

Ernst H. Gombrich

por

TERESA DEL CONDE

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

EL 3 DE NOVIEMBRE DE 2001 FALLECIÓ, a los 92 años de edad, uno de los pilares de la historia y la teoría del arte en el siglo XX. Hasta ese momento no dudaría en afirmar que era el máximo representante en vida de esta disciplina humanística vinculada en su caso a otros campos del *episteme*, como la filología, la historia de la ciencia, el diseño, las teorías de la *Gestalt*, la psicología de la percepción, la biología, la psicología profunda, la filosofía del lenguaje, la música, la poesía. Formado en el Instituto de Arte y Arqueología de la Universidad de Viena, donde fue discípulo, entre otros, de Julius von Schlosser, él absorbió todos los campos culturales (*Bildung*, decían los vieneses) que podía ofrecer la que era aún ciudad capital del imperio austrohúngaro en el momento de su nacimiento, en marzo de 1909. Incluso recordaba haber presenciado los impresionantes funerales de Francisco José en 1918. Se daba todavía el tipo de *Bildung* que Robert Musil describe admirablemente en los 4 volúmenes de la edición castellana de *El hombre sin atributos*.

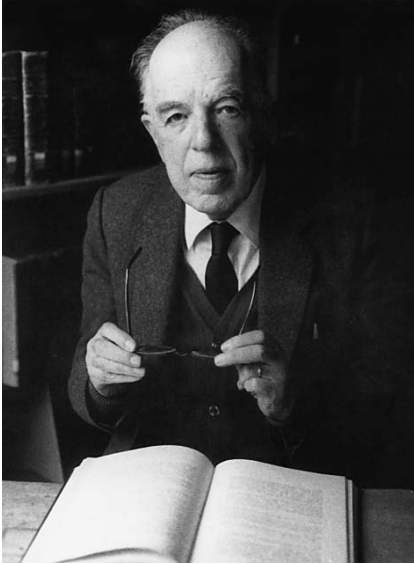
Antes de seguir adelante en lo que es simplemente una semblanza, me parece conveniente explicar mi postura ante el tema. Debido a que sostuve trato personal con Gombrich y a que, además, mantuve con él una correspondencia que se extendió por algo más de cuatro lustros, lo que rememoro aquí no se corresponde con lo que sus libros me han dejado, por más que *Art and Illusion* y *The Sense of Order* se me convirtieron en piedras de toque desde su aparición. Este último volumen está integrado, como bien se sabe, por varios ensayos dedicados a examinar el ornamento y los *patterns* prácticamente en todas las culturas. Lo menciono porque el próximo libro del maestro, que está integrándose en forma un tanto aleatoria desde 1983 aproximadamente, es de algún modo una continuación de éste. Al parecer se titulará *Preference for the Primitive*. La última carta que recibí de él, muy breve y mecanografiada por su asistente, indicaba que el trabajo estaba prácticamente terminado y que él se encontraba (en marzo de 2001) en el arduo empeño que supone complementar las ilustraciones y cotejarlas con los textos. A propósito de esto, en la última parte del presente escrito, deseo hacer el intento de esbozar

una explicación sobre su método de trabajo basándome en sus propios relatos, muchos de los cuales pude recabar a través de su voz, o por medio de la correspondencia que sostuvimos, que en su conjunto integra material inédito en el que abrevaré cuando convenga, por estar constituido en buena medida de comentarios “frescos”, es decir, de primera mano, que no han pasado por el tamiz de la autocritica, como ocurre también con las entrevistas que se le hicieron. El recurrir a las cartas implica desviarme de un esquema fijo, pero tiene la ventaja de recrear, en cierto modo, sus propios decires fuera de la cátedra, del seminario o de la conferencia formal.

Fue en tanto conferencista como lo conocí hacia 1979. Había leído para entonces varios de sus estudios y sentí que escucharlo en el Warburg Institut (del que se retiró como profesor de la tradición clásica en 1976, y del que fue director) era un nuevo punto de partida. Unos años después mi trato con él se intensificó, lo cual fue para mí un privilegio deparado por la recién obtenida beca de la Guggenheim Foundation. Su trato era sumamente llano, no había jerarquías, respondía a casi todas las preguntas que se le hacían, pero debo decir que le complacía especialmente atender a sus discípulas o seguidoras mujeres, a lo que se anexaba el interés que le producía el que proviniera yo del otro lado del Atlántico, mas no de los Estados Unidos, país donde despuntó como conferencista internacional cuando impartió en 1957 las Andrew Mellon Lectures en Washington.¹

Era un magnífico expositor, hablaba con acento de la *Mitteleuropa*, pero su inglés era más que perfecto, y corregía a quienes cometían faltas de sintaxis, como lo hace en México —hablando en castellano— el profesor Collin White, a quien Gombrich conoció a través de referencias mías y de una traducción que hizo de cierto escrito de mi autoría sobre Giorgio de Chirico, que

1. El libro *The Essential Gombrich, Selected Writings on Art and Cultures*, Phaidon, 1996, edición de Richard Woodfield, contiene como introducción el capítulo “An Autobiographical Sketch”, al que remito a los lectores. Una sección importante de ese fresco y memorioso *sketch* está dedicado a narrar cómo fue su formación académica en Viena. Destaca especialmente la importancia de la tradición musical que permeó a su familia: la madre fue una conocida pianista, alumna de Anton Bruckner y amiga de Gustav Mahler cuando muy joven. Su hermana fue violinista y él mismo optó por el cello como instrumento predilecto, “but I never practiced enough [...] The visual arts played less part in my parental home. Of course, my father used to take us children to the Kunsthistorische Museum, which was very close to where we lived...”, p. 23.



Gombrich en la dirección del Instituto Warburg. Foto tomada de: Ernst Gombrich y Didier Eribon, *Looking for Answers. Conversations on Art and Science*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1993.

Gombrich aprobó con amplitud, aunque no sin explicarme sus diferencias. A él sólo le interesaba (y no mucho) la producción “metafísica” de este pintor. En el ensayo al que aludo, yo consideraba que las glosas y apreciaciones chiri-quianas sobre varios artistas del pasado reciente (incluyéndose a sí mismo en las llamadas “réplicas”), o bien remoto, iniciaban la etapa posmoderna del pintor nacido en Volos, Grecia, en 1888 y fallecido en Roma en 1978.

En carta fechada en Londres el 8 de marzo de 1994, Gombrich me dice que en la próxima edición de su *Story of Art* (la decimosexta) incluiría una reproducción de De Chirico, pero que lo haría debido a que también deseaba introducir a Magritte. “Éste tiene, francamente, mucho más ideas que De Chirico, aunque quizá no era tan hábil como pintor.”² Como es lógico, lo que prefería del artista italiano eran sus fuentes: “No puedo evitar el sentir que De Chirico tiene una buena idea (en buena medida derivada de Böcklin) y que no supo pensar en qué hacer con esa idea después, a diferencia de Picasso, que nunca dejó de tener ideas, buenas, malas, pero siempre origina-

2. “I think Magritte has more ideas than De Chirico, though he was perhaps not such an able painter [...] I was much interested in your interpretation of De Chirico’s later period, I

les. También el clasicismo de Picasso me parece superior al de De Chirico.” Y añade: “Espero que usted no se ofenda por estas francas observaciones.”³

Ya no sé si se integró, o no, en la última edición de *The Story of Art* esa lámina, pero lo que sí me consta es que incluyó a De Chirico en la última exposición que coordinó para la National Gallery de Londres, una escueta, pero muy selectiva muestra de cámara como las que allí felizmente se presentan con frecuencia, con pocas obras, de excelencia todas. Me refiero a *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art (Sombras. La pintura de sombras proyectadas en el arte occidental)*, tema que mueve a bastantes reflexiones, porque no todos los pintores figurativos o realistas, ni aun varios de los más notables a lo largo de la historia, han pintado las sombras proyectadas por los sólidos (en italiano se dice *sbattimento*) cuando éstos se encuentran expuestos a la luz. La selección de Gombrich partió de obras que sí presentan las sombras proyectadas, incluyendo fragmentos de un mosaico romano existente en los museos vaticanos, que viene a ser copia de Soso de Pérgamo. Giotto, Antonello da Mesina, Sassetta, varias pinturas flamencas, Hans Holbein el joven, Pontormo, Rembrandt, etc., se encontraron entre quienes sí representaron este tipo de sombras, pero no siempre basándose en la observación directa, de modo que con harta frecuencia sus sombras no son “ortodoxas”. La ocasión se prestó para incluir a Picasso, con una naturaleza muerta cubista, y a Giorgio de Chirico, con el cuadro *Enigma d'una giornata* (1914), que pertenece a las colecciones del Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo y que se exhibió en el Museo de Arte Moderno de México cuando tuvo lugar la muestra de De Chirico en 1993. Mi trabajo publicado en el catálogo fue el que dio lugar a la carta de Gombrich aquí citada. Yo no vi la exposición de las sombras en la National Gallery de Londres, pero con motivo de la penúltima visita que hice al profesor en su casa de Briardale Gardens, en diciembre de 1998, me obsequió un ejemplar de la edición francesa del catálogo, de

found it quite convincing, but it did not make me admire his later work any more than I had done before. It seems to me that his Post-Modern emphasis on IRONY (*sic*) does not let one very far. The trouble is that irony can always be used as excuse for bad work or silly jokes...”

3. “I can’t help feeling that De Chirico has one good idea (largely derived from Böcklin) and that he could not think of what to do next, must unlike Picasso who never stopped having ideas, good ones, bad ones, but always original ones! Picasso’s classicism seems to me also more superior to De Chirico’s. I hope you will not be offended by these frank remarks!” (Carta del 8 de marzo de 1994.)

donde está tomado el siguiente párrafo: “El lector de este pequeño libro se verá incitado a buscar sombras proyectadas en las obras del pasado y a constatar su relativa rareza. En la mayoría de las pinturas, pese al esplendor del modelo, los objetos representados no proyectan sino sombras rudimentarias o ninguna sombra [...] Por suntuosa que sea su paleta, por perfecta que sea su maestría colorística, nos muestran un mundo sin sombras.”⁴ Más adelante me referiré de nuevo a De Chirico en relación con Gombrich, con motivo de un texto sobre fotografía.

El asunto de las sombras cae por completo dentro de los terrenos de la observación y de la percepción. Resulta significativo que en otro momento él haya elegido como autorretrato su propia sombra proyectada y que, para la ocasión de la muestra que menciono, haya solicitado a su nieta Léonie Gombrich que le confeccionara un dibujo, casi tipo caricatura, en el que un sujeto pasea a su perrito, atado con una correa, durante la noche. La ilustración muestra que el hombre ya ha rebasado el farol que alumbraba la calle desierta y su sombra está —como siempre ocurre en estos casos— delante, mientras que la sombra del perrito está justo bajo él, puesto que se encuentra unos metros detrás de su amo. El pie de grabado anuncia que se trata de “sombras proyectadas por un reverberador” (es lo mismo que un farol). El texto incluye el siguiente consejo:

Recomiendo a todos los que no lo hayan hecho aún, que realicen el pequeño juego consistente en observar las transformaciones de su sombra en los momentos en los que, de noche cerrada, pasean por una calle iluminada por un farol. Cuando se llega a éste, se tiene una pequeña sombra recogida bajo el cuerpo; al avanzar, ésta se vuelve lentamente para colocarse en el sentido de la marcha, alargándola, reemplazando así la sombra que hasta ese momento estaba atrás. Así se comprende que estas transformaciones resultan de dos hechos patentes: por principio, nuestro cuerpo no es ni inmaterial ni transparente y además los rayos de luz emanan de eso que llamamos una “fuente puntual” propagándose en línea recta.⁵

4. Ernst H. Gombrich, *Ombres portées. Leur représentation dans l'art occidental*, trad. al francés de Jeanne Bouniort, prólogo de Neil Mac Gregor (director de la National Gallery de Londres), París, Gallimard, 1996 (Col. Art et artistes), p. 28.

5. *Cfr.* nota anterior, pp. 18-19.

Y así es: todos hemos comprobado que si el pavimento desciende, la sombra se alarga aún más, y si hay un desnivel, la sombra trepa sobre él. Tal vez fue esto último lo que principalmente le atrajo cuando le envié el catálogo de la exposición de Remedios Varo que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno en 1994, pues las sombras en Remedios, aunque desobedientes, ilustran suficientemente este último fenómeno, al que en ocasiones subvierten, con lo que el recurso, según Gombrich, se torna *witty* (ingenioso).

Gombrich recibió el premio Goethe, otorgado cada 3 años a uno de los mejores escritores en lengua alemana, el 28 de agosto de 1994. La gran mayoría de sus ensayos está escrita en inglés, o traducida por él mismo del alemán al inglés, cosa que sucede incluso con los dedicados a Goethe en fecha anterior a la recepción del premio, pero eso no significa en modo alguno que en cierto momento haya dejado a un lado su lengua materna. La correspondencia que sostuvo —por ejemplo, con su querido amigo Karl Popper— lo atestigua, así como los trabajos inicialmente publicados en alemán que luego tradujo. Se regocijó mucho cuando tuvo noticia de su nominación para ese premio pues “¡hasta Sigmund Freud, usted lo sabe, se regocijó de obtenerlo!”, me comunicó en carta fechada el 22 de julio, casi un mes antes de su viaje a Frankfurt. Él, como Goethe, se consideraba ciudadano del mundo:

así que debo expresar mi gratitud... Porque la vida y el trabajo de Goethe fueron mensajes de consuelo que hablan de una ciudadanía universal que trasciende las fronteras de las nacionalidades. Goethe tuvo el derecho de sentirse en su casa donde fuere. En la Inglaterra de Shakespeare y Byron, no menos que en la Francia de Diderot y en la Italia de Benvenuto Cellini y Tasso, por supuesto en la Persia de Hafiz y en la India de Kalidasa, de cuyo drama en sánscrito, *Sakuntala*, tomó la idea del *Preludio en la escena* para su *Fausto*...⁶

En la misma carta que me trajo la noticia del premio Goethe, evoca un asun-

6. Él mismo tradujo el discurso al inglés y el párrafo que transcribo es traducción mía, al igual que las demás transcripciones utilizadas en este escrito. La alocución llevó por título *Goethe: el mediador de los valores clásicos*. Claro está que se había ocupado varias veces de Goethe en anteriores trabajos, algunos publicados por la *English Goethe Society*, en tanto que otros están recogidos como capítulos de libros. El premio Goethe que otorga la ciudad de Frankfurt-am-Main fue instituido en 1927. Aparte de Sigmund Freud lo han obtenido Albert Schweizer, Thomas Mann, Max Planck y Raymond Aron. No confundir con el premio que

to que yo le había planteado —y que le había comunicado igualmente en forma epistolar— referido a Joseph Beuys (1921-1986). Dice lo siguiente:

El barullo hecho en su torno es resultado de una teoría artística equivocada: leemos que cuando fue rescatado como aviador en algún lugar de Siberia, lo envolvieron en fieltro y lo alimentaron con grasa, lo que explica su amor por estas sustancias. Bueno y santo, pero ¿tengo yo que amarlas por esa razón? Estos significados personales son a la vez inevitables e irrelevantes, mientras que me parece que sus decires sobre el haber re-definido el arte son disparatados.⁷

A los *fans* de Beuys esto puede parecerles herético, pero hay que entender que la familia Gombrich era judía (aunque no practicante de la religión judaica) y que Beuys perteneció a las juventudes nazis antes de alistarse en la fuerza aérea germánica en 1940. Su avión bombardero, pilotado por él y copiloteado por otro joven que falleció en el accidente, se desplomó en el invierno de 1943 en Crimea, y —efectivamente— fueron un grupo de tártaros quienes lo salvaron calentándolo con fieltro y alimentándolo no sólo con grasa, sino con queso, raíces crudas y leche. Beuys sufrió otros cinco accidentes durante la guerra y uno más en tiempos de paz. Sus mociones terapéuticas mediante la palabra y la acción de allí provienen e implican innegables rasgos creativos, pero su credo: “en todo ser humano hay un artista” no debe entenderse literalmente. Detenerme en eso equivaldría a soltar la rienda de este escrito sobre Gombrich e iniciar consideraciones sobre Beuys que podrían resultar interminables. De momento sólo me queda decir que hay otros pensadores que coinciden con el maestro: el español José Antonio Marina en *Elogio y refutación del ingenio* (XX Premio Anagrama de Ensayo) es

otorga Frankfurt a escritores extranjeros que se han ocupado de la cultura alemana o que se han expresado en alemán. Este último premio es anual y en México fue otorgado a José María Pérez Gay.

7. “The fuss made about him is due to a mistaken theory of art: we read that when he was rescued as an airman somewhere in Siberia they wrapped him on felt and fed him on fat, so that explains his love of these substances. Well and good, but, must I also love them for that reason? These personal meeanings are both inevitable and irrelevant while his talk about having re-defined art seems to me rubbish.”

8. Véase el inciso 9 del capítulo “El arte moderno, ejemplo del arte ingenioso”, en los párrafos dedicados al reclamo que hace Joseph Beuys a Marcel Duchamp acusándolo de no ha-

uno de ellos, pero no el único.⁸ De todas formas, no hay que perder de vista dos cosas. La primera está referida a que, sin duda alguna, Beuys fue el artista alemán más influyente de la posguerra. No sólo eso, pues estuvo postulado como candidato al Parlamento Europeo por el partido ecologista y dejó muchísimos seguidores. La historia del arte de la segunda mitad del siglo xx tiene a uno de sus puntales en Beuys, y por supuesto los principales museos del mundo exhiben obra suya. La segunda cuestión se refiere al propio Gombrich: aunque el arte que se producía durante su decurso vital de ninguna manera le fue ajeno (recuerdo bien su admiración por Kokoshka, que era su coterráneo), no fue su estudio o análisis una de las ramas dilectas de su quehacer como historiador y teórico de la percepción. Si vamos a sus libros, constatamos que en realidad la proporción de sus escritos sobre arte contemporáneo es relativamente escasa. Incluso consideraba que “la moda del arte abstracto” (*sic*) tocaría a su fin. No es de extrañar, pues, que lo aportado por *Fluxus* estuviera alejado de sus intereses. Uno de los principales escultores británicos (que trabaja de modo tradicional), Anthony Gormely, asentó que era escéptico acerca del arte contemporáneo por la indefectible *liaison* que existe entre este rubro y el mercado del arte. Sí le interesaban “the forces that drive the art market” y varias veces charlamos acerca de eso, pero encontraba asimismo que en el concierto actual el sensacionalismo y las modas llevan la delantera y “desvían a los artistas de metas más profundas”.

Gombrich siempre acostumbró preguntarse por qué le impresionaban más determinadas cosas que otras y, como se sabe, puso especial énfasis en analizar los ambientes arquitectónicos. Hay un texto suyo —no incluido en su *corpus* publicado por Phaidon Press— que, como anoté líneas atrás, aborda parcialmente el tema de De Chirico. Se trata del escrito que prologa el catálogo de una exposición del fotógrafo italiano Vasco Ascolini: *Aosta metafisica e altri luoghi*. Allí Gombrich habla de metafísica y también de alienación. La publicación es trilingüe: italiano, francés e inglés. Debido a su desconfianza de traducciones que no realizó él mismo, leí las tres versiones y no puedo menos que darle la razón: al traducir se introducen mociones del traductor y las traducciones al pie de la letra, es decir de diccionario, no sirven, porque no fluyen. Sobre Ascolini expresa lo siguiente:

ber sacado las consecuencias de sus revolucionarios actos. En José Antonio Marina, *Elogio y refutación del ingenio*, 4a. reimp., Barcelona, Anagrama, 1992 (Col. Argumentos), pp. 167-168.

sin duda el efecto de sus fotografías arquitectónicas debe algo a nuestros recuerdos de las pinturas de De Chirico, con sus edificios desolados en escenarios misteriosos y luces inquietantes. La impresión que desatan ha sido llamada *metafísica* en el sentido que van más allá del aspecto meramente físico de una escena, aludiendo a íncubos y a secretos siniestros [...en inglés el autor se refiere a sueños perturbadores, no a secretos, y en francés los sueños son *obsesivos*, no siniestros, como transcribió el traductor]. Que (metafísica) no sea el sentido original del término, me parece irrelevante. La palabra se aplicó en un tiempo a aquellos escritos del canon aristotélico surgidos después de los libros sobre física y realmente concierne a algunas de las cuestiones que un filósofo puede hacerse, preguntas sobre la naturaleza del ser y los orígenes del mundo [...] Puede suceder que este modo interrogante, este sentimiento de que no podemos asumir el mundo de las pinturas de De Chirico al pie de la letra, sea lo que justifica la etiqueta *metafísica* [...] El pintor se vio capacitado para crear sus escenarios de ensoñación y su propia iluminación irreal, [pero] el fotógrafo está atado a lo que el motivo puede deparar. ¿Cómo pudo hacerlo hablar con tales acentos poco comunes? ¿Cómo lo hizo parecer extraño y misterioso? [...]

Los psicólogos conocieron este tipo de experiencia mucho antes de que De Chirico empezara a pintar. La llamaron *alienación*, utilizando el término, no en sentido marxista, sino como descripción de un estado mórbido de la mente. Se trata precisamente de ese estado en el que los objetos familiares de nuestro entorno parecen perder su apariencia normal y nos impresionan como si nunca los hubiésemos visto.⁹

Este párrafo se vincula directamente con un escrito de Freud, aunque Gombrich no hace referencia al mismo. Se trata de *Das Unheimliche*, que Luis Ballesteros y de Torre tradujo al castellano de dos maneras: como “lo siniestro” o “lo ominoso”, en las ediciones de Alianza y de Biblioteca Nueva. En inglés, la traducción de la *standard edition* es *The Uncanny*. La versión de ese título por José Luis Etcheverry para Amorrortu Editores, aunque un poco larga, es la que mejor se ajusta al significado del vocablo *Unheimliche*, pues queda vertido como *La inquietante extrañeza*. A eso se refiere Gombrich cuando abor-

9. Ernst H. Gombrich, *Vasco Ascolini. Aosta metafisica e altri luoghi*, Torino, Musumeci Editore, 1989, prefazione de Renato Faval, edición trilingüe. (La versión italiana de este texto por Anna Ugliano es mucho menos afortunada que la francesa por Renée Chanoux. Aunque las cotejé para mencionar el ejemplo incluido, mi propia versión en castellano se basa en el original de Gombrich.)

da el tema de las fotografías de Vasco Ascolini captando fragmentos de edificios, grecas poco usuales, arcos ciegos que no concuerdan entre sí, bóvedas de crucería con las convergencias marcadas por unas pijas ornamentales que parecen pezones.

Por cierto, si algo le interesó a Gombrich con particularidad en el campo de las artes del siglo xx fue la fotografía, y su ensayo más entusiasta sobre este medio es el que dedicó a Cartier Bresson, en el que, una vez más, pone énfasis en la naturaleza de nuestras experiencias visuales.

No es accidental el que Cartier Bresson haya empezado como pintor. Porque el pintor que desea registrar la realidad, confronta un problema muy distinto al del director de cine. Por su misma naturaleza las imágenes en movimiento se acercan más a la realidad que cualquier *still* [...] Vivimos en un flujo de acontecimientos y nuestras impresiones jamás son fijas [...] Incluso un objeto estático va a presentarnos el fluir de sus aspectos continuamente cambiantes [...] Por esta misma razón, la experiencia de mirar una representación estática, difiere radicalmente de la vista del mundo real. El retrato (la fotografía) firmemente encerrada en los cuatro lados de su límite, no cambia. La podemos examinar con calma y detenernos en cada una de sus partes hasta que quedan almacenadas en nuestra memoria [...] El secreto de [este] maestro no es, por supuesto, el realismo, sino la selección. Lo que ha dicho muchas veces es que espera *el momento correcto*. ¿Cuál es ése? Inferimos que es el momento en el que el lenguaje de la realidad se torna marcado y distintivo [*distinct and distinctive*], no en el cliché obvio, sino en la mutua elucidación y articulación de todos los puntos dentro del enmarcamiento. Cartier Bresson debe esta capacidad suya a la práctica de la pintura y el dibujo. Su enfoque debe mucho al purismo formal de su maestro en estas disciplinas: André Lothe. Casi todas sus fotografías exhiben ese balance visual, esa secreta geometría compositiva que ataca la impresión de lo fortuito y lo contingente [...] Y sólo rara vez falla en dotar de un toque de animación a las relaciones geométricas que descubre en sus motivos.¹⁰

¹⁰. El artículo sobre Cartier Bresson fue publicado por primera vez con motivo de la exposición del fotógrafo auspiciada por el Scottish Arts Council Exhibition, en asociación con el Victoria and Albert Museum de Londres, en 1978. Viene reproducido en Ernst H. Gombrich, *Topics of Our Times. Twentieth-Century Issues in Learning and in Art*, Londres, Phaidon Press Limited, 1991, pp. 198-211.

Cuando leí el trabajo sobre Cartier Bresson, llamé la atención de Gombrich sobre Manuel Álvarez Bravo y las posibles vinculaciones que existían entre esos dos artistas que se conocieron, se trataron, se admiraron mutuamente e incluso exhibieron juntos. La primera vez en una fecha remota: 1935; mucho después, en 1985, Javier Barros Valero, entonces director del INBA, propició la rememoración de aquella temprana exhibición en el mismo Palacio de Bellas Artes, pero, que yo sepa, no existe catálogo de esa muestra, pues sólo un folleto dio cuenta de ella. Gombrich nunca me comentó si conocía o no —incluso a través de libros— trabajos de don Manuel, sobre quien se han organizado exposiciones en varios sitios en los momentos de escribir estos párrafos, dado que en este mismo mes de febrero (de 2002) cumplió 100 años de vida. Sobre Cartier Bresson, el Museo de Arte Moderno de México ofreció una retrospectiva —en concatenación con la Fundación Cartier Bresson— que tuvo vasta afluencia de público en 1999. Este fotógrafo, nacido en Brie en 1908 (por lo tanto casi estrictamente contemporáneo de Gombrich), se involucró también con el cine durante un tiempo y, no fue hasta 1930, aproximadamente, cuando decidió dedicarse primordialmente a la fotografía, lo cual igualmente lo emparenta con Manuel Álvarez Bravo, cuyos pasos iniciales estuvieron por el lado del cine. El hecho de la longevidad de ambos constituye otro nexo, pero mientras que don Manuel no se ha considerado —sino en casos excepcionales— fotorreportero, Cartier Bresson, en vinculación con Robert Capa, fundó la agencia Magnum en 1947.

Entre los intereses que inevitablemente compartí con Gombrich estuvieron Freud y el psicoanálisis. Su postura es ambivalente al respecto, pues si bien es cierto que dedicó a Freud un amplio ensayo en su libro *Tributes* (al que antecedieron otros trabajos), también lo es que no concedió demasiada atención a los *insights* de Freud sobre arte. Cuando yo me encontraba trabajando la última o penúltima versión de mi tesis de doctorado que versó sobre las ideas estéticas de Freud, me escribió con todo el desparpajo del mundo lo siguiente, en una carta fechada el 18 de abril de 1981:

No presumo haber dicho algo nuevo sobre Freud, pero pienso que hay unas frases tuyas que me hacen ver el por qué no utilicé lo que había reunido acerca de “Freud y la teoría de las artes”. Ultimadamente Freud no tiene teoría sobre el arte. Espero que esto no le produzca un shock, pero después de todo él dijo en su *sketch* autobiográfico que el psicoanálisis nada tenía que decir sobre el talento (= valor) o la técnica (= estilo). Confieso que siempre leo con mucho placer y ad-

miración las cartas de Freud [se refiere a los diversos epistolarios publicados], hay cierta nobleza en sus entregas, un estilo que rara vez lo abandona, pero encuentro poco convincentes varios de sus ensayos sobre interpretación, especialmente el que dedica al Rey Lear cuando se refiere al rol de Cordelia.

Resulta típico en Gombrich que esa misma carta contenga una especie de queja sobre los muchos lugares a los que tiene que asistir a impartir conferencias o a recibir distinciones (cosa que evidentemente le complacía). “El único problema es que tanto mi mujer como yo nos vemos conminados a hacer uso del bastón. Los días de las largas caminatas por las montañas terminaron para nosotros...” A mí me resultó incluso hasta un poco cómico que apreciara enormemente los epistolarios de Freud (los suyos, en su totalidad, son igualmente nutridos) y al mismo tiempo que añorase el pasatiempo preferido del sabio vienes durante sus vacaciones de verano: las largas caminatas por las montañas. En respuesta a lo que le respondí en aquella ocasión recibí en diciembre de ese mismo año una carta sin fecha (entresaco el mes a partir del matasellos del correo). Me dice que ha releído el escrito de Freud sobre *Dostoiewski y el asesinato del padre*. “Después de todo está basado en una variedad de conjeturas, particularmente sobre la naturaleza y el curso de la epilepsia que Dostoiewski sufría. No siendo psiquiatra, en todas formas me muestro anuente a conceder *la posibilidad [sic]* de que la constelación invocada por Freud haya tenido lugar, pero ni él, ni nadie más ha dicho que eso realmente ocurrió en el caso de Dostoiewski...” Al final de la carta me pregunta: “¿Qué hizo con mi *memorial lecture* sobre Freud?” (me había enviado copia xérox de ese manuscrito en alemán. Debido a que muy poco después apareció publicada su propia traducción al inglés, ésa fue la que cité en uno de los incisos de mi disertación doctoral). La misiva a la que me refiero termina deseando feliz año 1982.

En algunas ocasiones yo recibía respuestas puntuales a mis cartas, en otras el tiempo corría, pero, como nunca dejaba correspondencia sin responder, al cabo de algunas semanas o meses recibía otro de esos sobres azules que son continente y contenido a la vez, los llamados “aerogramas”. En aquellas ocasiones me agradecía la carta que tiempo atrás había recibido y pasaba a relatarle lo que estaba realizando. Especialmente le gustaba comentar todo lo relativo a los viajes que haría. Así yo me enteraba, por ejemplo, de que estaba preparando una exposición de Giulio Romano para el Palazzo del Té en Mantua (su tesis doctoral, 50 años antes, versó sobre ese palacio manierista) o de que “Queen Beatrix of the Netherlands” lo conminaba a disertar en

Amsterdam sobre cualquier asunto, que me enunciaba, bosquejándome el plan de su conferencia. En esa circunstancia, me relató que hablaría 35 minutos sobre “tradición y creación” (uno de sus temas predilectos) y luego dejaría 40 minutos libres para responder preguntas.

En algún momento le pedí que me diera una definición, por supuesto en sus propios términos, de lo que era un dibujo (porque yo pienso, por ejemplo, que una acuarela puede, o no, ser un dibujo). Me respondió lo que sigue. “Definitions never work.” Esa carta contiene una cita referida al significado que de la palabra “dibujo” dan las autoridades locales del Museo de Arte Moderno de Nueva York (“the local authorities of MOMA, New York”); la definición es muy escueta y va como sigue: “trabajo único (sin igual) sobre papel”. A esos renglones añadió que si la definición fuera certera, la carta de su autoría que en ese preciso instante estaba yo leyendo “¡podría incluirse en la categoría de dibujo!” Abundó en que esa atropellada definición debería, al menos, incluir alguna referencia a líneas o trazos.

En diciembre de 1988 visitó, a instancias mías, la exposición de Diego Rivera en la Heyward Gallery, un recinto oficial construido específicamente como museo y abierto al público en 1964. La muestra contenía documentación muy amplia sobre los murales y reproducciones de gran tamaño, así como detalles de algunos de ellos. Tenía enfoque sociopolítico y dicha sección fue la que menos le gustó. Me comentó, además, que si no le hubiera advertido sobre la conveniencia de visitar la muestra, se hubiera abstenido de hacer el trayecto hacia la Heyward, debido a que le implicaba alguna incomodidad por su ubicación en el *embankment* (cerca de la estación Waterloo) con las muchas escaleras que hay que subir y bajar. Además, “me hubiera abstenido de ir porque podría haber imaginado perfectamente la exposición”. Sin embargo, se mostraba más que satisfecho de haber asistido, aunque los murales no le causaron ni sorpresa ni deleite, pero en cambio varias de las telas le impresionaron y específicamente se refirió a varios retratos y autorretratos. No obstante, “incluso algunas telas son demasiado obvias, pero ésa era probablemente la intención del pintor, ¿o no?” En esa carta, fechada el 2 de enero de 1988, se refiere a la intervención quirúrgica a la que se había sometido unos meses antes (problema ortopédico) y expresa preocupación ante la posibilidad de que se le prescribiera otra intervención. De hecho, los problemas de salud que se le presentaron durante la última fase de su vida siempre estuvieron en relación con los huesos y, las últimas veces que lo visité, estaba siempre en silla de ruedas. Eso había modificado su extrema movilidad como

conferencista, aproximadamente desde los inicios de la década de los noventa. No obstante, en la misma carta en la que me comenta la exposición de Diego Rivera, me avisa que irá a Nápoles a dar un cursillo sobre caricatura (otro de sus temas predilectos), pero que también tiene que asistir a un simposio sobre “estudios interdisciplinarios”, título que le merece la siguiente expresión: “what a silly subject!”, que hay que entender de la siguiente manera: absolutamente todos los estudios son o debieran ser interdisciplinarios, entonces, ¿a qué viene ese enunciado? Para entonces había aparecido la segunda reimpresión de su libro *Tributes*, en cuyo prefacio establece con firmeza algo ya antes enunciado: el *link* entre tradición y creatividad. Empieza con estas palabras del Eclesiastés: “Alabemos ahora a los hombres famosos, y a los padres que nos concibieron.” Esos padres, no son “antepasados físicos, sino los ascendientes espirituales a los que debemos las ideas y valores entrelazados en la trama de nuestra vida intelectual...”¹¹ Son “los guardianes de la memoria”. Cada uno de los trabajos tiene un aliento propio y no está referido exclusivamente a la persona u obras del homenajeado. Por ejemplo, en el capítulo sobre Hegel, “The Father of Art History”, aprovecha para emitir algunas consideraciones sobre arquitectura, citando a historiadores que tuvieron la honestidad de desdecirse acerca de opiniones que en un cierto momento emitieron. Eso era muy del agrado del antidogmático gestador de *Tributes*, motivo por el cual enaltece un comentario de sir John Summerson, uno de los más sobresalientes críticos e historiadores de la arquitectura en Inglaterra. Resulta que, cuando éste recibió la medalla de oro del Real Instituto de Arquitectos Británicos en 1976, recordó sus inicios en los años 30 como entusiasta paladín de la arquitectura moderna... Pero hizo una rectificación importante al decir que en ese momento, en 1976, encontraba “nauseabundo” (*nauseating*) el optimismo soñador de algunos artículos de su propia autoría. Otro crítico muy notable que participó en el mismo foro hizo saber al auditorio que en ocasiones había elogiado obras que no consideraba tan buenas,

11. “[they] are not physical forbears, but our spiritual ancestors to whom we owe the ideas and values which are woven into the fabric of our intellectual life...” Prefacio a *Tributes. Interpreters of Our Cultural Tradition*, Londres, Phaidon Press Limited, 1984. El libro fue publicado primero por Cornell University Press ese mismo año. Los homenajeados son G. E. Lessing, G. W. F. Hegel, Lord Leverhume, Sigmund Freud (el capítulo terminó designado como “The Aesthetic Theories of Sigmund Freud”), Aby Warburg, J. Huizinga, George Boas, I. A. Richards, Frances A. Yates, Ernst Kris y Otto Kurz. Los dos últimos fueron colegas y amigos suyos y trabajaron al alimón con él en varias ocasiones.

sólo porque eran modernas, no reaccionarias (“he had occasionally praised works which he did not really find so very good, simply because they were modern, not reactionary”). “Estas confesiones merecen el más alto respeto [...] Es a través del choque de argumentos y contraargumentos como aprenderemos sobre los errores de las últimas décadas...”, comentó Gombrich. Él pensaba que cualquier crítico, no sólo de arquitectura, sino también de artes visuales (pintura, escultura, fotografía, etc.) “no tiene derecho a operar apelando al lema de *nuestra época*, y mucho menos aludiendo a las *épocas futuras*...”¹² Sobre estos tópicos conviene recordar que en buen número de escritos suyos se mostró contrario a aceptar lo que él mismo denominó “la filosofía de las vanguardias del siglo xx”, debido a que se basaba, según su criterio, en la errónea idea del progreso en las artes, que cuestionó a lo largo de toda su vida. Al respecto, yo quiero insistir en que jamás estuvo contra las vanguardias, sino contra lo que él concibió acerca de la filosofía que las animó.

Cuando tocaba asuntos relacionados con la “crítica de arte” afirmaba de manera rotunda que “la reacción subjetiva debe estar presente en el autor, y debe permanecer en el centro de la empresa humanista...”; sin embargo, “la subjetividad no quiere decir que todo sea aceptable, que seamos totalmente libres de sentir o soñar según nos impulse el espíritu...”¹³ A fin de cuentas, pugnaba por un balance entre objetividad y subjetividad y sobre todo por lo que él denominaba “la respuesta correcta” o “la expresión correcta” y esto tenía que ver con lo plausible, no con lo demostrable.

Tales cuestiones surgían también durante las conversaciones personales que tuve con él. Nunca “tomaba el micrófono”, sino que siempre dialogamos. Le gustaba inquirir, saber qué estaba uno haciendo. Las cuestiones personales y las anécdotas le fascinaban, pero siempre ocurrían preguntas o disquisiciones sobre cuestiones que en ese momento le interesaban. Una vez me dijo tajantemente: “Dudo mucho que pueda existir un historiador de arte ciego” (es decir, un invidente). Le respondí que si no era ciego de nacimiento, esa eventualidad podría darse, cosa que aceptó. Pero cuando le dije que había fotógrafos ciegos de nacimiento (por lo menos yo sabía de uno) se disgustó muchísimo y me habló largamente de las compensaciones sensoriales. “Pero Beethoven era sordo”, le dije. “Sí, mas había escuchado lo suficiente

12. *Cfr.* nota anterior, pp. 68-69.

13. *Cfr.* nota II, p. 17.

como para que en cierto momento le bastara lo que su oído interior le depa-
raba.” A continuación se dispuso a contarme un sueño que Beethoven había
tenido mientras viajaba en un carruaje. Había soñado ciertas frases musicales
que dieron lugar a un tema completo.

Gombrich escribía como hablaba, admitiendo ocurrencias de último mo-
mento. Pero si iba a publicar lo escrito, sometía tales ocurrencias a escrutinio
autocrítico, pese a lo cual sus escritos están salpicados de observaciones —a
veces inesperadas— que hablan de un sentido común fuera de serie y de ca-
pacidades de observación realmente inusitadas. Creo que por esto el estudio
de Sigmund Freud que más apreciaba y más releía era el referido al *Wit (El
chiste y su relación con lo inconsciente)*. Ese aflojamiento de la censura, simul-
táneo al filo crítico y a los procederes de condensación que posee la mayoría
de los buenos chistes —patente visualmente en la caricatura—, le fue muy
propio tanto en sus verbalizaciones como en sus escritos.

Daba mucha importancia a la elección de los temas y consideraba que esa
elección, por parte de los autores, constituía uno de los problemas centrales
de las humanidades. Verbalmente y por escrito gustaba de citar el siguiente
ejemplo: un historiador del arte o un arqueólogo pueden ser capaces de pro-
bar que dos asas, o dos casquetes, alguna vez pertenecieron a la misma ánfora
o a la misma olla, pero si la olla no es rara, ni hermosa, ni inaugura una serie,
el investigador puede encontrarse con una terrible reacción: “¿Y eso, a quién
le interesa?” Su persistencia en cuestionar la indiferencia ante los valores fue
continua a lo largo de toda su trayectoria. “El olvido y hasta negación de los
valores me parece el mayor peligro de la tendencia hacia la deshumanización
de las humanidades...”¹⁴

En mayo de 1982 yo tenía la esperanza de reunirme con Gombrich —a
instancias suyas— para tomar parte en una jornada en la que varios seguido-
res o discípulos suyos participaríamos con motivo de la sección de psicología
del arte que supuestamente él coordinaría para el próximo congreso interna-
cional de historia del arte. Me anuncia en esa carta que espera no causarme
un *disappointment (a minor one)*, pero que se encuentra completamente in-
capacitado para organizar el rubro debido a que —a causa de su retiro— no

14. “The neglect or even denial of values seems to me the greatest danger in that trend to-
wards the dehumanization of the humanities...” Tomado de “Unity and Diversity: The Life
of the Mind”, en *Acta de la American Academy of Arts and Sciences*, Bicentennial Programme,
mayo de 1981.

cuenta ni con secretariado, ni con *staff*, correos, teléfonos, etc., ayudas todas que el mencionado congreso no proporcionaría. “Es triste y embarazoso” (*sad and embarrassing*), pues “he recibido muchas cartas de colegas que querían, si no participar, al menos asistir...” Siente, no obstante, que el congreso anda mal organizado y que puede acarrear frustraciones, pero se consuela a sí mismo afirmando que tal vez todos podamos ir a Viena y discutir entre nosotros las cuestiones que nos interesan. Me perdí la ocasión, porque en aquel entonces yo había aceptado la nominación de directora de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes. A un congreso quizá me hubiera resultado posible asistir, pero no a una reunión privada de especialistas. Así que me perdí la oportunidad, que me fue compensada con el envío de su parte de un texto que apareció publicado el año anterior, “Focuss on the Arts and Humanities”, en el que complementa lo ya comentado en diversas ocasiones respecto al problema de los valores en el ejercicio de las disciplinas humanísticas. “No se sorprenderán de esta confesión: siempre he sido un humanista dificultoso...” E incluye el siguiente ejemplo:

Al escoger como tema de mi disertación doctoral al famoso discípulo de Rafael, Giulio Romano, fui confrontado con lo siguiente: no hay documento alguno que informe sobre lo que hizo Giulio Romano, entonces en sus *teens*, en el nutrido y muy ocupado taller de Rafael Sanzio, pero a pesar de la carencia, autoridades famosas se pronunciaron supuestamente con exactitud acerca de la figura o grupo de figuras en la obra del maestro [Rafael] ejecutadas por él mismo o por otro de sus asistentes renombrados [...] Supongo que carezco de talentos para los juegos de atribución, pero también me faltó entusiasmo para una actividad que a menudo se basa en el propio convencimiento respecto a cosas sobre las que no existen pruebas de evidencia [...] Mis investigaciones me llevaron a los bien provistos archivos de Mantua, y aunque no encontré allí descubrimientos espectaculares, aprendí algo que siempre debí haber sabido: que el pasado no está poblado por abstracciones, sino por hombres y mujeres. Me pareció duro adjudicarles a todos ellos los predicamentos que Dvorak y otros encontraron expresados en el estilo del manierismo, de modo que volví los ojos al entorno para buscar explicaciones alternativas [se refiere a los murales del Palazzo del Té], incluyendo las demandas

15. “There is not one document telling us what the young man in his teens did in Raphael’s busy workshop, but this did not seem to deter famous authorities from pronouncing exactly

y expectativas del principesco patrón de Giulio: el indulgente y hedonista Federico Gonzaga, sobre quien sabemos bastante a través de los documentos.¹⁵

Ese sentir se analoga con una de las más difundidas frases por él acuñadas, la que abre su libro más difundido, *Story of Art*: “There is really no such thing as art, there are only artists.”

Gombrich fue anti “pompa y circunstancia” con todo y lo que apreciaba la música de sir Edward Elgar. Y quizá una de las máximas enseñanzas que sus seguidores hemos aprehendido sea ésta.

Cuando murió el maestro, bajé por medio de la Internet una entrevista publicada (s.f.) en *Repubblica of the Arts*. Se reiteran allí algunos puntos en los que con anterioridad ya había abundado Didier Eribon en su famoso libro integrado por varias entrevistas. En la parte final, el postrer entrevistador, James Putnam, le suelta la siguiente pregunta: “Si fuera artista, ¿cómo procedería?” A lo que Gombrich responde: “No lo soy, pero pienso que una de las cosas que aprendemos del pasado es el valor de la autocrítica. Ésta no debe ser totalmente destructiva, y el artista debe también capacitarse para retroceder y mirar su trabajo (se supone que con benevolencia).” Para concluir narra una breve anécdota: “Cuando Tiziano terminaba su trabajo, lo volteaba contra la pared y después de algunos meses lo volvía a mirar como si fuera su peor enemigo.” De esa mirada dependía la aceptación o el rechazo del veneciano, quien, al igual que Gombrich, tuvo una larga vida y se mantuvo lúcido hasta el final de la misma.♣

which figure or group in his masters oeuvre was really painted by him and which by other named assistants [...] I suppose I would not have any talent for the games of attribution, but I also lacked enthusiasm for an activity which so often has to make up in self—assurance for what it lacks in evidence [...] Research took me to the well-stocked archives of Mantua and though I did not make any spectacular discoveries there, I learned what I should always have known, that the past was not peopled by abstractions but by men and women. I found it hard to credit them all with that spiritual predicament Dvorác and others had found expressed in the style of mannerism, and I cast around for alternative explanations of the style, including the demanda and expectations of Giulio's princely patron, the spoilt and pleasure-living Federico Gonzaga about whom we know a good deal from the documents...” En “Focus on the Arts and the Humanities”, en *Bulletin. The American Academy of Arts and Sciences*, vol. XXXV, núm. 4, Cambridge, Mass., 1982.