

Erwin Panofsky

LA HISTORIA DEL ARTE Y LAS DISCIPLINAS HUMANISTAS*

(Traducción de Luis Oyarzún)

1. *La noción de Humanitas.*

NUEVE DÍAS antes de su muerte, Emmanuel Kant recibió la visita de su médico. Anciano, enfermo, casi ciego, se levantó de su sillón y permaneció de pie, temblando de debilidad, murmurando palabras ininteligibles. Finalmente, su fiel compañero comprendió que no quería volver a sentarse antes que su visitante. Así lo hizo. Sólo entonces Kant quiso que lo ayudaran a sentarse y, después de haber recobrado algo de fuerzas, dijo: "El sentido de la humanidad aún no me ha abandonado". Los dos se emocionaron casi hasta las lágrimas. En el siglo XVIII, el término *Humanidad* casi no significaba más que cortesía o civilidad, pero existía para Kant un sentido mucho más profundo, que esa situación ponía en evidencia: la conciencia altiva y trágica que el hombre tiene de los principios que él se ha escogido e impuesto y que lo defiende contra un abandono total a la enfermedad, a la decrepitud, a todo lo que implica la palabra "mortalidad".

Históricamente, el término *Humanitas* ha tenido dos sentidos que se pueden distinguir fácilmente: el primero, nace del contraste entre el hombre y lo que es inferior a él; el segundo, del contraste entre el hombre y aquello que lo supera. En el primer caso, *Humanitas* designa un valor; en el segundo, una limitación.

El concepto *Humanitas* en cuanto tal ha sido formulado en el círculo de Escipión el Emiliano, de quien Cicerón fue portavoz tardío, pero del todo explícito. Él designaba la cualidad que distingue al hombre, no sólo de los animales, sino también, y sobre todo, de aquellos que pertenecen a la especie *Homo*, sin merecer el nombre de *Homo Humanus*, el bárbaro y el rústico recién llegado, desprovisto de *PIETA* y de *PAIDEIA*, es decir, de respeto por los valores morales, así como desprovisto de esa amable mezcla de saber y de urbanidad que no podría ser circunscrita sino por el desacreditado término "cultura".

En la Edad Media, esta idea fue reemplazada por otra, cuando se opuso la humanidad a la divinidad, más bien que a la animalidad o a la

* Este ensayo, que hizo época en la evolución intelectual de los Estados Unidos, fue publicado en un volumen colectivo de la Universidad de Princeton: *The meaning of the Humanities*, 1940. Su título es *La historia del arte como disciplina humanística*. Por primera vez en América, situaba los métodos y los fines de la histo-

ria del arte en relación con la noción anglosajona de las *Humanidades*, que se proponía a la vez ensanchar y consolidar, en un momento crítico para la conciencia occidental. Se trataba también de mostrar cómo la historia del arte puede encontrar un sitio en el edificio universitario americano. (N. del T.).

barbarie. Las cualidades que le estaban comúnmente asociadas fueron las de fragilidad y falibilidad: *Humanitas fragilis, Humanitas caduca*.

La noción de *Humanitas* en el Renacimiento tuvo, pues, inicialmente un doble aspecto. El nuevo interés por el ser humano se fundaba a la vez en el resurgimiento de la oposición antigua entre *Humanitas* y *Barbaritas*, o *Feritas*, y en la sobrevivencia de la antítesis medieval entre *Humanitas* y *Divinitas*. Cuando Marsilio Ficino definió al hombre como “un alma dotada de razón que participa en la inteligencia de Dios, pero actúa sobre un cuerpo”, lo definió como el único ser, a la vez, libre y limitado. Y el famoso discurso de Pico de la Mirandola, *De la dignidad humana*, no es nada menos que una profesión de paganismo. Pico dice que Dios ha colocado al hombre en el centro del Universo, a fin de que sea consciente del lugar que le ha sido asignado y que sea así libre para decidir “hacia qué lado volverse”. El no dice que el hombre sea el centro del Universo, ni aun que “el hombre sea la medida de todas las cosas”, en el sentido comúnmente atribuido a esta expresión antigua.

De esta concepción ambivalente de la *Humanitas* nació el humanismo. Éste es menos un movimiento que una actitud, que puede ser definida como una afirmación de la dignidad humana, la cual se funda poniendo el acento en los valores humanos —libertad y razón— y aceptando sus límites —falibilidad y fragilidad. Estos dos postulados tienen por consecuencia la responsabilidad y la tolerancia.

Nada tiene de extraño que esta actitud haya sido combatida por esos dos enemigos a quienes una común aversión por las ideas de responsabilidad y tolerancia ha reunido recientemente en el mismo bando. Los unos, que niegan todo valor humano: los deterministas, que creen en una predestinación divina, física o social, los partidarios de la autoridad y esos *insectólatras* que profesan la omnipotencia del enjambre, llámese este grupo, clase, nación o raza. Los otros, aquellos que conciben una humanidad liberada de toda traba gracias a cierto libertinaje intelectual o político, como los estetas, los vitalistas, los “intuicionistas”, los sectarios del culto de los héroes. Desde el punto de vista determinista, el humanista es un ideólogo o un alma perdida. Para un partidario de la autoridad, es un herético o un revolucionario, o un contrarrevolucionario. El “insectólatra” lo considera como un individualista inútil; el libertino, como un burgués tímido.

Erasmus, el humanista por excelencia, es, desde este punto de vista, un caso típico. La Iglesia puso en cuarentena y, finalmente, rechazó los escritos de quien había dicho: “Acaso el espíritu de Cristo ha sido infundido a un mayor número de personas de lo que creemos y son numerosos aquéllos admitidos en la asamblea de los santos, que están ausentes de nuestro calendario”. El aventurero Ulrich von Hutten menosprecia su escepticismo irónico y su amor poco heroico de la tranquilidad. Y Lutero, que insistía en que “ningún hombre tiene el poder de formular un pensamiento bueno o malo, pues todo sucede en él por absoluta necesidad”, se irritaba por la convicción que expresaba la célebre frase: “¿De qué sirve el hombre en su totalidad —es decir, el hombre dotado

a la vez de alma y cuerpo—, si Dios puede moldearlo tan bien como un escultor la arcilla, y tratarlo como a la piedra?" *

II. *Disciplinas humanistas e historia.*

El humanismo rechaza, pues, la autoridad. Pero respeta la tradición. No sólo la respeta: la tiene por algo real, objetivo, que debe ser estudiado y, si es necesario, restaurado: *Nos vetera instauramus, nova non prodimus*, decía Erasmo.

La Edad Media aceptaba y desarrollaba más que estudiaba y restauraba la herencia del pasado. Copiaba las obras del arte antiguo, se servía de Aristóteles y de Ovidio cuando hacía las obras contemporáneas. Jamás trató de interpretarlas desde un punto de vista arqueológico, filológico, *crítico*, en una palabra, ni desde un punto de vista histórico. Pues, si la existencia humana era considerada como un medio antes que como un fin, aún menos se podía concebir que los vestigios de la actividad humana pudieran tener un valor intrínseco. **

Por esta razón, no hay en la Escolástica medieval distinción funda-

* Para las citas de Lutero y de Erasmo, por R. PFEIFFER, HUMANITAS ERASMIANA, *Studien der Bibliothek Warburg*, XXII, 1931. Es significativo que Lutero y Erasmo rechacen la astrología en el sentido judicial o fatalista por razones totalmente diferentes: Erasmo, porque se negaba a creer que el destino humano pueda depender del movimiento inmutable de los cuerpos celestes, pues tal creencia implicaría la negación de la libre voluntad del hombre y de su responsabilidad. Lutero, porque sería restringir la omnipotencia de Dios. Lutero creía, sin embargo, en la significación de los *terata*, tales como terneros de ocho piernas, etc., cuya aparición puede ser provocada por Dios a intervalos regulares.

** Ciertos historiadores son incapaces de reconocer, al mismo tiempo, continuidades y diferencias. Sin duda, el humanismo y el Renacimiento no brotaron como Atenea de la cabeza de Zeus. Pero, que Lupus de Ferrière enmendara los textos clásicos; que Hildeberto de Lavardin haya tenido el sentimiento de las ruinas de Roma, que los eruditos franceses e ingleses del siglo XII hayan hecho revivir la mito-

logía y la filosofía antiguas; que Marbod de Rennes haya escrito una linda pastoral en su pequeña finca campesina, todo eso no significa que su punto de vista haya sido idéntico al de Petrarca, y menos todavía al de Ficino o de Erasmo. Ningún hombre de la Edad Media podía considerar a la civilización antigua como un fenómeno completo en sí mismo y distinto del mundo contemporáneo. Que yo sepa, el latín medieval no tiene el equivalente de la *antiquitas* o de la *sacro sancta vetustas* de los humanistas. Y así como era imposible en la Edad Media elaborar un sistema de perspectiva, fundado sobre el sentido de una distancia determinada del ojo al objeto, era imposible en esa época desarrollar la idea de disciplinas históricas fundadas sobre el sentido de una distancia determinada entre el presente y el pasado antiguo. Ver E. PANOFKY y F. SAXL, *Classical Mythologien Medieval Art, Studies of the Metropolitan Museum*, IV, 2, 1933, pp. 228 y ss., y en particular págs. 263 y ss., y más recientemente el interesante artículo de W. S. HECKSCHER: "Relics of Pagan Antiquities in Medieval Settings."

mental entre la ciencia natural y lo que llamamos las humanidades, *studia humaniora*, para citar de nuevo a Erasmo. La práctica de estas dos disciplinas, en la medida en que era emprendida, entraba en el marco de lo que se llamaba filosofía. Desde el punto de vista humanista, llegó a ser razonable, y aun inevitable, distinguir, en el interior del dominio de la Creación, la esfera de la *naturaleza* y la esfera de la *cultura*, y definir la primera con respecto a la segunda, es decir, concebir a la naturaleza como una totalidad accesible a los sentidos *poniendo aparte a los vestigios dejados por el hombre*.

El hombre es, en verdad, el único animal que deja huellas de su existencia, pues es el único cuyos productos evocan una idea distinta de su existencia material. Otros seres vivientes utilizan signos y combinan estructuras, pero utilizan estos signos sin “percibir la relación de significación”,* y combinan estas estructuras sin percibir la relación de construcción.

Percibir la relación de significación equivale a separar de los medios de expresión la idea del concepto por expresar. Percibir la relación de construcción equivale a separar de los medios de ejercicio la idea de la función por ejercer. Un perro anuncia la llegada de un extraño por un ladrido totalmente diferente de aquél por el cual expresa su deseo de salir, pero no se servirá de un ladrido particular para significar que un extraño ha pasado durante la ausencia de su amo. Un animal intentará menos todavía utilizar un ensayo de representación por la imagen, aunque sus aptitudes físicas se lo permitan, como es el caso de los monos. Los castores construyen diques, pero son incapaces, que sepamos, de distinguir entre los actos muy complicados necesarios para la elaboración de un *plan* preestablecido y materializado por un dibujo, en lugar de estarlo por troncos de árboles y piedras.

Por el contrario, las estructuras y los signos humanos son vestigios porque —o, más bien, en la medida en que— expresan ideas distintas de los procesos de señalización y de construcción. Estos vestigios tienen, sin embargo, el poder de emerger del curso del tiempo y precisamente por esta razón son estudiados por el humanista. Fundamentalmente, éste es un historiador.

El sabio también está en relación con vestigios humanos: los trabajos de sus predecesores, pero éstos no son para él un objeto de estudio, sino una ayuda en sus investigaciones. En otros términos, se interesa en los vestigios, no porque emerjan del curso del tiempo, sino porque han sido totalmente absorbidos por él. Si un sabio contemporáneo lee a Newton o a Leonardo de Vinci en el texto, lo hace no en cuanto sabio sino en cuanto hombre interesado por la historia de las ciencias y, más generalmente, por la historia de la civilización. En otros términos, lo hace como *humanista*, para quien los trabajos de Newton o de Leonardo

* Ver J. MARITAIN, *Sign and Symbol*, Journal of the Warburg Institute, I, 1937, págs. 1 y sgtes.

de Vinci tienen una significación original o un valor durable. Desde el punto de vista humanista, los vestigios humanos no envejecen.

Así, las ciencias se dirigen a transformar la variedad caótica de los fenómenos naturales en lo que podría ser llamado un cosmos, el de la naturaleza, y los humanistas tienden a transformar la variedad caótica de los vestigios humanos en lo que podría llamarse un *cosmos de cultura*.

A pesar de todas las diferencias en los dominios y en las maneras de proceder, hay sorprendentes analogías entre los problemas metodológicos que afrontan el sabio y el humanista. *

En los dos casos, la investigación parece comenzar por la observación. Pero la observación de un fenómeno natural y el examen de un vestigio no están solamente limitados por el campo de visión y el material de que se dispone. Al dirigir la atención hacia un objeto determinado, se obedece, conscientemente o no, a un principio de selección previa, dictado por una teoría, en el caso del sabio y por una concepción general de la historia, en el caso del humanista. Tal vez sea verdad que "nada hay en el espíritu que no haya estado previamente en los sentidos", pero no es menos verdad que gran número de sensaciones no penetran jamás al espíritu. Somos afectados sobre todo por aquello que dejamos que nos afecte, y, así como una ciencia de la naturaleza selecciona involuntariamente lo que se llama los fenómenos, los humanistas verifican una selección entre lo que se llama los hechos históricos. Por eso las humanidades han ensanchado gradualmente su universo cultural y, en cierta medida, han desplazado su centro de interés. El mismo que se atiene a la definición de las humanidades como "el estudio del latín y del griego" y la considera válida en lo esencial, en cuanto utilizamos ideas y expresiones tales como precisamente "ideas" y "expresiones", ese mismo debe admitir que su concepción ha llegado a ser un poco estrecha.

Además, el mundo de las humanidades está determinado por una teoría de la relatividad cultural comparable a la de los físicos y, como este universo de la cultura es mucho más estrecho que el de la naturaleza, la relatividad cultural domina en el interior de las dimensiones terrestres, donde, por lo demás, ha sido observada en una fecha mucho más antigua.

Todo concepto histórico se funda de manera evidente sobre las categorías de espacio y de tiempo. Los vestigios del pasado, y este pasado mismo, deben ser fechados y localizados. En realidad, estos son los dos aspectos de una sola operación. Si fecho un cuadro en los alrededores de 1400, este juicio no tendrá ningún sentido si no puedo decir cuál es su

* Ver E. WIND, *Das Experiment und die Metaphysik*, Tübingen, 1934, y del mismo, *Some points of contact between history and natural science. Philosophy and History, Essays presented to Ernst Cassirer*, Oxford, 1936, págs. 255 y ss. (con una

discusión muy interesante sobre la relación entre los fenómenos, los instrumentos y la observación, por una parte, y los hechos históricos, los documentos y el historiador, por otra parte).

origen. Inversamente, si atribuyo a la escuela florentina una pintura, debo poder fecharla. El universo de la cultura, como el de la naturaleza, es un organismo espacio-temporal. El año 1400 tiene una significación diferente en Venecia y en Florencia, por no decir en Augsburgo, en Rusia o en Constantinopla. Dos fenómenos históricos no son simultáneos o no tienen entre sí relaciones temporales determinables, sino en cuanto pueden ser remitidos al mismo sistema de referencias, en cuya ausencia el concepto mismo de simultaneidad dejaría de tener significación histórica y aun física. Si supiéramos, por un concurso cualquiera de circunstancias, que una escultura negra ha sido ejecutada hacia 1510, decir que ella es "contemporánea" del cielo de la Sixtina no tendría ningún sentido.*

Finalmente, los grados sucesivos de un universo natural o cultural están contruidos de manera análoga, y lo mismo sucede con los problemas de método que ello implica. Como se ha dicho ya, la primera etapa consiste en la observación de los fenómenos naturales y los vestigios humanos. En seguida, esos vestigios deben ser "descifrados" e interpretados de la misma manera que un "mensaje de la naturaleza". Por fin, los resultados deben ser clasificados y coordinados en un sistema coherente y provisto de sentido.

Acabamos de ver que la selección de los materiales que van a ser observados y examinados es hasta cierto punto determinada previamente por una teoría o por una concepción histórica general. Esto es aún más evidente en la edificación de cada etapa del sistema de "significaciones", pues cada una presupone no sólo a la precedente, sino también a la siguiente.

Cuando el sabio observa un fenómeno, utiliza *instrumentos* que están sometidos también a las leyes de la naturaleza que él quiere explorar. Cuando el humanista estudia un vestigio, utiliza *documentos*, que han sido a su vez establecidos en función del estudio que se realiza.

Supongamos que yo descubro en una pequeña ciudad de Renania un contrato fechado en 1471, completado por un estado de pagos por el cual un pintor local, "Johannes *qui et Frost*", se encargó de ejecutar un retablo representando el Nacimiento en el panel central con San Pedro y San Pablo en los laterales. Supongamos todavía que encuentro en la iglesia de Saint Jacques un retablo correspondiente a este contrato. Sería el caso de la mejor y más sencilla de las documentaciones que se pueda esperar, bastante mejor y más simple que si tuviéramos que entenderlos con una fuente indirecta, como una carta, una descripción, una crónica, una biografía, un diario o un poema. Y, sin embargo, deberíamos plantearnos algunos problemas.

Este documento podría ser un original, una copia o una falsificación. Si es una copia, puede ser defectuosa y, aun siendo un original, algunos datos pueden ser erróneos. El retablo, a su vez, puede ser el mis-

* Ver E. PANOFSKY, *Ueber die Reihenfolge der vier Meister von Reims* (Apéndice), Jahrbuch für Kunstwissenschaft, II, 1927, pp. 77 y sgts.

mo a que el contrato se refiere, pero es igualmente posible que el original haya sido destruido durante las revueltas iconoclastas de 1535, y reemplazado por una copia ejecutada hacia 1550 por un pintor de Amberes.

Para llegar a un mínimo de certidumbre, tendremos que confrontar el documento con otros, de fecha y proveniencia análogas, y el retablo con otras pinturas ejecutadas en Renania alrededor de 1470. Pero aquí surgen dos dificultades.

Primero, la confrontación es imposible si no sabemos qué confrontar. Tendríamos que poner en evidencia ciertos caracteres o criterios tales como la forma de las letras o los términos técnicos empleados en el contrato, o bien las particularidades formales o iconográficas del retablo. Pero, ya que no podemos analizar lo que no conocemos, nuestro examen termina por presuponer el desciframiento y la interpretación.

En seguida, los materiales que confrontamos con el caso en discusión no están mejor autenticados que él. Tomada separadamente, cualquiera obra suscita tantos problemas como el retablo pedido a Johannes *quit et* Frost en 1471. (Es evidente que la firma de un cuadro puede no tener más realidad, y no tiene más, a menudo, que el documento con el cual está puesta en relación). Sólo fundándonos sobre todo un grupo de obras, o sobre toda una serie de hechos podemos decidir si nuestro retablo es estilística e iconográficamente *posible* en Renania en las cercanías de 1470. Pero esta clasificación presupone evidentemente la idea de un todo al cual pertenece esta serie; en otros términos, la concepción general de la historia que tratamos de edificar a partir de estos casos particulares.

De cualquiera manera que lo examinemos, el comienzo de nuestra investigación parece siempre suponer su fin, y los documentos que deberían explicar las obras son tan enigmáticos como las obras mismas. Es perfectamente posible que un término técnico de nuestro contrato no pueda ser explicado sino por ese solo retablo, y lo que un artista ha dicho de sus propias obras debe de ser siempre interpretado a la luz de estas mismas obras. Giramos aparentemente en un círculo vicioso desesperante. Nos encontramos justo en lo que los filósofos llaman “una situación orgánica”. * Dos piernas sin cuerpo no pueden caminar, un cuerpo sin piernas tampoco, pero un hombre sí puede caminar. Obras y documentos precisos no pueden ser interpretados sino a la luz de una concepción histórica de conjunto que, por su parte, no puede ser elaborada si no a partir de obras y documentos precisos. Asimismo, la comprensión de los fenómenos naturales y el empleo de instrumentos científicos dependen de una concepción de conjunto de la física y viceversa. Sin embargo, esta situación tiene una salida. El descubrimiento de todo hecho histórico nuevo, toda nueva interpretación de un hecho ya conocido, o bien “pegará” con la concepción de conjunto en curso y la corroborará, enriqueciéndola, o bien introducirá una transformación leve o

* Debo este término al profesor T. M. Greene

fundamental, con lo que proyectará una luz nueva sobre lo que se sabía antes. En los dos casos, “el sistema de que depende la significación” se comportará como un organismo coherente, pero elástico, comparable a un ser vivo en su relación con sus miembros tomados aisladamente, y lo que es verdadero de la relación entre las obras, los documentos y las ideas generales en historia, lo es igualmente, de toda evidencia, de la relación entre los fenómenos, los instrumentos y las teorías en las ciencias de la naturaleza.

III. *El objeto de la Historia del Arte.*

He hecho alusión al retablo de 1471 en cuanto *obra*, y al contrato en cuanto *documento*. Con ello quise considerar al retablo como el objeto de estudio, como una materia prima, y al contrato como un medio de investigación, como una materia secundaria. Al proceder así, hablé como historiador del arte. Para un paleógrafo o un historiador del derecho, el contrato sería “la obra” o la “materia prima”, y ellos podrían recurrir a las pinturas como a documentos.

A menos que un erudito se interese exclusivamente en lo que se llama “acontecimientos” —en cuyo caso considerará a todos los vestigios como “materias secundarias” a partir de las cuales podrá reconstituir los hechos—, todas las obras pueden ser consideradas como documentos y viceversa. En la práctica, estamos obligados a anexarnos obras pertenecientes en derecho a nuestros colegas. Más de una obra de arte ha sido interpretada por un filólogo o por un historiador de la medicina, y más de un texto lo ha sido o podría serlo por un historiador del arte.

En consecuencia, un historiador del arte es un humanista cuya “materia prima” consiste en vestigios que nos han llegado bajo la forma de obras de arte. Pero ¿qué es una obra de arte?

Una obra de arte no ha sido siempre creada con el fin de satisfacer un placer o, para emplear una expresión más sabia, con el fin de ser la fuente de una experiencia estética. La afirmación de Poussin: “El fin del arte es la delectación” era del todo revolucionaria,* pues los autores anteriores habían insistido en que el arte, aunque agradable, debía ser también en cierto modo útil. Pero la obra de arte tiene siempre una significación estética —que no hay que confundir con su valor estético—, tenga o no un fin práctico, sea buena o mala. En todo caso, suscita una experiencia estética.

* A. BLUNT, *Poussin's Notes on Painting, Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, pp. 344 y sgts., sostiene que la afirmación de Poussin es más o menos “medieval” porque “la teoría de la *delectatio* como signo de la belleza es la clave de toda la estética de San Buenaventura y que acaso de sus escritos, probablemente por intermedio de algún vulgarizador, habría ex-

traído Poussin su definición”. Sin embargo, aun en el caso de que la elección de los términos de Poussin hubiera sido influida por una fuente medieval, hay una gran diferencia entre el hecho de decir que la *delectation* es una *calidad distintiva* de todo lo que es *bello*, natural o fabricado por el hombre, y el decir que la delectación es el *fin* del arte.

Todo objeto, natural o hecho por el hombre, puede ser objeto de una experiencia estética. Esta se realiza, si queremos expresarnos lo más simplemente posible, cuando miramos, o escuchamos, cualquier cosa sin referencia intelectual o emocional. Cuando se mira un árbol con la óptica del ebanista, se lo asocia a los diversos empleos de la madera; con la del ornitólogo, se lo asocia a los pájaros que podrían hacer ahí sus nidos. Cuando un hombre, en un hipódromo, sigue con la mirada al caballo por el cual ha apostado, asocia el comportamiento del animal con su propio deseo de victoria. Sólo aquel que se abandona simple y totalmente al objeto de su percepción realiza una experiencia estética.

Pues bien, frente a un objeto natural es asunto exclusivamente personal el aceptar o negarse a hacer de él la fuente de una experiencia estética. Todo producto manufacturado suscita o no tal experiencia, pues lleva consigo lo que los escolásticos llaman una *intencionalidad*. Si yo eligiera, como podría muy bien hacerlo, como fuente de experiencia estética a la luz roja, en lugar de asociarla a la idea de frenar, iría en contra de la intencionalidad de las luces de la circulación.

Los productos manufacturados que no suscitan una experiencia estética son comúnmente llamados prácticos y pueden ser clasificados en dos categorías: los objetos de relación y las herramientas o aparatos. Un objeto de relación está encargado de transmitir un concepto. Una herramienta o aparato está encargado de cumplir una función —la cual, a su vez, puede ser la producción o la transmisión de mensajes, como es el caso de una máquina de escribir o el ya citado de las luces de la circulación.

La mayor parte de los objetos que provocan una experiencia estética, es decir, los objetos del arte, entran en una de estas dos categorías. Un poema o una pintura histórica son, en cierto sentido, objetos de relación. El Panteón o los candelabros de Milán son, desde cierto punto de vista, aparatos, y las tumbas de Lorenzo y Juliano de Médicis por Miguel Ángel son, si se quiere, las dos cosas. Pero no se puede llevar más lejos la convertibilidad de empleo de estas dos categorías de objetos, pues existe entre ellas una diferencia: en los que se puede llamar “simples objetos de relación” o “simples herramientas”, la intención está orientada de modo bien determinado hacia la significación por transmitir o la función por cumplir. En el caso de una obra de arte, la atención a la idea es contrapesada, si no eclipsada, por la que se dirige a la forma.

Sin embargo, el elemento formal está presente en todos los objetos, sin excepción, pues cada objeto está compuesto por una materia y una forma, y no hay medio de determinar con precisión científica hasta qué punto, en un caso dado, el elemento formal es el más importante. Por eso, no se puede ni se debe tratar de definir el instante preciso en que un objeto de relación o un aparato llega a ser un objeto de arte. Si escribo a un amigo para invitarlo a comer, mi carta es primero un medio de relación. Pero mientras más ponga el acento en la forma de mi letra, más cerca estará la carta de llegar a ser una obra de caligrafía, y mientras más insista en la forma de mi lenguaje —y podría llegar a invitar a

mi amigo con un soneto—, más habrá de emparentarse con la obra literaria o poética.

El punto en que termina el dominio de lo útil y comienza el del *arte*, depende de la *intención* de los creadores. Esta intención no puede ser determinada de manera absoluta. Primero, las intenciones no pueden en sí mismas ser definidas con una precisión científica. En seguida, las intenciones de los creadores están condicionadas por las normas de su época y de su ambiente. El gusto clásico exigía que las cartas personales, los alegatos, los escudos de los héroes fuesen “artísticos” —con el riesgo posible de la falsa belleza—, mientras el gusto moderno exige que la arquitectura y los ceniceros sean “funcionales” —aun cuando de ello pueda resultar una falsa eficacia.*

Finalmente, nuestra apreciación de esas intenciones está inevitablemente influida por nuestra propia actitud, que depende a su vez de nuestras experiencias personales tanto como de nuestra situación histórica. Todos hemos visto trasladar de los museos de etnología a las exposiciones de arte las cucharas y los fetiches de las tribus africanas.

Sin embargo, hay que dar un hecho por cierto: mientras más se acerca al estado de equilibrio la relación entre la importancia que se da a la idea y a la forma, con mayor elocuencia revelará la obra lo que se llama

* Estrictamente hablando, el funcionalismo no es la introducción de un principio estético nuevo, sino una reducción del dominio estético. Cuando preferimos los modernos casos de acero al escudo de Aquiles, o cuando sentimos que la “intención” de un alegato debe concentrarse de manera bien definida en el tema y no en la forma —más materia y menos arte, decía con justeza la Reina Gertrudis—, exigimos simplemente que los alegatos y las armas no sean tratados como obras de arte, es decir, estéticamente, sino como objetos utilitarios, es decir, técnicamente. Sin embargo, hemos llegado a considerar el funcionalismo como un postulado, más que como una prohibición. Como las civilizaciones antigua y renacentista, creyendo que un objeto útil no podía ser bello —“non puo essere bellezza e utilità”, como dice Leonardo de Vinci—, se caracterizaron por una tendencia a extender la actitud estética a creaciones “naturalmente” prácticas. En cambio, nosotros hemos extendido la actitud técnica a creaciones que son “naturalmente” artísticas,

lo cual es también una transgresión, y en el caso de la línea aerodinámica el arte se ha desquitado. La línea aerodinámica era en su origen un auténtico principio funcional, fundado en investigaciones científicas sobre la resistencia del aire. Su dominio legítimo era el de máquinas que se desplazan a gran velocidad y construcciones expuestas a la presión de vientos de una intensidad extraordinaria. Pero, cuando se llegó a interpretar este principio técnico muy especial como un principio estético general que expresa el ideal de eficacia del siglo xx, con la fórmula *streamline your mind* —aerodinámice su mente— y se aplicó tanto a sillones como a cocteleras, se sintió que el aerodinamismo científico original había sido embellecido, hasta ser transferido, finalmente, al dominio, al cual de derecho pertenece de una manera enteramente no funcional. El resultado ha sido que actualmente tenemos más a menudo automóviles o trenes desfuncionalizados por dibujantes que casas y muebles funcionalizados por ingenieros.

contenido. Se puede definir el contenido —puesto al tema— según la frase de Pierce: aquello que, sin mostrarlo, la obra hace captar. Es el contenido fundamental de una nación, de una época, de una clase, de una convicción religiosa o filosófica —todo esto amalgamado inconscientemente por una personalidad y condensado en una obra. Es claro que tal revelación involuntaria se oscurecerá en la medida en que uno de los dos elementos, idea o forma, sea voluntariamente acentuado o suprimido. Un telar mecánico es tal vez la manifestación más impresionante de una idea funcional, y una pintura abstracta la manifestación más expresiva de una forma pura, pero las dos tienen un contenido mínimo.

IV. *Los métodos de la Historia del Arte.*

Definiendo a la obra de arte como “un objeto fabricado por el hombre que suscita una experiencia estética”, encontramos por primera vez la diferencia fundamental entre las “humanidades” y las ciencias de la naturaleza. El sabio, que tiene que ver con los fenómenos naturales, puede proceder de inmediato a su análisis. El humanista, que tiene que ver con acciones y creaciones humanas, debe realizar una operación intelectual de carácter sintético y subjetivo: debe mentalmente re-cumplir las acciones y re-crear las creaciones. En el hecho es esta operación la que hace surgir los verdaderos objetos de las disciplinas humanistas. Pues es evidente que los historiadores de la filosofía o de la escultura no están interesados en la existencia material de los libros o de las estatuas, sino en su significación. Y es del mismo modo evidente que ésta no puede ser aprehendida sino reproduciendo, es decir, literalmente “realizando” los pensamientos expresados en los libros y las concepciones artísticas presentes en las estatuas.

Por eso, el historiador del arte somete sus “materiales” a un análisis arqueológico racional, a veces tan meticulosamente exacto, comprensivo y exhaustivo como cualquiera investigación física o astronómica. Pero, eso sí, él constituye su material por medio de una re-creación * es-

* Sin embargo, cuando hablamos de *re-creación*, importa insistir sobre el prefijo *re*. Las obras de arte son, a la vez, la manifestación de “intenciones” artísticas y de objetos naturales, a veces difíciles de aislar de su medio material, y siempre sometidos a la acción física del envejecimiento. En la experiencia estética de una obra de arte, hay dos actos totalmente distintos que, psicológicamente, se fundan en una misma experiencia vivida: edificamos nuestros objetos estéticos re-creando la obra de arte según la intención de su autor y creando libremente una serie

de valores estéticos comparables a aquéllos de que dotamos a un árbol o a una puesta de sol. Cuando nos abandonamos a la contemplación de las estatuas en Chartres, sometidas a la intemperie de los siglos, no podemos dejar de saborear como un valor estético la encantadora dulzura de su pátina. Pero este valor, que implica, a la vez, el placer sensible de un juego particular de luz y de color, y aquél otro, más sentimental, de la “edad” y de la autenticidad, no tiene nada que ver con el valor objetivo, estético, de que las revisitaran sus creadores. Para los canteros gó-

tética intuitiva, que comprende la percepción y la aprehensión de la *cualidad*, igual que cualquier profano que mira un cuadro o escucha una sinfonía.

Mas, entonces, ¿cómo fundar una historia del arte sobre un método erudito y respetable si la existencia misma de su objeto procede de lo irracional y de lo subjetivo?

1º Esta pregunta no puede, evidentemente, ser respondida apelando a los métodos científicos que han sido o podrían ser introducidos en la historia del arte. El recurso al análisis químico de los materiales, a los rayos X, a los ultravioletas y a los infrarrojos, así como a la macrofotografía, puede ser muy útil, pero no concierne al problema metodológico fundamental. Al establecer que los pigmentos de una pintura pretendidamente medieval no han sido inventados antes del siglo XIX, se podría resolver un problema de historia del arte, pero no sería ése un juicio de historia del arte. Fundada en el análisis químico —y también en la historia de la química—, la conclusión no concierne a la miniatura en cuanto obra de arte, sino en cuanto objeto físico y podría del mismo modo aplicarse a un testamento falsificado. Por otra parte, el empleo de los rayos X, de la macrofotografía, etc., no difiere, desde el punto de vista metodológico, del de los anteojos o de los telescopios. Estos medios permiten al historiador del arte obtener una visión más aguda del objeto de su estudio, pero no lo dispensan de una interpretación estilística, tal como si lo estuviera viendo a ojo desnudo.

2º La verdadera respuesta reside en el hecho de que la re-creación estética intuitiva y la investigación arqueológica son interdependientes y forman, de nuevo, una *situación orgánica*. No es verdad que el historiador del arte cree primero el objeto de su estudio por una síntesis recreativa, para emprender en seguida su análisis arqueológico, como si comenzara por comprar un billete para subir en seguida al tren. En realidad, las dos operaciones no se suceden, sino interpenetran, pues no sólo sirve la síntesis re-creadora de fundamento al estudio arqueológico, sino, además, éste, a su vez, sirve de base al proceso re-creativo. Los dos se adaptan y rectifican mutuamente.

ticos, no sólo la acción del tiempo no era tomada en cuenta. Aún más, ella era perfectamente indeseable, y se esforzaban por proteger a sus estatuas con un revestimiento coloreado que, en su primitiva frescura, probablemente hubiera echado a perder una buena parte de nuestro placer estético. Al historiador del arte le es perfectamente lícito, así como a los simples particulares, el no romper la unidad psicológica de las dos experiencias, la

de la vetustez y la autenticidad, y la del arte. Pero, en el ejercicio de su profesión, él deberá, en lo posible, distinguir la experiencia re-creadora de los valores impresos a la estatua por el artista, de la experiencia creadora que nace de los valores accidentales impartidos a un viejo bloque de piedra por los agentes naturales. Esta distinción no es tan fácil como pudiera parecer.

Quienquiera esté en presencia de una obra de arte, sea que la re Cree estéticamente, sea que la analice racionalmente, incluye los tres elementos constitutivos: una forma materializada, una idea —es decir, para las artes plásticas, el tema—, y el contenido. La teoría pseudo-impressionista según la cual “la forma y el color no nos hablan sino de colores y formas, y eso es todo”, es simplemente falsa. Lo que se realiza en la experiencia estética es la unidad de estos tres elementos, y los tres concurren a lo que se llama el goce estético del arte.

Por esta razón, la experiencia re-creativa de una obra de arte depende no sólo de la sensibilidad natural del espectador y de su vehemencia, sino también de su bagaje cultural. El contemplador totalmente ingenuo no existe. El hombre ingenuo de la Edad Media tenía mucho que aprender y un poco que olvidar antes de poder apreciar la estatuaría y la arquitectura antiguas. Después del Renacimiento, tenía un poco que olvidar y mucho que aprender para apreciar el arte medieval, sin hablar del arte primitivo. Así, el contemplador ingenuo no sólo saborea la obra de arte sino también, inconscientemente, la aprecia e interpreta, y nadie podría condenarlo por no preocuparse de la objetividad de su juicio y por no darse cuenta de que su patrimonio cultural, cualquiera que sea, interviene de hecho en el objeto de su experiencia.

El contemplador ingenuo difiere del historiador del arte en que este último tiene conciencia de la situación en que se encuentra. Él sabe que su bagaje cultural, tal cual es, no llegaría a armonizar con el de gentes de otro país o de otro siglo. Por eso trata de efectuar reajustes, estudiando en lo posible las circunstancias en las cuales fueron creados los objetos que investiga. Y no sólo acumulará y verificará todas las informaciones posibles sobre los medios, la condición, la edad del artista, la atribución y el destino de la obra, etc., sino también la comparará con todas las otras de su categoría y examinará los escritos que reflejan los cánones de su país y de su época, a fin de captar más objetivamente su calidad. Leerá los viejos libros de teología o de mitología para identificar su tema, tratará de identificar su momento histórico y de distinguir lo que el autor trajo de original con respecto a quienes lo precedieron y a sus contemporáneos. Estudiará las normas formales que ordenan la representación del mundo visible o, en arquitectura, el tratamiento de las diversas partes y así edificará una historia de los motivos. Observará el juego de las influencias literarias sobre las representaciones, cuya evolución es en parte autónoma, y construirá así una historia de los temas iconográficos o tipos. Hará lo posible por familiarizarse con las actitudes sociales, religiosas y filosóficas de las otras edades y de los otros países, a fin de corregir lo que el sentimiento del contenido pueda tener de subjetivo. Así, su percepción estética se transformará y se adaptará progresivamente a la “intención” original de las obras. Lo que caracteriza al historiador del arte frente al aficionado “ingenuo” es, pues, su negativa a erigir una superestructura racional sobre un fundamento irracional, desde que él quiere desarrollar su percepción re-creadora en conformidad

con los resultados de la investigación arqueológica, confrontando estos resultados con los datos que aquélla le proporciona. *

Leonardo de Vinci dijo que dos debilidades que se respaldan mutuamente engendran una fuerza. Las dos mitades de un arco no pueden solas mantenerse en pie, pero el arco entero soporta una carga. Asimismo, la investigación arqueológica es ciega y vacía de sentido en la recreación estética y ésta es irracional y no pocas veces marginal si no se apoya en aquélla. Mas, dándose mutuo respaldo, soportan un sistema que tiene un sentido, es decir, una visión histórica de conjunto.

* Lo mismo sucede, es claro, con la historia de la literatura y las otras formas de expresión artística. Según Dionisius Thrax (*Ars Grammatica*, ed. P. Uhlig. xxx, 1883, págs. 5 y sgts., cit. por Gilbert Murray, *Religio Grammatici, The Religion of a Man of Letters*, Boston y Nueva York, 1918, pág. 15), la historia de la literatura es una *empíria*, un conocimiento fundado en la experiencia de lo que han dicho los poetas y los prosistas. El la divide en seis partes, a las cuales se puede encontrar un equivalente en la historia del arte:

1º La buena lectura en alta voz, conforme a la prosodia. Se trata, en el hecho, de la experiencia estética re-creadora de una obra literaria y es comparable a la realización visual de una obra de arte;

2º La explicación de las obras estilísticas, que sería comparable a la historia de los temas iconográficos o tipos;

3º La traducción improvisada de las palabras y de las imágenes abandonadas: la identificación de los temas iconográficos;

4º El descubrimiento de las etimologías: la evolución de los motivos;

5º La explicación de las formas gramaticales: el análisis de los componentes estructurales;

6º La crítica literaria, la parte más bella de lo que representa la historia de la literatura: la apreciación crítica de las obras de arte.

La expresión "apreciación crítica de las obras de arte" suscita un problema interesante. Si la historia del arte admite una escala de valores, tal como la historia de

la literatura o la historia política admite grados de perfección o grandeza, ¿cómo explicar que los métodos expuestos aquí no parezcan autorizar una discriminación entre las obras de primero, segundo y tercer planos? Una escala de valores es en parte asunto de reacciones personales y en parte asunto de tradición. Estos dos patrones, de los cuales el segundo es comparativamente el más objetivo, deben ser continuamente revisados, y todo estudio, por especializado que sea, contribuye a esta renovación. Pero, justamente por esto, el historiador del arte no puede distinguir *a priori* entre su aproximación a una obra maestra y su aproximación a una obra mediocre o inferior, así como un especialista en literatura antigua no puede estudiar de manera diferente las tragedias de Sófocles y las de Séneca. Es verdad que los métodos de la historia del arte, en cuanto tales, serán tan eficaces aplicados a la *Melancolía* de Durero como a un anónimo grabado en madera, sin mayor importancia. Pero, cuando una obra maestra es comparada y puesta en relación con las obras menos importantes que en el curso del estudio, exigen tales relaciones y comparaciones, la originalidad de su invención, la seguridad de su composición y de su técnica y cualquiera de los rasgos que constituyen su grandeza, llegarán a ser automáticamente evidentes, justamente porque el conjunto de los materiales habrá sido sometido a un solo y mismo método de análisis y de interpretación —y no a pesar de tal esfuerzo.

Como dijimos antes, no podríamos condenar a nadie por saborear el arte con toda ingenuidad, por apreciarlo e interpretarlo según sus luces y sin buscar más lejos. Pero el "humanista" mirará con sospecha lo que puede llamarse el juicio impresionista. El que enseña a los profanos a comprender el arte sin preocuparse de las lenguas antiguas, de fatigosos métodos históricos y viejos documentos, ése quita su encanto a la ingenuidad sin corregir sus errores.

3º No confundamos el juicio impresionista con la actividad del "conocedor" y la teoría del arte. El conocedor es el coleccionista, el conservador de museo o el experto que limita deliberadamente su contribución a identificar las obras de arte, tomando en cuenta su fecha, su proveniencia, su atribución, y a apreciar su calidad y su estado. La diferencia entre el conocedor, así definido, y el historiador del arte es menos una cuestión de principio que de acento y de claridad, comparable a la que existe en medicina entre el investigador y el práctico. El conocedor tiende a poner el acento en el aspecto de re-creación del complejo proceso que he tratado de describir y considera secundaria la edificación de una síntesis histórica. El historiador del arte, en el sentido universitario y más estrecho del término, intenta invertir los términos. Así como el simple diagnóstico de un cáncer implica todo lo que el investigador puede enseñarnos sobre el cáncer, pero exige, sin embargo, una verificación por un análisis subsecuente, asimismo el diagnóstico "Rembrandt hacia 1650", si es justo, implica todo lo que el historiador del arte puede enseñarnos sobre los valores formales del cuadro, sobre su interpretación, sobre la manera cómo refleja la actitud cultural de Holanda en el siglo XVII y cómo expresa la personalidad de Rembrandt. Este diagnóstico apunta a un acorde preciso con la crítica del historiador del arte en el sentido estricto del término. El conocedor podría definirse como un historiador lacónico del arte, y el historiador del arte como un conocedor locuaz. Es evidente que los mejores representantes de las dos categorías han aportado una contribución enorme a aquello que no consideraban como su actividad propia.*

4º Por otra parte, la teoría del arte es —por oposición a la filosofía del arte o estética— lo que la poética y la retórica son a la historia de la literatura.

Los objetos que constituyen la materia de la historia del arte no aparecen sino gracias a una síntesis re-creadora, pues el historiador del arte encuentra una dificultad particular cuando se trata de definir la estructura estilística de las obras con las cuales tiene que ver. Puesto que debe describirlas, no en cuanto cuerpos físicos, sino en cuanto objetos de experiencia interior, sería inútil —aunque fuera posible— expresar las formas, los colores, las líneas de construcción, en términos de fórmulas geo-

* Ver M. I. FRIEDLANDER, *Der Kenner*, Berlin, 1919, y E. WIND, *Aesthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*. Friedlander dice con justicia que un buen his-

toriador del arte es o llega a ser un "conocedor a pesar suyo". Inversamente, un buen conocedor podría ser llamado un historiador del arte a pesar suyo.

métricas, de longitudes de obras y ecuaciones, o describir la posición de un personaje humano en términos de anatomía. Por otra parte, la experiencia interior del historiador del arte no es ni libre ni subjetiva, pues ha sido bosquejada para él por las actividades intencionales del artista, y él no debe limitarse a la descripción de sus impresiones personales ante un paisaje o el canto de un ruiseñor.

En consecuencia, los objetos de la historia del arte pueden sólo ser definidos por una terminología tan re-constructiva como la experiencia del historiador del arte es re-creativa: las particularidades estilísticas no deben ser descritas ni como hechos mensurables y determinables de cualquiera otra manera, ni como estímulos de reacciones subjetivas, sino como testimonios de "intenciones" artísticas. Pues bien, estas intenciones no pueden ser formuladas sino como alternativas. Es preciso suponer que el autor de la obra se hallaba en una situación tal como para haber tenido la posibilidad de elegir entre varias soluciones, es decir, que se encontraba ante un problema de elección entre varios partidos. Así, nos parece que los términos utilizados por el historiador del arte interpretan las particularidades estilísticas de las obras como soluciones específicas de problemas artísticos generales. No se trata sólo de nuestra terminología moderna, pues se hallan expresiones tales como *rilievo*, *sfumato*, etc., en los escritos del siglo xvi.

Cuando decimos de un personaje pintado en el Renacimiento que es plástico o que, describiendo a un personaje de una pintura china, decimos que tiene volumen, pero no masa —dada la ausencia de modelado—, interpretamos estas figuras como dos soluciones de un problema que podría ser definido como la relación de las unidades de volumen —de los cuerpos— a una extensión ilimitada —el espacio. Cuando distinguimos entre una línea que define a un contorno y, para citar a Balzac, la calificamos como "el medio por el cual el hombre se da cuenta del efecto de la luz sobre los objetos", aludimos al mismo problema, junto con insistir especialmente en otro aspecto: "la línea en relación con las superficies coloreadas". Aparecerá ante la reflexión que hay un número limitado de estos problemas esenciales. Ellos contienen una infinidad de otros problemas, de segundo y tercer orden, pero que pueden finalmente reducirse a la antinomia fundamental: diferenciación y continuidad. *

Formular y sistematizar los problemas artísticos —y éstos no están evidentemente limitados al dominio de los puros valores formales, pues es preciso incluir las estructuras estilísticas del sujeto y del contenido— y construir así un sistema de conceptos fundamentales de la historia del arte, es el fin de la teoría del arte, no el de la historia del arte. Mas, aquí hallamos por tercera vez lo que hemos llamado una "situación orgánica". El historiador del arte no puede describir los objetos de su experiencia recreadora sin reconstruir las intenciones artísticas en términos que implican conceptos generales. Al hacerlo, contribuirá, conscientemente

* Ver E. PANOFSKY, *Ueber das Verhältnis* E. WIND, *Zur Systematik der Künstlerischen Probleme*.
der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie, y *schon Probleme*.

o no, al desarrollo de la teoría del arte que, sin ilustraciones históricas, sería sólo un intrincado esquema de universales abstractos. Por otra lado, el teórico del arte que se acerca al tema desde el punto de vista de la *Crítica* de Kant, de la epistemología neo-escolástica o de la *Gestaltpsychologie*, no puede edificar un sistema de conceptos genéricos sin referirse a obras de arte creadas en condiciones históricas precisas, con lo cual contribuirá, conscientemente o no, al desarrollo de la historia del arte que, sin orientación teórica, no sería sino una acumulación de detalles inarticulados.

Cuando se dice del conocedor que es un historiador del arte lacónico y del historiador del arte que es un conocedor locuaz, las relaciones que ellos mantienen son las de dos vecinos que tuvieran derecho a cazar en un mismo terreno, provisto el uno con un fusil y el otro con municiones. Los dos tendrían interés en adquirir conciencia de su situación complementaria. Con justicia se ha dicho que si la teoría no entraba por la puerta principal en una disciplina positiva, penetraría en ella como un fantasma por la chimenea dejando al mobiliario patas arriba. No es menos ciertos que, si la historia no fuera admitida en el umbral de una disciplina teórica que trata de los mismos fenómenos, entraría por el sótano como una banda de ratas, minando los cimientos.

V. Defensa de la Historia.

Después de haber admitido que la historia del arte forma parte de las disciplinas humanistas, podemos preguntarnos: ¿de qué sirven las humanidades mismas? Manifiestamente, ellas no constituyen una disciplina práctica y no se refieren sino al pasado. Podemos preguntarnos por qué nos internamos en una investigación sin fin práctico y nos interesamos por el pasado.

La respuesta al primer punto es: porque nos interesamos por lo real. Las disciplinas humanistas y las ciencias naturales se ofrecen, tanto como las matemáticas y la filosofía, bajo el aspecto de lo que los antiguos llamaban la *vita contemplativa*, por oposición a la *vita activa*. ¿Es esta vida contemplativa menos real que la vida activa, o, más precisamente, es menos importante su contribución a lo que llamamos la realidad?

El que recibe un billete de banco a cambio de veinticinco manzanas cumple un acto de fe y se somete a una doctrina, tal como el hombre de la Edad Media que compraba indulgencias. El que es aplastado por un automóvil recibe las matemáticas, la física y la química. Aquél que lleva una vida contemplativa ejerce, quiéralo o no, una influencia sobre la vida de su siglo, así como no puede evitar que ésta influya en su pensamiento. Teorías filosóficas y psicológicas, doctrinas históricas, toda clase de especulaciones y descubrimientos, han transformado y no cesan de seguir transformando la vida de innumerables personas. Aun aquél que transmite simplemente el saber o el conocimiento participa, en su plano modesto, en este proceso de transformación de lo real. Es éste un hecho del cual los adversarios del humanismo tienen tal vez una más

aguda conciencia que sus propios partidarios. * Es imposible concebir nuestro mundo en términos de acción pura. Sólo en Dios, como dicen los Escolásticos, "coinciden el acto y el pensamiento". Nuestra realidad no puede comprenderse sino como una interpenetración de las dos.

Mas, aun en estas condiciones, ¿por qué interesarnos en el pasado? La respuesta es la misma: porque nos interesamos en lo real. Nada es menos real que el presente. Hace una hora, esta conferencia pertenecía al futuro. Dentro de cuatro minutos, pertenecerá al pasado. Dije que un hombre derribado por un automóvil lo había sido por las matemáticas. Habría podido decir también que lo fue por Euclides, Arquímedes y Lavoisier.

Para aprehender la realidad, debemos desprendernos del presente. La filosofía y las matemáticas lo consiguen edificando sistemas cuyos órganos, por definición, escapan al tiempo; las ciencias de la naturaleza y las humanidades, creando esas estructuras espaciales y temporales que he llamado "universos de naturaleza" y "universos de cultura". Aquí tocamos acaso a la diferencia esencial entre las humanidades y las ciencias naturales: las ciencias naturales observan fenómenos ligados al tiempo tratando de aprehender las leyes eternas según las cuales se desarrollan. No es posible la observación física sino allí donde "ocurre" algo, es decir, allí donde se produce un cambio o bien allí donde es provocado por la experiencia. Las disciplinas humanistas no tienen por tarea el fijar lo que sin eso se escaparía, sino vivificar lo que sin eso permanecería muerto. En lugar de enfrentarse con los fenómenos temporales y de obligar al tiempo a detenerse, ellas penetran en una región en que el tiempo se ha detenido por sí mismo e intentan volver a ponerlo en actividad. Considerando estos vestigios helados e inmutables que, como dije, "emergen del curso del tiempo", las disciplinas humanistas se esfuerzan por captar el proceso en el curso del cual han sido producidos y han llegado a ser lo que son. **

* En carta al *New Statesman and Nation*, XIII, 1937, 19 de junio, un señor Pat Sloane defiende la destitución de profesores y maestros en la Unión Soviética, afirmando que "un profesor que se hace abogado de una filosofía pre-científica supe-rada contra una filosofía científica, puede ser un foco de reacción tan potente como un soldado en un ejército de intervención". Y de ahí aparece que "por hacerse abogado", entiende también significar la simple transmisión de lo que llama "una filosofía pre-científica", pues continúa así: "¿Cuántos espíritus se encuentran hoy en Gran Bretaña en la imposibilidad de tener el menor contacto

con el marxismo, simplemente porque están atiborrados hasta la saturación con las obras de Platón y otros filósofos? En tales circunstancias, el papel que las obras desempeñan no es neutral, sino antimarxista, y los marxistas conocen este estado de hecho." Es inútil decir que las obras de "Platón y otros filósofos" desempeñan también en tales circunstancias un papel antifascista y que los fascistas "conocen este estado de hecho".

** Pues las humanidades no son un ideal romántico sino una necesidad metodológica de vivificar el pasado. Ellas pueden expresar el hecho de que los vestigios A, B y C están en conexión mutua, sólo pro-

Al dar así una vida dinámica a vestigios inertes, en lugar de reducir acontecimientos transitorios a leyes estáticas, las disciplinas humanísticas no entran en conflicto con las ciencias naturales: las completan. En el hecho, cada una de las dos presupone y llama a la otra. La ciencia, aquí entendida en el sentido verdadero y propio del término, es decir, como una búsqueda serena y autónoma del conocimiento, y no como una función utilitaria, sometidas a fines prácticos, y las disciplinas humanistas, son hermanas. Nacen de ese movimiento llamado a justo título el descubrimiento —o, en una más amplia perspectiva histórica, el redescubrimiento— simultáneo del mundo y del hombre. Así como han nacido y vuelto a nacer juntas, morirán y resucitarán juntas, si lo quiere el destino. Si la civilización antropocéntrica del Renacimiento fuera reemplazada, como parece que lo será, por una “edad media al revés” —una satanocracia opuesta a la teocracia medieval—, no sólo las disciplinas humanistas, sino las ciencias naturales, tales como las conocemos, desaparecerán y no subsistirá sino lo que pueda servir a la dictadura de lo infra-rumano. Pero ni siquiera esto significará el fin del humanismo. Prometeo pudo ser encadenado y torturado, pero el fuego encendido por su antorcha no pudo extinguirse.

En latín existe una diferencia sutil entre *scientia* y *eruditio* y en inglés entre *knowledge* y *learning*, en francés, *savoir* y *connaissance*. *Scientia*, saber, denotan una posesión mental más bien que el proceso mental, y pueden aplicarse a las ciencias naturales. *Eruditio* y conocimiento denotan el proceso más que la posesión y convienen a las disciplinas humanistas. El fin ideal de la ciencia se parecería a una dominación; el de las humanidades, a la sabiduría.

Marsilio Ficino escribía al hijo de Poggio Bracciolini: “La historia es necesaria, no sólo para hacer agradable la vida, sino también para darle una significación moral. Lo en sí mortal accede a la inmortalidad a través de la historia; lo ausente se convierte en presente; las viejas cosas rejuvenecen, y los jóvenes alcanzan pronto a la madurez de los adultos. Si un hombre de setenta años es tenido por sabio a causa de su experiencia, ¡cuánto más sabio será aquél cuya vida se extiende por un milenio o tres milenios! Pues en verdad se puede decir de un hombre que ha *vivido* tantos milenios como los que abraza la extensión de su conocimiento histórico”.

(Traducción de LUIS OYARZÚN).

bando que aquél que produjo el vestigio A ha debido conocer los vestigios B y C o vestigios del tipo B y C o un vestigio X que fue, a su vez, la fuente de los vestigios B y C, o bien que ha debido conocer a B, cuyo autor ha debido conocer a C,

etc. Es tan inevitable para las humanidades el pensar y expresarse en términos de “influencias”, de “líneas de evolución”, etc., como para las ciencias naturales el pensar y expresarse en términos de ecuaciones matemáticas.