obedientemente en el sendero de la tradición o que se rebele en contra de esa tradición. En cualquier caso, su decisión no es libre; ha sido dictada por los acontecimientos precedentes, de los cuales sólo siente su poderosa urgencia débil e indirectamente, y por sus propias peculiaridades congénitas de temperamento.

Los acontecimientos anteriores son más importantes que el temperamento; la historia del arte abunda en ejemplos de temperamento mal ubicados, como los románticos, que erróneamente nacieron en períodos que requerían la medida clásica; o los innovadores, que vivieron en períodos normados por rígidas reglas. Los acontecimientos precedentes ejercen una acción selectiva sobre el espectro de temperamentos, y cada época ha configurado un temperamento especial adecuado a sus propios usos, tanto en pensamiento como en acción. Entre los artistas, los acontecimientos precedentes que determinan las acciones individuales constituyen las secuencias formales que hemos venido discutiendo. Estos son los acontecimientos que componen la historia de la búsqueda que más cercanamente concierne al individuo. Su posición en esa búsqueda es una posición que no puede alterar, sino sólo cumplir. El tema de la posesión por obra que se está realizando se manifiesta en muchas biogra-

¹⁵ D. Klein, *St. Lukas als Maler der Maria* (Berlín, 1933).

fías artísticas; el individuo es dirigido en toda acción por fuerzas de una intensidad ausente en otras vidas; está poseído por su visión de lo posible y está obsesionado con la urgencia de su realización, en una solitaria postura de intenso esfuerzo, tradicionalmente representada por la figura del poeta o de la musa.

Los acontecimientos anteriores y las posibilidades venideras forman parte de la secuencia y determinan la posición de toda obra de arte. El libro de notas de Villard de Honnecourt el arquitecto del siglo XIII, contiene un bosquejo de una de las torres de la catedral de Laon, y bajo él escribió: «En ninguna parte había yo visto una torre como ésta». El maestro constructor viajero estaba no sólo elogiando la obra de un predecesor; estaba también desafiándola al decir «de esta buena manera ha sido hecha, y yo puedo mejorarla»¹⁶.

Tales posibilidades parecen poseer activamente a quienes las exploran. Vasari registra la obsesión de Paolo Uccello con la construcción de perspectivas en las superficies que pintaba¹⁷. Mucha de la obra de Cézanne nos habla de su prolongada obsesión con el paisaje ideal a través de sus realizaciones previas en la pintura de la campiña romana y en el arte de Poussin, cuyos cuadros estudió en el Louvre¹⁸. Todo artista importante revela esta obsesión; sus trazas pueden apreciarse en obras hechas por personas cuya identidad histórica se ha esfumado, como los arquitectos y escultores mayas de Palenque y Uxmal.

Es probable que el individuo se inmunice a través de su obsesión en contra de otros intereses no relacionados, en el sentido que raramente hace contribuciones importantes en más de una secuencia formal, salvo condiciones especiales. Tales se dan al final

¹⁶ H. R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt* (Viena, Schroll, 1935), lámina 19 y pp. 49-50. «J'ai este en m[u]lt de tieres, si co[m] v[os] pores trover en cest liv[r]e; en aucun liu, on[que]s tel tor ne vi co[m] est cell de Loo[n].»

¹⁷ G. Vasari, *Lives*, tr. G. de Vere (London, 1910-12), 2, 131-40; «la perspectiva... lo mantuvo siempre pobre y deprimido hasta su muerte» ([1475]).

¹⁸ Gertrude Berthold, *Cézanne und die alten Meister* (Stuttgart, 1958).

de una serie de formas relacionadas, cuando la persona privilegiada en hacer una declaración terminal debe dirigir sus esfuerzos hacia otra clase de formas. Los ejemplos de esta clase de cambios de dirección se encuentran corrientemente encubiertos en la literatura biográfica como períodos diferentes en la obra de una persona, que corresponden a viejos y nuevos circuitos de influencia. Pero los cambios de período también se refieren a sucesiones en diferentes estados de desarrollo, entre las cuales el individuo busca la solución viable, en la que todavía pueda desafiar el pasado con un notorio mejoramiento.

Artistas solitarios y artistas gregarios.—En este juego de maniobras para obtener posición —y que se produce en cada generación— se dan otros elementos de variación permitidos por la acción de temperamentos y aptitudes. El cambio de Guercino, aproximadamente en 1621-23, de forma barroca a clásica, tenía la intención de satisfacer a su clientela, y muestra mucho más una interacción entre el pintor y su entorno que pueda relacionarse con ningún cambio de dirección de la subestructura formal, como Denis Mahon ha demostrado en su *Studies in Seicento Art and Theory*¹⁹.

Algunas secuencias requieren contribuciones de muchas clases de sensibilidad. La presencia de parejas de grandes rivales ocupados en los mismos problemas, con medios contrastantes, al mismo tiempo, caracterizan usualmente tales situaciones. Así, Poussin y Rubens, Bernini y Borromini, establecieron los anchos caminos de la arquitectura y la pintura del siglo XVII. La revalidación contemporánea de la experiencia primitiva también se ha realizado por artistas opuestos, como Eliot y Joyce o Klee y Picasso. Tales parejas y grupos se hacen reconocibles sólo después de las más amplias investigaciones, y no en las estrechas galerías de los intereses más restringidos, donde encontramos a Uccello y Cézanne, menos como rivales que como aislados investigadores, solos con sus obsesiones.

¹⁹ London: Warburg Institute, 1947.

Cada gran rama del arte pide un temperamento diferente. La pintura y la poesía, más que todas las demás, requieren la naturaleza solitaria. La arquitectura y la música atraen al hombre gregario para quien trabajar en compañía es una necesidad de su naturaleza que se satisface mejor en la división del trabajo y en las entradas concertadas. El más extraordinario innovador entre los artistas, como Caravaggio, es, sin embargo, funcionalmente solitario. Su ruptura con la tradición puede o no conocerla la multitud, pero él, por necesidad, es consciente del aislamiento que implica. La labor de los asociados y discípulos a su alrededor deriva de la suya y es de menor calidad. Sus admiradores contemporáneos no profesionales es más probable que lo conozcan más en su persona que en su obra.

Usualmente, la completa amplitud y orientación de una carrera así sólo puede enfocarse mucho después de la muerte, cuando se le puede situar en relación con los acontecimientos precedentes y siguientes. Pero para entonces, el choque de la innovación ha desaparecido. Podemos decirnos a nosotros mismos que estas pinturas o edificios rompieron una vez con la tradición, pero en nuestro presente han ingresado en la tradición casi por simple distancia cronológica.

Probablemente todos los artistas importantes pertenecen a esta clase funcionalmente solitaria. Sólo ocasionalmente se presenta el artista como un rebelde, como en el siglo XVI y el XIX. Más corrientemente ha sido un cortesano, parte del séquito de un príncipe, un animador, cuyo trabajo se valoraba como el de cualquier otro actor, y cuya función era divertir más que inquietar a su audiencia.

En el momento actual, el artista no es ni un rebelde ni un animador. Ser rebelde le requiere más esfuerzo en su trabajo del que el artista desea hacer. Los actores han formado agrupaciones profesionales en las muchas categorías de la diversión pública de los que el artista está ahora excluido. Sólo el dramaturgo continúa haciendo arte y diversión. Más solitario que nunca, el artista de ahora es como Dédalo, el

extraño artifice de sorpresas magníficas para su círculo inmediato.

POSICIÓN SERIAL, EDAD Y CAMBIO

En el uso matemático (pp. 38-40), las series y las secuencias difieren como las clases de acontecimientos cerrados y abiertos. En las páginas anteriores supusimos que la mayor parte de las clases son secuencias de fin abierto. Aquí, no obstante, supondremos que la mayor parte de las clases pueden enfocarse como series cerradas. La diferencia entre ambos puntos de vista depende de la posición del observador; de si desea estar fuera o dentro de los acontecimientos en cuestión. Desde el interior, la mayor parte de las clases aparecen como secuencias abiertas; desde fuera parecen series cerradas. Para reconciliar ambas posiciones digamos que la concepción de la secuencia formal bosquejada en la sección precedente nos permite formar las ideas de las cosas con sus primeras realizaciones y con su consiguiente conjunto de réplicas, como acontecimientos conectados en series finitas.

La regla de las series.—Cada secuencia puede formularse en las siguientes proposiciones: 1) en el curso de una serie finita irreversible, el uso de cualquier posición reduce el número de posiciones restantes; 2) cada posición en una serie produce un número limitado de posibilidades de acción; 3) la selección de una acción determina o compromete la siguiente posición; 4) el tomar una posición tanto define como reduce la amplitud de posibilidades en las posiciones posteriores.

Formulado en otras palabras: cada nueva forma limita las innovaciones sucesivas en la misma serie. Tal forma es en sí una de un número finito de posibilidades abiertas en cualquier situación temporal. Así, cada innovación reduce la duración de su clase. Las fronteras de una clase están fijadas por la presencia de un problema que requiere soluciones relacionadas. Las clases pueden ser pequeñas o grandes; aquí nos

interesan sólo sus relaciones internas, y no sus dimensiones o magnitudes.

Una proposición adicional nos permite calificar el modo de la duración. Cada serie, que se origina en su propia clase de formas, tiene para cada posición su propia duración mínima, dependiendo del esfuerzo requerido. Los problemas pequeños requieren esfuerzos pequeños; los grandes exigen más esfuerzo y, por lo tanto, consumen más tiempo. Cualquier esfuerzo por acortar el circuito fracasa. La regla de las series requiere que cada posición sea ocupada para su período correspondiente antes que se pueda tomar la siguiente posición. En dominios puramente técnicos esto es evidente por sí solo: la máquina de vapor se inventó antes que la locomotora, pero el *mise au point* de la locomotora requirió muchas más partes que la caldera sola, cada una con sus correspondiente consumo en la economía de la sucesión de tiempo. En las obras de arte, la regla de las duraciones mínimas es aún más rigurosa, marcada por las actitudes colectivas de aceptación o rechazo, que discutiremos más tarde. Aquí no puede producirse un cortocircuito a causa de descubrimientos fortuitos, como en el campo tecnológico. Por ejemplo, el descubrimiento de una pintura luminosa no sirvió de ayuda a un pintor que estaba tratando de registrar en la tela el juego de la luz de la naturaleza; él estaba obligado a lograr su propósito no-convencional con materiales convencionales.

Nuestro procedimiento es, por el contrario, reconocer la repetición de una necesidad en diferentes estados de su gratificación y la persistencia de un problema a través de varios esfuerzos para resolverlo. Cada necesidad evoca un problema. La unión de cada necesidad con sucesivas soluciones lleva a la concepción de la secuencia. Es una concepción que aunque más estrecha, es más lábil que la de la metáfora biológica, pero sólo toma en consideración necesidades humanas y satisfacción, en una correspondencia de uno a uno entre necesidades y cosas, sin intermediarios de cualquier otra entidad irrelevante, como el «ciclo de vida». La principal dificultad surge de la espe-

cificación de las «necesidades», pero hemos esquivado cuidadosamente esta cuestión al restringir la discusión a relaciones en lugar de magnitudes.

Edad sistemática.—Necesitamos estudiar aquí la naturaleza de las duraciones. Hablar de secuencias o series, esto es de necesidades específicas y de sus sucesivos estados de satisfacción, es marcar una variedad de duraciones. Ninguna duración, sin embargo, puede discutirse salvo con respecto a su comienzo, mitad y final, o de sus momentos tempranos y tardíos. En una duración estamos de acuerdo que «tarde» no puede preceder a «temprano». Por lo tanto, podemos hablar de la *edad sistemática* de cada elemento de una serie formal de acuerdo con su posición en la duración.

Las características visuales fácilmente reconocibles marcan la edad sistemática de cada elemento, una vez que se ha identificado la serie. No es el propósito de este libro hacer hincapié en las técnicas y clases de discriminación cronológica, empero, son indispensables ciertas observaciones fundamentales. Las soluciones tempranas (promórficas) son técnicamente simples, poco costosas en energía y expresivamente claras. Las soluciones tardías (neomórficas) son costosas, difíciles, intrincadas, recónditas y vivaces. En relación con el problema que resuelven las soluciones tempranas son totales. Las tardías son parciales, ya que se dirigen más a los detalles de función o expresión que a la totalidad del problema mismo. Nuestros términos —promórficos y neomórficos— son aceptables para los mejores diccionarios, y evitan la promiscua contaminación de términos tales como «primitivo» y «decadente», y «arcaico» o «barroco». Empero, estas determinaciones dependen de la definición de la forma-tipo pertinente, ya que de otra manera las propiedades visuales de las soluciones tardías en un tipo pueden parecerse equivocadamente a las soluciones tempranas de otro tipo. Temprano y tardío son forzosamente relativos a un punto inicial relativo. Inevitablemente permanecerán como parámetros hasta que se

crea alguna medida absoluta de posición visual en el tiempo.

Por el momento comencemos con la idea de simultaneidad. La existencia simultánea de series viejas y nuevas se presenta en todo momento histórico salvo el primero. En ese momento totalmente imaginario, y sólo entonces, se encontraron todos los esfuerzos humanos en la misma edad sistemática. Desde el segundo instante del tiempo histórico se hicieron posibles dos clases de comportamiento. Desde entonces, la mayoría de las acciones son repeticiones rituales, y muy pocas no tienen precedente.

Las cosas, que pueden compararse con acciones fósiles, muestran diversas clases de simultaneidad. Un relieve visigótico tallado en España y una estela maya pudieron hacerse en el mismo año del siglo VI de nuestra era, y no tienen absolutamente relación, aunque sean simultáneos. El trabajo visigótico pertenece a una nueva serie; la estela maya corresponde a una muy antigua. En el otro extremo de las relaciones, hacia 1908, en París, Renoir y Picasso conocieron mutuamente su trabajo; los cuadros de Renoir pertenecieron entonces a una clase antigua, y las obras cubistas tempranas de Picasso a una nueva. Estas obras son simultáneas y relacionadas, pero tienen edades sistemáticas diferentes, mostrándose tan diferentes como las esculturas sin relación maya y visigótica. Desde hace mucho tiempo ha subyugado la atención de los historiadores las similitudes entre la arquitectura helenística tardía en Baalbek y las iglesias barrocas romanas; lo mismo que las que se dan entre clases diferentes de arte arcaico y las diferentes clases de renacimientos de la antigüedad. Así, pues, la edad sistemática diferencia las cosas tan marcadamente como cualquier otra diferenciación histórica o geográfica.

Diversas cegueras han oscurecido por mucho tiempo la presencia de esta edad sistemática para el complejo entero de manufacturas de una civilización. También ha sido irresistible la tentación de interpretar los procesos sociales de los tuestos y pedazos de piedra, y se nos presentan ciclos de revolución política basados en evidencias que en realidad habla mejor que

otras cosas. Los cacharros y los trozos de piedra son clases de esfuerzo que reflejan la vida política desde lejanas distancias, no más fuertemente que cuando en forma débil oímos de conflictos dinásticos de la Francia medieval en la poesía provenzal.

Cada poema de una antología poética relacionada tiene su propia edad sistemática, como una vasija en una serie de museo, y cada pieza de piedra esculpida. Seguramente existe una edad sistemática, como una vasija en una serie de museo, y cada pieza de piedra esculpida. Seguramente existe una edad sistemática independiente de la época absoluta para el fenómeno completo de la civilización humana, que ha tenido una duración mucho más corta de tiempo que la humanidad, en una secuencia abierta que incluye toda la historia de las cosas.

Un paradigma mexicano.—Un ejemplo instructivo de todos estos asuntos proviene de la colonización española de los pueblos de México en el siglo XVI. Las primeras iglesias de las dos generaciones que siguieron a la conquista fueron construidas en su mayoría por obreros indígenas bajo la supervisión de los frailes mendicantes europeos²⁰. Pueden clasificarse rápidamente en grupos tempranos y tardíos dentro del predominio en México de los frailes mendicantes hasta el año 1570. Las iglesias tempranas tienen bóveda de nervadura, algunas se asemejan a tipos europeos en desuso desde el siglo XII, y tienen una decoración de antecedentes medievales tardíos. El grupo tardío de iglesias muestra mucho más refinamiento técnico en la construcción de las bóvedas, similares a las que se construían en España con decoración de origen clásico. La fecha inicial y las condiciones iniciales son inequívocas, como la fecha terminal, cuando el clero secular desplazó a los frailes de los pueblos indios.

La necesidad era clara para todos los colonos

²⁰ Robert Ricard, *La «Conquête spirituelle» du Mexique* (Paris, Institut d'Ethnologie, Université de Paris à la Sorbonne, 1933), y G. Kubler, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century* (New Haven, Yale University Press, 1948), 2 vols.

Europeos: la conquista espiritual de los indios mexicanos requería bellas iglesias de buen tamaño y conventos-escuelas. El problema continuo que presentaba esta necesidad era el entrenamiento y supervisión de la mano de obra indígena en los hábitos europeos de trabajo. Las series comprenden las iglesias mendicantes con sus muchos grupos dependientes de clases subordinadas involucradas en el proceso. Desde el punto de vista del indio, todo comenzó desde cero: el cantero tuvo que aprender el uso de las herramientas de metal; los albañiles tuvieron que ser enseñados en las técnicas y principios de construir arcos y cúpulas; los escultores tuvieron que aprender la iconografía cristiana, y los pintores, los principios de la perspectiva lineal europea, lo mismo que ejecutar las formas con graduación de colores que simulen su apariencia en luz y sombra. Cualquier sentido de necesidad o problema indígena que sobreviviera antes de la conquista tenía que buscar su ocultación o desaparecer. Al mismo tiempo, toda la evidencia muestra que los artesanos indígenas buscaron vehementemente aprender las técnicas superiores y los modos de representación de sus maestros europeos.

Así, la transformación cristiana de la arquitectura mexicana contiene al menos tres patrones principales de cambio. La vida indígena manifiesta dos de ellos: uno es el abandono brusco de los hábitos y tradiciones indígenas; otro, la gradual adquisición de nuevos modos de producción europeos. Los abandonos y las sustituciones ocurrieron a velocidades diferentes. El tercer patrón rige a los propios colonizadores europeos. Los conquistadores eran hombres de una generación ya acostumbrada a la variedad ecléctica en España: la arquitectura de su momento era preponderantemente medieval tardía; las innovaciones renacentistas provenientes de Italia aún eran raras. La moda predominante de los años 1500-1520 eran las manifestaciones tempranas de ese ornamento duro y enérgico que más tarde sería designado como plateresco, que los hombres de la época en España pensaron «a lo romano». Hacia 1550 una nueva arquitectura, basada en el arte de Vignola comenzó a desplazar el ornamento plate-

resco. El Escorial es su principal manifestación; sin embargo, contemporáneamente al Escorial y cerca de él, en Segovia, se continuaban los trabajos en las bóvedas nervadas tardías de la catedral, comenzada sólo en 1523. Algunos maestros y obreros participaron en ambos edificios, trabajando alternativamente en las maneras gotizantes y en las vigolescas.

En este contexto la situación de la arquitectura mexicana del siglo XVI parece muy complicada. Desde otra perspectiva, sin embargo, ninguna crisis histórica compartida por tantos millones de personas ha manifestado su estructura más simple o sencillamente. Una gran distancia separaba la conducta aborigen y española en la década de 1520. Esta distancia es como la que separaba el Antiguo Reino Egipcio o la Mesopotamia sumeria de la Europa de Carlos V. Estas mismas vertiginosas confrontaciones de estados culturales a escalas tan diametralmente diferentes caracterizan todas las etapas de la historia moderna colonial europea, con muchos resultados diferentes, pero con el mismo mecanismo de cambio repetido cada vez.

En la gramática del cambio histórico la conquista mexicana es como un paradigma que muestra con claridad poco usual todas las propiedades principales de este mecanismo fundamental. El comportamiento tradicional de una persona o de un grupo es desafiado y derrotado. Se aprende un nuevo comportamiento de los vencedores, pero durante el período de aprendizaje este nuevo comportamiento está a su vez cambiando. Este patrón vuelve a ocurrir en cada crisis de existencia. El caso mínimo probablemente se refiere a nuestro uso diario del lenguaje, cuando es como si fuéramos invadidos por nuevo comportamiento simbolizado en una palabra de propiedad o autoridad discutible, y debemos decidir si usamos o rechazamos la expresión y el comportamiento del que es símbolo. En otra escala de magnitud, la crisis vuelve cada año en las modas femeninas, y ocurre en cada generación siempre que un grupo de vanguardia adelanta las soluciones nuevas o no probadas para problemas actuales, y en cada prueba trivial de soluciones retrasadas o progresistas al mismo problema. En este caso las palabras

«retrasado» y «progresista» son descriptivas, sin intentar ningún juicio cualitativo, ya que los términos sólo registran las fases antitéticas de cualquier momento de cambio al describir su anclaje en el tiempo viendo hacia atrás o hacia adelante.

Cambio lingüístico.—Recientes descubrimientos en el estudio del lenguaje²¹ han tenido un importante efecto en las estimaciones del cambio en la historia de las cosas. Idiomas conocidos que no están en contacto inmediato, como el portugués y el francés, o el huasteco y el maya, han cambiado gradualmente o se han dirigido en corrientes diferentes a la deriva desde que se separaron los pueblos. Los cambios de palabras en listas de significados básicos se pueden medir por simples medios estadísticos. El sorprendente resultado ha sido que los cambios lingüísticos se producen a un ritmo establecido y que la cantidad de cambio lingüístico puede usarse como una medida directa de la antigüedad de la separación de los pueblos. Muchos cientos de verificaciones textuales y arqueológicas confirman la tesis de la regularidad del cambio lingüístico.

Los historiadores están acostumbrados a pensar en el cambio cultural como una serie de acontecimientos irregulares e imprevisibles. A causa que el lenguaje es una parte integrante de la cultura, tendría que compartir la irregularidad e imprevisibilidad de la historia. ¿Cómo es entonces que podemos dar cuenta de una regularidad inesperada en el cambio lingüístico y cómo no afecta nuestra concepción del cambio histórico?

En primer lugar, la idea de cambio de los historiadores se relaciona con la idea lingüística de «deriva» (*drift*) * que ejemplifica la amplitud progresiva que aleja a las lenguas conocidas. Este cambio que se produce por cambios acumulados en la articulación de

* El *Diccionario de términos filológicos*, de Fernando Lázaro Carretera (3.ª ed., Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Editorial Gredos, 1971), p. 433; traduce *drift* por «tendencia». En el uso que le da el autor, *drift* no tiene sentido intencional, como podría implicarse en «tendencia», por lo que se ha considerado mejor traducir por «deriva», para mantener el sentido original en inglés. (N. del T.)

²¹ H. H. Hymes, «Lexicostatistics So Far», *Current Anthropology*, 1 (1960), 3-44, y «More on Lexicostatistics», 338-45.

sonidos, puede relacionarse con las interferencias que distorsionan cualquier comunicación auditiva. El ingeniero telefónico llama a tales interferencias «ruido» (*noise*). La «deriva» (*drift*), el ruido y el cambio están relacionados por la presencia de interferencias que impiden la completa repetición de una serie de condiciones tempranas.

El cambio histórico se produce cuando la renovación esperada de condiciones y circunstancias de un momento al siguiente no se completa, sino que se altera. El patrón de renovación se puede reconocer, pero está distorsionado, está cambiado. En historia, las interferencias que impiden la repetición fiel de cualquier patrón están en gran parte fuera del control humano, pero en el lenguaje, las interferencias deben ser reguladas o fracasa la comunicación. El «ruido» es irregular y de cambio inesperado. La eficacia del lenguaje requiere que se le reduzca al mínimo. Esto se logra transformando la irregularidad en impulsos constantes que acompañan la comunicación como un zumbido de tono y ruido fijo. La velocidad de cambio en el lenguaje es regular, porque la comunicación fracasa si el instrumento mismo varía erráticamente. El «ruido» de la historia se altera en el lenguaje para ser un discreto zumbido de cambio constante.

Estos desarrollos recientes en la teoría histórica del lenguaje nos obligan a reconsiderar la posición de las obras de arte como evidencia histórica. Casi todas las clases de acontecimientos históricos están sujetos a incalculables interferencias, que privan a la historia de la perspectiva de una ciencia que predice. Las estructuras lingüísticas, sin embargo, admiten sólo interferencias cuya regularidad no interfiere con la comunicación. La historia de las cosas, en cambio, admite más interferencias que el lenguaje, pero menos que la historia institucional, porque las cosas que deben servir funciones y llevar mensajes no pueden desviarse de estas finalidades sin perder su identidad.

Dentro de la historia de las cosas se encuentra la historia del arte. Más que las herramientas, las obras de arte se asemejan a un sistema de comunicación

simbólica que debe estar libre de excesivo «ruido» en las muchas copias de que depende la comunicación, para así asegurar alguna fidelidad. A causa de su posición intermedia entre la historia general y la ciencia lingüística, la historia del arte puede eventualmente resultar que contiene potencialidades inesperadas como ciencia que predice, menos productiva que la lingüística, pero más de lo que es posible en historia general.



III. LA PROPAGACION DE LAS COSAS

Es una verdad evidente que los objetos que nos rodean corresponden a nuestras necesidades viejas y nuevas. Pero esta verdad, como otras, sólo describe un fragmento de la situación. Además de esta correspondencia entre necesidades y cosas, también existen otras correspondencias entre cosas y cosas. Es como si las cosas generaran otras cosas a su semejanza a través del intermediario humano cautivado por esas posibilidades de sucesión y progreso que acabamos de describir. El sentido de *Vie des Formes*, de Henri Focillon, captura la ilusión de los poderes reproductivos que parece residir en las cosas, y André Malraux amplió después la percepción a un cuadro mucho más amplio en *Voices of Silence* *. Según esta perspectiva, la propagación de las cosas puede responder a reglas que estamos ahora obligados a considerar.

La aparición de las cosas está regida por nuestras cambiantes actitudes hacia los procesos de invención, repetición y abandono. Sin la intervención sólo habría vieja rutina. Sin copiar nunca habría número suficiente de ninguna clase de cosas hechas por el hombre, y sin el desgaste o abandono, muchas cosas durarían más allá de su utilidad. Nuestras propias actitudes para con estos procesos están en cambio constante, de tal forma que confrontamos la doble dificultad de trazar cambios en las cosas al mismo tiempo que rastreamos el cambio en ideas sobre el cambio.

Un rasgo característico de nuestro tiempo es su

* Hay traducción al español con el título *Las voces del silencio* (Buenos Aires, Emecé Editores, y Madrid, Aguilar). (N. del T.)

ambivalencia en todo lo que se refiere al cambio. Toda nuestra tradición cultural favorece los valores de lo permanente, pero las condiciones presentes de existencia requieren la aceptación del cambio continuo. Cultivamos el *avantgardisme* al lado de las reacciones conservadoras que genera la innovación radical. Por la misma razón, la idea de copiar está en desgracia como proceso educativo y como práctica artística, pero se da bienvenida a toda producción mecánica en una era industrial en la que la concepción del derroche planificado ha adquirido valor moral positivo, en lugar de ser condenado, como lo fue durante los milenios de la civilización agraria.

INVENCION Y VARIACION

Las antípodas de la experiencia humana del tiempo son la repetición exacta, que es onerosa, y la variación desenfrenada, que es caótica. Si a la gente se le priva del comportamiento acostumbrado, como sucede después del bombardeo de ciudades, ésta entra en estado de choque (*shock*) incapaz de enfrentarse a la invención de un nuevo ambiente. En el otro extremo del comportamiento, la actualidad se hace instantáneamente odiosa cuando se nos ha privado de la facultad de apartarnos de la costumbre pasada. El castigo del prisionero reside precisamente en la estricta restricción de rutina que le niega la libertad para no verse exteriormente a su gusto.

Las invenciones, que corrientemente se cree marcan grandes saltos en el desarrollo y que ocurren muy raramente, son en realidad humilde substancia del comportamiento diario, a través del cual ejercemos la libertad de variar un poco nuestras acciones. Apenas estamos surgiendo lentamente de la deformación romántica de la experiencia, cuando a todas las diferentes habilidades y vocaciones se las revestía con características de cuentos de hadas, como botas de siete leguas que a algunos les permitían saltar más lejos y rápidamente que a sus contemporáneos con zapatos corrientes.

El innovador en cualquier clase se regocija por su familiaridad con cierta clase de dificultades, y cuando inventa algo, es el beneficiario de eso que hemos llamado una buena entrada (páginas 9-10) como el primero que percibe una conexión entre elementos a los que apenas acaba de llegar a verse una pieza clave. Otro pudo hacerlo tan bien como él, y otro corrientemente lo hace, como en la famosa coincidencia de Charles Darwin y Alfred Wallace en la teoría del origen de las especies, a causa de preparación similar, igual sentido del problema y poderes paralelos de perseverancia.

De acuerdo a nuestros términos, cada invención es una nueva posición serial. La aceptación de una invención por mucha gente bloquea su aceptación continua de la posición precedente. Estas obstrucciones prevalecen sólo entre soluciones estrechamente relacionadas en la secuencia, y no surgen fuera de su propio campo de relevancia, como sabemos de la coexistencia en cualquier momento de gran número de series activas y simultáneas (páginas 127 y siguientes). Los productos de posiciones previas se hacen anticuados o pasados de moda. Empero, las posiciones previas son parte de la invención, ya que para obtener la nueva posición, el inventor debe reordenar sus componentes mediante una intuición penetrante que trascienda las posiciones precedentes de la secuencia. La nueva posición también demanda de sus usuarios o beneficiarios alguna familiaridad con las posiciones previas para que puedan descubrir la amplitud de trabajo de la invención. La técnica de la invención tiene, pues, dos fases distintas: el descubrimiento de nuevas posiciones seguida por su fusión con el cuerpo existente de conocimientos.

El retrato usual entre descubrimiento y aplicación reaparece en todo campo de conocimiento; la invención de la pintura al óleo se verificó muchas veces y en diversos lugares antes que los pintores del siglo xv estuvieran preparados para usarla en pintura sobre tabla. El descubrimiento de herramientas de metal puede señalarse en América en varios centros independientes: en los Andes centrales, c. 1000 a. C.; en el Sur de México, después de 1000 d. C., y en la

región de los grandes lagos de Norteamérica antes de 1000 d. C. Es posible que los pueblos del sur de México lo aprendieran de los de los Andes, pero ciertamente los indios de Norteamérica descubrieron los metales independientemente¹.

Cuando imaginamos la transposición de los hombres de una época dentro del marco material de otra, revelamos la naturaleza de nuestras ideas sobre el cambio histórico. En el siglo XIX, Mark Twain imaginó al yanqui de Connecticut como una persona superior, que iluminaba con éxito la Edad Media. Ahora lo veríamos sólo como una chispa perdida que se extingue rápidamente sin dejar rastro. Una fantasía instructiva es imaginar la exploración de una multiplicidad histórica de dimensiones en la que pudieran coexistir todos los tiempos. Si pudiéramos intercambiar información con hombres de hace cuatrocientos siglos, es probable que la aventura sólo produciría el enriquecimiento de nuestro conocimiento de la vida paleolítica. Nuestra habilidad para cazar grandes animales parecería sin valor, y el hombre paleolítico no podría usar nada de nosotros no relacionado con sus necesidades usuales. Si, por otra parte, tuviéramos alguna vez la mala suerte de encontrar el futuro, como lo hicieron los indios americanos del siglo XVI, tendríamos que abandonar todas nuestras posiciones para aceptar las del conquistador.

En otras palabras, nuestra habilidad para aceptar en cualquier momento un nuevo conocimiento está estrechamente delimitada por el estado actual del conocimiento. Mientras más conocemos, más conocimiento nuevo podemos aceptar. Los inventos se encuentran en esa penumbra existente entre la actualidad y el futuro, en la que se perciben las oscuras formas de los acontecimientos posibles. Estos estrechos límites confinan en cualquier momento la originalidad de tal manera, que ninguna invención se extiende más allá de la potencialidad de su época. Un invento puede parecer que llene esa posibilidad, pero si se extiende

fuera de la penumbra, se mantiene como un juguete curioso o desaparece en la fantasía.

La invención artística.—Los descubrimientos e inventos de los tres últimos siglos sobrepasan los de toda la historia previa de la humanidad. Su ritmo y número siguen aumentando como una asíntota hacia un límite que puede ser inherente a la percepción humana del cosmos. ¿Cómo se diferencia la invención artística de la utilitaria? Difiere como la sensibilidad humana difiere del resto del universo. Las invenciones artísticas alteran la sensibilidad de la humanidad. Todas emergen de la percepción humana y vuelven a ella, diferentes de las invenciones utilitarias, que están ligadas al ambiente físico y biológico. Las invenciones útiles sólo alteran indirectamente la humanidad al alterar su entorno; las invenciones artísticas aumentan el conocimiento humano directamente con nuevos medios de experimentar el universo, menos que con nuevas interpretaciones objetivas.

La ciencia psicológica se preocupa más de las facultades humanas como objetos separados de estudio, y no sólo como un instrumento de conocimiento históricamente cambiante. Las invenciones estéticas se enfocan sobre el conocimiento individual; no tienen propósito terapéutico o explicativo; sólo agrandan la amplitud de las percepciones humanas al aumentar los canales del discurrir emocional.

La invención medieval tardía, en el norte de Europa (Pol de Limbourg) y en Italia, de un lenguaje pictórico capaz de representar todo el espacio en dos dimensiones, fue una invención estética diferente de la invención técnica de la pintura al óleo. En el siglo XX todavía se está desarrollando un esfuerzo relacionado para inventar un lenguaje expresivo que sea independiente de las imágenes (expresionismo abstracto) y de los intervalos fijos (música atonal).

Esto no quiere decir que la invención estética sea menos importante que la invención utilitaria porque sólo tenga que ver con una fracción infinitesimal del universo que altera la invención útil. La sensibilidad humana es nuestro único canal hacia el universo. Si la

¹ P. Rivet y H. Arsandaux, *La métallurgie en Amérique précolombienne* (Paris, 1946).

capacidad de este canal se puede incrementar, en igual forma crecería el conocimiento del universo. El canal se podría aumentar, por supuesto, con muchas invenciones utilitarias; en última instancia, sin embargo, toda estructura racional puede ser arrasada por sentimientos adversos. Las emociones funcionan como válvulas principales en el circuito entre nosotros y el universo. Puede regularseles artificialmente por medio de la química y la psiquiatría, pero ninguna de estas ciencias puede aumentar los instrumentos de la experiencia estética. Tales crecimientos continúan siendo prerrogativa de la invención artística.

En términos generales, la invención artística es uno de los muchos caminos para alterar la postura de la mente, mientras que la invención utilitaria señala la amplitud del conocimiento que el instrumento estaba previamente diseñado para abarcar.

Hemos venido usando los términos arte y estética casi como sinónimos, porque una separación clara como la que se da entre ciencia pura y aplicada no se da en estética. Las ganancias importantes están registradas como arte más que como estética. La separación entre labores contemplativas y prácticas que requiere la ciencia, tiene poco sentido en los que se refiere al arte. Algunos artistas aprenden una teoría de los límites de la estética, pero los estetas aprenden poco del arte, preocupados más con cuestiones filosóficas que artísticas.

Sin duda, la labor de muchos artistas llega más cerca de la especulación filosófica que la mayoría de los escritos estéticos, que vuelven y vuelven sobre el mismo camino, algunas veces sistemáticamente, y otras, históricamente, pero rara vez con originalidad. Parece como si la estética hubiese cesado desde Croce y Bergson de ser una rama activa de la especulación filosófica. Las principales invenciones artísticas, por otra parte, se asemejan a los sistemas matemáticos modernos en cuanto a la libertad con que sus creadores abandonan ciertas suposiciones convencionales para sustituirlas por otras. No ha habido y no puede haber separación alguna entre teoría y aplicación, o entre inventor y usuario; ambos tienen que ser una y

la misma persona, de tal manera que al comienzo de estos logros, el pintor o el músico ejecutaron sin ayuda todas las funciones que en otras partes se distribuyeron, en la búsqueda de nuevos conocimientos, entre varias personas.

Volviendo ahora al lugar de la invención en la historia de las cosas, nos enfrentamos de nuevo con la paradoja que surgió antes en esta discusión. Esta es la paradoja de la generalización de acontecimientos únicos. Dado que no hay dos cosas o acontecimientos que puedan ocupar las mismas coordenadas de espacio y tiempo, cada acto es diferente de sus antecedentes y descendientes. No se puede aceptar como idénticos dos cosas o actos. Cada acto es una invención. Empero, la organización completa del pensamiento y el lenguaje niegan esta simple afirmación de no identidad. Sólo podemos comprender el universo simplificándolo con ideas de identidad por clases, tipos y categorías, y reordenando la continuidad infinita de acontecimientos no idénticos en sistemas finitos de similitudes. Es propio de la naturaleza del ser el que ningún acontecimiento se repita, pero es propio de la naturaleza del pensar el que podamos comprender los acontecimientos sólo a través de las identidades que imaginemos entre ellos.

Convención e invención.—Esta paradoja encuentra expresión constante en el comportamiento diario de todas las personas. Puesto que cada acto participa de la invención al apartarse de la acción precedente de su clase, la invención está al alcance de todos todo el tiempo. Una consecuencia es que se malinterpreta la invención en dos sentidos: como una peligrosa desviación de la rutina y como una caída inesperada hacia lo desconocido. Para la mayoría de las personas, la invención es una pérdida de la corriente rodeada por un aura de temor a la violación de la santidad de la rutina. Han sido tan cuidadosamente adiestrados a lo convencional, que casi les es imposible caer, aun por accidente, en lo desconocido.

De acuerdo con esta actitud, muchas sociedades han proscrito todo reconocimiento a la conducta in-

ventiva, prefiriendo recompensar la repetición ritual sin permitir variaciones inventivas. Por otra parte, no puede concebirse ninguna clase de sociedad que permita a cada persona la libertad de variar sus acciones indefinidamente. Todas las sociedades funcionan como un giroscopio que mantiene su curso a pesar de las fuerzas fortuitas individuales de desviación. En ausencia de la sociedad y del instinto, la existencia flotaría como si estuviese libre de la gravitación en un mundo sin la fricción del precedente, sin la atracción del ejemplo y sin los senderos establecidos de la tradición. Cada acto sería una invención libre.

Así, pues, la situación humana sólo admite la invención como un difícil juego de destreza. Aun en sociedades industriales, que dependen de la constante renovación a través de la novedad, el acto mismo de inventar es desagradable a la mayoría. La rareza de la invención en los tiempos modernos se debe al temor del cambio. La generalización actual del alfabetismo se manifiesta no por la actitud feliz hacia nuevas acciones y pensamientos, sino a través de estereotipos originados de la propaganda política o de los anuncios comerciales.

Tanto en ciencia como en arte, el comportamiento inventivo que rechaza la masa de la población se ha convertido más y más en la prerrogativa de un puñado que vive rompiendo los límites de lo convencional. Sólo excepcionalmente puede uno de éstos tener una entrada que le permita aventurarse muy lejos. Unos pocos en cada generación llegan a nuevas posiciones que les requieren la revisión gradual de las opiniones antiguas. Encabezan la procesión los grandes matemáticos y artistas, que se extravían más lejos de las nociones usuales. Las cadenas de otros inventores se atan mucho más cortas. Muchas de sus invenciones se producen, como el reordenamiento de muebles, de nuevas confrontaciones y no de nuevas cuestiones dirigidas hacia el centro de la existencia.

Sin duda, estas alternativas señalan el esquema de una tipología de la conducta inventiva. La categoría más común de inventos comprende todos los descubrimientos que se producen en la intersección o con-

frontación de cuerpos de conocimiento previamente no relacionados. La intersección puede unir un principio con las prácticas tradicionales. Puede también la confrontación de muchas posiciones no relacionadas evocar una nueva interpretación que los clarifica solos o agrupados. Ya se trate de extensiones de un principio o de nuevos principios explicativos, todos los resultados de estas intersecciones provienen de confrontaciones entre elementos que ya tenía el observador.

Una categoría de invenciones «radicales» mucho más rara descarta estas posiciones ya establecidas. El investigador construye su propio sistema de postulados y se encamina a descubrir el universo que sólo así se puede descubrir. La confrontación es entre las nuevas coordenadas no probadas y la totalidad de la experiencia, entre las orientaciones no probadas y la evidencia de los sentidos, entre lo desconocido y lo familiar, lo supuesto y lo dato. Es el método de la invención radical, que difiere del otro método de descubrimiento por confrontación, tanto como un nuevo tópico matemático difiere de sus aplicaciones.

Si la diferencia entre las invenciones utilitarias y las artísticas corresponde a la diferencia entre el cambio del ambiente y el cambio de nuestras percepciones del ambiente, entonces tenemos que considerar las invenciones artísticas en términos de percepción. Una característica especial de las invenciones artísticas más importante es su aparente alejamiento de lo que ha sucedido alrededor de ellas. Las invenciones utilitarias, cuando se les ve en secuencia histórica, no muestran tales rompimientos o discontinuidades. Cada etapa sigue a su precedente en un orden cerrado. Las invenciones artísticas, sin embargo, parecen enlazarse por niveles diferentes, en los que las transiciones son tan difíciles de identificar, que su existencia misma se pone en duda.

Un componente importante de las secuencias históricas de acontecimientos artísticos es el cambio brusco de contenido y expresión, en intervalos, que se producen cuando un lenguaje formal completo cae súbitamente en desuso, siendo sustituido por un nuevo

lenguaje con diferentes componentes y gramática poco familiar. Un ejemplo es la súbita transformación del arte y la arquitectura occidental hacia 1910. El tejido de la sociedad no manifestó ninguna ruptura, y el ritmo de las invenciones utilitarias continuó paso a paso en un orden estrechamente ligado, pero el sistema de invenciones artísticas se transformó bruscamente, como si gran cantidad de personas se hubiesen dado cuenta súbitamente que el repertorio heredado de formas ya no correspondía al significado actual de la existencia. La nueva expresión exterior a la cual estamos ahora universalmente acostumbrados en todas las artes figurativas y estructurales es una expresión que corresponde a nuevas interpretaciones de la psique, a nuevas actitudes de la sociedad y a nuevas concepciones de la naturaleza.

Todas estas renovaciones por separado del pensamiento llegaron lentamente, pero en el arte la transformación fue instantánea. La configuración total de lo que ahora reconocemos como arte moderno se produjo de una vez, sin ligaduras firmes al sistema precedente de expresión. La transformación acumulativa de todo lo existente por medio de invenciones utilitarias fue un proceso gradual, pero su reconocimiento perceptivo por un modo correspondiente de expresión en las artes fue discontinuo, brusco y chocante.

Por lo tanto, la naturaleza de la invención artística se relaciona más estrechamente con la invención de nuevos postulados que con la invención por simple confrontación que caracteriza a las ciencias útiles. Aquí tocamos de nuevo las diferencias fundamentales que separan los objetos originales de las réplicas. Un objeto original se relaciona con la invención radical, mientras que las réplicas varían de sus arquetipos por pequeños descubrimientos basados en simples confrontaciones de lo que ya se hizo. Por lo tanto, es más probable que se den las invenciones radicales al principio de las series, señaladas por muchos objetos originales, y se asemeja a la creación artística más que se asemeja a la prueba científica. Conforme una serie «envejece», los originales son menos numerosos que al principio.

Podemos imaginar el instante presente como una suave graduación de antes y después, excepto cuando dejan sentir su presencia las invenciones radicales y los objetos originales, como las pequeñas cantidades infinitesimales de nueva materia que se crean de tiempo en tiempo, a través de las tremendas energías de la ciencia física. Su aparición en la textura de la actualidad fuerza la revisión de todas las decisiones humanas, no instantáneamente, sino gradualmente hasta que la nueva partícula de conocimiento se ha combinado en toda la existencia individual.

RÉPLICAS

Esta época dedicada al cambio por el cambio mismo también ha descubierto la simple jerarquía de las réplicas que llenan el mundo. Solamente mencionaremos las sorprendentes réplicas presentes en la energía, con sólo unas treinta partículas, o en la materia que consiste de unos cien pesos atómicos, o en la transmisión genética de la vida, que desde el principio hasta ahora sólo comprende unos dos millones de especies animales conocidas.

Las réplicas que llenan la historia en realidad prolongan la estabilidad de muchos momentos pasados, permitiendo que en cualquier parte descifremos su significación. Esta estabilidad, sin embargo, es imperfecta. Cualquier réplica hecha por el hombre varía de su modelo o patrón por minúsculas e imprevistas divergencias, cuyos efectos acumulados son como pequeñas derivaciones del arquetipo.

El vocablo «réplica» es un respetable arcaísmo hace tiempo en desuso, y lo revivimos aquí no sólo para evitar la connotación negativa que se adhiere a la idea de la «copia», sino también para incluir por definición ese rasgo característico de hechos repetidos que es la variación trivial. Como es imposible la repetición constante de cualquier clase sin la derivación ocasionada por pequeñas variaciones imprevistas, este lento movimiento histórico ocupa aquí nuestro interés.

Permanencia y cambio.—Vamos a imaginar una duración sin ningún patrón regular. Nada en ella será reconocible, puesto que nada volverá a presentarse. Sería una duración sin medidas de ninguna clase, sin entidades, sin propiedades, sin acontecimientos: una duración vacía, un caos sin temporalidad.

Nuestra percepción actual del tiempo depende de que vuelvan a presentarse acontecimientos, diferente de nuestra conciencia histórica, que depende del cambio y la variedad imprevisible. Sin cambio no hay historia; sin regularidad no hay tiempo. El tiempo y la historia están relacionados como la regla y la variación; el tiempo es el marco regular para las extravagancias de la historia. La réplica y la invención se relacionan en la misma forma; una serie de verdaderas invenciones que excluyen toda forma de réplicas estaría próxima al caos, y una enorme infinidad de réplicas sin variación se aproximaría a lo informe. La réplica se relaciona con la regularidad y el tiempo; la invención, con la variación y la historia.

Los deseos humanos en cualquier instante oscilan entre la réplica y la invención, entre el deseo de volver al patrón conocido y el escapar él a través de una nueva variación. Generalmente ha prevalecido el deseo de repetir el pasado sobre los impulsos de alejarse de él. Ningún acto es completamente nuevo y ninguno puede cumplirse completamente sin variación. En todo acto está inextricablemente unido la fidelidad al modelo y el apartarse de él, en proporciones que aseguran la repetición reconocible junto con pequeñas variaciones que permiten las condiciones y el momento. Claro está, cuando la variación del modelo excede la proporción de la copia fiel, entonces estamos ante una invención. Probablemente la cantidad absoluta de réplicas en el universo excede al de variaciones, ya que si fuera al revés, el universo sería más cambiante de lo que es.

Anatomía de la rutina.—La réplica es similar a la cohesión. Cada copia tiene propiedades adhesivas, en cuanto une el presente y el pasado. El universo mantiene su forma a través de la perpetuación en formas

parecidas entre sí. La variación sin límite es sinónimo de caos. El número de actos rituales en la vida de la persona corriente excede en mucho a las pocas acciones variantes o divergentes que le permite su rutina diaria. Verdaderamente lo aprisiona tan estrechamente la jaula de la rutina que le es prácticamente imposible caer en un acto inventivo; es como el equilibrista al que fuerzas poderosas lo ligan tan fuertemente al cable que no puede caer en lo desconocido, aunque lo desee.

Cada sociedad liga y cubre al individuo debajo de una estructura invisible y de muchas capas de rutina. Como entidad solitaria se encuentra rodeado de deberes ceremoniales de existencia física. Otra capa menos densa lo liga y lo protege, como participante de la vida familiar. El grupo de familias hace un barrio, los barrios una ciudad, las ciudades un condado, los condados un país, los Estados la civilización. Cada capa sucesiva más exterior de rutina protege más al individuo de la originalidad desorganizadora. La estructura total, aunque se mantiene con muchos centros, protege a toda persona con muchas capas. Algunas personas tienen menos capas de rutina, pero ninguna está totalmente exenta. Todo el sistema de estas rutinas entrelazadas, recíprocamente apoyadas, por supuesto oscila y se deja llevar por la corriente, crece y se encoge en respuesta a muchas condiciones, la menor de las cuales es inherente en duración misma, como observamos siempre que se introduce una variante por el gusto de variar y que por ninguna otra razón aparece en la textura de un acto repetitivo; el aburrido escriba introduce variantes secretas en las numerosas copias de una invitación que tiene que hacer.

Las indicaciones anteriores sólo describen una sección transversal de las acciones habituales que mantiene unidas a las sociedades. Existe además otra dimensión, compuesta de repeticiones sucesivas de los mismos actos. Cada acto varía someramente del precedente. Las versiones sucesivas —con cambios graduales de los que sólo algunos son independientes de causas externas, producidos sólo por el afán del cam-

bio del que los realiza, durante largos períodos de repetición— describen patrones diferentes en tiempo, que intentaremos aquí describir y clasificar aproximadamente (páginas 108-109). La identificación de estas duraciones fibrosas de comportamiento no es fácil; los comienzos, finales y límites son elusivos, y probablemente su determinación requiere una geometría especial, cuyas reglas todavía no tiene a su disposición el historiador.

El comportamiento reconocible es el comportamiento recurrente, pero cualquier estudio de comportamiento inmediatamente nos trae la cuestión sin resolver: ¿cuáles son las unidades fundamentales de comportamiento y cuán numerosas son? A causa de la limitación a cosas, nuestro campo se simplifica grandemente al reducirse a los productos físicos del comportamiento, lo que nos permite sustituir las cosas por las acciones. Aunque el campo aún permanece inmanejablemente complejo, al menos nos permite ver ahora la moda, el renacer ecléctico y el Renacimiento como fenómenos relacionados de duración. Cada uno de ellos requiere gran número de gestos rituales que asegura su participación en una sociedad reconocida, aunque cada uno ocupe una duración típica diferente (página 122).

Nuestra concepción de la copia incluye ahora tanto actos como cosas. Bajo la rúbrica de acciones examinamos la repetición en general, incluyendo hábitos, rutinas y rituales. Entre las cosas (de las cuales distinguimos entre duplicados aproximados y exactos), nuestra atención se dirige hacia las copias y las réplicas. Sin embargo, las asociaciones simbólicas se ligan tanto a cosas como a acciones. Un símbolo existe en virtud de las repeticiones. Su identidad entre los usuarios depende de su habilidad para adscribir el mismo significado a una forma dada. La persona que usa un símbolo lo hace en la esperanza que otros ampliarán la asociación así como él lo hace, y que las similitudes entre las interpretaciones de los símbolos por las personas sobrepasarán las diferencias. Es muy raro que una copia pase por tal sin una gran cantidad de ayuda de asociaciones simbólicas. Por ejemplo, en

el año 1949, cuando le hice una fotografía a un pastor peruano en Vicos, que nunca había visto una fotografía, le fue imposible orientar el papel plano y manchado o leerlo como un retrato suyo, a causa de la falta de esos complejos hábitos de traducción de dos o tres dimensiones, que el resto de nosotros realizamos sin esfuerzo.

Desde esa perspectiva, todas las cosas, actos y símbolos —o toda la experiencia humana— constituyen réplicas, que cambian gradualmente por medio de variaciones mínimas, y no por saltos bruscos a través de inventos. Desde hace mucho la gente ha supuesto que sólo los cambios mayores son significativos, como los representados por los grandes descubrimientos de la gravitación o la circulación de la sangre. En cambio, se rechazan por triviales los pequeños cambios separados por variaciones infinitesimales, como los que aparecen en el mismo documento preparado por escribas diferentes. De acuerdo con la interpretación que aquí ofrecemos, los cambios en largos intervalos son similares a los de pequeños intervalos. Además, muchos cambios que se supone que son largos son en realidad pequeños cuando se miran en su contexto completo. Por eso, un historiador que recolecta la información que otros dejaron, está en posición de re-interpretar el cuerpo completo con una explicación más satisfactoria, por la cual se le otorga reconocimiento completo, aunque su contribución personal sea sólo de la misma magnitud que aquella de la unidad simple de información sobre la cual se basa la propia teoría. Así, pues, una diferencia que tradicionalmente se suponía que era de clase puede ser una diferencia sólo de grado.

Los límites de nuestra situación orgánica son muy estrechos. Morimos con sólo que haga demasiado frío o calor, o haya muy poco aire o demasiado viciado. Probablemente nuestras tolerancias para muchos otros modos de variación son también mínimas, en las cuales el momento presente sirve como una válvula extremadamente pequeña que regula la cantidad de cambio que se admite a la realidad.

Como el universo se mantiene reconocible de un

momento al siguiente, cada instante es casi la copia exacta del inmediatamente precedente. En relación a todo los cambios que ocurren son pequeños, y son proporcionales a la magnitud que suponemos para la duración momentánea. La idea corresponde a nuestra experiencia directa; de este instante al siguiente los movimientos del universo no cambiarán grandemente, pero durante el año siguiente el curso de acontecimiento habrá alterado la dirección muchas veces. Los grandes cambios históricos ocupan largas duraciones. Si se lleva adecuadamente la contabilidad, no puede asignarse ningún gran acontecimiento a períodos cortos, aunque los términos tradicionales de hablar sobre el pasado corrientemente nos piden que pensemos y nos comportemos como si la historia consistiera sólo en breves grandes instantes separados por desiertos de duración vacía.

Corriente histórica.—Cierta tipo de movimientos aparecen cuando consideramos al tiempo como una acumulación de momentos idénticamente sucesivos, que tienden a través de cambios diminutos a grandes diferencias producidas a lo largo de prolongados períodos. Movimiento es probablemente un nombre inapropiado para los cambios que ocurren entre los miembros tempranos y tardíos de una serie de réplicas. Empero, una serie de réplicas, cada una hecha en un tiempo diferente, y todas relacionadas como réplicas que se basan en la misma forma original, describe a través del tiempo una apariencia de movimiento como la de los cuadros de una película que registra instantes sucesivos de una acción, que produce la ilusión de movimiento conforme pasan rápidamente por el rayo lumínico.

Las réplicas obedecen a dos clases contrarias de movimiento. Puede describirse como movimiento que se acerca o que se aleja a la calidad. El aumento de calidad es posible cuando quien hace la réplica enriquece su modelo, como cuando el discípulo dotado mejora los ejercicios mediocres de su maestro, o cuando Beethoven enriquece las canciones escocesas. La disminución de calidad se produce cuando quien hace la

réplica reduce sus excelencias, ya sea por presiones económicas o por su inhabilidad para comprender la completa amplitud o importancia del modelo. Las réplicas campesinas de muebles y trajes cortesianos, las copias de pinturas realizadas por discípulos poco dotados, las series provinciales de réplicas a partir de réplicas cada vez más burdas, son todos ejemplos de disminución de calidad. Los ejemplos industriales son más comunes. Cuando un artículo bien diseñado es producido en masa y comienza a tener un mercado más amplio y competencia más intensa, los productores simplifican su diseño para bajar el precio hasta que se reduce el producto a las menos partes posibles, en una construcción no más durable que necesaria. Así, la pérdida de calidad tiene al menos dos velocidades diferentes: una, provincial que lleva a lo burdo, y la otra, comercial que lleva al abaratamiento. Por ello el provincialismo y el comercialismo son dos clases relacionadas de degradación cualitativa.

Hace unos cinco mil años no había grandes ciudades ni comercio extenso, sino sólo aldeas de agricultores y pescadores. La comunidad humana alcanzó mucho más tarde las distinciones provinciales y comerciales. Los registros de estos períodos tempranos muestran mucho menos graduación en calidades que las obras actuales. Los objetos de cerámica de una aldea difieren poco de una generación a otra, y sólo a través de largos períodos es como podemos ver la interacción de tradiciones regionales con posiciones dentro de la escala entre manufacturas tempranas y tardías en la misma serie. La idea de acontecimientos metropolitanos o influidos centralmente, lo mismo que la idea de la excelencia que depende de tradiciones artesanales antiguas y estables, probablemente no entraron en la conciencia humana hasta la aparición de las ciudades y en función de las diferencias económicas que permitieron la creación de lujos por medio de artesanados especiales. Sin duda, la degradación provincial es más antigua que la vulgarización comercial. Pero la monotonía aldeana es la que se mantiene como el más antiguo de los grados cualitativos de la vida civilizada.

RECHAZO Y CONSERVACIÓN

El cambio se produce por muchos medios en los cuales se unen y se separan entidades. A la actualidad concierne su arreglo instantáneo, y la historia trata de sus sucesivas posiciones y relaciones. Las diferentes posiciones de las entidades humanas sugieren una categoría de fuerzas para las que no tenemos otro nombre que lo necesario. Rechazar y conservar pertenecen, con otros procesos, a este campo de fuerzas, en el que el apetito y la saciedad, el placer y la repulsa son los polos.

La decisión de rechazar algo está lejos de ser una decisión simple. Como cualquier tipo de acción fundamental, aparece en la experiencia diaria. Es una inversión de los valores. Aunque la cosa fue una vez necesaria, rechazada se convierte en basura o desecho. Lo que una vez fue valioso ahora no tiene valor; lo deseable ahora ofende; lo bello se ve ahora feo. Cuándo descartar y qué descartar son preguntas cuyas respuestas ocupan muchas consideraciones.

Caída en desuso y ritual.—El punto de vista usual en nuestra época es que la caída en desuso es un fenómeno puramente económico ocasionado por los avances técnicos y los precios. El costo de mantener el equipo antiguo es superior al costo de reemplazarlo con objetos nuevos y más eficientes. Se hace aparente lo incompleto de esta perspectiva cuando consideramos la decisión de no rechazar.

Por ejemplo, un medio importante de retener los productos del pasado se da en los elaborados sistemas de enterramiento de algunos pueblos, cuya firme creencia en el más allá fue, por supuesto, el principal motivo para que se dieran los depósitos funerales de los cementerios egipcios, etruscos, chinos o peruanos. Estamos en libertad de suponer que en esas sociedades los artesanos eran excesivamente numerosos en relación a las demandas que la realeza hacía de su habilidad. El corolario es que la producción de objetos preciosos excedía por mucho al ritmo de su desaparición por el uso y destrucción normales.

Entonces, la idea de enterramientos con mucho mobiliario cumpliría varios objetivos: preservar devotamente restos del pasado pero evitando el contagio por usar cosas de personas fallecidas, lo mismo que alejar del uso objetos pasados de moda y así estimular nuevas manufacturas. Los objetos en los enterramientos lograban propósitos aparentemente contradictorios: el rechazar cosas viejas conservándolas al mismo tiempo; algo muy parecido a nuestros almacenes de depósito, las bodegas de los museos y los cuartos de almacenaje de los anticuarios. En ellos, enormes acumulaciones esperan un retorno al uso que depende tanto del aumento de su rareza como de cambios de gusto.

Aquí tenemos una posible razón de por qué hasta hace un siglo era tan lenta la tasa de cambio tecnológico. Cuando la manufactura de las cosas requería esfuerzos tan grandes, como en la vida preindustrial, era más fácil repararlas que descartarlas. Las oportunidades de cambio eran comparativamente menores que en la economía industrial, en la que la producción en masa permitía al consumidor descartar equipo regularmente. A causa que cada cambio provocado por la invención requería demasiado sacrificio en equipo, sólo podía hacerse realidad cuando las convenciones atacadas, los hábitos y las herramientas pasaban inadvertidamente fuera de uso. En otras palabras, la necesidad de conservar las cosas podía muy bien gobernar la tasa de cambio en las manufacturas humanas más que el deseo de novedad.

En la concepción del cambio sistemático cada acción corresponde a una serie similar de acciones. Por hipótesis, todas estas acciones similares estaban relacionadas como modelo y copia. Las copias variaban por diferencias mínimas. En cada serie las acciones tempranas diferían de las posteriores. El reconocimiento de estas series se dificulta usualmente por muchas clases de interferencias externas, lo mismo que por las incertidumbres sobre la morfología de las acciones tempranas y tardías. Una incertidumbre adicional rodea el análisis de cualquier acción en sus componentes seriales de los cuales algunos son de comportamiento antiguo y otros nuevo. Pero si nuestra hipóte-

sis es válida, entonces tenemos que agregar a cualquier explicación externa de cualquier parte del comportamiento alguna relación del comportamiento en cuanto a su seriación.

Establecer el orden cronológico no es suficiente, ya que la cronología absoluta sólo arregla los momentos del tiempo en su propia sucesión sideral. El perpetuo problema que afronta el historiador ha sido siempre encontrar el principio y el fin de las cadenas de acontecimientos. Tradicionalmente ha cortado el encadenamiento en cualquier lugar que las medidas de la historia narrativa indicaran, pero tales cortes nunca se han tomado como posibles medidas de las diferencias entre diversas longitudes de una duración específica. El descubrimiento de estas duraciones es difícil, porque ahora sólo se puede medir la cronología absoluta; todos los acontecimientos del pasado se hallan más remotos que las más lejanas galaxias, cuya luz al menos todavía alcanzan los telescopios. Empero, el momento que acaba de pasar se ha extinguido para siempre, a no ser por las cosas hechas mientras duró.

En el orden subjetivo, un acto de rechazo se relaciona con los fines de las duraciones, así como un acto de invención las inicia. Difiere de otras formas de ruptura (pp. 123-124) en la misma forma que en una emergencia es diferente una decisión libre de una acción no premeditada. El acto de rechazar corresponde a un momento terminal en la formación gradual de un estado de la mente. Esta actitud se compone de familiaridad y descontento; el que usa un objeto conoce sus limitaciones y su situación incompleta. La cosa sólo satisface una necesidad pasada que no corresponde a necesidades nuevas. El usuario se da cuenta de las posibles mejoras con sólo notar la falta de correspondencia entre las cosas y las necesidades.

El rechazo de cosas utilitarias se diferencia del de cosas agradables en que el primero es más radical. La terminación de las herramientas viejas usualmente ha sido tan completa que prácticamente no sobrevive nada del equipo de muchas épocas, salvo unas pocas imágenes y versiones ceremoniales de instrumentos de metal, que se fundieron para que se fabricaran las nue-

vas formas. Una razón fundamental para este desear despiadado de las herramientas del pasado es que usualmente una herramienta tiene un solo valor funcional.

Un objeto hecho como experiencia emocional —que es un medio de identificar una obra de arte— difiere de la herramienta por su extensión significativa más allá del uso. A causa del marco simbólico de existencia cambia mucho más lentamente que sus requerimientos utilitarios, por lo que las herramientas de una época son menos durables que sus producciones artísticas. Es mucho más fácil reconstruir un facsímile simbólico de la vida medieval a través de una pequeña muestra de manuscritos, marfiles, tejidos y joyas, que tratar de describir la tecnología feudal. Para la tecnología feudal sólo tenemos suposiciones y reconstrucciones. En cambio, para el arte tenemos los objetos mismos, conservados como símbolos que aún son válidos en su experiencia presente, al contrario de los miserables desperdicios del trabajo medieval.

La conservación de cosas antiguas ha sido siempre un ritual central en las sociedades humanas. Su expresión contemporánea en los museos públicos de todo el mundo proviene de raíces muy hondas, aunque los museos mismos sean instituciones recientes que suceden a las colecciones reales y a los tesoros catedralicios de hace unos siglos. Bajo una perspectiva más amplia los cultos a los ancestros de las tribus primitivas tenían un propósito similar: mantener un registro actual del poder y conocimiento de gentes desaparecidas.

Fatiga estética.—El punto de estas distinciones es sólo que las cosas utilitarias desaparecen más completamente que las cosas agradables y significativas. Estas últimas parecen obedecer a reglas de rechazo mucho más indulgentes. Esta regla corresponde a un estado de fatiga intelectual que tiene más un significado de familiaridad saciada que de agotamiento muscular o nervioso. *Déjà vu* y *trop vu* son expresiones equivalentes en francés para las que no existe frase inglesa correspondiente, a no ser que sea tedio. Su naturaleza

y condiciones llamaron por primera vez la atención en 1887, cuando Adolf Göller escribió sobre la fatiga (*Ermüdung*) como influyeron sobre muchos cambios de estilo arquitectónico que tanto llamaban la atención cuando dominaba el gusto ecléctico². Eran llamativos no porque el cambio arquitectónico fuera entonces más rápido de lo que es ahora, sino porque sólo había unos pocos estilos históricos para escoger, y les parecía a los hombres de este período que se estaban agotando rápidamente las reservas del pasado.

Göller, arquitecto y profesor en el Politécnico de Stuttgart, fue un temprano psicólogo de la forma artística perteneciente a la tradición estética del formalismo iniciado por Herbart. Desde más o menos 1930 la expresión de Göller, *Formermüdung*, ha tenido un uso más amplio, aunque nadie ha continuado sus ideas más lejos. Para Göller la arquitectura era un arte de pura forma visible. Según él su contenido simbólico carecía de importancia, y su belleza provenía de un juego, agradable pero sin sentido, de línea, luz y sombra. Su principal esperanza era explicar por qué las sensaciones del placer óptico estaban en cambio constante al manifestarse en la secuencia de estilos. El núcleo de su pensamiento es que nuestro placer en las formas agradables proviene del esfuerzo intelectual por representarlas en nuestra memoria. Como todo conocimiento consiste en tales residuos de memoria, el goce de las formas bellas requiere una memoria bien provista. El gusto es una función de la familiaridad. Nuestro placer en la forma pura disminuye en cuanto logramos reconstituir su memoria completa e inequívoca. Probablemente una memoria total incluye las frustraciones y desagradados que provienen de

cualquier unidad repetida de experiencia: «la familiaridad produce irreverencia». Esas memorizaciones totales producen fatiga y llevan a la búsqueda de nuevas formas. Sin embargo, si la mente insiste sobre el significado, la regla de *Formermüdung* se debilita, y el objeto mantiene nuestra atención en proporción a la complejidad de su significado.

El artista mismo está más expuesto al tedio, que supera a través de la invención de nuevas combinaciones formales y avances más osados en direcciones ya establecidas. Estos avances obedecen a una regla de diferenciación gradual, ya que deben permanecer como variaciones reconocibles en la memoria dominante de la imagen. Las diferenciaciones son más audaces entre los diseñadores jóvenes, y su ritmo se hace más rápido conforme el estilo se acerca a su final. Si un estilo es interrumpido por cualquier razón, sus recursos no utilizados quedan disponibles para que los adapten los participantes en otros estilos.

El trabajo de la mente humana no puede explicarse a través de cualquier proceso aislado. Göller subestimó otras fuerzas en la compleja interacción de presente y pasado, y le faltó una concepción explícita del poder para formar la tradición que tienen las réplicas o el requerimiento humano por la variedad, que se satisface por la conducta inventiva. Empero, a pesar de su exagerada insistencia en el tedio o la fatiga como el único motivo que provoca el alejamiento de los diseñadores de las posiciones ya conocidas hacia otras menos trilladas, Göller concibió claramente que el arte consistía en series eslabonadas de formas, que difieren gradualmente una de la otra hasta que se han agotado las potencialidades de la clase.

² Me enteré de A. Göller por primera vez al rastrear el origen de *Formermüdung*. Su ensayo corto, «Was ist die Ursache der immerwährenden Stilveränderung in der Architektur?», en *Zur Aesthetik der Architektur*, lo amplió un año más tarde con el título *Entsehung der architektonischen Stilformen* (Stuttgart, 1888). Benedetto Croce menciona a Göller solamente para rechazar sus tendencias empíricas y formalistas (*Età barroca* [Bari, 1929], p. 35), pero el *Wasmuth's Lexikon der Baukunst*, 2 (1930), 633, hace notar la gran influencia de Göller en el pensamiento arquitectónico de su época.



IV. ALGUNOS TIPOS DE DURACION

El humanista profesional moderno es una persona académica que pretende menospreciar la medición debido a su naturaleza «científica». Considera que su campo es la explicación de las expresiones humanas en el lenguaje de la disertación normal. Sin embargo, explicar algo y medirlo son operaciones similares; ambas son traducciones. El punto que se está explicando se convierte en palabras, y cuando se mide se convierte en números. Desafortunadamente, hoy en día, los tejidos de la historia tienen una sola dimensión que se mide fácilmente: el tiempo del calendario, que nos permite ordenar, uno después del otro, los acontecimientos. Pero eso es todo. El territorio de las ciencias históricas permanece impenetrable a otros números. Sin embargo, podemos usar el lenguaje de la medición sin números, como en la topología, donde los objetos de estudio son las relaciones más que las magnitudes. El tiempo del calendario no proporciona ninguna indicación con respecto a la marcha cambiante de los acontecimientos. La tasa de cambio en la historia aún no es un asunto para determinaciones precisas; habremos adelantado si solamente llegamos a unas pocas ideas respecto a los diferentes modos de duración.

La historia de las cosas trata sobre presencias materiales que son mucho más tangibles que las evocaciones espectrales de la historia civil. Las figuras y formas descritas por la historia de las cosas son además tan características que uno se pregunta si los artefactos no poseen cierto tipo específico de duración, ocupando el tiempo de manera diferente a los seres animales de la biología y a los materiales naturales de la física. Las duraciones, al igual que las apariencias, va-

rían según las especies; consisten en lapsos y períodos característicos, que pasamos por alto a causa de nuestra costumbre generalizadora del lenguaje, ya que podemos transformarlos tan fácilmente al valor corriente del tiempo solar.

ACONTECIMIENTOS RÁPIDOS Y LENTOS

El tiempo tiene variedades categóricas; cada campo de gravitación en el cosmos tiene un tiempo diferente que varía según la masa. En la tierra, en el mismo instante de tiempo celestial, no existen dos puntos que en realidad tengan la misma relación con el sol, a pesar de nuestra útil costumbre de tiempo-zona que regula la concordancia regional de los relojes. Cuando definimos la duración por lapso, las vidas de los hombres y de las otras criaturas obedecen a diferentes duraciones, y las duraciones de los artefactos difieren de las de los arrecifes de coral o de las de los acantilados de creta, porque ocupan diferentes sistemas de intervalos y períodos. Las convenciones del lenguaje, sin embargo, solamente nos proporcionan el año solar y sus múltiples o divisiones para describir todos estos tipos de duración.

En el siglo XIII, Santo Tomás de Aquino especuló sobre la naturaleza del tiempo de los ángeles, y guiándose por una tradición neo-platónica¹, revivió la antigua noción del *aevum* como la duración de las almas humanas y otros seres divinos. Esta duración era intermedia entre el tiempo y la eternidad, teniendo un principio pero no un fin. La idea no es inapropiada para la duración de muchos tipos de artefactos; tan durables que preceden a cualquier criatura viviente sobre la tierra, tan indestructibles que su supervivencia puede, hasta donde sabemos, llegar a acercarse a lo infinito.

Si limitamos nuestra atención a la historia más que al futuro de las cosas hechas por hombre, ¿qué condiciones debemos tomar en cuenta para explicar la va-

¹ Duhem, «Le temps selon les philosophes hellènes», *Revue de philosophie* (1911).

riable tasa de cambio? El científico social describe la cultura material como un epifenómeno, o sea, como el resultado necesario de la operación de las fuerzas que el científico social ya ha formulado y constituido. Por ejemplo, las sociedades pequeñas utilizan menos energía que las grandes y, por lo tanto, tienen menos habilidad para iniciar empresas costosas. Tal evaluación cuantitativa del esfuerzo cultural penetra en la sociología, la antropología y la economía. Un ejemplo es la explicación económica de la posición del artista y del diseñador en la vida industrial del siglo XX. Para el economista, los artefactos cambian de acuerdo con el mercado: un alza o una disminución en la demanda de un artículo afecta el volumen de la producción; las oportunidades para cambiar el producto varían con la producción.

Empero, nuestra anterior distinción entre objetos originales y conjuntos de réplicas sugiere otra línea de argumentación. La existencia de grandes cantidades de copias testimonia la existencia de un gran público que puede desear o condenar el cambio. Cuando se desea un cambio, el público mismo requiere solamente mejoras o extensiones del producto actual. La demanda pública reconoce solamente lo que existe, a diferencia de los inventores y artistas cuyas mentes giran alrededor de futuras posibilidades, cuyas especulaciones y combinaciones obedecen a un patrón de orden totalmente diferente, descrito aquí como unido a la progresión de experimentos que componen una sucesión formal.

Esta separación entre diseñador y consumidor, por supuesto, no es válida para muchos tipos de sociedades, donde la mayoría de los objetos son hechos en el círculo familiar. Pero la división entre objetos originales y masas de réplicas sí es válida para la sociedad tanto campesina como para los recintos tribales y las cortes de la Europa del siglo XVIII. No puede haber una réplica sin que exista un original; y la familia de originales nos lleva directamente a la génesis de la sociedad humana. Si deseamos explorar la naturaleza del cambio, debemos examinar la secuencia de formas.

Las réplicas pueden reflejar directamente magni-

tudes tales como riqueza, población y energía, pero tales magnitudes no son responsables por sí solas de la incidencia del original o expresiones primarias de las cuales se derivan las réplicas. Las expresiones primarias, a su vez, se producen en secuencias formales. Esta idea supone que las invenciones no se encuentran aisladas de los acontecimientos, sino más bien son posiciones eslabonadas de las cuales podemos derivar nuestras conexiones. La idea de seriación también presupone un orden estructural en la secuencia de los inventos que existe independientemente de otras condiciones. El orden de realización puede deformarse, y la secuencia puede atrofiarse por condiciones externas, pero el orden en sí no es la consecuencia de dichas condiciones. Bajo ciertas circunstancias, un orden estructural inherente a la secuencia de nuevas formas es claramente perceptible para muchos observadores; lo percibimos más claramente en las etapas iniciales de la escultura griega de figuras, en la arquitectura gótica y en la pintura del Renacimiento, donde progresiones unidas de soluciones relacionadas se siguen una a la otra en un orden reconocible, como si siguieran las condiciones de un programa previo, común a estas varias evoluciones.

Sin embargo, progresiones de este tipo están lejos de ser comunes. A causa de lo completo del inventario del pasado europeo, saltan a la vista con más frecuencia que en otros continentes. Pero sus apariciones se encuentran muy separadas, como si los acontecimientos de esta magnitud no pudiesen ocurrir frecuentemente. Tal vez sean como la aurora boreal, que se ve mejor en unas latitudes que en otras, como manifestaciones magnéticas que son visibles sólo bajo ciertas condiciones especiales.

La tipología de la vida de los artistas.—Se encuentran más fácilmente a la disposición para su observación las vidas de los artistas famosos. El paso y el tono de la vida de un artista nos pueden decir mucho sobre su situación histórica, aunque la mayoría de las vidas de los artistas son poco interesantes. Generalmente caen dentro de las divisiones de la rutina: aprendizaje,

encargos tempranos, matrimonio, familia, trabajos de la madurez, alumnos y seguidores. A veces el artista trabaja y ocasionalmente su camino se cruza con el de personas con mayor colorido. Cellini, quien no fue un artista interesante, llevó una vida excitante, que lo mantuvo apartado de la difícil tarea del arte.

El individuo que busca una expresión personal, cuando se enfrenta a la cantidad de posibilidades locales que están a su disposición en el momento de su entrada, debe seleccionar los componentes que utilizará. Esta acomodación gradual entre el temperamento y la oportunidad formal define la biografía artística. Nuestra evidencia se limita a carreras que han soportado los asaltos del tiempo; tenemos sólo los productos «de éxito» de todos estos ajustes arriesgados entre el individuo y su momento, y de todos ellos solamente emergen unos cuantos tipos, entre los cuales nuestro conocimiento se limita a Europa y al Lejano Oriente. Como género literario, la biografía artística no se practicó en ninguna otra parte.

Por definición, una secuencia formal sobrepasa la capacidad de un individuo para agotar sus posibilidades en el transcurso de toda una vida. Sin embargo, puede imaginar más de lo que puede ejecutar. Lo que ejecuta obedece a una regla de secuencia en la que se determinan las posiciones, mas no los intervalos. Tanto lo que imagina como lo que ejecuta dependen de su posición en la secuencia, al iniciarse en la forma-tipo (página 38). Existe una afinidad entre cada una de estas oportunidades y el correspondiente temperamento humano.

Existen pintores de ritmo lento, pacientes, tales como Claude Lorrain y Paul Cézanne, cuyas vidas contienen un único problema real. Ambos fueron iguales por dedicarse a reflejar el paisaje y fueron iguales por encontrar para sus efectos maestros pasados de moda. Al confiar en sus predecesores boloñeses Domenichino y los Caracci, Claude renovó el paisaje romano-campánico de la antigüedad clásica. Cézanne se dirigió hacia Poussin, como tantos pintores franceses que se interesaban en el orden tectónico. El parecido no es simplemente una coincidencia biográfica ni tampoco

únicamente afinidades temperamentales. Los pintores anónimos del mural de Herculano y Boscoreale se relacionan con los del siglo XVII y con Cézanne como etapas sucesivas separadas por intervalos regulares en un estudio milenario de la estructura luminosa del paisaje, el cual probablemente continuará durante muchas generaciones más a ritmos igualmente impredecibles. El tipo florece solamente en aquellos períodos urbanos cuando los ascendientes de vocaciones especiales permiten que personas de tendencia reflexiva tengan el suficiente ocio para lograr sus difíciles variedades de perfección.

Bajo estas condiciones, y por tanto tiempo como sobreviven los antiguos cuadros o sus derivados, los pintores de cierto temperamento se sentirán llamados a satisfacer su reto con una actuación contemporánea. Ingres continuó con las líneas que trazó Rafael, Manet aceptó el reto que le puso Velázquez. Las obras modernas toman su medida de las antiguas; si tienen éxito, esto agrega elementos anteriormente desconocidos a la topografía de la forma-tipo, como un nuevo mapa que muestra rasgos inesperados en un terreno familiar pero que no es completamente conocido. A veces el mapa parece estar terminado, no puede agregarse nada más; la clase de formas se ve cerrada hasta que otro hombre paciente toma el reto de la situación aparentemente completa y, una vez más, tiene éxito al extenderla.

Al mismo tiempo, los hombres versátiles son diferentes de estos artistas reflexivos de un solo problema. Su entrada puede suceder en una de dos coyunturas, de renovación social o técnica. Los dos tipos coinciden a veces, como en el Renacimiento. La renovación técnica es como un deshielo de primavera, todo cambia a la vez. Tales momentos, en la historia de las cosas, ocurren cuando las nuevas técnicas repentinamente requieren toda la experiencia para asumir su molde; los directores de radio, cine y televisión han transformado nuestro mundo durante este siglo, y un Vasari que encontrará su momento para pronunciarse dentro de una generación, registrará y agrandará es-

tas figuras legendarias de sonido y sombra, cuyos mitos ya se unen a los de la antigüedad clásica.

El otro momento para la aparición de los hombres versátiles se da cuando una sociedad completa se ha reasentado sobre nuevas líneas de fuerza después de grandes cataclismos, cuando por un siglo o dos las interminables y complicadas consecuencias, implicaciones y derivaciones de los supuestos existenciales nuevos, deben ordenarse y explotarse. La mayor concentración de estos artistas versátiles aparece en la Italia del Renacimiento, donde florecieron como un tipo social reconocible bajo el patrocinio de príncipes, mercaderes y la pequeña nobleza, de Papas y *condottieri*. Alberti, Leonardo y Miguel Ángel son sus representantes italianos más célebres; Jefferson fue un tipo aún más raro, el artista-estadista.

Estas épocas de desplazamiento social, cuando nuevos maestros toman el control, no siempre, por supuesto, son períodos de renovación artística. La transformación revolucionaria de la vida nacional francesa a fines del siglo XVIII fue testigo de nuevas y sorprendentes modas, pero no hubo ninguna renovación artística fundamental comparable a la del siglo XV en Italia. En general, esta renovación tiene que producirse en obras de arte y entre grupos de artistas, y no puede venir de decretos gubernamentales. No necesita haber renovación en épocas cuando todavía aparece una amplia perspectiva futura en las tradiciones actuales. Así como el hombre versátil es convocado por la era de la renovación, aquel que se dedica pacientemente al estudio de problemas únicos florece en una era en la que reina el orden.

No sería histórico suponer que cualquier período alguna vez ha tenido una estructura de patrón uniforme, tal como los comentarios anteriores tienen el peligro de sugerir. Pero tampoco es histórico representar un período dado en la historia de la arquitectura, como la era de Pericles, como una época de posibilidades ilimitadas o sin patrón. Ya se habían logrado ciertas metas, y las bases de nuevas posibilidades se habían hecho aparentes. Los hombres de la generación de Mnesicles no tuvieron más alternativa que moverse de

la posición que acababan de adquirir a la siguiente, según les pareció desde su punto de vista como profesionales, que calculaba las oportunidades de éxito y fracaso entre el público del momento.

Muy pocos hombres versátiles con una irrupción favorable también tienen en común la habilidad para asumir en rápida sucesión un gran número de las posiciones disponibles y así anticiparse a sus sucesores de varias generaciones, incluso presagiando otra nueva serie, antes de que se haya gastado aquella en la que están involucrados. Miguel Ángel es el más notable de estos artistas anticipadores; Fidias pudo haber sido otro. Tales hombres prefiguran, en las obras de unos pocos años, las series que varias generaciones desarrollarán lenta y laboriosamente. Pueden, por una acción extraordinaria de la imaginación, anticiparse a una clase futura de formas en una proyección relativamente completa. La acción no es fácilmente visible a sus contemporáneos. Se revela más claramente a los historiadores con una percepción panorámica, mucho después del acontecimiento. Produce la idea de que el cambio puede provocarse con brusquedad en forma prematura por la acción de tales individuos excepcionales.

Pueden identificarse ciertos otros modelos biográficos entre los artistas. El número es pequeño, tal vez sólo porque se conservan tan pocas biografías de los artistas y artesanos del mundo; pero más probablemente porque la variación de tipo es inherentemente pequeña entre las vidas de las personas inventivas. Así, Hokusai se parece a Uccello como un pintor obsesionado, un tipo al que también pertenecen Piero di Cosimo, Rembrandt y Van Gogh; como hombres solitarios y retraídos para quienes la pintura era una vida completa. No son ni reflexivos y pacientes, ni versátiles y anticipadores, sino son personas solitarias que ocupan totalmente las posiciones que les proporcionaron sus entradas particulares. Aun los arquitectos, cuyo trabajo requiere virtudes gregarias, pueden contarse entre ellos; las carreras de Francesco Borromini y Guarino Guarini pertenecen a este grupo obsesivo

por la extraña, intensa y completa realidad con la que revistieron sus mundos solitarios e imaginarios.

Un tipo contrastante es el evangelio, cuya misión es mejorar el mundo visible por la imposición de su propia sensibilidad. Ningún arquitecto importante del presente siglo ha podido ejercer su arte sin asumir esta actitud evangélica. El artista-misionero, a menudo es un maestro vigoroso y un escritor prolífico, que florece mejor cuando domina lo académico de la práctica correcta. Son ejemplos: J. A. Gabriel, el decano del gusto arquitectónico francés, o Frank Lloyd Wright y sir Joshua Reynolds. Cada uno de ellos ejerció un gusto autocrático, fundado en rasgos convencionales selectos, que los más antiguos obtuvieron de una tradición aristocrática, y que Wright tomó de H. H. Richardson y Louis Sullivan.

Existen dos tipos distintos de innovadores en la historia del arte. Los más raros de ellos son los precursores, como Brunelleschi, Masaccio o Donatello, cuyos poderes de invención encuentran una entrada adecuada que no sucede más que una vez en varios siglos, cuando se abren nuevos dominios del conocimiento a través de sus esfuerzos. El otro tipo es el rebelde que se separa de su tradición para hacer su propia voluntad, ya sea alterando su tono, como Caravaggio, o impugnando totalmente su validez, como Picasso. El precursor puede también ser un artista reflexivo o un obsesivo, como Cézanne. Sin ser un rebelde, el precursor, calladamente, establece nuevos cimientos dentro del antiguo vedado. El precursor puede no tener imitadores; siempre es *sui generis*, mientras que el rebelde aparece en las multitudes, porque la manera del rebelde se imita fácilmente. El precursor forma una nueva civilización; el rebelde define los márgenes de una que se está desintegrando.

El precursor genuino aparece generalmente en el marco de una civilización provincial, donde las personas han sido durante mucho tiempo los receptores más que los generadores del nuevo comportamiento. El rebelde, como Picasso, encuentra su situación en el corazón de una vieja civilización metropolitana. La condición necesaria para un precursor es que su

actividad sea nueva; para un rebelde es que ésta sea vieja. Los precursores tienen que moldear su obra en la concha de un oficio antiguo, como Ghiberti, quien fue aprendiz de orfebre; o encontrar un lugar para su obra en el corazón de la sociedad, como los creadores del primer cine. Los rebeldes, por otra parte, que conforman sus vidas al margen de una sociedad que desprecian, tienen que establecer una nueva condición civil en la búsqueda de cierta integridad de vida y obra. El ejemplo más célebre es el de Gauguin en la forma especial del artista como un refugiado burgués que continuó la romántica convención de la bohemia parisina entre los habitantes primitivos de Tahití.

Estos seis tipos de carreras: precursores, *hommes à tout faire*, obsesionados, evangelistas, reflexivos y rebeldes, existen todos a la vez en la moderna sociedad occidental. Por supuesto, no todos pueden ocupar las mismas secuencias formales. Cada secuencia proporciona las oportunidades de su edad sistemática particular sólo al grupo que tiene las condiciones temperamentales para lograr una buena entrada. Así la televisión requiere hoy en día directores de una clase temperamental especial pero requerirá otro tipo de temperamentos una década más tarde mientras que los hombres que pudieron haber sido directores de televisión hoy en día pueden dirigirse hacia otra forma teatro que sea más adecuada para proporcionarles su entrada.

Según observamos en las otras sociedades de épocas anteriores, es imposible documentarse sobre la existencia de diferentes tipos de actividad artística. Bohemio no puede identificarse antes del siglo XVII en Europa o en China. Realmente en las sociedades antiguas es probable que las líneas limítrofes entre las diferentes actividades fueran mucho menos patentes de lo que son hoy en día, que los artistas reflexivos y obsesionados se mezclaran, como los precursores y los rebeldes, o como los hombres versátiles y los evangélicos, sin la separación clara que se nota en la actualidad. En la Edad Media, el artista individual permanece invisible detrás de las fachadas

corporativas de la iglesia y el gremio. La historia grecorromana y china son las únicas que informan con algún detalle sobre las condiciones de las vidas de los artistas individuales. Todo lo que tenemos sobre los artesanos de las dinastías egipcias son unos pocos nombres y líneas de texto. Los registros de otras civilizaciones de la antigüedad en América, África y la India no nos dicen nada sobre las vidas de los artistas. Sin embargo, los registros arqueológicos repetidamente muestran la presencia de series relacionadas de manufacturas rápidamente cambiantes en las ciudades, y más lentas en las provincias y en el campo; todas ellas manifestación de la presencia de personas a quienes podemos llamar artistas. No todos ellos florecieron al mismo tiempo, como sucede hoy en día en las grandes ciudades de los Estados principales, donde coexisten más clases de formas que talentos que las llenen. Por ejemplo, la pintura progresista de hoy en día atrae principalmente a los rebeldes, mientras que los precursores y los reflexivos pintan al margen del éxito o pertenecen a otros oficios, como el diseño de escenarios o el arte publicitario, donde se necesitan más urgentemente sus disposiciones peculiares que pintando para negociantes de arte de moda. En las sociedades antiguas se encontraban menos secuencias en desarrollo activo a la vez, y las oportunidades para todo el espectro de temperamentos fueron correspondientemente más modestas.

Tribus, cortes y ciudades.—Surge ahora una explicación provisional de los cambios rápidos y lentos en la historia de las cosas. La intervención de los hombres para quienes el arte es una carrera, de hombres que pasan todo su tiempo en la producción de cosas inútiles, produce el cambio del acontecer lento a rápido. En las sociedades tribales de unos cuantos cientos de familias, donde todos deben cultivar alimentos durante casi todo el tiempo como tarea interminable en un ambiente duro, nunca existe suficiente margen fuera de la subsistencia, que permita la formación de grupos de artesanos especializados a quienes se

les exonera de cultivar alimentos. En tales sociedades, las manufacturas muestran cambios, es cierto, pero ese cambio es el cambio de una derivación casual o hábito acumulativo, de repetición rutinaria con ligeras variaciones, lo cual produce un patrón característico a través de las generaciones.

El patrón se parece al de los cambios en las cosas hechas bajo estructuras sociales más complicadas. Muestra la progresión esperada de la edad sistemática temprana a la tardía dentro de los diferentes tipos de cerámica, utensilios caseros y rituales. Las distintas formas-tipo se suceden una a la otra. Detro del alcance de tres o cuatro generaciones, el estudiante atento puede detectar una forma clara que corresponda a la identidad física de la tribu. Pero la progresión, la sucesión y la forma son más silenciosas y menos distintas que en las sociedades más grandes, y el paso es más lento. Suceden menos cosas, ocurren menos invenciones y existe muy poca autodefinición consciente de la tribu por sus manufactureros.

Este contraste selecciona únicamente los casos extremos —la ínfima tribu de pocas familias luchando por sobrevivir, y la enorme metrópoli acantilada, con sus grietas que acogen las meditaciones de muchas mentes inventivas— para ejemplificar los tipos de cambio más vertiginosos y más lentos. Entre ellos se encuentran por lo menos dos posiciones intermedias. Es demasiado simple suponer que la pendiente es continuamente suave. Entré Londres o París y las tribus selváticas del Amazonas o Nueva Guinea, las graduaciones de la organización social están lejos de ser continuas; son más bien como un acantilado montañoso con altas hileras escarpadas de cumbres que separan varias terrazas.

El tamaño demográfico absoluto es irrelevante. Las ciudades pequeñas han generado los acontecimientos principales de la historia con más frecuencia que las megalópolis. Un establecimiento urbano es una condición necesaria, aunque inadecuada para que se produzca un suceso rápido. El establecimiento es urbano

cuando los habitantes privilegiados de la ciudad no son una tribu autosuficiente, sino un grupo de mandatarios, artesanos, mercaderes y parásitos dependientes de las poblaciones rurales que cultivan alimentos, diseminadas por todo el campo.

La vida urbana por sí sola no es suficiente. Todas las provincias tienen ciudades, pero el tedio de la vida urbana provinciana es proverbial. Es tediosa porque la ciudad provinciana es como un órgano que por lo general sólo puede recibir y transmitir mensajes provenientes de los centros nerviosos más altos; no puede emitir muchos mensajes propios, a no ser de dolor o incomodidad, y sus elementos activos perennemente emigran a los verdaderos centros del acontecer, donde se toman las decisiones centrales de todo grupo y donde la concentración del poder reúne una clase de patrocinadores para los inventos y diseños del artista. Estas son condiciones metropolitanas verdaderas. Son las únicas condiciones necesarias y adecuadas para la aparición del paso histórico rápido que siempre ha dictado la vida en las principales ciudades humanas.

Así, pues, tenemos que considerar cuatro fases sociales en esta discusión de la velocidad de los acontecimientos artísticos: 1) la vida tribal, cara a cara con la naturaleza es incapaz de pagarse artesanos; 2) los pueblos y ciudades provincianos, con sus artes derivativas, incluyendo a las capitales que se especializan sólo en el gobierno; 3) las sociedades tribales que incluyen a los artesanos profesionales con poderes de creación; 4) las ciudades o cortes que dan las órdenes invisibles pero terminantes. La tabulación pertenece a la civilización grecorromana, a la sociedad de la dinastía china y al mundo moderno desde 1800, con su división política en Estados gobernantes e imperios coloniales, y con las capitales que atraen para sí a la flor del talento provinciano. Es también válida para las civilizaciones urbanas de América prehispánica. La posición de las ciudades provincianas en la escala, como un ambiente menos favorable que las sociedades tribales que tienen sus propias tradiciones artesanales

puede parecer arbitraria, pero se justifica en cuanto a las condiciones de la actividad artística original; un trabajador en bronce de Ashanti en Africa de mediados del siglo XIX tal vez estuviera mejor situado como artista que sus colegas contemporáneos en Chicago o Mosul, quienes se limitaron a hacer réplicas provincianas y estereotipos útiles.

En la Europa medieval, antes de 1400, se necesita un esquema distinto. Las cortes feudales, las abadías y las catedrales fueron los centros generadores de encargos importantes; la campiña de los alrededores fue la provincia receptora, y las ciudades más grandes dependían de la presencia intermitente de la corte real para obtener acceso a los favores y al poder. Después del Renacimiento, las capitales alcanzaron una mayor importancia, pero hasta 1800 las pequeñas cortes de los principados europeos fueron verdaderos centros de la excelencia artística, tomando sólo de vez en cuando una relación provincial con las grandes ciudades, las cuales, a menudo eran más provincianas en ciertos aspectos que, por ejemplo, el duodécimo ducado de Weimar, que patrocinó a Goethe. Hoy en día, la nivelación del mundo por la diversión de las masas y por la monotonía industrial es tan completa, que sólo las ciudades más ricas y unas pocas poblaciones universitarias siguen siendo bastiones del saber y del buen gusto.

Los diferentes climas históricos de la clientela proporcionaron diferentes ambientes para los seis tipos de carreras que discutimos anteriormente. El precursor y el rebelde pueden no tener cabida en una sociedad tribal ni en una vida provinciana, donde la inconformismo conduce a severos castigos. Sólo los centros más ricos en poder pueden apoyar al *homme à tout faire* o a su contrapunto académico, al evangélico director de escuela. Los hombres obsesionados y los reflexivos pueden trabajar en cualquier parte, pero su entrenamiento y formación requieren que pasen cierto tiempo en una corte o cerca de las fuentes del poder económico para convertirse en parte de la corriente de los sucesos rápidos.

En otras palabras, sólo hay dos velocidades significativas en la historia de las cosas. Una es como el paso de glaciación en deriva acumulativa en sociedades pequeñas y aisladas, cuando se da muy poca intervención consciente que altere la velocidad del cambio. La otra, el modo repentino que se parece a un incendio forestal en cuanto a su acción, que salta a través de grandes distancias, cuando varios centros desconectados arden con la misma actividad. La historia de la invención reciente tiene muchos casos de esta acción aparente a distancia, como cuando dos o más profesionales, sin conocer uno el trabajo del otro, llegan a la misma solución, independientemente, pero en forma simultánea, en base a premisas comunes y métodos similares.

Una variante importante del acontecer rápido puede describirse como el caso de duración intermitente. Un problema recibe atención temprana, como el motor de vapor de Herón o la pintura grecorromana de naturaleza muerta. En ausencia de condiciones de apoyo y técnicas de refuerzo, el invento permanece en la oscuridad durante muchos siglos hasta que se producen las condiciones que permiten que la forma-clase reingrese a la conciencia inventiva de otra civilización. Este modo intermitente de acontecer tiene instantes rápidos y se limita a los centros principales de la civilización, pero es irregular en cuanto a sus marchas, y sus consecuencias totales son sumamente lentas para poder extraerse.

Toda la gama de carreras artísticas, desde precursores a rebeldes, sólo puede desarrollarse entonces bajo condiciones metropolitanas, cuando se encuentra disponible una amplia selección de secuencias activas. El suceder rápido depende de las condiciones favorables de auspicio y carrera, mientras que el acontecer lento caracteriza a los ambientes provincianos o tribales, donde no existen ni el patrocinio ni las posibilidades de carrera que estimulen una exploración más rápida de las varias clases de formas.

Probablemente, el número de posiciones que adoptan las cosas en el tiempo es tan ilimitado como el que ocupa la materia en el espacio. La dificultad en la delimitación de categorías de tiempo ha sido siempre encontrar una descripción adecuada para la duración, que variará de acuerdo con los acontecimientos, al mismo tiempo que los mide frente a una escala fija. La historia no tiene una tabla periódica de elementos y ninguna clasificación de tipos o especies; sólo tiene el tiempo solar y unas pocas viejas maneras de agrupar acontecimientos², pero ninguna teoría de la estructura temporal.

Si se prefiere algún principio de clasificación de acontecimientos a la concepción insostenible de que cada acontecimiento es único e inclasificable, entonces tendría que resultar que los acontecimientos clasificados se agruparían durante una porción dada de tiempo en un orden que variaría entre zonas densas y claras. Los tipos que estamos considerando contienen acontecimientos relacionados como soluciones progresivas de problemas a los que cada solución sucesiva modifica las exigencias. Una sucesión rápida de acontecimientos es una zona densa, una sucesión lenta con muchas interrupciones es clara. En la historia del arte sucede ocasionalmente que una generación, y aun un individuo, logra muchas posiciones nuevas no sólo en una secuencia, sino en un grupo completo de secuencias. En el otro extremo, una necesidad específica se mantendrá por generaciones y aun siglos sin soluciones nuevas. Ya hemos examinado estas situaciones bajo el título de acontecimientos rápidos y lentos. Se han explicado como dependientes de la

* En español sólo existe una palabra correspondiente a dos en inglés: *shape* (forma especial, forma visible, contorno, apariencia) y *form* (cuerpo, apariencia). En este caso y a continuación (lo mismo que en el título del libro), *shape* se ha traducido por *configuración* para más claridad y por ser la expresión que en español permite hacer la diferencia de significado y grafía que se da en inglés. (N. del T.)

² J. H. J. van der Pot, *Der periodisering der geschiedenis. Een overzicht der theorieën* (La Haya, 1951).

posición en la serie y del paso variable de invención en los diferentes centros de población. Veamos ahora nuevas variedades en el arreglo de posiciones seriales.

Valores de posición.—Un Apostolado de Zurbarán es una obra de arte unificada y coherente³ Consta de doce o trece pinturas de retratos de los apóstoles. Cada cuadro puede verse sólo, pero la intención del pintor y el deseo del cliente era tener el conjunto completo para verlo unido, como una obra de arte «integral» en una secuencia prescrita ocupando un espacio específico. Muchas cosas tienen propiedades de grupo semejantes, que requieren que se les perciba en un orden predeterminado. Los edificios, en su escenario, son una secuencia de espacios que se pueden percibir mejor en el orden que se proponía el arquitecto; los rostros esculpidos y las partes separadas de una fuente pública o de un monumento, también debe aproximarseles conforme se les planeó, y muchas pinturas fueron concebidas originalmente teniendo una posición fija en una secuencia de la cual puede surgir un efecto narrativo total.

En tales obras de arte «integrales», cada parte separable tiene un valor de posición además de su propio valor como objeto. Nuestra comprensión de una cosa es usualmente incompleta hasta que puede reconstruirse o recobrase su valor de posición. Por lo tanto, la misma cosa puede valorarse muy diferentemente como un objeto separado del contexto y como obra integrada en su conjunto original. El arte grecorromano depende grandemente de valores posicionales. Son ejemplos *Imágenes* de Filóstrato y los contrastantes frontones narrativos de Egina o el Partenón. Es corriente que el valor posicional complemente la interpretación, como cuando las narraciones del Antiguo y el Nuevo Testamento, se comparan con los paralelos, tipos precedentes y prefiguraciones que han sido parte de las enseñanzas cristianas desde antes del *Ditoequeo* (*Dittochaeum*), de Prudencio⁴.

³ Martin S. Soria, *The Paintings of Zurbarán* (New York: Phaidon, 1953), c. g. Nos. 78, 144, 145.

⁴ K. Lehmann-Hartleben, «The Images of the Elder Phi-

A estos valores obvios, resultantes de la posición espacial, podemos agregar otra categoría resultante de la posición temporal. Como no existe obra de arte alguna fuera de secuencias eslabonadas que conectan todo objeto hecho por el hombre desde la más remota antigüedad, cada cosa tiene una posición única en ese sistema. Esta posición está señalada por coordenadas de lugar, edad y sucesión. La edad de un objeto tiene no sólo el valor acostumbrado absoluto en los años que han pasado desde que se hizo; la edad también tiene un valor sistemático en términos de la posición de la cosa en la sucesión pertinente.

La edad sistemática aumenta nuestra concepción de posición histórica. La idea requiere que relacionemos cada cosa con los diversos sistemas cambiantes de formas a los que pertenece desde su aparición. Por lo tanto, los nombres usuales de las cosas son inadecuados, porque son demasiado generales. Es demasiado ambiguo hablar de la edad sistemática de una casa de campo inglesa como «*Sevenoaks*», construida durante muchos siglos; sólo podemos considerar sus partes y las ideas para su unificación cuando establecemos edades sistemáticas. Una gran escalera, por ejemplo, si es construida en 1560, será una forma muy nueva en su clase, porque las grandes escaleras se comenzaron a construir en España, y más tarde, en Italia no antes de los primeros años del siglo XVI⁵. Una remodelación en 1760, que impuso una variedad asimétrica gotizante sobre una casa anterior, realizada por John Webb (1611-774), fue asimismo muy nueva en la forma-tipo de efectos arquitectónicos pintorescos, mientras que el núcleo de Webb fue tardío en su clase de formas italianizantes.

Los períodos y sus longitudes.—Así, pues, cada

lostratus», *Art Bulletin*, 23 (1941), 16-44. A. Baumstark, «Frühchristliche-Palästinische Bildkompositionen in abendländischer Spiegelung», *Byzantinische Zeitschrift*, 20 (1911), 177 y ss.

⁵ N. Pevsner, *An Outline of European Architecture* (sexta edición, Baltimore: Penguin, 1960), pp. 47-48, sobre escaleras de planta cuadrada con núcleo abierto en España. [Hay traducción al español: *Esquema de la arquitectura europea* (Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1957). N. del T.]

cosa es un complejo que tiene no sólo rasgos, cada uno con una edad sistemática diferente, sino también grupos de rasgos o aspectos, cada uno con su propia edad, como cualquier otra organización de materia, como un mamífero, en el que la sangre y los nervios tienen diferente antigüedad biológica, y el ojo y la piel son de diferentes edades sistemáticas.

A causa de que la duración puede medirse por medio de las dos normas, la edad absoluta y la edad sistemática, el tiempo histórico parece estar compuesto de muchas envolturas, además de ser una mera corriente de futuro a pasado a través del presente. Estas envolturas, todas las cuales tienen diferentes contornos en el sentido que son duraciones definidas por sus contenidos, pueden agruparse fácilmente por familias grandes y pequeñas de formas. No nos interesan ahora las formas diminutas del tiempo personal, aunque cada uno de nosotros puede observar en su propia existencia la presencia de tales patrones, compuestos de versiones tempranas y tardías de la misma acción. Se extienden a través de toda la experiencia individual, desde la estructura de unos pocos segundos de duración hasta la extensión de una vida entera. Nuestro principal interés aquí reside en las configuraciones (*shapes*) y las formas de las duraciones más prolongadas que las de una sola vida humana o que requieren el tiempo de más de una persona, como las duraciones colectivas. La familia menor de estas conformaciones es la cosecha anual de modas de vestido, cuidadosamente alimentada por la industria del vestido en la moderna vida comercial, y por el protocolo cortesano en los regímenes de la era preindustrial, en los que la elegancia era la manifestación más segura de la clase social alta. Las configuraciones más grandes, como las metagalaxias, son muy pocas; vagamente sugieren su presencia como las formas gigantes del tiempo humano: la civilización occidental, la cultura asiática, o la sociedad prehistórica, la bárbara y la primitiva. En medio se encuentran los períodos convencionales que se basan en el año solar y en el sistema decimal. Tal vez la verdadera ventaja del siglo sea que no corresponde a

ningún ritmo natural o determinable de cualquier acontecer. Como no sea la condición escatológica que se apodera de la gente cuando se acerca el milenio⁶, o el abatimiento de fin de siglo que se produjo después de 1890 a causa del mero paralelismo con la década de 1790 del terror francés.

Ciertamente no existe nada en la historia del arte que corresponda ya sea al siglo o a su décima parte. Empero, cuando consideramos la extensión completa convencional del arte grecorromano, nos encontramos, como su posible duración, con diez centurias, un milenio que va del 600 a. C. al 400 d. C. Pero no nos viene a la mente ninguna otra duración milenaria, y la grecorromana depende de cortes arbitrarios tanto al principio como al final.

Más que dedicar espacio a reseñar las concepciones cíclicas de duraciones históricas «necesarias», que corresponden a otra clase de especulación, podemos considerar más cuidadosamente los períodos que se dice corresponden a duraciones e intervalos en la historia de las cosas que se sabe si «funcionan». Un año es seguramente válido, contiene el paso de las estaciones. Muchas clases de trabajo encajan en esta envergadura. El marco humano envejece perceptiblemente en un año, y se proponen año con año planes con diverso detalle.

El lustro romano ha vuelto a disfrutar de favor en la planificación de los países socialistas. Ciertamente es una extensión más favorable para las cuestiones humanas que la década, que es demasiado larga para planes prácticos, y muy corta para muchos registros. La década es sólo una décima parte del siglo. Tanto la década como el siglo son intervalos arbitrarios y no duraciones operables. Otras civilizaciones prefirieron duraciones más cortas, como el período de cincuenta y dos años de los mexicas, compuesto de cuatro divisiones de trece años cada una. Corresponde aproximadamente a la duración de una vida adulta. Esta correspondencia pudo ser pura coincidencia, ya que

⁶ H. Focillon, *L'An mil* (París, 1952). [Hay traducción al español: *El año mil* (Madrid, Alianza Editorial). N. del T.]

el ciclo de cincuenta y dos años fue elaborado, para uso astrológico, por un pueblo agrícola a partir de la combinación del año solar con el año ritual campesino de 260 días.

Más a nuestro propósito que el siglo es la longitud de una generación humana. Se la calcula diversamente de acuerdo con propósitos diferentes y en diferentes períodos; en estudios demográficos se le estima como 25 años, pero en historia general llega a 32-33 años. La duración más larga probablemente corresponde al simple acontecimiento de reemplazo biológico. Tres generaciones se acercan a nuestro siglo, y puede pensarse que tal ciclo puede ser útil a nuestros estudios, correspondiendo a la revolución de la moda, por medio de la cual el gusto de nuestros abuelos, en ropa y muebles, después de haber sido rechazado por sus hijos, vuelve a tener éxito en la generación de los nietos. En la práctica, no obstante, estos retornos cíclicos de la moda requieren menos de medio siglo, y están sujetos a interferencias deformantes de parte de otros sectores del acontecer, como Kroeber y Richardson mostraron en su notable estudio basado en las modas femeninas desde aproximadamente 1650⁷.

⁷ Jane Richardson y A. L. Kroeber, «Three Centuries of Women's Fashions. A Quantitative Analysis», *Anthropological Records*, 5 (1940), núm. 2 (Universidad de California): «El cómo del desplazamiento del estilo del vestido no lo dictan las condiciones políticas; debe ser causado por algo en el establecimiento de las modas mismas —algo dentro de la estructura de la moda...». En otra parte y más tarde, el profesor Kroeber, en *Style and Civilizations*, volvió al tema de la inmanencia. Sobre la aparición independiente de similitudes en fases correspondientes de culturas diferentes escribió (p. 143) que el fenómeno (p. e., el «impresionismo» japonés en la pintura de Sesshu, d. C. 1419-1506) es «inmanente en un esquema de desarrollo o crecimiento... algo así como andar a gatas es una función de la niñez, la turbulencia lo es de la juventud y el cuerpo encorvado de la vejez». Sin embargo, concluyó que «la suposición de fuerzas inmanentes es mejor que se deje como último recurso... Más probables son las inmanencias secundarias o seudoimanencias: series de fenómenos culturales internos de importancia muy variable, que se han desarrollado gradualmente como consecuencia de fuerzas externas» (p. 159). [Paginas 137 y 153 de la edición en español: A. L. Kroeber, *El estilo y la evolución de la cultura* (Madrid: Guadarrama, 1969). N. del T.]

La indicción como módulo.—No poseemos en el calendario ninguna duración usual que corresponda bien a las esperanzas de vida individual (las tres veintenas y diez de la Biblia son una excepción) bien a la estimación estadística de una generación (25-33 años). Por supuesto, ambas han variado rápidamente en el último siglo. Antes de 1800, la esperanza de vida difería poco de los cálculos que recientemente se han hecho para el hombre paleolítico, que al nacer, como los romanos y los franceses del *ancien régime*, se les calcularía según una estimación moderna que vivirían menos de 25 años. En su propia época, por supuesto, estas personas no se atribularon por tal idea; algunas llegaron a viejas y otras murieron jóvenes, pero ninguna hizo registros cuidadosos. Las divisiones que se hacían de la vida humana eran por lo tanto las mismas que ahora. Los seis tipos usuales de edad eran: infantes, niños, adolescentes, jóvenes, adultos y ancianos. De estas sólo nos interesan las últimas cuatro, ya que comprenden el período productivo de la vida en artistas y artesanos, desde aproximadamente los doce o quince años en adelante. Por lo tanto, la vida laborable de un artista puede decirse que es de cerca de 60 años, de los cuales sólo en 50 se tiene probablemente plena capacidad. Podemos tomar que de 50 a 60 años es la duración usual de la vida de un artista, y no otro número superior a 60. Sus cuatro períodos —la de preparación seguida por la madurez temprana, media y tardía— cada uno de quince años, se parecen a la indicción del calendario romano lo mismo que a los períodos climatéricos de la psicología del desarrollo. En cualquier caso, el término «indicción» es mejor que el de «década», de uso más convencional. La década es tan corta, que corrientemente no logra corresponder a los cambios significativos de la vida de un artista. Los períodos más largos que la indicción tampoco los captan, algo mayor que diez años y menor que veinte corresponde mejor tanto a los períodos vitales de la biografía como a las etapas críticas en la historia de las formas.

Pasemos ahora de la biografía artística a la duración de las series eslabonadas de acontecimientos,

que principalmente nos interesan. Ciertas clases de desarrollos técnicos en la historia del arte requieren cerca de 60 años para sus primeras aplicaciones sistemáticas. La historia temprana de la bóveda nervada de gran tamaño comenzó en la *Ile de Francia*, hacia 1140, y todos los componentes de la armazón especial gótica existían ya en 1200. Algunos estudiosos del asunto ven su primera formulación en territorio anglonormandos y que su período crítico inicial va de 1080 a 1140. Se presentan dos estados diferenciados de elaboración inventiva; la cuestión aquí es que cada uno dura 60 años aproximadamente. Un fenómeno similar es la aparición de la pintura griega de vasos, en dos etapas aproximadas de 60 años cada una, articulada hacia 510 a. C. Otros ejemplos son el desarrollo del sistema pictórico del Renacimiento en Italia central durante cerca de sesenta años en el siglo xv, o la aparición de la arquitectura elevada de estructura de acero después de 1850 en Europa y en Estados Unidos. Cada una de estas series tienen su precedente en experiencias dispersas que anteceden la campaña principal.

Esta sugestión de duraciones dobles de 60 años para ciertas secuencias importantes en la historia del arte es empírica. Ninguna idea previa de evolución «necesaria» gobierna la observación de la duración. Pequeñas diferencias de opinión pueden surgir en cuanto a las fechas de iniciación y fin, pero ninguno contradeciría la magnitud en sí de cualquiera de estos casos, especialmente cuando es evidente que no estamos hablando sobre «estilos artísticos», sino sólo sobre la historia de formas especiales entre ejemplos relacionados que ocurren en regiones limitadas.

La duración comprende sólo las generaciones de la invención y la *mise au point* *, hasta el momento en que el sistema alcance la aceptación general en una región mucho más amplia, como una entidad completamente adecuada para la repetición indefinida. Este tiempo corresponde a lo que se ha llamado corrientemente la etapa «clásica»: la era de Fidias, las grandes

* La *mise au point*; la puesta a punto. (N. del T.)

catedrales de hacia 1200 en el norte de Francia o el alto Renacimiento hacia 1500 en Italia.

Se conocen ejemplos no europeos con duraciones de etapas dobles de 60 años, como la escultura maya en los siglos IV y V d. C., o los grabados japoneses en madera posteriores a 1650. Todos estos ejemplos parecen relacionables porque comprenden nuevos recursos técnicos, temáticos y expresivos, y proporcionan medios de primera mano para obtener una amplia variedad de propósitos estructurales o descriptivos. La validez general de la doble duración de 60 años (aproximadamente 120 años), en dos etapas de formulación experimental y exploración rápida, requiere mayor verificación y muchos más ejemplos antes que podamos saber si depende o no de un tipo específico de organización cultural. La evidencia americana precolombina sugiere ya claramente tal duración mínima para la civilización urbana.

Un posible caso a verificar es el de la pintura paleolítica, con sus dos variantes regionales principales en Dordogne y las cuevas de la región cantábrica, que varían en tipos y expresión tanto como la pintura española y francesa en el siglo XVII. Nuestra cuestión se refiere a duración. Aunque algunos estudiosos señalan treinta o cuarenta siglos para la tradición artística de estas pinturas, lo hacen con poca evidencia, y existe todavía la posibilidad que cada grupo de pinturas ejemplificadas en Lascaux y Altamira las produjeran unas pocas generaciones de pintores liberados temporalmente de la rutina de la vida nómada durante algunos siglos, a causa de algún accidente favorable de tiempo y lugar⁸. Si ese fuera el caso, en-

⁸ Las fechas recientes de carbono radioactivo procedentes de Altamira (España) y Lascaux (Francia) sugieren que los dos sistemas de pintura son casi posiblemente contemporáneos, con separación de un cuarto de siglo. (El carbono de Altamira, magdalenense III, depósitos medios, da 13,540 antes de Cristo \pm 700; el carbono de Lascaux, de las fisuras bajas de la cueva, da 13,566 a. C. \pm 900). H. Movius, «Radiocarbon Dates and Upper Palaeolithic Archaeology in Central Western Europe», *Current Anthropology*, 1 (1960), pp. 370-372. Por supuesto, en el otro extremo, los materiales fechados pueden estar separados por más de 1,600 \pm años.

tonces nuestra duración típica para las edades de invención podría mostrar que se da como una categoría temporal en el esfuerzo humano, independientemente de la actitud cultural.

La separación en pares de períodos de 60 años —formulación seguida de una extensión sistemática— se obtiene principalmente de las acumulaciones históricas mismas. Una extensión que conecta la historia y la biografía la sugiere el período de 60 años, que, por supuesto, es sólo una aproximación de carácter convencional. Sesenta años es también la duración de la vida individual productiva. Sin embargo, muy pocos artistas permanecen, si es que ha habido alguno, en la cima de la corriente durante tanto tiempo. El mantenerse en la cúspide depende probablemente de la «entrada». Fuera de eso, los poderes individuales de invención están usualmente limitados a los años de juventud. Si más tarde en la vida logra nuevas formas, es probable que sean realizaciones maduras de insinuaciones tempranas. Las fases significativas de la mayor parte de vidas es en segmentos similares a la indicción de quince años. El período vital activo comprende aproximadamente cuatro de tales indicciones. Conforme estudiamos las pulsaciones de esas series relacionadas de acontecimientos —arquitectura gótica anglo-francesa, escultura griega preclásica o pintura italiana central— son todas series similares o enlazadas de soluciones relacionadas que se extienden aproximadamente unos 120 años o en dos etapas de 60 años, cada una dividida por generaciones artísticas o indicciones de 15 años⁹. La indicción mide

⁹ La indicción es una observación empírica. No se deriva de ninguna mística de la generación por el año de nacimiento, como en W. Pinder, *Das Problem der Generationen* (1928). [Hay traducción al español, con el título: *El problema de las generaciones en la historia del arte europeo* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1946) N. del T.] Su semejanza con la tabla de generaciones, que promedia quince años cada una, de 1490 a 1940, que presenta para la literatura europea, M. Peyre, *Les Générations littéraires* (París, 1948), es puramente fortuita. M. Peyre observó que se daban generaciones ocasionalmente cortas de diez años cuando el trabajo lo requería; en otras palabras, que la variable independiente no es la generación, sino el trabajo que tiene que hacerse, como en el sentido de

muchas distancias de duración histórica. Es una medida obtenida de la experiencia, lo mismo que el paso, el pie, la ana *, que nos proveen, provisionalmente al menos, de un módulo para conectar las cosas con las vidas individuales y las generaciones humanas.

Consideraremos a continuación unidades todavía más largas, en las cuales basamos nuestras observaciones sobre configuraciones (*shape*). Uno de los espacios de tiempo posible es de cerca de tres siglos, y es la duración aproximada de cada etapa principal de varias civilizaciones, cuyas manufacturas perdurables se han recobrado con algún detalle¹⁰. Un ejemplo es la extensión de las principales divisiones de las civilizaciones precolombinas durante los tres mil años anteriores a la conquista española. Esta cifra era al principio —al principio de este siglo— solamente una conjetura basada en varias líneas convergentes de

mi argumentación. M. Peyre, cuyas observaciones en ese sentido son breves, escribió lo siguiente (p. 176): «*Il y a des époques maigres ou mal définies... il y en a au contraire où l'on vit plus intensément, et où l'on brûle les émotions, vide les idées, épuise les hommes avec fièvre*». Otras periodificaciones francesas de intervalos de quince años se producen en los trabajos de J. L. G. Soulavie, *Pièces inédites sur les règnes de Louis XIV, Louis XV et Louis XVI* (París, 1890), y L. Benloew, *Les Lois de l'histoire* (París, 1881), que mide el período 1500-1800 por «*évolutions*» que promedia cada quince años.

* Medida de longitud equivalente, aproximadamente, a un metro. (N. del T.)

¹⁰ Al presentar esta división tengo en mente las observaciones de R. M. Meyer, *Principien der wissenschaftlichen Periodenbildung*, *Euphorion*, 8 (1901), pp. 1-42. Muestra que los períodos en historia ni son necesarios ni autoevidentes; que todo desarrollo es continuo; que la periodología es enteramente una materia de conveniencia dependiente principalmente de consideraciones estéticas, sobre todo al respecto de la proporción y el número de períodos.

J. H. J. van der Pot, *De periodisering der geschiedenis* (La Haya, 1951) coincide al afirmar que «es imposible formular directrices para la correcta proporción de la duración de períodos en relación uno con el otro y por su número». Insiste que la periodificación, que «forma la quintaesencia de la historia», debe ser idiográfica (i. e. no basada en «leyes históricas») y endocultural, procedente del objeto, y no de «necesidades geográficas, biológicas o de cualidades físicas del hombre» exoculturales».

evidencia, pero recientemente se ha confirmado con las mediciones de radiocarbono que muestran en los registros arqueológicos intervalos de este orden de magnitud entre las crisis. Mide la duración de etapas de artefactos, tales como la cerámica temprana, media y tardía de las aldeas de México y de los Andes centrales bajo el mando de estados teocráticos durante el milenio anterior a 1000 d. C.

Las series cerradas ya fueron mencionadas anteriormente (página 35) como una concepción ilusoria y artificial, ya que ninguna clase se cierra del todo, pues está sujeta a que se renueve la actividad cuando nuevas condiciones lo requieran. De todas maneras, podemos distinguir entre clases continuas e intermitentes. Las clases continuas conciernen sólo a los grupos más grandes de cosas, como la historia total del arte, o a las clases más comunes, como la cerámica doméstica, de las que nunca cesa la producción.

Clases intermitentes.—Dos tipos de clases intermitentes aparecen inmediatamente: aquellas cuyo lapso se da dentro del mismo grupo cultural, y aquellas cuyo lapso se da en culturas diferentes. La intermitencia dentro de la misma cultura son aquellas artes, como las joyas de esmalte, que se interrumpen después del Renacimiento, a excepción de renovaciones infrecuentes, como la joyería de la familia Fabergé, en la Rusia del siglo XIX; o el trabajo de John Paul Miller, en Cleveland, que ha reiniciado la técnica de granulación del oro, común entre los orfebres etruscos. La pintura al temple estuvo largo tiempo en desuso a causa del ascendiente de la pintura al óleo en el siglo XV, hasta que una serie de condiciones del siglo XIX y XX llevaron a su restablecimiento, como en la academia de pintura al temple que floreció en la Universidad de Wale hasta 1947 (basada en el texto del siglo XIV de Cennino Cennini, editado por D. V. Thompson y enseñado por Lewis York), con el fin de preparar estudiantes para las comisiones de pintura mural que hicieron posible los programas de obras públicas de la década de 1930. La construcción de bóvedas nervadas verdaderas ha tenido una extraordinaria reno-

vacación en el siglo actual, luego de un prolongado abandono, primero con Gaudí, y más tarde con los estudios de estructuras nervadas en hormigón armado.

Tales clases intermitentes se reconocen fácilmente como compuestos de impulsos tan separados que se presentan realmente grupos diferentes de invenciones. Empero, el nuevo grupo sería imposible sin la tradición y los logros del grupo anterior profundamente enterrado en el pasado. La clase antigua condiciona su nueva continuación mucho más profundamente de lo que desea recordar la generación viviente.

La historia de la difusión transcultural, a su vez, contiene varios tipos de movimiento. En las condiciones de viaje de la era preindustrial, las grandes distancias, como entre la Roma imperial y la China de la dinastía Han, las recorrieron sólo las invenciones más útiles. Los esfuerzos sistemáticos para transformar por completo la estructura simbólica de la civilización china, llevados a cabo por misioneros budistas desde la India en el siglo vi y cristianos en los siglos xvi y xvii, sólo tuvieron éxito temporalmente, pero no podrían nunca haber comenzado sin la amplia tradición previa de aprendizaje utilitario llevado a China por el comercio. En ocasiones, como en la conquista española de México y Perú, la acción militar bruta reemplazó estos movimientos de penetración comercial y misional. La conquista fue seguida inmediatamente por sustituciones europeas masivas de la conducta útil y simbólica de las tradiciones nativas. Sólo los rasgos nuevos y necesarios para los europeos sobrevivieron la destrucción en gran escala de las civilizaciones nativas americanas (la patata o papa, los tomates, el chocolate, etcétera).

Muy pocas formas artísticas nativas han sobrevivido hasta ahora esta destrucción¹¹. El arte de las al-

¹¹ La escatología de las civilizaciones es un sujeto aún sin tocar por el pensamiento profundo. Véase, W. H. R. Rivers, «The Disappearance of useful arts», *Festschrift tillegnad Edvard Westermanreck* (Helsingfors, 1912), pp. 109-130, o mi ensayo titulado «On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art», *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology for. K. Lothrop* (Cambridge, Mass.: Harvard Uni-

versity Press, 1961), y las observaciones de A. L. Kroeber sobre «The Questions of Cultural Death», en *Configurations of Cultural Growth* (Berkeley, 1944), pp. 818-825.

teas de México tiene unas pocas remembranzas silenciosas o comerciales de la antigüedad indígena. Todas las figuras principales de la pintura mexicana del siglo xx, Orozco, Rivera y Siqueiros, ampliaron el pasado indígena, y ciertos extranjeros extendieron en sus propios términos muchos temas nativos. Frank Lloyd Wright renovó una experiencia con composiciones de bóveda salediza maya que se habían interrumpido desde el siglo xv en Yucatán, y reinició con los recursos técnicos de su tiempo en el punto que desistieron los maya-toltecas que construyeron Chichén Itzá. (Barnsdall House, Los Angeles, 1920). Henry Moore, el escultor inglés moderno, asimismo, volvió hacia variaciones del tema de figuras angulares reclinadas basadas en una tradición mayo-tolteca del siglo xii, aproximadamente. John Flanagan, norteamericano, hizo estudios de animales apretujados unos con otros en un idioma con antecedentes aztecas del siglo xv. Estas prolongaciones del siglo xx pueden interpretarse como una acción colonial a la inversa, realizada por hombres de la edad de piedra sobre naciones modernas industriales, a una gran distancia cronológica. Sólo a través de este lenguaje formal sobrevive la sensibilidad de una civilización ya extinguida, en obras de arte que conforman la obra de artistas vivientes en una civilización totalmente no relacionada medio milenio más tarde.

Por supuesto, el fenómeno es posible en cualquier nivel de la relación histórica. Transformó profundamente la civilización occidental en el nacimiento, cuando la obra inconclusa de la antigüedad grecorromana se posesionó de toda la mente colectiva de Europa para dominarla hasta bien entrado el siglo xx, tan recientemente como las ilustraciones de Picasso a *Las Metamorfosis* de Ovidio. Hoy en día, la antigüedad clásica ha sido desplazada por modelos aún más remotos, provenientes del arte prehistórico y primitivo de todas las partes del mundo, en una acción similar de objetos muertos, como si se quisiera completar los

versity Press, 1961), y las observaciones de A. L. Kroeber sobre «The Questions of Cultural Death», en *Configurations of Cultural Growth* (Berkeley, 1944), pp. 818-825.

principales contornos de posibilidades hace mucho tiempo sin realizar. En otras palabras, cuando la gente crea nuevas formas, comprometen la posteridad para que en un remoto intervalo continúen el sendero a través de un acto de mando involuntario, producido por obras de arte y sólo por ellas.

Tenemos aquí, sin lugar a dudas, uno de los mecanismos más significativos en la continuidad cultural, cuando la obra de arte visible de una generación ya extinta puede todavía ejercer tan poderosos estímulos. Cuando el registro es todavía muy corto, no está claro si los antiguos mensajes continuarán resonando indefinidamente en los corredores del tiempo. Existe, no obstante, un breve momento cuando las personas buscaron conscientemente independencia total de las fórmulas pasadas de expresión. Este momento se produjo en Europa durante la generación de 1920, con el nombre de funcionalismo. Podría tal vez buscarse paralelos históricos en varios movimientos iconoclastas de reforma religiosa, como en Constantinopla, en la Florencia del siglo xv, en el Islam, en el judaísmo y en el protestantismo puritano. Según el programa funcionalista, siguiendo la doctrina que sólo es bello lo necesario, todos los productos posibles debían diseñarse de nuevo en una búsqueda de formas que sólo correspondieran a sus usos.

Clases detenidas.—Conforme nos aproximamos a las clases incompletas, debemos explorar brevemente el tema relacionado de las clases abandonadas, detenidas o «hambrientas» que se han dejado sin explotar. Los ejemplos son bastante comunes en la vida de inventores desconocidos cuyos descubrimientos permanecen por muchos años en la oscuridad hasta que por una circunstancia fortuita su trabajo llega a conocimiento de personas competentes que lo continúan. Ejemplos muy notorios se han dado en la historia de la ciencia; un caso célebre es el de los estudios fundamentales en genética de Gregor Mendel, que no recibieron atención por casi cuarenta años. La historia del arte tiene muchos paralelos, como Claude Ledoux, cuyo uso neoclásico de formas geométricas puras durante

la época napoleónica prefiguró las duras abstracciones del «estilo internacional» en el siglo xx; o sir Joseph Paxton, cuya prefabricación de partes metálicas le permitió diseñar los espacios proféticos de vidrio y acero del «Palacio de Cristal» de Londres (1850-1851). Precursores como éstos tienen el poder de producir soluciones par una necesidad general mucho antes que la mayoría experimente la necesidad misma. En realidad, la manera como se enmarca la necesidad corrientemente debe su forma final a estos talentos prematuros.

Después del descuido general, la conquista es la otra gran ocasión para las clases incompletas, cuando el vencedor derriba las instituciones nativas y las reemplaza por las suyas. Si el vencedor tiene beneficios tentadores que ofrecer, como Alejandro o Cortés, hace innecesario e imposible que continúen muchas tradiciones. El *locus classicus* de lo incompleto es el caso de la América del siglo xvi, cuando las iniciativas nativas rápidamente cesaron bajo los golpes de la conquista y la atracción del conocimiento superior europeo.

Al mismo tiempo, la creación en América de la civilización española colonial puede tomarse como el caso clásico de expansión de clases. Estas se dan cuando invenciones y descubrimientos hechos en la sociedad metropolitana pasan a la colonia junto con las personas —obreros y artesanos— necesarios para desarrollar las correspondientes artesanías. América Latina, antes de 1800, es un ejemplo impresionante de extensión hispánica, aunque otros muchos casos de menor tamaño demográfico y territorial pueden igualmente mostrar tan bien el punto, como la imposición del Islam sobre la España visigótica cristiana o la helenización de la India por los ejércitos de Alejandro.

Es característico de los acontecimientos que las clases incompletas estén menos bien documentadas que las clases extendidas; los conquistadores y agentes coloniales guardan usualmente registros escasos de las costumbres de los pueblos que tratan de extinguir. No obstante, el comportamiento moral de la colonización española de América produjo recopiladores de la cultura aborigen, como el obispo Diego de Landa en

Yucatán, fray Bernardino de Sahagún para México y el padre Bernarbé Cobo para los Andes Centrales, a los que debemos registros extraordinariamente completos de la conducta nativa anterior al siglo xvi. Sobre todo, en las cosas hechas por indios mexicanos, es claramente evidente el brusco reemplazo de un lenguaje visual por otro en el plazo de una sola generación situada en el centro del siglo xvi.

En el altiplano de México el arte plateresco peninsular de 1525-1550 desplazó al arte azteca. Nos interesan especialmente aquí las edades sistemáticas de estos dos lenguajes visuales. Las formas platerescas españolas se encontraban en la segunda mitad de su historia. El carácter expresivo, descontrolado y disonante que marcan las primeras obras platerescas había cedido en España hacia 1540 por una manera tardía más modulada, de armonías proporcionadas aprendidas de los teóricos italianos del siglo precedente. Lo que vino a México era, por lo tanto, sistemáticamente viejo, ya fuera ornamento retrasado de la alta Edad Media, un idioma italiano anticuado o una decoración plateresca de última moda.

En el lado indio, la escultura azteca exhibe un dominio excepcional de símbolos de la muerte y la vida, pero era un arte nuevo, formado de los recursos de muchos pueblos sojuzgados, tal vez utilizando una tradición tribal de vigorosa expresividad, y probablemente no anterior al reino de Ahuitzol, a fines del siglo xv, menos de una generación antes de la llegada de los españoles. Nunca se conocerá la identidad de estos escultores de talento. Empero, podemos estar seguros de que formaban parte de un sistema nuevo, sometido por otro más viejo traído de España. La diferencia de edad sistemática no era grande, pero eran enormes las diferencias de equipo técnico y de antecedentes tradicionales.

Para nosotros el valor de la situación es que conocemos, sin lugar a dudas, que la serie nativa no se completó, que fue interrumpida antes de tiempo. Nunca tuvo una ocasión posterior de encontrar su conclusión natural. Nos provee el ejemplo clínico de una serie

cultural incompleta interrumpida por la extensión de otra.

El desplazamiento de nuevas clases por otras viejas muestra la discontinuidad, como cuando los trabajadores nativos tienen que retroceder en términos europeos, para dominar las nuevas técnicas. Así, aprendieron la construcción de bóvedas construyendo tipos simples semejantes a las bóvedas de inicios del siglo xii en territorio anglonormando, o tallaron simples ornamentos con herramientas de acero en lugar de tenerlas de piedra, antes de ensayar modelos más complejos. Es un proceso de recapitulación. De nuevo participantes revisan la clase completa en forma sintética para aprender la posición presente. Ocurre en toda escuela o academia, cuando los hábitos previos del discípulo los desplaza la nueva rutina, enseñada en una secuencia que va desde las nociones fundamentales hasta las operaciones finales. Todo momento de la rutina del aprendizaje contiene esta discontinuidad entre los dos tipos de conocimiento pasado, aquel del que aprende por primera vez cómo hacer algo y el del maestro, que lo hace por enésima vez.

En este sentido de aprendizaje rutinario, toda la educación profesional y todas las situaciones coloniales pertenecen al conjunto o masa de copias (pp. 45-46), más que a las clases de formas en que se descubren y exploran innovaciones. Por lo tanto, generalmente, la sociedad colonial se asemeja a un aprendiz con entrenamiento previo inadecuado, al que las nuevas experiencias le resultan insuperablemente difíciles y que se retira con un nivel mínimo de conocimiento del oficio. En esta forma, puede producirse en los ambientes provinciales y rústicos una detención característica de las clases de formas activas. Las artes rústicas son los elementos principales de la vida artística colonial. Usualmente, una etapa de desarrollo se separa de una serie metropolitana en un marco remoto y aislado, en el cual el impulso original se repite una y otra vez, disminuyendo su contenido pero con accesorios enriquecidos. Son ejemplos los vestidos campesinos de la Europa del siglo xix, en los que florecieron anacronismos de la moda cortesana del *ancien régime*,

algunas con algunos siglos de antigüedad, al repetirse en las zonas rurales del interior.

No es fácil definir a satisfacción de todos una sociedad colonial. En este contexto, sin embargo, puede considerársela como una sociedad en que no se producen grandes descubrimientos o invenciones, en la que las iniciativas principales provienen del exterior de la sociedad en lugar de su interior, hasta que o se independiza o se rebela contra el Estado que la domina. No obstante, muchas sociedades políticamente independientes y de gobierno autónomo se mantienen como colonias en el sentido que damos, por mucho tiempo después de la independencia a causa de limitaciones económicas continuadas que restringen la libertad de invención. Así, todos los estados coloniales creados por la conquista muestran series incompletas en grados diferentes de desintegración.

Series extendidas.—Los estados coloniales también muestran muchos tipos de series extendidas que manifiestan dependencia de la colonia hacia la madre patria. Estas extensiones tienen su personal educado en el país de origen. El ejemplo clásico es Latinoamérica colonial, en que los altos funcionarios del gobierno regional eran todos de origen peninsular, mientras que los funcionarios nacidos en América (criollos) sólo alcanzaban los rangos inferiores. Desde muy temprano, arquitectos, escultores y pintores peninsulares introdujeron entre los artesanos locales tradiciones europeas de diseño y representación, de las que no se liberaron las colonias aun cuando se rebelaran contra la dominación política española.

Las consecuencias de las extensiones coloniales de la madre patria se pueden trazar fácilmente en Latinoamérica. El proveer todo un continente con ciudades, iglesias, casas, mobiliario y herramientas requirió un esfuerzo gigantesco de acuerdo a normas mínimas de actuación. La mano de obra local aprendió al principio un comportamiento que ha sido perpetuado desde entonces por pequeños grupos humanos, por la dispersión desfavorable de las zonas habitadas, la enorme distancia entre los poblados y las deficientes comuni-

caciones, tanto de las colonias entre sí como entre éstas y la península.

El tranquilo e indolente ritmo de los acontecimientos coloniales se superó sólo tres veces en tres siglos, y solamente en arquitectura: la construcción de Cuzco y Lima en 1650 a 1710; la arquitectura virreinal de México de 1730 a 1790 y las capillas brasileñas de la Orden Tercera, en Minas Gerais, de 1760 a 1820. Por supuesto, Latinoamérica tiene poblados de extraordinaria belleza, como Antigua en Guatemala, Taxco en México o Arequipa en Perú, pero su encanto, favorecido por el clima y el entorno, estriba en el relajamiento de normas más estrictas de invención y no en la búsqueda vigorosa de una novedad excelente, que hizo por tanto tiempo de Florencia y París centros de cambios trascendentales en la historia de las cosas. En Antigua, Arequipa u Ouro Preto, como en poblados pintorescos de cualquier provincia europea, la belleza se logró en la concordia de simples temas antiguos, muy reducidos de las difíciles *pièces de maîtrise* * que vemos en las grandes ciudades y en las cortes. Es la belleza de las formas muchas veces repetidas favorecidas por la naturaleza, y no la belleza de cosas separadas del pasado inmediato en la intensa búsqueda de sus fabricantes de nuevas formas.

Los efectos de estas extensiones provinciales sobre las artes del país metropolitano son en conjunto benéficos. Las oportunidades disponibles para constructores, pintores y escultores en las colonias españolas acrecentó su número en España. Así, Sevilla, el principal puerto del comercio transatlántico, fue el centro de la época de oro de la pintura española del siglo XVII, y no la nueva corte en Madrid, que corrientemente obtuvo sus grandes talentos de la escuela sevillana. Asimismo, el florecimiento de la arquitectura griega en el siglo V dependió en parte de las condiciones favorables de la expansión previa de las ciudades griegas a las colonias del occidente del Mediterráneo. La arquitectura romana imperial, muy similarmente, se benefició de sus extensiones coloniales con un enor-

* Obras maestras (N. del T.)

me aumento en la necesidad estatal de todo tipo de edificios, lo cual estimuló un rápido aumento, tanto en número como en calidad profesional, de los arquitectos metropolitanos. Es imposible probar directamente estas correlaciones, y sólo son sugeridas por paralelismos con situaciones más recientes. Si se pueden defender, pertenecen a esas pocas ocasiones en que la situación económica y las actividades artísticas de los pueblos parecen enlazarse íntimamente.

Los historiadores de la economía han discutido la idea de que existe correlación entre el florecimiento artístico y los desajustes económicos¹². Ciertamente, el ejemplo español de una relación entre la excelencia en el arte y la abundancia de oportunidades artísticas también se ajusta a tal correlación entre excelencia en el arte y crisis material, ya que el siglo XVII en España fue una época de ineludibles dificultades económicas sobre las que florecieron imperecederas la pintura, la poesía y el teatro. Pero para mantener los acontecimientos estéticos unidos en la misma perspectiva, digamos que si el estancamiento provincial o colonial corresponde recíprocamente a la vivacidad metropolitana, ésta se obtiene a costa del primero en la misma entidad regional. Entonces, todo foco o centro de invención requiere una amplia base provincial para sostener y para consumir las producciones del centro. Por lo tanto, para cada clase extendida, como el arte gótico del siglo XIII en la cuenca del Mediterráneo, encontramos un mundo de réplicas en Nápoles o en Chipre, que difieren principalmente en acento regional pero todos apuntando hacia un centro de origen común, como copias de invenciones hechas menos de un siglo antes en las nuevas ciudades del noroeste europeo, el sur de Inglaterra o el centro de Francia.

Series errantes.—Existen ciertas clases, que no deben confundirse con las extensiones de réplicas provinciales y coloniales, cuyo continuo desarrollo parece que requiere cambios periódicos de marco. Los ejemplos

¹² Robert López, «Hard Times and the Investment in Culture», *The Renaissance: A Symposium* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1953), pp. 19-34.

de este fenómeno de series errantes se pueden encontrar mejor entre las clases extremadamente largas, como la arquitectura románico-gótica del medievo tardío o la pintura renacentista-manierista-barroca en Europa. En ellas se pueden notar desplazamientos extraordinariamente uniformes de los centros de invención artística. Se dan en intervalos de noventa años, aproximadamente, cuando se desplaza a bases diferentes el agrupamiento geográfico total de los centros de innovación.

Sintomáticos de los cambios principales son los bien conocidos desplazamientos en la arquitectura medieval de abadía a catedral y a ciudad. Otro caso es el desplazamiento de los centros de pintores importantes de las pequeñas ciudades-estado del centro de Italia a las cortes del siglo XVI y los prósperos centros comerciales del siglo XVII.

Una explicación, que reduce el arte a una fase de la historia económica, es que los artistas siguen los verdaderos centros de poder y riqueza. Es ésta una explicación incompleta, ya que hay muchos centros de poder y riqueza, pero pocos centros importantes de innovación artística. Corrientemente los artistas tienden hacia centros menores de poder y riqueza, como Toledo, Bolonia y Nuremberg.

A pesar de la apariencia solitaria del inventor, éste necesita compañía; requiere el estímulo de otras mentes preocupadas de los mismos problemas. Ciertas ciudades aceptaron tempranamente la presencia de gremios de artistas, estableciendo con esto el precedente y el ambiente para su presencia permanente. En otras ciudades una tradición puritana o iconoclasta había proscrito desde largo tiempo las artes por inútiles o frívolas. Ciertas ciudades manifiestan en todo momento la presencia de artistas importantes: Toledo y Amsterdam aún muestran los signos de la presencia de sus grandes pintores del siglo XVII; Brujas moldeó y fue moldeada por muchas generaciones de pintores, y los más grandes arquitectos han conformado el perfil urbano de Florencia y Roma. El artista necesita más que patrocinadores; también necesita asociarse con el trabajo de otros, tanto vivos como muertos, que

se dedican a los mismos problemas. Gremios, círculos, grupos y talleres son dimensiones sociales esenciales en el interminable fenómeno de la renovación artística; se agrupan por preferencias en ambientes tolerantes que tienen tanto tradiciones de oficio como proximidad al poder y la riqueza. Por lo tanto, el lento movimiento de los centros de innovación de una región a otra no puede explicarse solamente por la atracción económica, y es justificado buscar otros motivos.

Posiblemente más importante que la riqueza para explicar las series errantes es la cuestión de la saturación. Es corriente que una solución antigua satisfaga mejor las necesidades que una más reciente. Como se ha señalado anteriormente, cada clase de formas tanto conforma como satisface una necesidad que continúa en las formas a lo largo de varias etapas de cambio. La necesidad cambia menos que las diferentes soluciones que se conciben para ella. La historia del mueble tiene muchos ejemplos de esta relación entre una necesidad fija y una solución variable. Actualmente, muchas formas de muebles del siglo XVIII y XIX aún cumplen perfectamente la necesidad para la que fueron diseñados, y corrientemente mucho mejor que las sillas y mesas de diseño moderno hechas a máquina. Cuando el diseñador industrial descubre una nueva forma para satisfacer una vieja necesidad, su dificultad estriba en encontrar suficientes compradores para la nueva forma entre quienes ya tienen formas antiguas satisfactorias. Así, cada manufactura de éxito tiende a saturar la región en que se hace, al usar todas las ocasiones que pueden requerir la cosa.

Tomemos otro ejemplo. Después de 1140, aproximadamente durante un siglo, se hizo común el uso de estatuas columnas de figuras bíblicas en los alféizares que franqueaban las portadas, como la fórmula del portal real que irradió de la *Ile de France*, en los alrededores de París, a todo lo largo de Europa. En el norte del Loira, en Francia, todavía pueden trazarse las principales etapas de su elaboración en las grandes portadas catedralicias. En esa región, sin embargo, el éxito de la fórmula del portal real previno el surgimiento con éxito de cualquier otra solución. Por el

contrario, el tema de agrupamiento de estatuas en los alféizares se hizo más y más estereotipado con la extensión del arte gótico francés. En otras palabras, cada forma durable y de éxito satura su región de origen, haciendo imposible a nuevas formas relacionadas ocupar las mismas posiciones. Además, alrededor de cada forma con éxito surge una especie de sistema protector para su mantenimiento y perpetuación. Así, las oportunidades de sustitución por un diseño nuevo se reducen más en lugares donde cosas más antiguas llenan la misma necesidad. Un artista vivo encuentra corrientemente competencia más dura del trabajo de artistas muertos hace cincuenta años que entre sus propios contemporáneos.

Una región con muchas necesidades insatisfechas, que tenga la riqueza para satisfacerlas, puede, en ciertas circunstancias, atraer innovaciones. Chicago, después de 1876, fue doblemente atractivo para arquitectos, tanto como el centro metropolitano reconocido de una nueva región económica, como una ciudad que el gran incendio había reducido a cenizas. La consecuencia fue el florecimiento de la «Escuela de Chicago», con maestros como Burnham, Sullivan y más tarde Wright. Empero, sin una favorable conjunción en la historia de las formas, la reconstrucción de Chicago después de 1876 habría sido una extensión provincial en lugar de una renovación trascendental de la arquitectura nacional. Tal conjunción favorable consistió, por lo general, en inusitadas oportunidades técnicas y expresivas que permitieron instituir nuevas clases de formas a lo largo de un amplio sector de necesidades. Con el envejecimiento del espectro completo de clases de formas, como en los siglos posteriores de cada gran época de la civilización, la mayoría de los ambientes urbanos se han saturado muchas veces con la obra de las etapas anteriores. Entonces, una característica dominante de dichos períodos tardíos hacia el final de cada división mayor de la historia, como el siglo XVIII en Europa occidental, es el predominio de maneras elegantes de decoración como el rococó, que se adaptan a la remodelación superficial cosmética de estructuras antiguas interiores y exteriores todavía servibles.

Series simultáneas.—La amplia variedad de edades sistemáticas entre las diferentes clases en el mismo momento siempre hace parecer a nuestro propio presente como un mosaico complicado y confuso, que se resuelve en formas claras y simples sólo después que ha retrocedido dentro del pasado histórico. Nuestras ideas sobre el Minoico Medio son más claras que las de Europa entre las dos guerras mundiales, en parte porque se conoce menos, en parte porque el mundo antiguo era menos complejo y en parte porque la historia antigua se plantea en larga perspectiva más fácilmente que la visión inmediata del acontecimiento cercano.

Conforme son más viejos los acontecimientos es más probable que descartemos diferencias de edad sistemática. El Partenón es un ejemplo tardío del templo períptero. Esta clase era ya muy antigua cuando nació Ictinos. El hecho de la edad sistemática apenas se menciona, si es que se hace, en los estudios clásicos. Los eruditos clásicos tienen que basarse, para grandes agrupamientos de cosas, en fechas aproximadas, y en las series de cosas raramente pueden dar fechas aproximadas hasta el año. La idea se desarrolla más en los estudios de la escultura gótica medieval, como cuando E. Panofsky intentó distinguir en la catedral de Reims, en la misma década del siglo XIII, la mano de maestros viejos y jóvenes. Los *connoisseurs* de la pintura del Renacimiento han resuelto aparentes inconsistencias de fecha y autor con la invocación implícita de la edad sistemática, al decir que el maestro persistió en el uso de un lenguaje pasado de moda mucho después que lo habían abandonado sus contemporáneos. Finalmente, en estudios de arte contemporáneo no existen problemas de datación, empero la necesidad de separar escuelas, tradiciones e innovaciones implica la idea de edad sistemática.

Configuraciones diferentes varían esta estructura fundamental del presente sin oscurecerla del todo. Uno de los usos de la historia es que el pasado contiene lecciones mucho más claras que el presente. Corrientemente, la situación presente es sólo una instancia complicada de condiciones para las cuales puede en-

contrarse un ejemplo idealmente claro en el pasado remoto.

La pintura ateniense de vasos en las décadas finales del siglo VI a. C. ofrece una instancia lúcida de clases de formas simultáneas a una escala pequeña y bajo condiciones completamente inteligibles. El estilo de figuras negras de cuerpos siluetados como figuras cortadas de papel negro encima de fondos claros prevaleció por algunas generaciones y permitió una serie completa de avances en la técnica de la representación, favoreciendo siempre la integración decorativa de la figura y el fondo por medio de formas vacías armónicas e interesantes. Empero, esta manera limitó los recursos expresivos del pintor. La figura negra sólida le impidió describir gestos o expresiones, y dirigió el ojo hacia y más allá del contorno de la figura y no hacia el contenido del contorno linear.

Hacia el 520-500 a. C., el estilo de figura negra había alcanzado aquella etapa en la exploración de estas posibilidades gráficas que aquí hemos designado como «tardía». Al mismo tiempo se introdujo un cambio técnico radical que permitió conformar una nueva forma-tipo. La relación de figura y fondo se invirtió por el simple recurso de dejar que lo comprendido dentro de los contornos lineales tuviera el mismo color que la arcilla cocida, mientras que las áreas alrededor se pintaban de negro. Este nuevo estilo de figura roja permitió a los pintores describir gestos y expresiones a través de mayores medios lineales que antes, pero destruyó la antigua relación armoniosa de figura y fondo, al conferir a la figura un potencial que despojó al fondo de su valor decorativo anterior. La innovación permitió el inicio de toda una nueva serie; ejemplos tempranos y tardíos siguieron, en orden, luego de la desaparición de la técnica tardía de figura negra.

Se conservan aproximadamente ochenta o noventa vasos atenienses en los que están pintadas las escenas en ambos estilos, y algunos de éstos representan la misma escena, como Hércules y el toro, por el pintor Andoquines, en lados opuestos del mismo vaso, en técnicas de figura negra y de figura roja, como si se quisiera contrastar las posibilidades de las técnicas an-

tigua y nueva. Estos vasos dimórficos (o «bilingües», como los llamó Beazley) son documentos antiguos únicos de la coexistencia de sistemas formales diferentes en un mismo pintor. Muestran con gran claridad la naturaleza de la decisión artística en cualquiera y en todo momento histórico, en la perpetua crisis entre costumbre e innovación, entre la fórmula acabada y la novedad fresca, entre dos clases de formas que se traslapan.

Por sugestión mía, un grupo de estudiantes organizó una vez muestras escogidas al azar de vasos pintados en figuras negras y en figuras rojas, ordenándolos según los rasgos formales tempranos y tardíos. Trabajaron separadamente con la indicación de no tomar en cuenta ningún otro rasgo, como la técnica o la forma del vaso. El resultado de cada lista fue contraponer figuras negras tempranas con figuras rojas tempranas, y tardías con tardías, asociando las cosas por edad sistemática similar, y no por fechamiento cronológico absoluto.

Otro tipo de simultaneidad proviene de una tumba del siglo III d. C. en Kaminaljuyú, en el altiplano de Guatemala. En esta tumba, A. V. Kidder encontró vasijas trípodes estucadas, todas de la misma forma, y de una variante muy conocida de Teotihuacán en el valle de México, a 1.500 kilómetros de distancia. Estas vasijas fueron pintadas en colores claros minerales no conocidos, en dos estilos: maya clásico temprano y Teotihuacán II, que difieren uno del otro tanto como difiere la iluminación de manuscritos de Bizancio e Irlanda en el siglo IX. Kaminaljuyú era una avanzada colonial de Teotihuacán, en los límites de la civilización maya de las tierras bajas. Las tradiciones mayas de cerámica eran en ese momento menos avanzadas que las de México, aunque los mayas eran en otros respectos poseedores de conocimientos mucho más complejos que los de sus contemporáneos mexicanos, especialmente en saber escrito astrológico y astronómico. Los alfareros de Kaminaljuyú, que probablemente hacían vasijas pintadas en cantidades comerciales para compradores mayas, trabajaron simultá-

neamente en ambos estilos, el de su tierra nativa y el de sus clientes.

En resumen, mientras más completamente conocemos la cronología de los acontecimientos, más obvio se hace que acontecimientos simultáneos tienen edad sistemática diferente. Un corolario de esto es que el presente siempre contiene varias tendencias, compitiendo en todas partes por cada objetivo valioso. El presente nunca se ha tejido uniformemente, a pesar de cuanto sus registros arqueológicos los hagan aparecer que han sido homogéneos. Este sentido del presente que vivimos cada día, como un conflicto entre representantes de ideas que tienen edades sistemáticas diferentes, todas compitiendo por el futuro, puede implantarse en el registro arqueológico más inexpresivo. Cada fragmento testimonia calladamente de la presencia de los mismos conflictos. Cada vestigio material es como un recordatorio de las cadenas perdidas, cuyo único registro es el triunfo entre sucesiones simultáneas.

La topografía de las clases simultáneas puede presentarse en dos grupos: guiadas y autodeterminadas. Las secuencias guiadas dependen explícitamente de modelos tomados del pasado; por lo tanto, son secuencias guiadas, los restablecimientos, renacimientos y todas las formas de comportamiento ligados a esquemas o a tradiciones determinadas.

Las secuencias autodeterminadas son mucho más raras y difíciles de detectar. El arte paleocristiano fue un rechazo deliberado de las tradiciones paganas. La supervivencia de la antigüedad pagana durante el cristianismo temprano fue o estratégica o inconsciente. La secuencia cristiana, sin embargo, rápidamente delimitó sus modelos, como cuando el cercano orden de estos renacimientos de los tipos de arquitectura cristiana temprana constituyeron finalmente la tradición paleocristiana¹³.

¹³ R. Krautheimer, «The Carolingian Revival of Early Christian Architecture», *Art Bulletin*, 24 (1942), pp. 1-38. Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences*, ha trazado los momentos finales en la sucesión guiada renacentistas, que gradualmente vino a desplazar la sucesión autodeterminada del arte paleocristiano.

Estos términos —secuencias guiadas y autodeterminadas— son algo más que meros sinónimos de tradición y rebelión. Tradición y rebelión sugieren secuencia cíclica; la rebelión se relaciona con la tradición en un movimiento circular, que al tornarse la rebelión tradición de nuevo explotará en fracciones rebeldes, y así sucesivamente. Escogimos nuestros términos para evitar esta sugestión de recurrencia cíclica necesaria.

De donde resulta que los movimientos autodeterminados son necesariamente breves y que los movimientos guiados usualmente vienen a ser la substancia de la historia. En general, las clases autodeterminadas se interrumpen cuando se convierten en clases guiadas a causa de su propio éxito, como el arte paleocristiano, o cuando ceden el campo presente a alguna otra serie. Por lo tanto, cualquier momento presente consiste principalmente de series guiadas, cada una impugnada por movimientos autodeterminados de disidencias. Estos se apaciguan gradualmente conforme su substancia se mezcla con la tradición previa, o conforme ellos mismos se van haciendo nuevas guías tradicionales de comportamiento.

Duraciones tipo lento vs. duraciones fibrinosas. Aquí existe una posible solución a la pregunta planteada por los defensores de la *Strukturforschung* (páginas 31-33). No necesitamos suponer como ellos que las partes de la cultura son todas centrales o radiales. Parecen pensar de una cultura como si fuera una lente circular, que varía en grosor de acuerdo con la antigüedad del patrón. Al contrario, podemos imaginar el fluir del tiempo tomando las formas de haces fibrinosos (p. 43), cada fibra correspondiendo a una necesidad sobre un particular teatro de acción, y las longitudes de las fibras variando de acuerdo con la duración de cada necesidad y la solución de sus problemas. Los haces culturales, por lo tanto, consisten de abigarradas longitudes fibrinosas de acontecimientos, en su mayoría largos y algunos cortos. Se yuxtaponen en su mayor parte por casualidad, y raramente por premeditación consciente o planeamiento riguroso.



CONCLUSION

El estudio histórico del arte, según principios sistemáticos, tiene aproximadamente dos mil años, si incluimos a Vitrubio y a Plinio. Este acontecimiento acumulado sobrepasa con mucho la capacidad de cualquier individuo para abarcarlo en detalle. Es imposible que permanezcan sin conocer muchos grandes artistas. Por supuesto, cada generación continúa revaluando aquellas partes del pasado que conciernen a intereses presentes, pero el proceso no descubre nuevas figuras sobresalientes en las categorías conocidas, aunque sí revela tipos desconocidos de esfuerzo artístico, cada uno con su nuevo registro biográfico.

El descubrimiento de pintores hasta ahora desconocidos de la talla de Rembrandt o Goya, es bastante menos probable que nuestra repentina apreciación de la excelencia de muchos artesanos, cuyo trabajo sólo muy tardíamente se ha aceptado como arte. Por ejemplo, el reciente surgimiento de la pintura de acción en Occidente, ha provocado la revaluación de una tradición similar desde el siglo IX en la pintura china, tradición a la cual no fue sensible Occidente hasta época reciente.

INVENCION RECIENTE

Es posible que las radicales innovaciones artísticas no continúen apareciendo con la frecuencia con que se sucedieron en el último siglo. Posiblemente es verdad que la potencialidad de forma y significado en la sociedad humana ha sido ya esbozado. Nosotros y nuestros descendientes podemos escoger continuar es-

tos antiguos tipos incompletos de forma cuando los necesitamos.

Así, pues, nuestra percepción de las cosas es un circuito incapaz de admitir a la vez una gran variedad de nuevas sensaciones. La percepción humana se adapta mejor a las lentas modificaciones de la conducta rutinaria. Por tanto, la invención tiene siempre que detenerse a la entrada de la percepción, donde la estrechez del camino permite pasar mucho menos que lo que justificaría la importancia de los mensajes o la necesidad de quienes los reciben. ¿Cómo podríamos aumentar la capacidad de circulación a la entrada?

La reducción purista del conocimiento.—Una vieja respuesta es reducir la magnitud de los mensajes entrantes ampliando lo que queremos descartar. Esta respuesta se intentó de nuevo en Europa y en Estados Unidos por la generación entre las guerras, de 1920 a 1940; requería el rechazo de la historia. La esperanza era disminuir la circulación, restringiéndole solamente a puras y simples formas de experiencia.

Los puristas rechazan la historia y vuelven a las formas primarias imaginadas de la materia, la emoción y el pensamiento. Pertenecen a una familia que se extiende a través de la historia. Los arquitectos cistercienses de la alta Edad Media están entre sus miembros, lo mismo que los artesanos de Nueva Inglaterra en el siglo xvii y los pioneros del funcionalismo en nuestra centuria. Entre estos últimos, hombres como Walter Gropius tomaron la vieja carga de sus predecesores puristas. Aspiraron a inventar de nuevo todas las cosas que tocaban en formas austeras que no debieran nada a las tradiciones pasadas. Esta tarea es siempre imposible, y se frustra su realización para toda la sociedad por la naturaleza de la duración en la operación de la regla de las series. Al rechazar la historia, el purista niega la plenitud de las cosas. Cuando restringe el tráfico en las puertas de la percepción, niega la realidad de la duración.

Ampliación de la entrada.—Otra estrategia ha sido más corriente. Requiere la ampliación de la entrada

para que puedan penetrar más mensajes. El ingreso está limitado por nuestros medios de percepción, y éstos, como hemos visto a través de la historia del arte, pueden ampliarse constantemente por los sucesivos modos de sentir que los artistas inventan para nosotros. Otra estrategia consiste también en codificar los mensajes que llegan para así eliminar las redundancias, y que fluya un mayor y útil volumen de tráfico. Siempre que agrupamos las cosas por su estilo o clase, reducimos la redundancia, pero a costa de la expresión.

En este sentido, la historia del arte es como una vasta empresa minera, con innumerables pozos, muchos de ellos cerrados hace tiempo. Cada artista trabaja en la oscuridad guiado solamente por los túneles y los pozos del trabajo anterior, siguiendo la veta, esperanzado en una bonanza y temiendo que el filón pueda agotarse mañana. La escena también se amontona con los desechos de las minas exhaustas; otros exploradores los separan para recobrar los rastros de elementos raros, antes desechados, pero hoy valuados más que el oro. Aquí y allá comienzan nuevas empresas, pero el terreno es tan variado, que el conocimiento antiguo sirve después para la extracción de esas tierras completamente nuevas que pueden resultar sin valor.

En esta situación, los investigadores han procedido como si las biografías de todos los principales trabajadores fueran no sólo indispensables, sino adecuadas y suficientes. La recapitulación biográfica no produce una exacta descripción del filón-madre, ni explicará los orígenes y la distribución de este enorme recurso. Las biografías de los artistas no cuentan solamente cómo y por qué se explotó la veta de este modo particular, pero no lo que es la veta o cómo llegó allí.

Es posible que todas las combinaciones fundamentales, técnicas, formales y expresivas hayan sido ya escogidas en un tiempo u otro, permitiendo un diagrama total de los recursos naturales del arte, como los modelos llamados colores-sólidos, que muestran todos los colores posibles. Algunas proporciones del diagrama se conocen más completamente que otras,

y algunas de sus partes son todavía un esquema o se conocen solamente por deducción. Como ejemplo tenemos *Dialogue avec le visible* (1955), de René Huyghe*, que constituye un esfuerzo para trazar los límites teóricos de la pintura, y *System der Kunstwissenschaft* (1938), de Paul Frankl, que busca definir los límites de todo el arte.

El mundo finito.—Si verificáramos esta hipótesis, afectaría radicalmente nuestra concepción de la historia del arte. En lugar de ocupar un dilatado universo de formas, que constituye la feliz pero prematura presunción del artista contemporáneo, nos veríamos habitando en un mundo finito de posibilidades limitadas, que continúa en gran parte inexplorado y que está aún abierto a la aventura y al descubrimiento, lo mismo que el territorio polar mucho antes de los establecimientos humanos.

Si la proporción entre las posiciones descubiertas y las no descubiertas en los asuntos humanos favorece grandemente a la primera, entonces se alterará radicalmente la relación del futuro con el pasado. En lugar de mirar el pasado como un anexo microscópico de un futuro de magnitud astronómica, tendríamos que considerar al futuro con espacio limitado para cambios, y éstos, de tipos de los que el pasado ya poseía la clave. La historia de las cosas asumiría entonces una importancia que ahora sólo se concede a la estrategia de las invenciones provechosas.

LA EQUIVALENCIA DE FORMA Y EXPRESIÓN

Cuando escudriñamos las cosas buscando rastros de la forma del pasado, cada una de ellas merece nuestra atención. Pero esta conclusión, que es evidente por sí misma una vez que reconocemos que sólo las cosas nos permiten conocer el pasado, es generalmente ignorada bajo las demandas del estudio especializado. Los estudios arqueológicos y la historia

* Traducido al español con el título *Diálogo con el arte* (Barcelona: Editorial Labor, 1965).

de la ciencia se preocupan de las cosas sólo como productos técnicos, mientras que la historia del arte se ha reducido a la discusión del significado de cosas sin mucha atención a su organización técnica y formal. La tarea de la generación presente es edificar una historia de las cosas que haga justicia tanto al significado como al ser, tanto al plan como a la plenitud de la existencia, tanto al esquema como a la cosa. Este propósito suscita el familiar dilema existencial entre significado y existencia. Descubrimos de nuevo poco a poco que lo que una cosa significa no es más importante que lo que es, que expresión y forma son desafíos equivalentes para el historiador, y que olvidarse del significado o del ser, de la esencia o de la existencia, deforma nuestra comprensión de ambos.

Conforme examinamos los procedimientos usados en el estudio del significado y de la forma, su creciente precisión y alcance son notables. Pero el gran catálogo de personas y trabajos está cerca de completarse debido a la disminución de posibles precisiones. Las técnicas de datación y atribución exactas, que son métodos de medir la extensión y autenticidad de los catálogos de obras, cambian poco de una generación a otra. Sólo el estudio histórico del significado (iconología) y las concepciones de la morfología son nuevos en nuestro siglo.

Disminuciones iconológicas.—Los doctos y sutiles iconologistas, que trazan las circunvoluciones de un tema humanístico a través de miles de años han agrado a todos con el descubrimiento de que cada período aportaba al tema sus característicos enriquecimientos, reducciones o transformaciones. Conforme estos estudios se acumulan son como capítulos de un libro de muchos autores, cada uno tratando un elemento de tradición humanística, y todos tratando la supervivencia de la antigüedad. Continuidad más que ruptura es el criterio de valor entre los estudiosos del significado.

En iconología, la palabra precede a la imagen. Para el iconologista, la imagen sin ningún texto explicativo es más intratable que los textos sin imágenes. Hoy, la

iconología se asemeja a un índice de temas literarios ordenados por los títulos de los cuadros. Usualmente no se percatan que el análisis iconológico depende del descubrimiento y la explicación de textos escogidos con ayudas visuales. El método tiene más éxito cuando las imágenes separadas pueden reunirse con los textos de los cuales eran más o menos originalmente ilustraciones directas. Si no existe literatura, como entre los pueblos pre-literarios Mochica o Nazca de América prehispánica, no tenemos nada escrito que nos permita aumetar nuestro conocimiento de las imágenes. Nos vemos obligados a pasar por alto el significado establecido. No existe plano verbal coetáneo al cual pueda reducirse o transformarse la imagen.

Sin embargo, cuando el iconologista tiene textos despoja la plenitud de las cosas hacia esos esquemas que el aparato textual le permitirá. La repetición y la variación frecuente miden la importancia de un tema, especialmente si ha sobrevivido la barrera de la Edad Media. Los ejemplos e ilustraciones se vierten en unos pocos moldes verbales sugeridos por los textos, y por consiguiente su sustancia disminuye correlativamente hasta que sólo sobreviven de la plenitud de las cosas mismas los significados.

Por otro lado, los estudios de morfología, basados en los tipos de organización formal y su percepción, ya no están ahora de moda y los diligentes detectives de textos y significados los desprecian como mero formalismo. Sin embargo, la misma clase de deformación esquemática limita a iconógrafos y morfologistas. Si el primero reduce las cosas a esquemáticos significados, el segundo las sumerge en corrientes de términos abstractos y concepciones que significan cada vez menos cuanto más las usan.

Las deficiencias de estilo.—Escogiendo un ejemplo entre muchos, la frase «estilo barroco», surgida del estudio de las obras de arte de Roma del siglo XVII, se usa ahora en general para todo el arte europeo, la literatura y la música entre 1600 y 1800. El término en sí mismo no es descriptivo de forma o período;

originalmente fue *baroco*, un término mnemónico del siglo XIII, que describía la cuarta forma del segundo silogismo acuñado para el uso de los estudiantes de lógica por Petrus Hispanus, que posteriormente fue el Papa Juan XXI¹. En efecto, el hablar de arte barroco nos aleja de captar tanto los divergentes ejemplos como los sistemas rivales de orden formal en el siglo XVII. Nos hemos hecho renuentes a considerar las alternativas al arte barroco en la mayoría de las regiones, o a tratar sobre las muchas gradaciones entre las expresiones metropolitanas y provinciales de las mismas formas. Tampoco nos gusta pensar en los distintos estilos contemporáneos en el mismo lugar. Realmente la arquitectura barroca de Roma y sus derivados esparcidos por Europa y América es una arquitectura de líneas curvas, que se acercan a un sistema de paredes ondulantes. Esta marca las presiones cambiantes de los alrededores internos y externos. Pero en otra parte de Europa, especialmente en España, Francia y los países nórdicos, prevalece otra moda en la composición. Podría llamarse planiforme o no-ondulante, sin crisis ascendentes de acento y tensión. Así, los arquitectos del siglo XVII se alinean o con la tradición planiforme o con la curvilínea, y es desorientador calificar ambas de barroco.

Claro está que los nombres de los estilos se hacen de uso común sólo después de haber sido deformados por la incomprensión y el uso erróneo. En 1908, Otto Schubert ya había extendido el término italiano a las formas españolas, cuando escribió *Geschichte des Barock in Spanien*. Aquí, los «estilos históricos» son más convincentes que las mismas cosas. «El barroco español» se ha convertido en un verbalismo más compulsivo que la realidad, siendo fácil verificar que la arquitectura española e italiana de 1600 a 1700 tienen pocas personas o aspectos en común. El estudio directo del arte español impide esta clase de generalización; por ejemplo, es difícil ver una relación pró-

¹ Petrus Hispanus, *Simmulae Logicales*, Ed. I. M. Bochenski (Roma, 1947).

xima entre las arquitecturas de Valencia y Santiago de Compostela en ningún momento entre 1600 y 1800, porque las dos ciudades no estuvieron en contacto, y mientras que Valencia tenía conexiones con Nápoles, Liguria y el valle del Ródano, Galicia se relacionaba con Portugal y los Países Bajos.

El presente plural.—Todo varía con el tiempo y el lugar, y no podemos fijar en ninguna parte una cualidad invariable, como hace suponer la idea de estilo, incluso cuando separamos las cosas de sus lugares. Pero cuando se tienen en cuenta la duración y el marco, tenemos en la vida histórica relaciones variables, momentos pasajeros y lugares cambiantes en la vida histórica. Cualquier dimensión o continuidad imaginaria, como el estilo, se desvanece de la vista cuando las buscamos.

El estilo es como un arcoiris. Es un fenómeno de percepción regido por la coincidencia de ciertas condiciones físicas. Sólo podemos verlo brevemente cuando nos detenemos entre el sol y la lluvia, y se desvanece cuando vamos al lugar donde pensamos haberlo visto. Cuando pensamos que lo podemos asir, como en el trabajo de un pintor individual, se disuelve en las perspectivas más lejanas de la obra de los predecesores de ese pintor o de sus seguidores y se multiplica incluso en sus obras mismas, de tal manera que cada cuadro se convierte en una profusión de materia latente y fósil cuando vemos la obra de su juventud y de su madurez, de sus maestros y sus discípulos. ¿Qué es válido ahora: el trabajo aislado en su total presencia física, o la cadena de obras que marcan la escala conocida de su posición? El estilo pertenece a la consideración de entidades de grupos estéticos. Y se desvanece cuando estas entidades se reintegran al flujo del tiempo.

Ni la biografía, ni la idea de estilo, ni incluso el análisis del significado confrontan la cuestión completa planteada ahora por el estudio histórico de las cosas. Nuestro principal objetivo ha sido sugerir otras vías para ordenar los acontecimientos más importantes. En lugar de la idea de estilo, que abarca dema-

siadas asociaciones, estas páginas han esbozado la idea de una sucesión relacionada de obras originales con réplicas, todas distribuidas en el tiempo como versiones reconocibles, tempranas y tardías, de la misma clase de acción.

INDICE ALFABETICO, ONOMASTICO Y DE MATERIAS

- Acontecer rápido: 104, 117-8;
lento: 104, 118.
Acontecimientos iniciales: 32.
Actualidad: 26-29, 96.
Aevum: 104.
Ahuitzol: 134.
Ajanta: 53.
Alberti, León Battista: 109.
Alfaro Siqueiros, David: 131.
Altamira: 126, 126 nota 8.
Amiens: 40.
Amsterdam: 139.
Andoquides (pintor): 143.
Anillos de los árboles: 23.
Antigua (Guatemala): 137.
Anticuuario: 22.
Antigüedad: 40, 131.
Arcaico: 21.
Arquitectura: 8, 20, 49-51, 54,
62, 71-75, 88, 100-101, 111,
125, 131, 137, 140-141, 142,
153-154; de estructura de
acero: 123; virreinal de Mé-
xico: 137.
Arequipa: 137.
Zonas densas y claras: 118.
Art nouveau: 21.
Arte: 9; arcaico: 21; y astro-
nomía: 29-30; como sistema
de relaciones formales: 7;
como lenguaje simbólico:
7; historia del: 9, 76; iden-
tificación de: 99; significa-
do de: 7.
Arte barroco: 152-153; clási-
co: 20; contemporáneo: 19,
142; moderno: 88; romano-
imperial: 20.
Artefactos: 31.
Artes rústicas: 135.
Artesanos: 20.
Artista-misionero: 111.
Artistas, como animadores
(*entertainers*): 67; represen-
taciones de: 63-64; solita-
rios y gregarios: 66-67; su
posición en el siglo xx: 105;
tipología de las vidas: 106,
111-112; rebelde: 112-113.
Astrónomos: 29-30.
Atenea Partenos: 55-56.
Australia: 48.
Avantgardisme: 80.
Baalbek: 71.
Baroco: 153.
Barroco: 21, 44, 153-154.
«Bellas Artes»: 24-26.
Bergson, Henri: 84.
Bernini, Giovanni Lorenzo:
66.
Biografía: 14, 45, 49, 107, 108-
113, 149, 154.
Biología: 17.
Bohemia: 112.
Bolonía: 139.
Borradores: 28.
Bonampak: 53.
Borromini, Francesco: 66.
Boscovale: 108.
Boveda (s), de ocho partes:
62; con decoración de ori-
gen clásico: 72; de nerva-
dura, 49-50, 72; salediza ma-
ya: 131.
Brouillons: 28.

Brujas: 139.
Brunelleschi, Filippo: 111.
Burnham, D. H.: 141.
Bushman (Sudáfrica): 61.

Calidad: 94.
Cambio: 74-75, 94, 96, 105-106;
histórico: 74; lingüístico: 75-76.

Caravaggio, M. A.: 67, 111.
Carracci, Los: 107.
Carreras: 111.
Cassirer, Ernst: 7.
Catálogos: 15.
Catedrales: 49.
Causalidad: 30.
Cellini, Benvenuto: 107.
Cennini, Cennino: 129.
Centros de innovación: 139.
Cézanne, Paul: 65, 66, 107, 111.
«Ciclo de vida»: 18, 69.
Cisterciense: 148.
Claroscuro: 63.

Clases: 43-45, 71, 83, 91, 101, 108, 112, 142, 144; detenidas: 132-136; y la moda: 51-52; por secuencia: 48; continuas: 129, 131; dificultades de diagnóstico: 53-58; extendidas: 133-137; inactivas: 58; intermitentes: 129; simultáneas: 145. *Véase también*: Secuencias, Series.

Clásico: 44.
Cobo, Bernabé: 134.
Cohesión: 90.
Colección, coleccionar: 57.
Comercialismo: 95.
Connoisseurs: 142.
Conocimiento histórico: 32, 41.
Conservación: 96-102.
Continuidades: 38, 131.
Convención: 85-86.
Convergencia: 61.
Copiar: 79.
Cosimo, Piero di: 110.
Criollos: 136.
Críticos(s): 37.
Croce, Benedetto: 43, 84.
«Cultura intelectual»: 19.
Curvilínea: 153.
Cuzco: 137.

Chicago: 116, 141.
Chichén Itzá: 131.
Chipre: 138.

Darwin, Charles: 81.
Década: 122.
Dédalo: 67.
Deriva, derivación (*Drift*): 60, 69, 75-76, 88; histórica: 94.
Demografía: 114.
Desechar: 79, 96-102.
Desuso: 96.

Difusión, difusión transcultural: 98.
Diferenciación: 101.
Dimórfico: 144.
Discontinuidades: 38. *Véase también*: Clases, secuencias, series.
Dittochaetum: 119.
Divisiones de las artes: 24-26.
Domenichino: 107.
Donatello: 111.
Duraciones: 69, 94, 98, 103, 118, 121-129, 149-150; de tipo líbrinosos: 50, 126.

Económico: 114.
Edad: 70; absoluta: 71; sistemática: 70, 72, 120, 134, 135, 145.
Eduación artesanal: 25-26.
«Efecto Eliot»: 47 n.
Egina: 119.
Eliot, T. S.: 47, 66.
Entrada: 15, 55, 107, 108-111, 127.

Envolturas: 132.
Erudición: 57.
Escalera: 121.
Escatología: 130 n.
Escorial: 74.
Escritura: 36.
Escudo Strangford: 56.
Escuelas artísticas: 30.
Escultura griega de figuras: 106; maya: 71; tribal africana: 48; visigótica: 71.
Especie: 47.
Esperanza de vida: 124.
«Establecimiento del texto»: 60.
Estancamiento: 138.
Estrellas: 29-30.

Estilo: 11, 38, 118; «Francisco I»: 12; «Gótico manierista», 12; «Barroco helenístico», 12; «Luis XVI», 12; Minoico-medio, 12.
«Estilo internacional»: 133.
Estilos: 12-14; deficiencias: 152-153; histórico: 12.
Estructura nervada: 130.
Estructura simbólica: 131.
Expresionismo abstracto: 36, 83.

Fabergé, Peter Carl: 129.
Factualidad: 60.
«Falacia intencional»: 59.
Faraday, Michael: 18.
Fatiga estética: 99-100.
Fenotipos: 54.
Hormigón armado: 130.
Fidias: 55, 110.
Filostrato: 119.
Flanagan, John: 131.
Florencia: 132-137.
Focillon, Henri: 12, 25, 43, 62, 79.
Fonemas: 7, 8.
Forma-clase: 45, 107-108, 112, 136, 142.
Formalismo: 8, 152.
Formalista: 44.
Formermüdung: 100, 100 n., 101.
Frailes mendicantes: 72.
Frankl, Paul: 150.
Funcionalismo: 132.
Funcionalistas: 26.

Gabriel, J. A.: 111.
Galicia: 154.
Gaudí, Antonio: 130.
Gauguin, Paul: 112.
Generación: 123.
Generación romántica: 20.
Genio: 16, 17.
Genotipos: 54.
Gesta Deorum: 40.
Gestalt: 39.
Ghiberti, Lorenzo: 112.
Glotocronología: 35.
Goethe, J. W. von: 116.
Göller, Adolf: 100, 101.
Gótico (arte): 20.
Goya, Francisco: 147.

Gráficos dirigidos: 46 n.
Gremios: 113, 140.
Gropius, Walter: 148.
Guarini, Guarino: 110.
Guercino (G. F. Barbieri): 66.
Gusto: 100.

Hagiografía: 34-35.
Herbert: 100.
Herculano: 108.
Hércules: 40.
Herón: 62, 117.
Herramientas: 19, 26, 37.
Historia: 96; segmentación de la: 27.
Historiadores: 22; 29-30.
Hokusai: 110.
Homero: 21.
Homo faber: 20.
Humanista: 103.
Hutchinson, G. E.: 10, 11 n.
Huyghe, René: 150.

Iconografía: 36, 37-38, 40.
Iconología: 13, 38, 151, 152.
Ictinos: 142.
Iglesias barrocas romanas: 71.
Iluminaciones carolingias: 64.
Ilustración: 19.
Images: 119.
Indicción: 124, 127, 127 n.
Individualidad: 49.
Ingres, J. A. D.: 108.
Inmanencia, inmanente: 123 n.
Instinto: 28.
Instrumentos: 37.
Invencción: 79, 80, 81-83, 90, 106; artística: 25, 83, 87, 88; reciente: 147; utilitaria o útil: 83-86, 88; radical: 87, 88.

Ión (diálogo platónico): 21.
Jefferson, Thomas: 109.
Joyas de esmalte: 129.
Joyería de la familia Fabergé: 129.
Joyce, James: 66.
Junturas de la sustancia histórica: 13.
Kaminaljuyú: 144.

Kant, Emmanuel: 26.
Kaschmitz - Weinberg, Guido von: 38.
Kidder, Alfred V.: 144.
Klee, Paul: 66.
Kroeber, Alfred L.: 10 n., 123, 123 n.

Landa, Diego de: 133.
Laon (catedral de): 65.
Lascaux: 126, 126 n.
Latinoamérica: 133, 136.
Ledoux, Claude: 132.
Leonardo da Vinci: 16, 109.
Lexicostadística: 135.
Liguria: 154.
Lima: 137.
Lingüística: 75-77.
Lineo: 18.
Lodoli: 26.
Lorrain, Claude: 107.
Luini, Bernardino: 16.
Lustro: 122.

Mahon, Denis: 66.
Mallas: 46 n.
Malraux: 79.
Manet: 108.
Manierismo: 21-44.
Mantes (catedral de): 49.
Masa de réplicas: 52, 55, 135.
Masaccio: 111.
Maya-Tolteca: 131.
Mendel, Gregor: 132.
Metales: 81.
Metamorfosis: 131.
Metáforas, biológicas y físicas: 17.
México: 72.
Miguel Angel: 47, 109, 110.
Milenio: 122.
Miller, John Paul: 129.
Minas Gerais: 137.
Minoico: 142.
Mitos: 129.
Mnesicles: 109.
Modas: 51-52.
Moore, Henry: 131.
Morfemas: 7.
Morfología: 17, 151.
Mosul: 116.
Movimiento: 94, 130.
Museos: 99.
Música atonal: 83.

Mutantes: 53.
Nacimiento: 19.
Nápoles: 138, 154.
Narración: 10.
Necesidad, necesario: 69, 96, 103.

Neoclásico: 44.
Neomórfico: 70.
Networks: 46 n.
Nomenclatura binomial: 12.
No-artístico: 26.
Números primos: 52.
Nuremberg: 139.

Objetos originales: 52-60, 88, 89, 106, 154.
Obra de arte: 99.
Orbita: 30.
Ore, Oystein: 46 n.
Orozco, José Clemente: 131.
Ouro Preto: 137.
Ovidio: 142.

Países Bajos: 154.
Palabras: 74.
«Palacio de Cristal» (Londres): 144.
Palenque: 65.
Panofsky: 142.
París: 137.
Partenón: 54, 55, 56, 119.
Paxton, sir Joseph: 133.
Percepción: 149.
«Peregrino de Burdeos»: 55.
Periodificación: 128 n.
Periodo de cincuenta y dos años: 122-123.
Periodología: 127-129.
Periodos: 121-122.
Petrus Hispanus: 153.
Picasso, Pablo: 66, 71, 111, 131.
Pintoresco: 120.
Pintura australiana: 48; al óleo: 63; de acción: 147; de la campiña romana: 65; en cortezas: 48; italiana central: 127; luminosa: 70; renacentista: 142; rupestre de Bushmann: 61; al temple: 129.
Pintura de vasos, griega: 48, 63, 125, 143; de figuras negras: 61, 143; de figuras en

rojo: 61, 143.
Planiforme: 153.
Plateresco: 73, 134.
Platón: 21.
Plinio: 147.
Poesía homérica: 33; provenzal: 75.
Pol de Limbourg: 83.
Porcelana Meissen: 139.
Portal real: 140.
Portugal: 154.
Poussin, Nicolás: 65, 66, 107.
«Primitivo»: 48.
Primitivismo: 21.
Problemas: 69.
Progresiones: 105.
Promórfico: 70.
Propósitos: 17.
Provincial: 95.
Prudencio: 119.

Radiocarbono: 23.
Rafael: 16, 59, 108.
Rasgo: 49.
Redes: 46 n.
Reducción purista: 148.
Reforma, La: 21.
Reims: 40, 54.
Relevos (*relays*): 32-33.
Relojes naturales: 23.
Rembrandt van Rijn: 110, 147.
Renacer (*revival*): 92.
Renacimiento: 20, 92.
Renoir, Auguste: 71.
Renovación: 109.
Repetición: 79, 80.
Réplicas: 10, 52, 56-60, 89-97, 94, 101, 154.
Reynolds, sir Joshua: 111.
Richardson, H. H.: 111.
Riegel: 43.
Ritual: 96.
Rivera, Diego: 131.
Rococó: 21.
Ródano (valle del): 154.
Rodin, Auguste: 47.
Roger van der Weyden: 64.
Roma: 139.
Romano, Giulio: 16.
Rubens, Peter Paul: 66.
«Ruido»: 76.
Rutina: 90-94.
Rutina del aprendizaje: 135.

Sahagún, Bernardino de: 134.
San Lucas: 36-64.
Santiago de Compostela: 154.
Santo Tomás de Aquino: 104.
Saturación: 140.
Schapiro, Meyer: 13 n.
Schlosser, Julius von: 21 n.
Schubert, Otto: 153.
Ser (*being*): 151.
Segovia: 74.
Serie, series: 10, 15, 46, 58, 68, 81, 97, 106, 143; apreciación de: 58-62; como clases cerradas: 68; cerradas: 129-140; extendidas: 136 - 138; abiertas: 58; regla de: 68-73, 93, 96, 149; simultáneas: 142-147; errantes: 138-142. Véase también: Clases, secuencias.
Señales: 25, 31-32, 79; adherentes: 35; primarias: 34; redundancia de: 34; secundarias, 34; propias: 35-36.
Sevilla: 137.
Siglo: 122.
Símbolo: 7, 92.
Simultaneidad: 71, 144, 145.
Signeiros: 131.
Sistemas de enterramiento: 96.
Sociedad colonial: 135, 136.
Sócrates: 21.
Soluciones relacionadas: 45, 101, 155.
Soluciones tempranas y tardías: 70.
Struktur-analyse: 38.
Strukturforschung: 38, 146.
Secuencias: 8, 10, 81; atrofiadas: 62; autodeterminadas: 145; como clases abiertas: 54; detenidas: 45; formales: 45-48, 54, 58, 62, 64, 70, 106, 107; guiadas: 145; abiertas y cerradas: 48-51; abiertas: 58; retrasadas: 62; simultáneas: 145. Véase también: Clases, series.
Sullivan, Louis: 111, 141.

Talento: 16-17.
Taxco: 137.
Técnicas artísticas y artesana-

nales: 61-63.
Tedio: 101, 115.
Temperamento: 113.
Teoría de gráficos: 46 n.
Teotihuacán: 144.
Tiempo: 30, 45, 104, 120-124,
142-143; biológico: 22-23; his-
tórico: 22-23, 30.
Tipología: 17. *Véase también:*
Artistas.
Toledo: 139.
Topología: 47.
Tradición prehistórica: 61.
Trivialidad: 50.
Tumbas etruscas: 53.
Twain, Mark: 82.

Uccello, Paolo: 65, 66, 110.
Uso instrumental del arte: 26.
Uxmal: 65.

Valor posicional: 119.
Valencia: 154.
Van Gogh, Vincent: 110.
Variación: 80.

Vasari, Giorgio: 65, 108.
Vasos Dipylon: 39.
Velázquez, Diego: 108.
Vidrio Gemmeau: 58.
Vignola: 73.
Villani, Filippo: 14.
Villard de Honnecourt: 65.
Vis a tergo: 64.
Vitrubio: 147.
Vivacidad: 132.

Wallace, Alfred: 81.
Webb, John: 129.
West, Rebecca: 59.
Wickhoff, F.: 43.
Wickelmann, J. J.: 20.
Wölfflin, Heinrich: 43, 44.
Wright, Frank Lloyd: 111,
141.

Yucatán: 131.

Zevi, Bruno: 14.
Zurbarán, Francisco: 119.

Indice

	<i>Págs.</i>
PREÁMBULO	7
<i>Símbolo, forma y duración</i>	7
I. LA HISTORIA DE LAS COSAS	9
<i>Las limitaciones de la biografía: Entradas individuales. Talento y genio. Metáforas biológicas y físicas. Científicos y artistas</i>	14
<i>Cometido del historiador: Las divisiones de las artes</i>	22
<i>Naturaleza de la actualidad: Sobre las artes y las estrellas. Señales. Relevos</i> ...	26
<i>Señales-propias y señales adherentes: Estudios iconográficos. Análisis configuracional. Taxonomía del significado</i> ...	35
II. LA CLASIFICACIÓN DE LAS COSAS	43
<i>Secuencias formales: Soluciones relacionadas. Secuencias abiertas y cerradas. Modas</i>	45
<i>Objetos originales y réplicas: Mutantes. Dificultades de diagnóstico. Apreciación en serie. Innovaciones técnicas. La cadena invisible. Artistas solitarios y artistas gregarios</i>	52

	<i>Págs.</i>
<i>Posición serial, edad y cambio:</i> La regla de las series. Edad sistemática. Un paradigma mexicano. Cambio lingüístico.	68
III. LA PROPAGACIÓN DE LAS COSAS	79
<i>Invencción y variación:</i> La invención artística. Convención e invención	80
<i>Réplicas: Permanencia y cambio. Anatomía</i> de la rutina. Derivaciones históricas ...	89
<i>Rechazo y conservación:</i> Caída en desuso y ritual. Fatiga estética	96
IV. ALGUNOS TIPOS DE DURACIÓN	103
<i>Acontecimientos rápidos y lentos:</i> La tipología de la vida de los artistas. Tribus, cortes y ciudades	104
<i>Las configuraciones del tiempo: Valores</i> de posición. Los períodos y sus longitudes. La indicción como módulo. Clases intermitentes. Clases detenidas. Series extendidas. Series errantes. Series simultáneas. Duraciones tipo lente vs. duraciones fibrinosas	118
CONCLUSIÓN	147
<i>Invencción finita:</i> La reducción purista del conocimiento. Ampliación de la entrada. El mundo finito	147
<i>La equivalencia de forma y expresión:</i> Disminuciones iconológicas. Las deficiencias de estilo. El presente plural	150
INDICE ALFABÉTICO	157

COMUNICACION

SERIE A

1. **Ideología y lenguaje cinematográfico**, varios autores. Agotado.
2. **La industria de la cultura**, varios autores. Agotado.
3. **Lingüística formal y crítica literaria**, varios autores. Agotado.
4. **Investigaciones sobre el espacio escénico**, varios autores. Agotado.
5. **Semiótica y teoría del conocimiento**, Reznikov. Agotado.
6. **Crítica de la ideología contemporánea**, Della Volpe. En reedición.
7. **Textos teóricos (I)**, Meyerhold. 326 páginas. 250 pesetas.
8. **La génesis del materialismo histórico (I). La izquierda hegeliana**, Mario Rossi. En reedición.
9. **Problemas actuales de la dialéctica**, varios autores. Agotado.
10. **La acumulación socialista**, Bujarin, Preobrazhenski. Agotado.
11. **La génesis del materialismo histórico (II). El joven Marx**, Mario Rossi. 496 páginas. 350 pesetas.
12. **La Bauhaus**, varios autores. 230 páginas. 220 pesetas.
13. **El sistema de los signos: teoría y práctica del estructuralismo soviético**, varios autores. 190 páginas. 180 pesetas.
14. **Los fundamentos de la crítica de la economía política (I)**, Carlos Marx. En reedición.

15. **Textos teóricos (II)**, Meyerhold. 350 páginas. 250 pesetas.
16. **Metodología de la planificación: aportaciones soviéticas 1924-1930**, varios autores. 298 páginas. 250 pesetas.
17. **Los fundamentos de la crítica de la economía política (II)**, Carlos Marx. 708 páginas. 360 pesetas.
18. **Literatura e ideologías**, varios autores. 264 páginas. 220 pesetas.
19. **Constructivismo**, varios autores. 376 páginas. 300 pesetas.
20. **La primera República: reformismo y revolución social**, J. L. Catalinas y J. Echenagusia. 514 páginas. 350 pesetas.
21. **La génesis del materialismo histórico (III). La concepción materialista de la historia**, Mario Rossi. 400 páginas. 360 pesetas.
22. **Agricultura y desarrollo del capitalismo**, varios autores. 456 páginas. 340 pesetas.
23. **Socialismo, ciudad y arquitectura**, varios autores. 320 páginas. 300 pesetas.
24. **Industrialización y desarrollo**. Varios autores. 185 páginas. 240 pesetas.
25. **El debate soviético sobre la ley del valor**, varios autores. 315 págs. 350 ptas.
26. **Sobre el imperialismo**, varios autores.
27. **Fundamentos de sociología marxista**, Z. Bauman.
- 28-29. **Teorías de la plusvalía**, Marx. 570 + 412 páginas. 700 ptas.

SERIE B

1. **Literatura y conciencia política en América Latina**, A. Carpentier. Agotado.
2. **Ajuste de cuentas con el estructuralismo**, H. Lefebvre y G. della Volpe. Agotado.
3. **Formalismo y vanguardia**, Sklovski, Eijenbaum, Tinianov. 172 págs. 120 ptas. Segunda edición.
4. **Revolución industrial: historia y significado de un concepto**, G. Mori. Agotado.

5. **Contribución a la crítica de la economía política**, C. Marx. 400 págs. 120 ptas.
6. **Elementos de semiología**, R. Barthes. 112 págs. 100 ptas. Segunda edición.
7. **Ideología urbanística**, F. Ramón. 156 págs. 150 pesetas. Segunda edición.
8. **Análisis del carácter y emancipación: Marx, Freud, Reich**, Davide López. Agotado.
9. **Tesis de 1929**, Círculo de Praga. Agotado.
10. **Progreso técnico y democracia**, R. Richta. Agotado.
11. **Arte y semiología**, Mukarovsky. Agotado.
12. **Cine soviético de vanguardia. Teoría y lenguaje**, Tinianov, Eisenstein, Dziga Vertov, Nebrodovo. 208 páginas. 120 ptas.
13. **Yo mismo. Cómo hacer versos**, Mayakovski. Agotado.
14. **Literatura y poder. Los escritores liberales en la España isabelina**, Cecilio Alonso. 152 págs. 120 pesetas.
15. **Mito e ideología**, Ludolfo Paramio. 120 págs. 80 pesetas.
16. **Historia del gusto**, Galvano della Volpe. 160 páginas. 150 ptas.
17. **Del arte objetual al arte de concepto**, Simon Marchán. 360 págs. 320 ptas. Segunda edición.
18. **El análisis formal de los lenguajes naturales**, Noam Chomsky. 152 págs., 120 ptas.
19. **Los monopolios**, J. Delilez. 228 págs. 180 ptas.
20. **Textos sobre la producción artística**, Carlos Marx y Federico Engels. 208 págs. 150 ptas.
21. **Comunicación y sociedad**, Wulf D. Hund. 150 páginas. 150 ptas.
22. **La semiología del mensaje objetual**, Corrado Maltese. 222 págs. 180 ptas.
23. **Introducción a la estética de la información**, Max Bense. 228 págs. 180 ptas.
24. **Ramón del Valle Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo**, Juan Antonio Hormigón. 428 páginas. 250 ptas.
25. **Arte y producción**, Boris Arvatov. 124 págs. 100 pesetas.

26. **La superestructuras ideológicas en la concepción materialista de la historia**, Franz Jakubowsky. 248 páginas. 180 ptas.
27. **Historia y estructura**, Alfred Schmidt. 168 páginas. 150 ptas.
28. **Antropología y colonialismo**, Gerard Leclerc. 275 páginas. 200 ptas.
29. **Manual de economía política**, Gino Longo. 320 páginas. 200 ptas.
30. **Orígenes de la dialéctica del trabajo**, J. A. Giannotti. 296 págs. 200 ptas.
31. **La explotación**, Robin Jenkins. 300 págs. 250 pesetas.
32. **La disimilitud de lo similar**, V. Sklovski. 142 páginas. 120 ptas.
33. **Las clases trabajadoras en la historia de Irlanda**, James Connolly. 215 págs. 180 ptas.
34. **Capitalismo y modo de vida**, André Granou. 94 páginas. 90 ptas.
35. **La significación y lo significativo**, Charles Morris. 150 págs. 150 ptas.
36. **División del trabajo y teoría del valor**, R. Fiorito. 240 págs. 240 ptas.
37. **La reducción cultural**, R. De Fusco y G. Fusco. 166 págs. 160 ptas.
38. **Clase y partido en la primera Internacional**, Angiolina Arru. 210 págs. 220 ptas.
39. **Marx y Engels**, Riazanov.
40. **Carta abierta en el aniversario del golpe chileno**, Andre G. Frank. 160 págs. 160 ptas.
41. **Brecht y el realismo dialéctico**, varios autores. 400 páginas. 350 ptas.
42. **La teoría de las crisis sociales en Marx**, Cerroni.
43. **Producción lingüística e ideología social**, Ponzio. 320 págs. 280 ptas.
44. **La versatilidad del signo**, José María Bardavío. 205 páginas. 200 ptas.
45. **La proletarización del trabajo intelectual**, autores varios. 215 págs. 220 ptas.
46. **La teoría del valor desde los clásicos a Marx**, Ma-

rina Bianchi. 170 págs. 180 ptas.

47. **Alienación y fetichismo en el pensamiento de Marx**, G. Bedeschi.
48. **Soportes: una alternativa al alojamiento de masas**, N. J. Habraken. 176 págs. 180 ptas.
49. **Colonos, campesinos y multinacionales**, G. Arrighi.
50. **Capitalismo y lucha de clases en el campo**, A. Saavedra.

SERIE C

1. **Teoría práctica, práctica teórica**, varios autores. 133 págs. 120 ptas.
2. **Alienación e ideología**, Colectivo I. 148 págs. 120 pesetas.

DOCUMENTACION/DEBATES

- La arquitectura del siglo XX: textos.** 540 págs. 400 pesetas.
- Teoría de la historiografía arquitectónica**, R. De Fusco. 220 págs. 250 ptas.