

idea según la cual el mal y la imperfección en este mundo son los resultados de una oposición inscrita en el mismo seno de una Potencia creadora perfecta.

Formas cerradas y perfección restringida

Para ser justos, hay que hablar también de una perfección que no se escamotea, de una perfección inscrita en el límite. Sigamos la dirección indicada por Goethe: el círculo de las formas de las nobles criaturas, «ningún dios puede ampliarlo, la naturaleza lo honra; pues sólo sería posible una perfección restringida»⁵. Esta idea le importa mucho y la repite: «El más cercano a la perfección es quien, con penetrante mirada, se declara limitado»⁶.

Entre los antiguos, un gran filósofo estaba persuadido de que la perfección se realizaba casi naturalmente en la experiencia cotidiana, en el acto mismo y preciso de la visión, o en el placer. Todo lo completo es perfecto. Vale la pena recordar las palabras, por otra parte memorables, de Aristóteles: «Se admite de ordinario que el acto de la visión es perfecto en cualquier momento de su duración (porque no necesita de ningún complemento que sobrevendría más tarde y completaría su forma). También parece ser tal la naturaleza del placer. En efecto, es un todo, y no sería aprehensible un placer cuya prolongación en el tiempo llevara a la perfección. Por esta razón, tampoco es un movimiento. Todo movimiento, en efecto, se despliega en el tiempo y con vistas a cierta finalidad, como por ejemplo el proceso de construcción de una casa, y es perfecto cuando ha alcanzado el fin previsto, es tan perfecto en la totalidad del tiempo que ocupa como en su momento final» (*Ética a Nicómano*, X, 3).

Por otra parte, para definir la perfección, el filósofo asocia la noción de una totalidad constituida con el fin alcanzado: «Cumplido (perfecto) se dice, ante todo, de lo que no tiene nada de sí mismo fuera de sí mismo, ni la mínima parte siquiera. Por ejemplo, el tiempo de algo se ha cumplido cuando, fuera de ese tiempo, no puede aprehenderse ningún fragmento de él. Cumplido (perfecto) se dice también de lo que, desde el punto de vista de la calidad propia y del bien, no ha sido superado en su género. Así se dice un cumplido médico o un cumplido flautista cuando, contemplados desde su propia virtud, no dejan nada que desear». (*Metafísica*, 16, 1021b, 12-17).

Los ejemplos son sencillos y bellos: la casa construida, la maestría ins-

⁵ Goethe: Gott und Welt, «Die Metamorphose der Tiere», Sämtliche Werke, cit., I, 175.

⁶ Goethe: Maximen und Reflexionen, 1188, en: Werke, Artemis Verlag, Zürich-Stuttgart, IX, 649.

strumental que provee su prueba a través de un juego insuperable. Las dos perfecciones –del objeto y del artista– pueden pensarse como correlativas. El dominio de los materiales y el libre manejo de los instrumentos producen el objeto perfecto, cerrado en su forma: casa terminada (en cuanto al perfecto arquitecto), melodía agradable (en cuanto al perfecto flautista), equilibrio y salud (en cuanto al médico perfecto). Un tercer aspecto de la perfección se reserva a los contempladores, cuando gusten la perfección de un placer desde la perfección de la mirada. Las justas proporciones, las simetrías, la composición, la coherencia, lo subsidiario de las partes: tales son las condiciones que cumple la perfección restringida. Puede definirse como la ausencia de toda ausencia en un objeto determinado, formal o técnicamente limitado. En principio, se trata de la adecuación a la función que hará perfectos los objetos de uso: el navío, el vaso, el arma, la joya. En la doctrina «clásica», la perfecta maestría instrumental se extiende a las artes de la representación, que no tienen finalidad práctica. El pintor y el poeta perfectos encuentran su lugar junto al músico perfecto.

La construcción, el parecido: he aquí dos campos en los cuales la perfección parecía poder manifestarse como resultado del trabajo y la maestría operatoria. Los objetos producidos por quienes poseen los secretos del oficio prueban su perfección gradualmente o de golpe, en la plenitud objetiva del uso, de la forma sensible, del parecido.

La exigencia formal de acuerdo entre el todo y sus partes fue constantemente recordada por los teóricos. Se puede leer, en la *Enciclopedia* de Diderot y d'Alembert, esta definición bastante abstracta de la perfección: «Es el acuerdo que reina en la variedad de muchas cosas diferentes, que concurren a un mismo fin. (...) La perfección del todo debe siempre prevalecer sobre la perfección de una parte. (...) La perfección del todo es el objeto de todo trabajo llevado de manera sensata en cualquier tipo de obra. (...) Un exceso de perfección en una parte sería una verdadera imperfección del conjunto».

Diderot aplicaba preceptos a los juicios críticos sobre la pintura, y en particular sobre la de género histórico, que ocupaba entonces el primer lugar en la jerarquía de las artes visuales.

En sus juicios, que expresaban los deseos de los entendidos, Diderot exigía por añadidura que, corroborando el acuerdo de las partes en el seno del todo, la ilusión completa parezca haber sido producida. Surgido de la literatura antigua (Plinio), el mito del parecido –espejo impecable– obsesionaba todavía a los entendidos. El punto de la perfección parecía alcanzarse cuando los pájaros se dejaban engañar por las uvas pintadas, o cuando un pintor intentaba levantar una cortina que otro pintor había fingido hábilmente. El escultor, siguiendo el mismo sistema, podía dejar sus ins-

trumentos cuando el mármol parecía carne y la estatua simulaba respirar. En el caso extremo, el escultor desconocía su obra y se enamoraba de ella. La obra hermosa era la que habría podido tener por testigo imaginario a un espectador incapaz de discernir lo real y lo ficticio, los más bellos objetos de la naturaleza y su copia. En este punto de desprecio y confusión, se creía, las producciones del arte eran insuperables, se volvían inestimables y era grato recordar la leyenda de Zeuxis que proclamaba que sus obras valían más que el oro y la plata, de modo que regalaba sus cuadros en vez de venderlos. Así se estableció la idea de que el trabajo artístico podía llegar a resultados insuperables. «El gran pintor debe expresar tan perfectamente los caracteres por medio de los gestos, que el espectador se imagine ver efectivamente las cosas de las que sólo ve la representación» (Antoine Coypel⁷). La obra capaz de reunir en una totalidad coherente todas las partes que le corresponden, nada dejaba que desear. Devenía la Obra.

En la época de las Luces, ciertamente, la búsqueda de la perfección ganó un ancho terreno. El arte tenía el deber de buscar la perfección bajo las formas del «ideal» y de la «bella naturaleza», cuyos objetos se ofrecían a nuestros ojos desde lo posible y lo lejano. El cuadro de asunto histórico tenía la misión de traer a la presencia una bella ausencia: una acción heroica, una intervención divina, un martirio cuyo único testimonio era el poema, el símbolo del dogma, el relato. Se esperaba que la composición y el colorido del pintor crearan la sorpresa y la impusieran por su propia energía. Pero se trataba de un evento recreado por la imaginación y traído a la zona de la presencia. Hacía falta que el cuadro supiera introducir, en el universo de las cosas visibles, un plus de realidad surgido de las formas del ideal. Estas bellas formas debían estar animadas y asistidas por la más noble y verosímil representación del «vestido» y de las «pasiones». Antoine Coypel, expresando la doctrina de la Academia, subordinaba la perfección de la pintura al pensamiento: «La pintura más perfecta es la que puede, por la manera de pensar, por la imaginación y la ejecución manual, representar las figuras de las cosas y todos los objetos de la naturaleza. Pero la mano es la que menos contribuye a la excelencia de este arte, pues sólo debe obedecer al pensamiento y ser, por así decirlo, sólo su esclava. (...) Tiene por objeto la materia y el espíritu. En una palabra, la naturaleza entera a la que no sólo debe imitar, sino superar»⁸.

Por su parte, la pintura de género encontraba su punto de perfección en la imitación exacta de la «naturaleza común» tal como se presenta en la

⁷ *Antoine Coypel: Epître à mon fils, en Henry Jouin: Conférences de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture, Paris, 1883, p. 350.*

⁸ *Antoine Coypel: Discours sur l'excellence de la peinture, en Jouin, cit., p. 288.*