

**George Steiner en *The New Yorker***

*En recuerdo de Mr. Shawn*

## **I. Historia y política**

## El erudito traidor (1980)

En el verano de 1937, el crítico de arte del *Spectator* londinense, un joven de veintinueve años, acudió a París a ver el *Guernica* de Picasso, recién expuesto. Este gran grito de indignada humanidad fue recibido con turbulentos elogios. La conclusión del crítico, publicada el 6 de agosto, fue severamente desdeñosa. El cuadro era «una explosión mental totalmente personal que no ofrece ninguna prueba de que Picasso se haya dado cuenta de la significación política de *Guernica*». En su columna del 8 de octubre, el crítico, Anthony Blunt, reseñó la feroz serie de grabados de Picasso *Sueño y mentira de Franco*. De nuevo fue negativo. Estas obras «no pueden llegar más que a un limitado círculo de estetas». Picasso no era capaz de hacerse la soberana consideración de que la Guerra Civil española era «sólo una trágica parte de un gran movimiento hacia delante», hacia la derrota del fascismo y la liberación definitiva del hombre corriente. El futuro pertenece a un artista como William Coldstream, declaraba el crítico del *Spectator* el 25 de marzo de 1938. «Picasso pertenece al pasado.»

El profesor Anthony Blunt volvió al estudio del *Guernica* en un ciclo de conferencias que dio en 1966. Esta vez admitió la talla de la obra y su genialidad compositiva. Identificó en ella motivos de la *Matanza de los inocentes* de Matteo di Giovanni, de Guido Reni, de las pinturas alegóricas de Poussin, del cual había

llegado a ser la primera autoridad mundial. Sorprendentemente, Blunt pudo demostrar que el terror apocalíptico del *Guernica* se debía a una parte del marmóreo cuadro de Ingres *Júpiter y Tetis*. Si en el más célebre lienzo de Picasso no había casi ningún rasgo de compromiso inmediato o espontáneo, si todos los temas principales estaban ya presentes en el aguafuerte de la *Minotauromaquia*, de 1935, era simple cuestión de economía estética. Este aguafuerte había expuesto de forma dramática «la verdad y la inocencia refrenando al mal y a la violencia» justo de la manera en que lo haría el *Guernica*, aunque a una escala menor, más humorística. La actitud subyacente del artista hacia la Guerra Civil española no era, como daba a entender el joven Blunt, de indiferencia o de rechazo a tomar partido. Y en 1945, pocos meses después de afiliarse al Partido Comunista Francés, Picasso había declarado: «No, la pintura no se hace para decorar apartamentos. Es un instrumento de guerra para atacar y para defenderse del enemigo».

El crítico del arte del *Spectator* no lo hubiera dicho así. Su estética, su concepto de la relación entre el arte y la sociedad eran más sutiles. El enemigo era Matisse, cuya sabiduría, al parecer, «ya no era la del mundo real», y Bonnard, que había elegido la experimentación formal y el equilibrio cromático en detrimento de los «valores humanos». El arte, tal como lo vio Blunt en sus crónicas desde 1932 hasta principios de 1939, tenía una esencial y exigente tarea: encontrar una manera de salir de la abstracción. La solución surrealista era espuria. Reflexionando sobre Max Ernst en su reseña del 25 de junio de 1937, Blunt preguntaba: «¿Tenemos que contentarnos con sueños?». No; la respuesta estaba en un concepto que Blunt designaba como «honestidad». Este término abarca una gran diversidad de significados. Daumier es, evidentemente, honesto en su sátira de las clases dominantes, pero lo es aún más cuando demuestra a los trabajadores que «sus vidas podrían convertirse en tema para la gran pintura». Pero Ingres, el más puro de los artesanos y el más burgués de los retratistas, no es menos honesto. La concentración de su técnica, el delicado

pero «decidido realismo» de su percepción eran, en efecto, «revolucionarios». Es interesante la comparación con Gainsborough. Él también era un desapasionado retratista de los afortunados. Pero es precisamente la carencia de brillantez técnica lo que priva a los estudios de Gainsborough de la «condescendencia», de la honestidad que se puede encontrar en Ingres y en sus predecesores dieciochescos: Fragonard, Watteau y Lancret. En Rembrandt (7 de enero de 1938) Blunt hallaba «una honestidad tan evidente que nos impresiona como una cualidad moral». La vía «honesta» para salir de la trampa teórica y pragmática de la abstracción sólo podía consistir en una vuelta a algún género de realismo, pero una vuelta que no hiciera concesiones a la falta de rigor técnico. El realismo de Matisse es meramente «vacuo» y «elegante», como el de los últimos lienzos de Manet.

Pero mientras Blunt rastreaba exposiciones y galerías se producían signos de un giro positivo. Estaban latentes, por así decirlo, en el formalismo de Juan Gris; eran bien visibles en las obras de una serie de artistas ingleses, especialmente Coldstream y Margaret Fitton, cuyo *Ironing and airing* fue la única obra digna de mención presentada en la pésima muestra de la Royal Academy en la primavera de 1937. Y se produjo sobre todo el nuevo realismo de los maestros mexicanos Rivera y Orozco. Fue hacia ellos hacia los que miró Blunt con creciente entusiasmo. Aquí, sin duda alguna, había un corpus de obra que podía tratar de las realidades de la condición humana sin perjudicar su responsabilidad estética, y que podía, al mismo tiempo, influir profundamente en las emociones del hombre corriente. La experiencia mexicana es fundamental en el capítulo sobre «El arte bajo el capitalismo y el socialismo» con el que Anthony Blunt, crítico de arte y editor de publicaciones del Warburg Institute de Londres, colaboró en un libro titulado *The mind in chains*, dirigido por el poeta C. Day Lewis y publicado en 1937.

La naturaleza muerta, tal como la cultivan los maestros del impresionismo tardío, encarna el impulso hacia la huida de las

cuestiones serias de la existencia personal y social, según Blunt. Condujo a «las diversas formas de arte esotérico y semiabstracto que han florecido en el presente siglo». El arte es un fenómeno complejo y no puede ser juzgado con arreglo a descarnados determinantes psicológicos y sociales. No obstante, el marxismo «al menos proporciona un arma para el análisis histórico de las características del estilo o de una concreta obra de arte». Y nos recuerda, lo cual es muy útil, que las opiniones del crítico son a su vez «hechos» de los cuales se pueden dar explicaciones históricas. Utilizando los instrumentos del diagnóstico marxista llegamos a una clara visión del dilema modernista. El impresionismo marcó la separación del gran artista y el mundo proletario. Daumier y Courbet seguían estando en imaginativo contacto con las dolorosas realidades de la condición social. El surrealismo, a pesar de sus coqueteos con el radicalismo político, *no* es un arte revolucionario en términos sociales. Su inherente desprecio del espectador corriente halla correspondencia en el reflejo por el cual el espectador corriente, a su vez, rechaza la obra surrealista, y estas actitudes están en marcado contraste con las interacciones creativas entre pintor y público que hay en el arte gótico y en el primer Renacimiento. El artista puramente abstracto y su círculo de espectadores se han aislado «de todas las actividades serias de la vida». La conclusión de Blunt es categórica: «En el estado actual del capitalismo, la posición del artista es desesperada». Pero del crisol de la revolución están surgiendo otros modelos de sociedad. En la Unión Soviética se está construyendo «una cultura de los trabajadores». Esta construcción no implica una aniquilación del pasado. Por el contrario, tal y como describe Blunt las enseñanzas de Lenin, una verdadera cultura socialista «se hará cargo de todo lo bueno de la cultura *burguesa* y lo aplicará a sus propios fines». Bajo el socialismo –y el desacuerdo de Blunt con el famoso ensayo de Oscar Wilde sobre el mismo tema es evidente–, el artista moderno, como sus predecesores medieval y renacentista, será capaz de desarrollar su personalidad de una manera mucho más rica de

como pueda hacerlo bajo el dominio escapista y banalizador del capitalismo anárquico. «Ocupará un lugar claramente definido en la organización de la sociedad como un trabajador intelectual, con una función específica.» Es muy posible que a nosotros, en Occidente, «no nos *guste* la pintura producida en la Unión Soviética, pero de ello no se deduce que no sea el tipo de arte adecuado para los rusos en el momento actual». Y la pintura mexicana, en su fase revolucionaria y didáctica, está produciendo exactamente el tipo de murales y lienzos, importantes e inmediatamente persuasivos, que tanta falta hacen en Londres, París y Nueva York. Rivera y Orozco son maestros que, aunque miembros de la clase media y artistas antes que ninguna otra cosa, están «ayudando al proletariado a producir su propia cultura». Recíprocamente, se benefician del tipo de escrutinio y apoyo público del que el artista, bajo el capitalismo tardío, se ha aislado más o menos deliberadamente. Las lecciones soviética y mexicana son claras. Blunt cita con aprobación la de Lenin a Clara Zetkin: «Los comunistas no podemos quedarnos de brazos cruzados y dejar que el caos se desarrolle en la dirección que quiera. Debemos guiar este proceso de acuerdo con un plan y dar forma a sus resultados». El arte es un asunto demasiado serio como para dejárselo sólo a los artistas, y mucho menos a sus adinerados mecenas.

En el transcurso del año 1938, estas firmes esperanzas parecieron desvanecerse. Las posibilidades de elección del artista se hacían cada vez más sombrías. Podía, escribió Blunt en su artículo del *Spectator* del 24 de junio, disciplinarse para pintar el mundo tal como es, pintar otra cosa como mera distracción frívola o suicidarse. El ejemplo mexicano estaba siendo vergonzosamente abandonado. «En la habitación de todos los jóvenes intelectuales de clase alta de Cambridge que pertenecen al Partido Comunista», observaba Blunt en septiembre, «siempre se encuentra una reproducción de un cuadro de Van Gogh», pero nada de Rivera, nada de Orozco. Evidentemente, la exhortación individual y el juego de la sensibilidad espontánea ya no bastaban. La columna fechada el 8 de julio aporta un

gesto casi desesperado: «Aunque el método de Hitler para reglamentar las artes es en todo deplorable, no hay nada intrínsecamente malo en la organización de las artes por parte del Estado». El régimen mexicano había mostrado el camino, «y esperemos que pronto pueda suceder en Europa». Se estaba acabando el tiempo.

La economía de guerra alistó a los artistas e historiadores del arte británicos en la propaganda, en el reportaje gráfico (los famosos dibujos de Henry Moore de refugios antiaéreos), y en diversos proyectos artísticos. Éstos representan la colaboración planificada y militante entre artistas y sociedad que Blunt había estado reclamando durante los últimos años de la década de los treinta. Sin embargo, fue en este momento –en 1939 pasó a ser profesor de Historia del Arte en la Universidad de Londres y subdirector del muy valorado Courtauld Institute– cuando la producción de Anthony Blunt se retrajo bruscamente. Su primer artículo erudito había aparecido en el *Journal of the Warburg Institute* de 1937-1938, pero el grueso de su obra publicada había sido de naturaleza periodística. Después de 1938, el periodismo de Blunt se hizo ocasional y esporádico y fue en el *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, que a partir de 1939 sería enormemente influyente, y en el *Burlington Magazine*, lugar de encuentro de colegas expertos y conocedores, donde dio a la luz sus series ininterrumpidas de textos académicos que han hecho de él uno de los historiadores del arte más destacados de la época. Estos artículos –sobre Poussin, sobre William Blake, sobre la pintura italiana y la arquitectura francesa de los siglos XVII y XVIII, sobre las relaciones entre el Barroco y la Antigüedad– constituyen los fundamentos y, con gran frecuencia, la forma preliminar de las más de veinticinco monografías, catálogos y libros diversos producidos desde 1939 por sir Anthony Blunt (se le concedió el título en 1956), titular de la cátedra Slade de Bellas Artes sucesivamente en Oxford y Cambridge, miembro de la British Academy (1950), miembro de la Society of Antiquaries (1960) y, sobre todo, Inspector de las Pinturas y Dibujos de la Reina y

Asesor de las Pinturas y Dibujos de la Reina (desde 1952 y 1972 respectivamente).

Nicolas Poussin (1594-1665) se había convertido en el centro del saber y la sensibilidad de Blunt. Aparecieron más de treinta estudios poussinianos entre «A Poussin-Castiglione Problem», de 1939-1940, y un artículo sobre «Poussin and Aesop», de 1966. Se publicaron cinco textos importantes sobre el maestro clásico francés sólo en 1960, y otros tres al año siguiente. No es ninguna exageración decir que Blunt se identificó con Poussin de una manera tan estrecha como otro gran historiador del arte, Charles de Tolnay, con Miguel Ángel, o como Erwin Panofsky, en determinadas épocas de su carrera, con Durero. Fue a través de Poussin como Blunt organizó y evaluó sus actitudes no sólo ante el arte y la arquitectura del clasicismo y el neoclasicismo sino también ante las composiciones espaciales de Cézanne, el arte religioso de Rouault y los grupos de figuras y la dispersión de la luz de Seurat. Esta pasión de toda una vida culminó en un estudio en dos volúmenes sobre Poussin –que incluyó las conferencias A. W. Mellon que había pronunciado en Washington y un catálogo razonado de la producción del artista– editado en 1967, en Nueva York, por la Bollinger Foundation.

La prosa académico-crítica de Blunt es hasta cierto punto fría. Parece repudiar explícitamente el lirismo dramatizado y personal que caracterizaba a los escritos sobre arte de Pater y Ruskin y de su sucesor más fascinante, Adrian Stokes. Con raras excepciones, el estilo de Blunt evita incluso los destellos de impresionismo y sinuosa retórica que ornamentan los estudios artísticos de Kenneth Clark. La lúcida discreción de la manera clásica francesa, que Blunt ha analizado y apreciado en extremo, pasó a su propio lenguaje. Sin embargo, en sus reflexiones sobre Poussin hay indicios de su visión fundamental. El arte de Poussin es ennoblecido deliberadamente. Encarna «una visión meticulosamente elaborada de la ética, una actitud coherente hacia la religión y, al final de su vida, una concepción del universo compleja y casi mística». Blunt ve en Poussin

a un maestro que refutó la desdeñosa conclusión de Platón según la cual las artes representativas son meras imitaciones de la realidad. Un decisivo pasaje sobre Poussin se acerca a la elocuencia todo lo que el profesor Blunt se permite:

Su búsqueda de una forma racional de arte fue tan apasionada que lo llevó, en sus últimos años, a una belleza más allá de la razón; su deseo de contener la emoción dentro de los límites más estrictos le hizo expresarla en su forma más concentrada; su determinación de ser humilde y de no buscar nada más que la forma perfectamente adecuada a su tema lo llevó a crear pinturas que, aunque impersonales, son también hondamente emocionales y, aunque racionales en sus principios, son casi místicas en la impresión que transmiten.

Sólo un disciplinado control, una rigurosa humildad y un absoluto magisterio técnico pueden conducir a un artista, a una conciencia humana, a esa inmediatez de revelación (mística) que la razón genera pero no contiene totalmente. El sentimiento vehemente es refrenado por la calma de la forma. Blunt cita con visible aprobación el testimonio del propio Poussin: «Mi naturaleza me obliga a buscar y a amar cosas que estén bien ordenadas, huyendo de la confusión, que me es tan contraria y adversa como lo es el día a la noche más oscura». Esta gran tradición de austera nobleza es esencial en el genio francés desde Racine hasta Mallarmé, desde los hermanos Le Nain hasta Braque. Muy pocos ingleses se han sentido cómodos en esta formalidad. Blunt, que pasó largos períodos de su juventud en Francia, encontró en la tradición francesa el clima primario de sus sentimientos. Llegó a reconocer en Poussin a un estoico tardío, a un moralista senequiano apasionado en su misma racionalidad pero remilgadamente apartado de los asuntos públicos. La de Montaigne, observa Blunt, es la voz —y una voz francesa por antonomasia— de este desapasionamiento francés. Aunque estas cualidades son preeminentes en Nicolas Poussin, se encuentran en otros maestros y técnicas artísticas:

en el arquitecto francés Philibert de l'Orme (c. 1510-1570), a quien Blunt dedicó una monografía en 1958; en el gran pintor Claudio de Lorena (1600-1682); en el escultor y arquitecto Francesco Borromini (1599-1667), sobre el que Blunt publicó un perspicaz y elegante estudio en 1979. En la estética de Borromini, el estoicismo se une al humanismo cristiano para suscribir la opinión de que Dios es «razón suprema». No menos que Poussin en sus últimos años, Borromini concibe al hombre como inevitablemente insignificante y miserable pero dotado de capacidad para la reflexión, para traducir en forma disciplinada ciertos aspectos de la energía y el orden cósmicos. Y esta reflexión baña un lienzo de Poussin, una fachada de Borromini o un dibujo de Fouquet en la luz del misterio razonado.

Es un rasgo de la distinción de Blunt y de la finura de sus antenas el hecho de que su autoridad se extienda a ciertos artistas que a primera vista parecen contrarios a su ideal galo. Empezó a publicar sobre William Blake en 1938. Su estudio *The art of William Blake* apareció en 1959. Una vez más, el criterio es la concordancia entre visión y técnica de ejecución. Como en Poussin, aunque expresado en un código totalmente distinto, hay en las pinturas de Blake una «completa integridad de pensamiento y sentimiento». En el caso de Blake, el análisis era fundamentalmente político. Blake se oponía decididamente al materialismo –a la fiebre del dinero de la nueva era industrial– y a la hipocresía de una religión estatal anquilosada. Era un «luchador en minoría», en grave peligro de aislamiento, de mera excentricidad. Sus facultades como artesano, la inteligencia vital de su manera de entender el arte clásico y la sociedad moderna le permitieron producir dibujos totalmente personales en su carácter y, sin embargo, inconfundiblemente universales en su significado. «Para aquellos que están a su vez tratando de escapar del dominio del materialismo», dice el profesor Blunt, Blake supone una ayuda y un consuelo sorprendentes. Y el radicalismo de la protesta radica en la controlada línea de la composición. Esta «extraordinaria mezcla de severidad y fantasía» había de deleitar a Blunt en su estudio

de la fachada de Borromini para el Colegio de Propaganda Fide, en Roma.

Para sus compañeros de profesión, Blunt no es solamente un historiador del arte y crítico analítico de gran talla. Es uno de los principales catalogadores de nuestro tiempo. Las disciplinas requeridas, la importancia del producto para el estudio y la interpretación de las bellas artes en su conjunto no son fáciles de comprender, mucho menos de resumir, para el profano. Al igual que la fuerza vital de la lengua hablada y escrita está en última instancia determinada por la calidad de nuestros diccionarios y gramáticas, el acceso a las obras de los grandes artistas y su valoración dependen de la exacta atribución y datación. ¿Quién pintó este lienzo? ¿Quién hizo este dibujo? ¿Qué relación tiene este grabado con la plancha original? ¿Cuándo se esculpió o se fundió esta estatua? ¿Qué año asignamos a esta columnata o a este vestíbulo? ¿Estoy contemplando una obra individual o el producto de un trabajo de taller, hecho en colaboración con el maestro o quizá siguiendo una maqueta más o menos acabada? El catálogo razonado –el listado cronológico y descripción precisa de la producción de un artista o de su escuela– es para el historiador del arte y de la cultura, para el crítico y para el entendido, el instrumento primordial de una percepción ordenada. Los medios que se requieren del compilador, como del maestro lexicógrafo o gramático, son del tipo más exigente e inhabitual. El catalogador, en primer lugar, tiene que poseer un conocimiento completo de la mecánica de la técnica artística que está clasificando. Por ejemplo, tiene que ser capaz de reproducir mentalmente, pero también, por así decirlo, en las puntas de los dedos, las peculiaridades del instrumento del grabador para poder identificar la mano de éste. Tiene que conocer la metalurgia del período del que se trate para poder juzgar el estado de la plancha. Le serán familiares la textura concreta de la tinta utilizada, la historia exacta del papel y sus marcas al agua, las consideraciones estéticas y comerciales que dictaron el número de impresiones hechas. Al atribuir y datar pinturas, el catalogador puede recurrir a técnicas

de laboratorio: a la fotografía con rayos X e infrarrojos, a fin de revelar sucesivas capas de pigmento; al minucioso análisis de la madera, el lienzo y el metal, a fin de fijar la cronología e historia compositiva del objeto. Pero el dominio de estas complicadas minucias es sólo el paso preliminar. La correcta atribución de un cuadro, de una estatua, de un baptisterio a este o aquel pintor, escultor o arquitecto, su correcta datación y ubicación dentro de la obra del artista en su conjunto son, en última instancia, resultado de una aguda intuición racional. La memoria, la retentiva que permite recordar como si se estuviera viendo una gran variedad de arte cercano, auxiliar, comparable o contrario, es indispensable. Así pues, es la imaginación histórica, la repentina y precisa simpatía, lo que permite a un novelista histórico, a un historiador, a un gran escenógrafo imaginar el pasado. La pura erudición –es decir, una voluminosa intimidad con la biografía del artista, con sus hábitos profesionales, con la distribución y la supervivencia material de sus obras cuando salieron del taller e iniciaron su viaje, a menudo tortuoso, hacia el museo moderno, la sala de subastas, la buhardilla olvidada o la colección privada– es esencial. Pero estas cosas no son *el quid*. Lo más importante son los «valores táctiles» (expresión de Berenson), que requieren una capacidad para poner el gusto y la conciencia sensorial en funcionamiento sobre el objeto artístico tanto en sus menores detalles como en su efecto general. El maestro catalogador tiene oído absoluto.

El catálogo de Blunt *The drawings of Nicolas Poussin* empezó a aparecer en 1939. *The french drawings in the collection of H. M. the King at Windsor* se publicó en 1945. Nueve años después le siguió *The drawings of G. B. Castiglione and Stefano della Bella in the collection of H. M. the Queen at Windsor Castle*. El catálogo descriptivo que hizo Blunt de los dibujos venecianos de los siglos XVII y XVIII conservados en la colección real fue publicado en 1957. Tres años después llegó el catálogo de los dibujos romanos del mismo período en posesión de la soberana. Anthony Blunt hizo el catálogo de la amplia exposición de Poussin de

1960 en París, y su definitivo listado de las pinturas del artista vino al cabo de seis años. En 1968, Blunt estudió la colección de James A. Rothschild en Waddesdon Manor. En 1971 publicó suplementos a sus anteriores listados de dibujos franceses e italianos. Además, en todas sus monografías, como el estudio *Neapolitan Baroque & Rococo Architecture* (1975) y el libro sobre Borromini, desempeñan un papel fundamental la atribución, la descripción exacta y las dataciones. Blunt ha puesto literalmente en orden inteligible las principales habitaciones de la casa del arte occidental. Como he dicho, sólo el experto puede evaluar plenamente el esfuerzo, el escrúpulo, el grado de olfato y de concentración que esto implica.

Sobre el «escrúpulo» merece la pena insistir. La tarea de atribuir, describir y fechar exige una total integridad a nivel técnico. Los márgenes deben medirse al milímetro; las sucesivas impresiones de una plancha o bloque de madera original deben ser diferenciados casi milimétricamente para numerar correctamente la serie. Pero en este terreno hay también presiones de tipo moral y económico. El valor último de un cuadro, de un dibujo o de una escultura en el enloquecido mercado del arte depende directamente de la atribución pericial. Las tentaciones son notorias. (Según se dice, Berenson cedió a ellas en alguna ocasión.) La austeridad de Blunt estaba fuera de toda duda. Su erudición y su enseñanza ejemplifican unos criterios formidables de severidad técnica e intelectual y de rigor moral. Sus catálogos, sus obras de historia del arte y sus textos críticos, las decisiones a las que llegó con respecto a la identificación y valoración de pinturas y dibujos de propiedad pública y privada ilustran el lema adoptado por Aby Warburg, fundador del instituto con el que Blunt estuvo tan estrechamente relacionado: «Dios se esconde en el detalle». En este nivel de sabios y entendidos, el engaño y la divulgación pública que le sigue serían irreparables. Apenas hubo un día en que el profesor sir Anthony Blunt, caballero de la Orden de la Reina Victoria y respetado invitado de la reina, no dejara esto claro a sus compañeros y alumnos.