

VIOLLET-LE-DUC. *ENTRETIENS SUR L'ARCHITECTURE*.*

RAMÓN VARGAS SALGUERO

Presentación

La obra escrita de Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) es tan relevante como la construida y ambas tienen los méritos suficientes como para tornar innecesario justificar la publicación de unos extractos de ella, máxime si se tiene en cuenta que los estudiosos de habla castellana no cuentan con traducción a la mano de ninguna de sus obras capitales. Si, además, reparamos en que recientemente algunos investigadores han puesto en relieve su papel inaugural dentro de la llamada arquitectura moderna, calificándolo como uno de los pioneros de su tendencia racionalista, dicha justificación sería doblemente ociosa.

Sin embargo, no han sido sus incontestables méritos en el campo de la restauración de edificios medievales y tampoco su recién descubierto racionalismo el que nos ha llevado a extraer algunos de los párrafos más significativos correspondientes al primer capítulo, de diez, de sus *Entretiens*, para ofrecerlos aquí, sino algo distinto: la poca reconocida influencia que tuvo en el decurso de la arquitectura porfirista a la que le prestó un apoyo teórico-doctrinario sustantivo, configurándose, de este modo, como un antecedente obligado de *la arquitectura de la revolución mexicana*.

La legitimación histórica de cualquier revolución deriva de su capacidad de abrir perspectivas de desarrollo más amplias a las fuerzas productivas de una sociedad.

El afán último que llevaba a las sucesivas revoluciones burguesas a no procurarse descanso alguno en su tarea, era la certeza de que las nuevas estructuras sociales abiertas gracias a las revoluciones en la ciencia y en la técnica, ofrecían la posibilidad de advenir a un mundo de felicidad. Concordando con científicos e industriales, los filósofos contemporáneos de éstos propalaron a todo aquél que quisiera escucharlos que el mundo y la naturaleza no eran otra cosa que una gran despensa ofrecida al ser

* Por primera vez, en los *Anales* del Instituto de Investigaciones Estéticas, en la sección dedicada a Documentos, se incluye una traducción de extractos de la obra *Entretiens sur l'architecture* del arquitecto Eugène Viollet-le-Duc. La justificación para introducir este tipo de trabajo la da el autor en su presentación.

humano a fin de que extrajera de ella todo cuanto fuera necesario para cristalizar tal reino de felicidad. A ésta, a su vez, se le concebía inescindiblemente ligada a la abundancia de bienes terrenales que el comercio y el libre intercambio harían llegar a los más recónditos parajes de la tierra. El salvoconducto que legitimaba a cada uno para tomar para sí lo que se consideraba patrimonio común y, simultáneamente, para desarrollar sus potencialidades humanas adormiladas tras siglos de explotación por parte de los regímenes monárquicos y despóticos, era el trabajo, al que, a partir de ese momento, vino a reconocerse como la esencia misma del ser humano. En consecuencia, todo cuanto lo frenara: estancos y alcabalas, amortizaciones y mayorazgos, privilegios y fueros, colonialismos y monarquías, debía ser desterrado para alcanzar un nuevo mundo regido por la razón, libertad y propiedad privada.

La revolución de Reforma de México, iniciada hacia 1854, no fue una excepción a dicho carácter común y, como la de Independencia que la antecedió, con denuedo procuró acompasar al país a los niveles y ritmos alcanzados por otros en Europa: era la felicidad la que estaba al final del camino. Para ello, parecía no encontrarse otra vía que la de trasplantar en tierras mestizas, en unos casos, la norma de conducta misma, en otro caso, el régimen democrático y, en otros, crear las condiciones para el desenvolvimiento de la industria, del trabajo y del comercio.

En este último aspecto, en la potenciación impostergable del trabajo coincidían liberales y conservadores, monárquicos y republicanos, centralistas y federalistas. Así se explican dos de las obras más importantes de la época: la creación del *Banco de Avío*, para “fomento de la industria nacional” y el inicio de la construcción de las obras del ferrocarril mexicano, de 1830 y 1857 respectivamente, y la prosecución de estas últimas por los sucesivos gobiernos del país, cuenta habida de los avatares revolucionarios, hasta llegar a ser inaugurado el tramo México-Veracruz en 1873.

Fue justamente el consenso de todas las fuerzas revolucionarias en disputa respecto de la prioridad que para la potenciación del trabajo y el libre comercio tenía la comunicación por medio del ferrocarril de las distintas y, hasta entonces, desligadas regiones del país, el que determinó las características del nuevo director de arquitectura de la Academia: debía reunir los conocimientos y la práctica del arquitecto y del ingeniero. En la minuta del contrato celebrado con Cavallari, se asienta que pasará a la República mexicana “a dar lecciones en clase de profesor de arquitectura y composición en todos sus ramos, con inclusión de la ingeniería civil y construcción de puentes, caminos, calzadas, etc...” No parece excesivo considerar que en todas estas gestiones, así como en la implícita

modificación del plan de estudios de la carrera de arquitecto hayan tenido que ver, incluso de manera directa, quienes en calidad de contratistas tenían a su cargo las obras del ferrocarril. Es el caso, por ejemplo, de los hermanos Antonio y Manuel Escandón, quienes en 1857 eran los concesionarios de las obras y quienes a la llegada de Cavallari celebraron un acuerdo mediante el cual se prosiguiera “la construcción del ferrocarril de Veracruz (que entonces no pasaba de la Villa de Guadalupe) con el concurso de los alumnos de la Academia . . .”

De este modo, lo que en un principio parecía no trascender más allá de las características un tanto cuanto diferentes del nuevo como esperado director, paulatina pero persistentemente va a irse convirtiendo en una obligada convergencia de todos los recursos sociales disponibles en la consecución de las metas históricas trazadas por lo que sin hipérbole pero también sin ambages debemos considerar como la revolución burguesa mexicana. Los géneros arquitectónicos tradicionalmente asignados a los arquitectos van a ir siendo relegados para “fomentar” abiertamente las obras que caían, como los ferrocarriles, las obras de saneamiento y salubridad, de dotación de agua y de extracción de desechos, en el campo de las ingenierías. La utilidad será preferida a la belleza y al aprendizaje del arte de la arquitectura será constreñido a una escueta capacitación dibujística de órdenes y estilos pretéritos, que cursarían quienes se preparaban como ingenieros. Por su peso cae que la demanda de trabajo beneficiaría a aquéllas. Unos cuantos años después, en 1869, se consumaría este proceso de absorción y, con la *Ley de reformas a la ley sobre instrucción pública en el Distrito Federal*, emitida en abril de 1869, se estableció formalmente la carrera de “ingeniero-arquitecto”. Poco antes, en enero de 1868, se había estipulado que los alumnos harían sus prácticas en las obras públicas “así como en las empresas de ferrocarriles”.

No podía ser de otro modo: ¿quién, puesto ante la disyuntiva de elegir entre el estado de bienestar y felicidad al que advendría el país como fruto de su revolución y de la firmeza que tuviera en el fomento de la industria y el trabajo, y la preservación del sentido con que hasta entonces se había ejercido la arquitectura, habría optado por preservar a esta última? Mientras el país no transitara esta etapa de su revolución la arquitectura tradicional permanecería subsumida en la ingeniería. El impacto de este proceso en la conciencia de los arquitectos fue brutal; de él dejó amplia y vehemente constancia Nicolás Mariscal.

Con motivo del *Concurso científico nacional*, realizado en 1900, dictó una conferencia titulada “El desarrollo de la arquitectura en Méjico”, en el curso de la cual expuso: “Por desgracia, fue muy a medias benéfico el

advenimiento de Cavallari a la Academia, y os ruego señores, que fijeis en esto vuestra atención. Cavallari introdujo en la parte científica de la enseñanza de la arquitectura materias del todo extrañas a ella: se puso a enseñar «la construcción de caminos comunes y de hierro y la construcción de puentes, canales y demás obras hidráulicas», lo que ocasionó que se expidiera en la Escuela de Bellas Artes el título de arquitecto e ingeniero civil, y después, abreviando y creando la denominación, el título de ingeniero-arquitecto. ¡He ahí desvirtuada y fuera de cauce una profesión . . . !”

Dos años más tarde, en la presentación, al Subsecretario de Instrucción pública y Bellas Artes, licenciado Justo Sierra, de su propuesta de nuevo plan de estudios para la carrera de arquitectura, volvió a insistir en el mismo tema: “Ha sido para nosotros objeto de preocupación constante la enseñanza de aquella de las nobles artes, a la que le ha cabido el infortunio de ser desnaturalizada en el concepto aun de muchos hombres ilustrados de la sociedad de Méjico . . .” Fue en esta misma alocución donde informó que, a riesgo de “pecar por nimios, hemos procurado fundar y demostrar todos nuestros asertos, tenidas en cuentas las propias razones invocadas por célebres tratadistas como Viollet-le-Duc, Cabello y Aso, Boileau, Guadet y otros”.

El primer capítulo de los *Entretiens* debe haber suscitado en Mariscal la idea de que había sido escrito pensando en la circunstancia por la que atravesaba la arquitectura mexicana.

En efecto, aquí Viollet-le-Duc sustenta una tesis que era de la mayor importancia para salir a discutirle al país la relegación de la arquitectura. Sosteniendo una aparente paradoja, el autor afirma que si bien el arte guarda una relación insoslayable con su sociedad, de ninguna manera depende del nivel de civilidad que ésta haya alcanzado, como tampoco del desarrollo científico o de los sistemas de gobierno. Haciendo gala de una gran brillantez y apoyándose machaconamente en todos los ejemplos que le proporcionaba la historia de la arquitectura, hace ver que ésta, como de hecho todas las artes, ha florecido bajo las tiranías como bajo las monarquías, así como en pueblos cuyo nivel de desarrollo social era incipiente y cuya ciencia estaba en sus rudimentos. La producción artística, decía Viollet-le-Duc, incluso, es independiente de los actos de barbarie cometidos por la misma sociedad: así, en Roma fue coetánea la construcción de circos y arenas con los sacrificios de esclavos, y Versalles y Los Inválidos se produjeron mientras en otras esferas de la sociedad de Luis XIV se quemaba vivos a quienes se creía hechiceros o brujos. Todo cuanto el arte necesita para florecer, aun durante periodos de guerra, era una sociedad que tuviera artistas no coartados por necias consignas de moda o por la obnu-

bilación relativa a los “principios” del arte. En el mismo sentido le proporcionó a Mariscal la tesis de que el arte no puede ser dirigido en ningún sentido y de que lo más que en dicha orientación puede hacerse es “crearle una atmósfera favorable a su desarrollo”.

Mariscal adoptó las tesis de Viollet-le-Duc; es más, parafrasea algunas de sus partes más lúcidas. Así, en la citada conferencia podemos encontrar un párrafo en que siguiendo al arquitecto francés, se pregunta: “¿Va el arte de tal manera a la par con la ciencia y la industria de un pueblo, que mientras mayor sea el progreso de su ciencia y su industria, mayor sea también el de su arte?” Y después de afirmar en los mismos ejemplos de Viollet-le-Duc que: “El arte es pues, por sí, un elemento distinto del modo de ser social, político y religioso de los pueblos, así como de su ciencia y de su industria, si bien en la forma es el límpido espejo de toda una civilización”, termina con un argumento básico para la situación mexicana: “... la guerra no es enemiga del arte...” Así, pues, si la arquitectura había sido relegada en México, esto no se debía, decía Mariscal apoyándose en Viollet-le-Duc, a nuestro nivel de desarrollo social o político, ni a la situación revolucionaria, sino a la desatención de la sociedad respecto del arte.

Este primer capítulo, en el que el autor despliega los temas que posteriormente serán objeto de minucioso estudio en los nueve capítulos subsiguientes, también pone al alcance de Mariscal otras tesis no menos importantes para rescatar a la arquitectura del estado de postración en que se encontraba y, al mismo tiempo, para abrir las puertas a otra etapa de ella, a la etapa revolucionaria que tendrá lugar hacia los años veinte: “Las artes se desarrollan activamente cuando están soldadas a las costumbres de un pueblo... declinan cuando se divorcian de esas tradiciones para constituir algo como un estado aparte, cuando se convierten en un tipo de cultura particular...”. De aquí derivará Mariscal una de las más promisorias posiciones que sostendrá en la propuesta de modificación del plan de estudios que ya hemos mencionado: “El arquitecto”, sostuvo, “tiene una triple misión: *como artista, como filósofo y como hombre civil*”.

La arquitectura de los años veinte, uno de cuyos rasgos sobresalientes estriba precisamente, en el tránsito de su carácter oligárquico a otra de corte democrático, no podía florecer mientras los arquitectos permanecieran sordos a las costumbres de su pueblo e indiferentes hacia su pasado. A diferencia de la fama que lo precede como impulsor de los *revivals*, Viollet-le-Duc, con todo el peso de su autoridad profesional y teórica, le transmitió otra posición de principio a Mariscal que, como las anteriores, parecía pensada para un país que necesitaba reivindicar su pasado, su

tradición, para eslabonarse con la modernidad a través de un sentido nacionalista: “El pasado es pasado, pero es necesario rescatarlo con cuidado . . . y ligarse a él no para revivirlo sino para conocerlo . . .”

Como se podrá comprobar mediante el estudio de los *Entretiens*, una de las obras medulares de Viollet-le-Duc, cuyo primer capítulo se extracta a continuación, no fueron escasos ni superficiales los puntos de principio que le transmitió a las generaciones sucesivas y que, en el caso particular de nuestro país, Mariscal, a su vez, difundió entre los arquitectos porfiristas. Que éstos las hicieran suyas, es algo que podrá demostrarse cuando se lleve a cabo la *Historia de la teoría de la arquitectura en México*, pero que, en todo caso, queda claramente evidenciado en uno de los más brillantes alegatos a favor de una arquitectura nacional, promovido a principios de siglo en las páginas de *El arte y la ciencia* que, de manera no accidental, dirigía el propio Mariscal.

A partir del estudio comparado de las tesis de Viollet-le-Duc y Mariscal, no podemos menos que ratificar que, efectivamente, los arquitectos porfiristas hicieron suyas las posiciones de los arquitectos franceses. Ahora bien, si con esta afirmación se pretende inducir la idea de su uncimiento acrítico fundante del eclecticismo más rampante diríamos que no; que esa afirmación una y mil veces reiterada, con la ligereza propia de generaciones educadas en lanzar denuestos y hacer escarnio del porfirismo al precio de la tergiversación histórica y del falseamiento de los hechos reales, debiera complementarse diciendo enfáticamente que los arquitectos franceses a los cuales siguieron, eran los *revolucionarios arquitectos franceses* que, como fue el caso de Eugène Viollet-le-Duc, fueron corridos de la Academia cuando convocaban a todo el mundo a construir la arquitectura adecuada al nivel de desarrollo de la sociedad del siglo XIX; de los arquitectos que estaban clausurando las puertas a los corifeos de la Academia; esos que, como Reynaud y Gaudet están siendo reconocidos como los antecesores de la arquitectura moderna. Algo de todo esto se vislumbra en los presentes extractos y, por supuesto, se muestra lípidamente en la obra a la cual pertenecen.

Viollet-le-Duc, *Entretiens sur L'architecture*, A. Morel y Cie., Paris 1863. Selección de textos, traducción y presentación de Ramón Vargas Salguero.

SIMPLE NOTA A LOS LECTORES

Nuestro arte no se beneficia en nada con discusiones inútiles que versan sobre palabras en vez de dirigirse a las cosas: en la medida en que los artistas se involucran en ellas pierden un poco del buen sentido que nos es necesario a todos. Sin embargo, existen principios eternos que, en la

medida de nuestras capacidades, es deber de cada uno de nosotros exaltar por encima de las pasiones de las Escuelas, mismas que no debieran ocupar la atención de los hombres sinceros e interesados, p. 4.

En la actualidad sólo los “especialistas” son reconocidos. No se acepta que un sabio, un artista o un hombre de letras pueda moverse en círculos amplios; se está habituado a confinar a cada uno dentro de reducidas esferas de las cuales nadie puede escapar sin perder una gran parte de su prestigio a los ojos del público. Si un artista, por poner el caso, ha manifestado en el curso de su profesión ciertas preferencias (¿y quién y dónde está aquél que no tiene preferencias?), inmediatamente es clasificado, etiquetado, osificado; no es consultado ni empleado ni reconocida su capacidad excepto en los ámbitos determinados de sus predilecciones, p. 5.

... me he aventurado a emprender esta nueva tarea no sin dudas porque, desde mi punto de vista, un curso de arquitectura debe incluir un amplio campo de estudios, supone adentrarse en la historia de los pueblos, examinar sus instituciones y costumbres y dar cuenta de las variadas influencias que los han desarrollado o que los han conducido a la decadencia. Restringirse a presentar a los lectores interesados las formas arquitectónicas de los pueblos cuyo arte conocemos, sin indicar la razón de existir de esas formas, sus relaciones con el espíritu de las naciones, así como sus influencias recíprocas; sin profundizar en el *porqué* de los diversos sistemas a los cuales dichas formas están subordinadas; significa derivar en una estéril compilación de las numerosas obras que actualmente están a la mano o que al menos se pueden consultar en las bibliotecas públicas; no estaríamos enseñándoles nada a quienes cuentan con dichos estudios e introduciríamos confusión en las mentes de quienes se inician en la carrera, p. 5, 6.

Es en este sentido que pretendo escribir sobre la arquitectura; buscando la razón de toda forma, porque toda forma tiene su razón, indicando el origen de los diversos principios que subyacen a aquellas formas e indicando las consecuencias lógicas de ellos, analizando sus desarrollos más completos así como exponerlos con sus méritos y sus defectos; y, finalmente, llamar la atención hacia la aplicación que, de dichos principios del arte pretérito, puede hacerse en relación a los requerimientos de los días presentes: porque el arte no muere; sus principios permanecen válidos a lo largo de todos los tiempos; la humanidad es siempre la misma y no obstante que sus costumbres y sus instituciones puedan ser modificadas, su espíritu no cambia; su facultad de razonar, sus instintos y sensaciones de hoy proceden de la misma fuente de la que procedían hace veinte siglos; es movido por los mismos deseos y pasiones y los diferentes lenguajes que

emplea le sirven para expresar en cada época las mismas ideas así como para satisfacer similares necesidades. p. 6.

Me preocupan otras cosas: el conocimiento de *la verdad*, el desarrollo de los *inmutables principios de nuestro arte* tanto como las variadas aplicaciones que de ellos han hecho las diferentes civilizaciones constituidas.

Si los estudiantes van a aprender una ciencia o un arte teniendo en mira la aplicación práctica de sus conocimientos, razonablemente piden que el camino esté trazado delante de ellos; el profesor que indica todos los caminos sin mostrarnos el que es preferible así como las razones que mueven a escogerlo, no cumple con su función: introduce confusión y oscuridad en las mentes que han venido buscando orden y luz. Pero el camino indicado no debe ser estrecho: debe ser amplio y libre para todos de tal modo que cada uno pueda seguirlo sin perjuicio de sus preferencias, de sus inspiraciones y de su talento particular. Este camino —el único aceptable, el único libre, el único que no conduce a falsas concepciones— es el camino señalado por la razón humana en todas las épocas; es aquel que ha sido seguido, con variados rasgos y en sus múltiples modalidades, por todos los grandes artistas de los tiempos antiguos y modernos.

PRIMERA PLÁTICA

¿Qué es la barbarie? ¿Qué es el arte? ¿Depende el arte del estado de civilización de un pueblo: Cuáles son las condiciones sociales más favorables al desarrollo del arte?

En nuestro tiempo se ha dividido la historia del arte en periodos de grandeza, de esplendor, y periodos de barbarie. No puede ponerse en duda que ha habido épocas en las que las artes se desarrollaron con singular energía, a la par que han sido honradas, amadas y cultivadas; en tanto que en otras han caído en la indiferencia y aun en el olvido; en este último caso, al ya no ser cultivadas, apenas lograron dejar algunos casi imperceptibles rasgos de su existencia. ¿Pero, es razonable confundir la barbarie social de un pueblo o de una época con la barbarie del arte? ¿No es éste acaso un error que resulta como tantos otros, de un equívoco uso de los conceptos? ¿Qué no acaso podemos encontrar pueblos “bárbaros” desde un punto de vista actual, es decir, incivilizados, supersticiosos, fanáticos, presos de impredecibles e incultos impulsos y gobernados por imperfectas leyes y, sin embargo, poseedores de un arte de una gran perfección? ¿Es el hombre civilizado, refinado, tolerante, moderado en sus

gustos y bien informado —tanto como nuestras condiciones sociales pueden lograrlo— tanto más apto y capaz en el dominio del arte? La filosofía, la urbanidad y la justicia conforman una situación en la que es agradable vivir; pero esta situación puede no ser favorable al desarrollo del arte.

La palabra *bárbaro* tiene dos significados. Por una parte se refiere a lo que es salvaje o incultivado; por la otra, a lo que es cruel. Un pueblo sumamente bárbaro puede ser muy gentil en tanto que otro civilizado puede ser exageradamente cruel y, en consecuencia, bárbaro.

La crueldad es un instinto humano que la civilización tiende a suprimir en mayor o menor medida. Es innecesario ocuparnos de esta forma de barbarie dado que las artes no están influidas por ella. La historia nos proporciona muchos ejemplos de crueldad cometidos por pueblos dentro de los cuales las artes han encontrado sus más altos grados de perfección.

Por tanto debemos excluir de nuestra discusión la palabra *bárbaro* en el sentido de *cruel*. Resta por considerar el término en su significado de *no civilizado*. ¿Debemos concluir, del hecho de que un pueblo no es civilizado, o de que su civilización apenas despunta, que sus artes son bárbaras? Pensamos que no.

Lo que se trata de demostrar cuando se pregunta acerca de las artes, no es si tal o cual periodo de la historia de la humanidad fue más o menos civilizado o, si queremos, más o menos bárbaro que otro, sino si el periodo en consideración fue más o menos favorable al desarrollo de las artes. Es cierto que las diferentes ramas de una civilización no se desarrollan al mismo ritmo; que el desarrollo de las instituciones, de los gobiernos, de las ciencias, de las letras y de las artes, no es simultáneo. Si estas variadas funciones del cuerpo social se desarrollaran de manera paralela, podríamos concluir que, dado que nuestras instituciones, que nuestra administración y nuestros descubrimientos científicos son superiores a aquéllos, por ejemplo, del siglo XVII, nuestros dramas y comedias modernas debieran ser mejores que las tragedias y las comedias de Racine y Molière, y que nuestros pintores deberían haber dejado muy atrás a aquéllos de Italia del siglo XVI puesto que Julio II no viajó en ferrocarril y Carlos V no tuvo telégrafo para transmitir sus mandatos a todas las provincias de su vasto imperio, p. 10-11.

El valor del arte es independiente del medio en el que se origina y florece. El arte no es bárbaro por la simple razón de que es arte. Tiene su infancia, la que puede prometer un amplio desarrollo, y su vejez, que recuerda siempre lo que fue. Sólo es realmente bárbaro cuando se degrada a sí mismo al traicionar y falsear sus propios principios; cuando se hace esclavo de los caprichos de esa fantástica reina que llamamos Moda;

cuando se convierte en el juguete de una masa sin ideas y sin convicciones, y cuando, al no reflejar más las costumbres de un pueblo, se convierte en un estorbo, en un mero objeto de curiosidad o de lujo.

Sí, el arte tiene una juventud y decrepitud. Su madurez es semejante a la de todas las cosas terrenas: un momento, un punto del tiempo, es decir, el inapreciable intervalo que media entre el progreso y la decadencia. ¿Es pues, bárbaro el arte en su juventud? ¿Lo es en su decrepitud? Este es, cabalmente el principal problema. El hombre y las naciones, o los hombres reunidos mediante costumbres e instituciones comunes, están evidentemente más cerca de la barbarie absoluta en su infancia que cuando han alcanzado el punto culminante de su civilización. Las naciones caen en la barbarie cuando han desgastado todos los resortes que cohesionaban su cuerpo y que establecían la armonía y un justo equilibrio entre sus diferentes partes, de manera semejante al viejo cuyos órganos, al dejar de funcionar con regularidad, cae en una segunda infancia y nunca más disfruta del uso total de sus facultades. ¿Está el arte sujeto fatalmente a similares revoluciones? Creemos que no. Pero antes de continuar, permítasenos dejar claro qué es el arte porque no hay mejor camino que definir los términos para arribar al conocimiento de la verdad.

No es nuestra intención proporcionar una de esas definiciones comprendidas en dos o tres líneas y cuyo principal mérito consiste en expresar el ingenio de su autor, pero que sólo son comprendidas por personas que saben tanto como él mismo. Pensamos que es necesario conferirle a nuestra definición una mayor amplitud, porque muchos de los que hablan de las artes encontrarían muy difícil decirnos qué es realmente el arte, p. 11.

Las artes son necesidades que, para satisfacerse, revisten una forma sometida a ciertos instintos del alma humana, instintos cuya reiterada observación convierte en reglas. Muy pronto reconoció el hombre que la palabra y los signos no eran medios suficientemente completos para expresar todos los sentimientos de su alma; por tal razón, ha buscado conmover a sus semejantes confiriendo ciertas inflexiones a su voz, ciertas cadencias y un ritmo que transmitiera más vivamente su pensamiento. No es necesario enseñarles a los niños la melopea, ya que aun antes de saber hablar y sea que hayan nacido en Pekín o en París, expresan por medio de sonidos y un ritmo particular tanto sus deseos como sus sentimientos. Ellos enriquecen esta melopea y este ritmo mediante gestos expresivos comprendidos de todos. Esto es ya el arte. Los animales no poseen una mímica para apoyar sus gritos, mismos que, además, expresan únicamente sus sentimientos inmediatos: la alegría, el dolor, el terror, el enojo. El hombre, en cambio, prevee, espera, recuerda y su voz, plegándose a su vo-

luntad expresa los sentimientos que él desea compartir con sus semejantes, no obstante que la causa o el objeto de su previsión, de su esperanza o su recuerdo, sea desconocido por parte de quienes lo escuchan. Dígase a cien personas reunidas: "Saquean vuestras casas, degüellan a vuestras mujeres", con el mismo tono que ustedes usan para decir: "Vamos a comer", y ninguna persona se conmocionará; pero si la melopea está de acuerdo con vuestras palabras y se apoya en un gesto verdadero, evidentemente inspirado por el sentimiento que los anima, ustedes verán a la masa emocionarse y manifestar el impacto de vuestra propia indignación, p. 12.

De la melopea a la melodía el camino es corto, y la música ha nacido. Tomemos ahora la arquitectura a la cual le hemos concedido el segundo lugar de antigüedad.

Erigir una choza con ramas de árbol no es una obra de arte, es una necesidad material cumplida. Pero cavar una morada en un terreno escarpado; dividir estos hipogeos en piezas de distintos tamaños en razón del número o de los usos de sus habitantes; dejar pilares de reserva para sostener el techo; dar a la cabeza de estos pilares una mayor dimensión a fin de pasar sin peligro de la roca suspendida a los puntos de apoyo aislados y, después, cubrir estos muros y pilares poco a poco, grabando en las paredes signos destinados a preservar el recuerdo de un acontecimiento, el nacimiento de un niño, la muerte de un padre o de una mujer, una victoria sobre un enemigo, he ahí ya el arte.

No es necesario decir más para hacer notar que la música y sus derivados, la poesía y la mímica, así como por otra parte la arquitectura, son las únicas artes en las cuales el hombre primitivo desplegó algunas de las facultades creadoras que tiene en su naturaleza, la necesidad que siente de propagar sus ideas, de conservar sus recuerdos o compartir sus esperanzas ligándolas a un sonido o una forma.

La escultura y la pintura son a la arquitectura lo que la mímica y la poesía son a la música, es decir derivados, consecuencias necesarias.

Un hombre, más inteligente y más fuerte que sus vecinos, ha matado un león y cuelga su piel encima de la puerta de la cripta que habita. La piel de león se destruye; por tanto talla en la piedra, como puede, algo que parezca un león, a fin de que sus hijos y sus vecinos conserven el recuerdo de su fuerza y su valor. Pero además, desea que este signo, destinado a perpetuar el recuerdo de su valor, se vea de lejos y atraiga las miradas. Como ha observado que el color rojo es entre todos el más brillante, recubre de rojo su león esculpido. Con esto quiere decirle a los demás: "He aquí la habitación del hombre poderoso que sabe defenderse a él y a los suyos." He ahí el arte; ahí existe íntegro, completo, no siendo necesario

más que perfeccionar los medios de ejecución. Después, nuestro héroe primitivo muere, sus padres cavan en la roca una logia para depositar sus restos mortales y esculpen encima un hombre combatiendo contra un león; la figura del hombre será grande y la imagen del león pequeña, porque los parientes del muerto desean que los caminantes sepan que su padre o su esposo, era un hombre poderoso. Ciertamente, un hombre pequeño que mata a un gran león es mucho más valiente que el hombre corpulento que domina a una bestia salvaje de pequeña alzada, pero ésta es una idea compleja que no cabe en el espíritu del artista primitivo. En todos los monumentos esculpidos en el pasado, en la India y aun en Egipto, al vencedor se le representa colosal y a los enemigos que ha dominado como pigmeos, p. 13-14.

Si tomamos así las cosas, *ab ovo*, es a fin de hacer comprender claramente lo que es el arte y de qué manera es independiente en su esencia, si no en su forma, del grado de civilización de un pueblo.

En el vestíbulo de San Pedro en Roma, Bernini ha colocado la estatua ecuestre del emperador Constantino, mismo que hizo colgar a su suegro, estrangular a su cuñado, degollar a su sobrino, cortar la cabeza a su hijo mayor, ahogar a su mujer en el baño y que lanzó a las fieras a todos los jefes francos vencidos en las laderas del Rhin y quien acabó por destruir lo que quedaba de las instituciones de la vieja Roma, la que no se recuperó jamás.

En verdad, el león rojo esculpido sobre la puerta del bárbaro o el combate figurado sobre su tumba están más de acuerdo con los principios del arte que la estatua del emperador Constantino en el vestíbulo de una iglesia cristiana; el león puede ser una imagen informe y la estatua de Constantino una obra admirable, lo que no añade ni quita nada al problema, puesto que la ejecución no forma parte de los principios inmutables del arte. Pero cuando un pueblo privilegiado conserva religiosamente esos principios inmutables y los vincula con el gusto por lo bello y con los medios prácticos para reproducir a éste en formas sensibles, se puede decir: "He ahí un pueblo artista." Ese pueblo existió una vez, desde que el mundo se conoce, en un rincón de nuestra Europa oriental. Sin embargo, desde el punto de vista político, el pueblo ateniense puede pasar por uno de los más caprichosos; sus fluctuantes instituciones son bárbaras para nosotros: respecta de la administración no tenía más que ideas vagas y poco prácticas; no cumplía su palabra; mantenía la esclavitud; su poblacho era envidioso y codicioso; la mayor parte de sus jefes, corrompidos y trapaceros; no conocían ni la imprenta ni el vapor, ni el telégrafo ni el ferrocarril y, sin embargo, sus oradores, sus poetas, sus filósofos, archi-

tectos y escultores han permanecido por encima de lo que han podido producir los pueblos más civilizados, nosotros incluidos . . . sin embargo, ¿cómo se explica que la estatuaría griega sea superior a la de nuestra época? Esto dicho sin el menor desprecio hacia el mérito de nuestros artistas contemporáneos. El arte es, pues, independiente de la ciencia; es igualmente independiente de la situación política de un país. La máquina gubernamental de nuestras civilizaciones modernas es evidentemente más completa y está mejor organizada que la que regía las civilizaciones primitivas de Grecia y de su archipiélago. Lo que no les impide de ninguna manera a la *Iliada* y a la *Odisea* conservarse por encima de los poemas pasados y presentes. El arte es, pues, independiente del estado político de una nación . . . si Augusto visitara París, admiraría nuestra policía, el orden que reina a toda hora del día y de la noche en esta ciudad populosa, los canales complicados pero invisibles de nuestra red de comunicaciones. Pero si fuera a la Ópera, nos tomaría por un pueblo de marionetas y se preguntaría cómo personas que cuentan con todas las comodidades pueden aceptar, sin preocupación, ser apilados durante cuatro horas en una pequeña barraca de madera y de cartón mal dorado para escuchar a cien o doscientos instrumentistas y cantores hacer una algarabía infernal y ver girar a danzantes en un espacio de unos cuantos metros cuadrados en medio de telas pintadas . . . p. 14-15.

Al leerme, muchos dirán: “usted no nos enseña nada nuevo, esas son las verdades conocidas de todos.” Sí, son en efecto verdades conocidas; si está bien entendido que es la *naturaleza* de la civilización y no el *grado* de la civilización la que produce las épocas en el arte, sería conveniente de una buena vez, no confundir más los avances de la civilización o aquellos de la industria con el desarrollo de las artes. Sería necesario aprender a juzgar las artes independientemente de las leyes, de los prejuicios, de las costumbres más o menos bárbaras de un pueblo; no concluir del hecho de que un pueblo es supersticioso, fanático y oprimido, que su arte es inferior al de otro pueblo liberal, civilizado y bien gobernado, sería necesario suprimir del lenguaje esas fórmulas vanales como la que dice, por ejemplo: “las artes de los días de la barbarie . . .”, porque las artes de esos días de barbarie pueden ser superiores a las que poseen épocas de civilización muy avanzada, p. 16.

Quién es ese de entre nosotros que al menos una vez en su vida no haya experimentado, sea escuchando a un poeta o a un músico, sea observando un monumento, un bajorrelieve o una pintura, ciertas emociones como por ejemplo un sentimiento de grandeza, de tristeza, de un espanto secreto, de altivez, de alegría, esperanza o pesar. Parece también que

mientras más se alejan las artes de imitar a la naturaleza, más adecuadas están a hacer vibrar en el alma ciertos grados íntimos que dejan una amplia y profunda impresión. El acento y el tono de un orador, un gesto aun, una frase musical, la vista de un monumento, pueden producir tal sacudida de nervios que las lágrimas vienen a los ojos y se percibe una impresión de frío o de calor sin que sea posible describir el carácter del sentimiento que nos conmueve; ese sentimiento es nuestro instinto de artista que es tocado por una de las diversas expresiones de arte, p. 18.

Analicemos ese sentimiento, busquemos su origen y nombremos una a una esas fibras secretas del alma humana dotada del instinto del arte . . .

Los pueblos artistas son aquellos que han asimilado a un mismo nivel los diversos lenguajes del arte, p. 20.

Los pueblos dotados del sentimiento del arte han llegado por sí mismos a producir, mediante el conjunto de diversas formas originadas en un mismo principio, grandes efectos de los que apenas alcanzamos a comprender hoy día la causa, pero que han sido a tal punto perdurables que su recuerdo permanece en nosotros todavía a través de los siglos.

Al poseer esta preciosa disposición, este temperamento, todo ha devenido en ellos una expresión del arte, concurriendo en un conjunto y una armonía singulares hacia la manifestación de un mismo pensamiento, en un mismo lugar y en un mismo momento. Cuando de manera accidental, se deslizaba la menor discordancia o el menor olvido de los principios en ese medio artístico, el gentío se levantaba para abuchear. Los primeros que han comprendido la fuerza que hay en la reunión de las diversas expresiones del arte, han inventado el teatro, que no es sino una conjunción de todas esas expresiones. De este modo, en el caso de todos los pueblos que han poseído el sentimiento del arte, el teatro se ha convertido en una de las más ingentes necesidades, p. 21.

¿Acaso la Edad Media ignoraba esa correlación íntima que existe entre las diversas formas del arte, cuando construyó esas iglesias en las cuales las ceremonias imponentes, la música y la voz del orador parecían dirigir los espíritus hacia un mismo pensamiento?

Si la antigüedad poseía en el más alto nivel la capacidad de conjuntar a las artes, la Edad Media no estaba menos dotada de ese instinto o, si se quiere, de ese genio; tendremos ocasión de demostrarlo, p. 21.

Así pues, desde el punto de vista filosófico no existe más que el arte, el arte único, que adopta diversas formas para actuar sobre el espíritu del hombre; y cuando esas formas diversas se conjuntan en un mismo lugar y en un mismo momento, partiendo de una idéntica inspiración y empleando el método que conviene a cada una de ellas para conmover los sentidos,

entonces producen la impresión más viva y perdurable que le sea dado experimentar a un ser pensante.

Es necesario limpiar el terreno de prejuicios, y hacer comprender que hablamos aquí no del *arte del veterinario* o del arte de verificar las fechas. Cuando se le ha hecho extensivo indiscriminadamente, se ha contradicho su origen, el arte es de buena familia pero se degenera fácilmente. Nosotros afirmamos en principio que el arte es *uno*, como la moral es *una*, como la razón es *una*. Las instituciones son diferentes, variables; pero la moral en todos los pueblos es la misma y también es la misma la manera de razonar; todos los hombres nacen bárbaros pero aptos para comprender las reglas invariables de la moral, aptos para razonar y servirse de su razonamiento, para conservarse, vivir, defenderse, poseer y gozar. Comprender el arte, enseñarlo, practicar la moral y actuar mediante el razonamiento, son tres facultades que pertenecen únicamente al hombre, p. 22-23.

El arte que encontramos en la poesía y la estatuaría griegas lo reencontramos en la arquitectura porque un pueblo no es artista si el arte no se vincula con todas las formas creadas por sus manos y con su inteligencia. Además, la arquitectura es, con la música, una de las formas del arte en la que la facultad creadora del hombre se desarrolla con la mayor independencia. En efecto, en su caso no se trata de inspirarse en los objetos naturales sino de ajustarse a las leyes establecidas para la satisfacción de ciertas necesidades. ¿Quién hace estas leyes? La razón humana, la facultad de razonar. ¿Cómo y por qué el arte se impone cuando de lo que se trata es de satisfacer una simple necesidad material? Porque el arte ha nacido con el hombre y cuando su naturaleza no se ha desligado de su verdadera vía es, probablemente, su primera necesidad, p. 28.

Lo más que puede llegar a hacer la educación es a sofocar este sentimiento innato y, desgraciadamente, muy a menudo alcanza este resultado en tiempos que se precian de no ser bárbaros. El instinto más delicado en el hombre puede ser el instinto del arte, porque lo posee a partir del momento en que puede ver y sentir; es fácil alterar su pureza; desarrollarlo es una tarea difícil en todo tiempo, pero mucho más para una civilización que, como la nuestra, pretende dirigir a cada individuo según ciertas convicciones y ciertas doctrinas. No se dirige el arte de un pueblo y no se puede hacer otra cosa que crearle una atmósfera favorable a su desarrollo. Esto es lo que la civilización griega comprendió de manera admirable y lo que constituye su gloria más grande, la que sólo perecerá con el mundo.

Tenemos un problema, hoy día, al que no hemos sabido ponerle remedio; hemos llegado muy tarde. Quienes nos han precedido nos robaron, al llegar antes que nosotros, las ideas simples y bellas. No podemos, como

ellos, conducir todo a un sistema único. Nuestro papel de artista es sumamente difícil. Tenemos una infinidad de viejos prejuicios, de viejos hábitos propios de una civilización muerta, y al mismo tiempo tenemos necesidades, hábitos y criterios modernos. Sin embargo, como los antiguos, tenemos la facultad de razonar y, un poco, la de sentir. Es a través de estas dos facultades que debemos buscar la verdad y lo bello. Estoy convencido que se puede mejorar el gusto de nuestra generación habituándola a razonar. Observen que en un gran número de casos el razonamiento da cuenta del juicio que el gusto ha pronunciado previamente. A menudo (puede ser que siempre), el sentimiento del gusto no es más que un razonamiento involuntario cuyos términos se nos escapan. Adquirir el gusto no es otra cosa que habituarse a lo bueno y a lo bello; pero para habituarse a lo bello es necesario saber encontrarlo, es decir, elegirlo. Por tanto, apelamos a nuestra facultad de razonar para llevar a cabo esa elección. Vemos un edificio y nuestro espíritu se siente atraído; decimos: "he ahí un bello monumento." Pero este juicio instintivo no nos basta a nosotros, los artistas. Por ello nos preguntamos: "¿Por qué es bello ese monumento?" Deseamos descubrir las causas del efecto que produce sobre nosotros y, para descubrirlas, nos es necesario recurrir a nuestra facultad de razonar. Buscamos entonces analizar todas las partes de la obra que nos atrae, a fin de poder alcanzar la síntesis que debemos producir a nuestra vez. Este análisis se dificulta actualmente, embarazados como estamos por prejuicios y doctrinas que tienen, todas, la singular pretensión de ser absolutas. Ensayaremos sin embargo sustraernos a esos prejuicios y a esas doctrinas, p. 29.

Creo haber hecho comprender cómo una civilización puede ser bárbara y poseer un arte muy desarrollado, de qué manera se reconoce la *presencia* del arte en una obra humana; cómo se puede lograr que el arte resida en una cabaña o una gruta y esté excluido de palacios o del más imponente de los templos; me resta indicar cuáles son las condiciones sociales más favorables al desarrollo de las artes. Nuestras conversaciones podrán resolver esta cuestión que exige amplios desarrollos, pero en este momento debo limitarme a presentar algunos principios generales. Las artes han podido desarrollarse o extenderse bajo todas las formas sociales: bajo el gobierno teocrático de los egipcios, bajo el gobierno fluctuante y caprichoso de los griegos, bajo el gobierno administrativo de los romanos, bajo las repúblicas oligárquicas o anárquicas de Italia y bajo el yugo feudal de la Edad Media. Lo que llamamos forma de un gobierno no tiene, pues, ninguna influencia sobre el arte. Al contrario, las artes se desarrollan activamente cuando están, por así decirlo, soldadas a las costumbres de

un pueblo, cuando son su lenguaje sincero, declinan cuando se divorcian de esas tradiciones para constituir algo como un estado aparte, cuando se convierten en un tipo de cultura particular; entonces, poco a poco se las ve encerrarse en las escuelas, aislarse; adoptan bien pronto un lenguaje que no es el de la gente. Cuando esto sucede, el arte es un extraño que se acepta algunas veces sin mezclarlo en la vida cotidiana. Se termina por pasarse sin él, dado que estorba en vez de ayudar; pretende gobernar sin motivo. El arte no puede vivir si no es libre en su expresión y sometido a su principio; muere cuando, al contrario, su principio es desconocido y su expresión se hace esclava. El arte se apaga en los griegos cuando este pueblo ve su talento asfixiado bajo la administración romana que quiere erigir monumentos en Atenas semejantes a los de Roma. Más cerca de nosotros, las artes de la Edad Media seguían paso a paso las costumbres de los pueblos dentro de los cuales se desarrollan; en el siglo XVI participan del gran movimiento intelectual de esa época; bajo Luis XIV son todavía la viva expresión de las costumbres de aquellos tiempos; pero son, como esas mismas costumbres, una excepción, una suerte de representación teatral que termina con el reinado de ese príncipe. Desde entonces, nuestras costumbres se han modificado singularmente y el arte ha permanecido con las mismas formas del siglo XVII (al menos eso se dice). Se ha hecho caso omiso de sus principios; nuestros lectores juzgarán.

Observo que todas las civilizaciones primitivas tienen más o menos la misma capacidad creativa en materia de arte, que tienen las mismas necesidades físicas e intelectuales y que en su expresión se atienen a un cierto orden de ideas sencillas y bien restringidas. La tarea del artista en esas condiciones era comparativamente sencilla, puesto que no estaba obligado a precaver su memoria de esa multitud de detalles que hoy en día ahogan nuestros primeros impulsos naturales; no estaba obligado a saber todo lo que nos es necesario aprender ahora. La primera de todas las ciencias, la que versa sobre el corazón humano es fácil de adquirir cuando todo el mundo vive en el campo o sobre la plaza pública e interviene en todo, lo que únicamente tiene lugar en los pueblos cuya civilización está poco desarrollada. Los sentimientos, las pasiones, los vicios, las verdades, los gustos y las necesidades se evidencian mucho mejor entre los hombres primitivos que entre aquellos que viven en medio de una civilización muy avanzada. El artista, quien antes que nada es un observador, se beneficia de un estado social cuyo bien sencillo mecanismo está delante de sus ojos sin cesar. Así, y para no hablar mas que de aquellos pueblos antiguos cuyas artes podemos apreciar claramente, los egipcios, los griegos

orientales y occidentales así como los etruscos, encontramos, por ejemplo, en las producciones esculpidas o pintadas de sus artistas una observación del *gesto* cuya veracidad y fineza provocan nuestra admiración al parecer que no pueden ser sobrepasados. Estas idénticas disposiciones las encontramos también en el occidente del siglo XII. Ciertamente, los escultores o los pintores franceses del siglo XII no habían recibido lecciones referentes al estilo delante de los bajorrelieves de Tebas o ante los vasos etruscos o griegos, pero procedían como los artistas egipcios, griegos o etruscos. La observación del egipcio, del griego, del etrusco y del francés, versaba sobre las mismas apariencias. Ahora bien, el gesto (puesto que de él venimos hablando) sólo puede ser reproducido por las artes plásticas cuando expresa un sentimiento de naturaleza sencilla, simple, y el sentimiento no es simple más que en los hombres primitivos. En un estado altamente civilizado todo sentimiento es complejo, divisible. Un salvaje que ve morir a su mujer no comprende otra cosa más allá de la pérdida de un ser con el cual vivía. En el caso de un hombre civilizado, el dolor provocado inmediatamente por el mismo hecho se conjuga con otros sentimientos: apuro, temor, esperanzas de fortunas nacidas o perdidas, todos los detalles de una muy complicada existencia cambian. ¿Cómo podrán expresarse tantos sentimientos diversos a través de un gesto? De este modo se puede juzgar acerca del estado más o menos avanzado de los hombres en la civilización por sus gestos. Los hombres muy civilizados no los hacen más... ¿Pero, qué acontece entonces con el artista plástico? ... imita las interpretaciones del gesto que sus antecesores hicieron en tiempos civilizados; además del inconveniente de imitar una interpretación, esta imitación de segunda mano parece falsa, exagerada, al artista no se le comprende más. Él busca el *estilo* y habla en medio de personas que no están en capacidad de saber qué es el estilo, en tanto que el artista primitivo pone, sin saberlo, el estilo en sus obras y es comprendido, p. 30-31.

Lo que decimos a propósito del gesto podría decirse acerca de todo lo que cae en el dominio de las artes. A un arquitecto le es sencillo construir un templo a la divinidad cuando esta divinidad es un mito y representa una pasión, un principio o una parte del orden creado, porque ese mito tiene un cuerpo, una apariencia sensible, atributos, y cuando se sabe lo que puede serle adecuado y lo que no lo es. Pero erigirle un templo a Dios, al Dios de los cristianos, es menos sencillo porque en él se reúne el todo, preside el todo y es el principio y el fin, es el espacio; ¿cómo hacerle una morada puesto que está en todas partes; cómo traducir esta idea abstracta de divinidad mediante la piedra y hacer comprender a los hombres que un edificio puede ser la morada del Dios cristiano? Los ar-

tistas de la Edad Media lo intentaron, no obstante aquellas dificultades, con algún éxito, ¿cómo lo hicieron? Hicieron de la iglesia cristiana algo parecido a un espécimen de la creación, llevaron a cabo la conjunción de toda cosa creada en el orden visible e invisible, algo así como una epopeya universal de piedra. Sí, la empresa era difícil.

Debemos pues ser modestos y pensar dos veces antes de lanzar el epíteto de bárbaro a quienes nos han precedido en el terreno de las artes. No soy de los que desesperan del presente y lanzan una mirada de nostalgia hacia el pasado. El pasado es pasado, pero es necesario rescatarlo con cuidado, con sinceridad, y ligarse a él no para revivirlo sino para conocerlo y beneficiarse con ello. No puedo admitir que se imponga la reproducción de las formas del arte pretérito, de los pueblos de la Edad Media o de las Academias de Luis XIV, precisamente porque estas formas fueron la expresión de las costumbres de esos tiempos y porque nuestras costumbres del siglo XIX no se parecen ni a las de los griegos o romanos, ni a las de la época feudal o del siglo XVII, en vez de los principios que orientaron a los artistas pasados y que son siempre verdaderos, siempre los mismos y no cambiarán jamás en tanto los hombres estén modelados con el mismo barro. Ensayemos, pues, someternos de nuevo a esos principios invariables; veamos de qué manera nuestros antecesores los tradujeron en formas que fueron la expresión de las costumbres de sus tiempos y marchemos más libremente en eso que se llama la vía del progreso. Examinemos y sirvámonos de nuestra razón para guiarnos, puesto que esta facultad nos ha sido dejada en medio del caos moderno, p. 31-32.