

lo sensible del Ser de la metafísica. Pero la metafísica ha experimentado ya su crisis en el mundo moderno, y ninguno de sus conceptos tradicionales puede seguir sirviendo en la actualidad como vía de fundamentación de la estética.» Se trata de algo que, en otros términos, ya había señalado Adorno.

El pensamiento teórico de Hildebrand se basa en la definición de lo artístico como aquello que se rige por leyes eternas e invariables. Leyes independientes, por tanto, de la personalidad del artista, de la historia, las modas y las academias; son las leyes de la Forma. La teoría del naturalismo late en todo el libro como supuesto incuestionable; la técnica y el dominio del material se subordinan a la representación de la naturaleza. Dice que es posible percibir artísticamente la realidad sólo a través de las formas, por lo que «... la representación domina la conciencia de un modo infinitamente más fuerte que la imagen óptica». Contrapone, pues, una naturaleza no conformada y una visión que la conforma al percibirla, lo cual constituye el límite entre la impresión visual artística y la no artística, siendo la percepción estética, en su forma, un grado superior de desarrollo humano en cuanto a su relación con la naturaleza. El valor que atribuye a la naturalidad y la unidad de la imagen en la forma es lo que diferencia un tanto a Hildebrand de los clasicistas tradicionales, al no ser esa unidad perseguida resultado de adecuar las partes a un esquema, como en la teoría de la proporción y la ordenación, sino producida en relación a «la mirada».

Culmina su pensamiento estético proponiendo que el presente debiera aprender la naturalidad del modo de ver griego —cumbre del desarrollo artístico—, que sólo Miguel Ángel logró igualar. Tal propuesta está en abierta contradicción con el pensamiento del máximo formalista Heinrich Wölfflin, quien, concibiendo la historia del arte como «historia de los modos de ver», en su esfuerzo por conjugar la evolución interna de los estilos con los condicionamientos externos o históricos, afirma: «Todo artista se halla con determinadas posibilidades ópticas, a las que se encuentra vinculado. No todo es posible en todos los tiempos. La capacidad de ver tiene también su historia, y el descubrimiento de estos estratos ópticos ha de considerarse como la tarea más elemental de la historia artística».

Es indudable el peso de la influencia kantiana en el discurso de Hildebrand. Para éste, como para Kant, el mediador entre lo bello natural y artístico es el genio, que configura las reglas del arte; no se puede clasificar a Hildebrand como estrictamente kantiano, ya que para él la relación entre forma y representación no es unívoca; la categoría de forma no es tal por entero, sino que la concibe como cualidad de las cosas y de la naturaleza. Para explicar la unidad de lo aparente y lo real establece las siguientes distinciones: forma real, forma aparente y forma activa. Y al desarrollo de esta triple conceptualización dedica gran parte de su libro; para terminar dando prioridad teórica a la forma activa que conduce al terreno de la ilusión visual. Su definición de la obra artística como imagen espacio-temporal causada por una forma activa supera indudablemente el punto de vista tradicional según el cual las obras plásticas sólo tienen un carácter espacial, y afirma el contenido artístico como percepción ilusoria de lo real. Será Gombrich quien, mucho más tarde, insistirá en este interesante planteamiento ilusionista del arte.

El libro que nos ocupa se suma a los testimonios de otros artistas plásticos (Leonardo, Van Gogh, Juan Gris, Kandinsky...) cuyos diferentes enfoques o motivaciones están impregnados del calor de quien se encuentra directamente implicado en la materia de que habla y transmiten algo del fuego misterioso que les anima. El eco de sus palabras no tiene la resonancia metálica del discurso puramente teórico; se escuchan las manos que lo escriben, las mismas que pintan o esculpen. Precisamente por ello, se puede afirmar que el principal atractivo del texto de Hildebrand no reside tanto en su teorización, por otro lado bastante ingenua, como en su último capítulo, donde nos ofrece una referencia palpable de su tarea específica de esculpir. Al ser algo vivido se convierte en un aporte enriquecedor que explica cómo la escultura surge del dibujo y, conducida al relieve mediante la profundidad, ha de ser comprendida como una vivificación de los planos. Dice Hildebrand: «Mientras imagino la imagen en la superficie estoy en condiciones de llenar a mi gusto ese plano con representaciones formales. A la vez, me preocuparé sólo del volumen de profundidad de la piedra en tanto que tengo que calcular que mi figura encuentre su lugar dentro de ella». «Grabo la imagen en la piedra —y no sólo elimino la piedra que está fuera de los contornos, sino que también gradúo simultáneamente la forma en el interior— atendiendo a la medida de profundidad que compete a la figura.» «Mas, lo importante para el proceso, y no debemos perderlo de vista, es que siempre he de representar y a la vez esculpir en la piedra aquello que simultáneamente le aparece al ojo en un plano.» «... determinadas formas se convierten en expresión de procesos interiores aunque no se las imagine en movimiento, pues recuerdan a formas en movimiento.»

Redundando, y para cerrar el libro, Hildebrand repite su apología del arte clásico, al que todo arte verdadero debiera tender: «Miguel Angel es el artista que, junto a los griegos, ha desarrollado de modo más directo y consecuente su forma de representación artística en estrecha relación con su proceso productivo. Imaginar y representar son para él uno y lo mismo». Pocos años más tarde, desde la orilla opuesta otro plástico de prestigio, Vassily Kandinsky, daría una respuesta rotunda —aunque poco académica— a los elogios paradigmáticos del pasado expresados por Hildebrand. Kandinsky comienza su singular, y también breve, libro *De lo espiritual en el arte* diciendo: «Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos. Igualmente, cada período cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse. Pretender revivir principios artísticos del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes de nacer». Para quien no capte el sonido interno que existe siempre como propiedad de la forma, será arbitrario este tipo de reflexión.

Siguiendo con su línea de entregar al público obras clásicas de filosofía, estética e historia del arte, hasta ahora inaccesibles en lengua castellana, la Editorial Visor ha creado la colección «La balsa de la Medusa». Valeriano Bozal, su director, parece empeñado en la loable tarea de dar a conocer obras de autores como: Paul Valéry, Alois Riegl, Galvano della Volpe, entre otros.

A los estudiosos de estética les será de gran beneficio completar parte de la bibliografía sobre el tema de la forma, la visión y la representación de las imágenes con otros dos volúmenes de esta misma colección. El primero de ellos es un ensayo estético-

filosófico de Valeriano Bozal, titulado *Mímesis: las imágenes y las cosas* (1987); en él se esboza una teoría de las imágenes miméticas al filo de las diferentes concepciones filosóficas desde los griegos hasta Lessing, Kant y Winckelmann. Y el segundo, de Francisca Pérez Carreño (presentadora del libro de Hildebrand, que acabamos de comentar, y autora de su esclarecedora introducción), lleva por título *Los placeres del parecido. Icono y representación* (1988). Libro que se ubica entre el discurso filosófico general y la investigación histórico-artística, en un terreno de estudio que desde la metodología semiótica es posible abordar con éxito; expone la teoría de los signos de Peirce, de donde extrae su instrumental terminológico y el armazón conceptual de su discurso. Al análisis del modo de representación de las imágenes pictóricas y a los problemas generales de la imagen filosóficos y semióticos agrega la problemática relacionada con el tema del conocimiento de la realidad. El atrayente punto de vista que se defiende es el de la imposibilidad de todo acercamiento inocente a la realidad, que percibimos en forma única, personal e incorregible.

Myrta Sessarego

Historia familiar*

Aunque el autor no intenta una defensa de Alemania en cuanto al antisemitismo, pues apenas nombra a este país, la obra puede servir de reflexión al respecto. Desde el final de la Segunda Guerra Mundial y tras enterarse el mundo de la barbarie en que millones de personas perdieron la vida sin poderse defender, Alemania viene soportando el pesado sambenito de exterminadora de judíos. Pero a nadie se le ocurre pensar en una ultracatólica Austria y en unas no menos oscurantistas Hungría, Polonia, Rusia y los reinos que hoy forman la confederación yugoslava. Para no hablar de Francia y de quien, desandando siglos, originó el problema: la España de los Reyes Católicos.

En el estremecido escenario de la Europa Central de principios de siglo, el Imperio Austro-húngaro se desmoronaba; al cansancio de la monarquía del Danubio por controlar tan vasto y variopinto universo, se le buscaban innumerables causas y una de ellas era la culpabilidad de los judíos por su imparable ascenso en una sociedad que

* *André Kaminski. El año que viene en Jerusalén. Editorial Alfaguara. Madrid.*

poco a poco perdía sus signos de identidad. Magiars, germanos, eslavos y hasta latinos no podían convivir por más tiempo bajo el águila bicéfala de los Habsburgo, mientras que las filas mosaicas se cerraban en un logro consolidador, a la vez que se abrían como posible alternativa ante el desmoronamiento circundante. Acaso, genéticamente, soñaban con una nueva Sefarad. Y como en una nueva Sefarad, estaban dispuestos a ser fieles al Emperador, a pagar religiosamente los tributos, acudir con su cuerpo y con su alma a cuanta guerra se le ocurriera a la doble Monarquía; pero no transigirían en lo del bautismo. Seguirían circuncidando a sus varones, celebrando el sábado y la Pascua con pan ácimo, y haciéndole ascos al cerdo.

Según Carlos Marx (un judío que olímpicamente abandonó su fe y todas las demás) la religión es el opio del pueblo. Pues bien; el pueblo del inmenso Imperio Austro-húngaro se recreó en una drogadicción que fue su ruina, pues nunca permitió que aquellos que no habían pasado por la pila bautismal acudieran a la salvación de un mundo que amenazaba ruina por los cuatro costados. Abundando en el opio, en Austria-Hungría se cosechó un odio contra los judíos que rebasó todos los estratos de la sociedad. Al venir la Primera Guerra Mundial, la derrota y la consecuente destrucción de la monarquía habsbúrica, la droga descrita por Marx siguió actuando, pero no como elemento que aglutinaba al pueblo y a la jerarquía religiosa para el eternizamiento de ésta como casta gobernante. El opio católico creó un quiste en el cuerpo social de los nacientes Estados que, como todo quiste, pronto fue autónomo de la anomalía que le dio origen. Para nada intervinieron las autoridades religiosas de Roma, como nunca lo habían hecho. El antisemitismo de los centroeuropeos fue ese chivo expiatorio que los pueblos tienen la necesidad de inventarse, cuando no son capaces de la autocrítica y de llegar al convencimiento de que así como nos equivocamos como individuos, también lo podemos hacer como comunidad.

De lo que puede deducirse que el opio del pueblo no es la religión, sino el mismo pueblo que acude a cualquier cosa para drogarse. Don Carlos Marx se equivocaría una vez más.

Alemania, lo que entendemos como tal (los dos Estados actuales, más los territorios integrados en Francia y la Unión Soviética) no formaba parte del Imperio Austro-húngaro y en sus «Länder» no hubo nunca un furioso antisemitismo. Las comunidades judías bajo los Hohenzollern no eran tan numerosas; y tampoco era, ni es, Alemania un país de mayoría católica, es decir, tan intolerante. Lo que ocurrió a continuación es historia más que conocida: un austriaco que soñaba con una gran nación germánica: Adolfo Hitler encontró en los judíos unas víctimas fáciles sobre las que caer; nuevos cristianos para arrojar a los nuevos leones, ávidos de cualquier carne. Lo cíclico de la historia; la desgracia humana que no cesa.

En la obra de André Kaminski, todo lo anterior no es que esté dicho; ni siquiera planteado. Pero al lector que gusta de lo exógeno puede servirle de reflexión. Los judíos traídos a colación por Kaminski son la típica sociedad no católica que vivía en Austria-Hungría y que triunfaba y fracasaba todos los días, por mor a su afán de progreso (como cualquier hijo de vecino) y por sus creencias. Es la historia de la familia del autor, a partir de los patriarcas paterno y materno. Una serie de personajes divertidos y estereotipados pueblan la narración, fácilmente situados en el escenario que les