

Rodolphe Töpffer

Sobre la placa de Daguerre. A propósito de las *Excursiones daguerreanas*

Verónica Tell

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de San Martín-Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural/TAREA

Laura Hakel

Universidad del Museo Social Argentino, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Resumen

Primera traducción al español del ensayo que Rodolphe Töpffer dedicó al daguerrotipo en 1841, apenas dos años después de su presentación oficial. Sobre el trasfondo de esta nueva experiencia visual, el texto traza una reflexión sobre la fotografía partiendo de la diferencia entre la identidad y la semejanza. El abordaje trasciende la problemática del realismo en fotografía para expandirse hacia el campo de la caricatura, principal línea de producción estética de Töpffer, y el valor espiritual del arte.

Palabras clave

Fotografía – Semejanza – Reproducción – Retrato – Caricatura

On the Daguerre plate. About the *Daguerrean excursions*

Abstract

First translation into Spanish of the essay that Rodolphe Töpffer dedicated to the daguerreotype in 1841, just two years after its official presentation. On the background of this new visual experience, the text traces a reflection on photography based on the difference between identity and similarity. The approach transcends the problematic of realism in photography to expand towards the field of caricature, Töpffer's main aesthetic production line, and the spiritual value of art.

Keywords

Photography – Resemblance – Reproduction – Portrait – Caricature

Recibido: 19/12/2018 Aprobado: 05/03/2019.

Rodolphe Töpffer (Ginebra, Suiza, 1799-1846) fue escritor y caricaturista, el primero en dibujar (Les amours de Mr. Vieux Bois, 1827) y en publicar (Histoire de Mr. Jabot, 1835) una historieta o bande dessinée, a la que llamó "literatura en estampas". Fue, además, autor de la primera obra teórica sobre el género: Essai de physiognomie (1845). Escribió asimismo relatos de viajes, piezas de teatro, ensayos críticos, novelas y relatos. Töpffer fue también pedagogo, dictó clases sobre Retórica y Bellas Letras en la Academia de Ginebra (1832) y se desempeñó como miembro conservador del cantón de Ginebra (1834).

El texto de Töpffer que presentamos aquí por primera vez en castellano fue escrito en 1841 como onceava entrega de sus Réflexions et menus propos d'un peintre genevois. Essai sur le Beau dans l'Art, aparecidas originalmente en la revista Bibliothèque universelle de Genève. Sin embargo, Töpffer cambió el plan original y no lo incluyó en este volumen; fue publicado recién una década más tarde en la compilación póstuma Mélanges (París, Joël Chéribuliez, 1852, pp. 233-282).

Para el año en que escribió este ensayo, Töpffer posiblemente no había visto más que una única placa daguerreana, sobre la que hizo un comentario en una carta personal, fechada en noviembre de 1839, algunos meses después de la presentación oficial del daguerrotipo. Con esa experiencia como disparador, elaboró este texto en el que la fotografía es considerada a partir de la diferencia entre identidad y la semejanza. Mediante esta distinción, al plantear la representación como espejo o como símbolo, el abordaje de Töpffer trasciende la problemática del realismo en fotografía para expandirse al campo de la caricatura, su principal línea de producción estética, y del valor espiritual del arte.

El problema de la imitación, tópico recurrente en sus ensayos, es tema central en los argumentos que Töppfer expone para cuestionar al daguerrotipo. Su premisa es que, en las artes de imitación, la imitación misma no es el fin, sino el medio del arte. Así, aunque encuentra interés en la perfección del procedimiento del daguerrotipo en sus detalles y capacidad de selección, niega que pueda producir goce estético.

Töppfer recurre a diversos ejemplos de imágenes, contraponiendo el dibujo –particularmente de pocos trazos– al daguerrotipo con el fin de analizar la relación entre la identidad, que es el tipo de imitación propia de la placa y que no podría reproducir más que un doble del objeto, y la semejanza, en cuanto tipo de imitación propia de todo auténtico producto artístico. A través de esta comparación, Töppfer examina lo que está comprometido en uno y otro caso: mientras el daguerrotipo habla a los ojos y, por lo tanto, al cuerpo, solo la obra realizada por un artista puede dirigirse al pensamiento y hablar al espíritu.

El cuerpo menos el alma

Al anunciarse hace tres años el admirable descubrimiento del señor Daguerre, muchas personas imaginaron que la pintura sería destronada, que habían llegado a su término las artes del dibujo y de eso particular que se designa como Arte. “En efecto –decían– ¿qué es el Arte, qué busca el Arte, sino llegar por procedimientos cada vez más perfectos a imitar a la naturaleza más de cerca y a presentar una imagen cada vez más fiel? Ahora bien, he aquí un procedimiento mediante el cual la propia naturaleza, o al menos la naturaleza muerta, es decir los puentes, las catedrales y los caballos de los carruajes, se ve reflejada sobre una placa de metal más fielmente aún que vuestro propio rostro en un espejo bien pulido y perfectamente estañado donde, por otra parte, por desgracia, no se fija.” Y esas personas, semejantes a esos burgueses tranquilamente revolucionarios para quienes los destronamientos de las realezas constituyen un espectáculo más recreativo que sumamente molesto, esperaban cruzadas de brazos, con los ojos bien abiertos, para ver cómo ocurrirían las cosas y no perderse los acontecimientos.

Otras personas (emparentadas seguramente con aquellas) acogían esta revolución con el mayor entusiasmo. “El Arte, decían, es un ídolo en nombre del cual los folletinistas proclaman sus oráculos y nos fastidian con sus querellas. El Arte es un dios invisible y dudoso, ante el cual se prosternan diez crédulos y tres pillos; es cuanto menos un rey que tiene sus aduladores, sus cor-

tesanos. ¿Acaso no hemos oído decir al señor Hugo que habría que hacer la corte al Arte por el Arte? Pues bien, nosotros queremos, aquí como en todo el resto, no demasiado Dios, nada de rey y, en su lugar, democracia plena. Nosotros queremos, aquí como en todo el resto, lo positivo, lo visible, lo que se pesa, lo que se toca, lo que se mide, en lugar de lo nebuloso, lo metafísico, lo imponderable. ¡Abajo el Arte! ¡Y viva el señor Daguerre!

Y otro grupo de personas (pero estas nada parciales) consideraron de antemano los inmensos beneficios del descubrimiento. Se complacen en representarse, en un futuro bastante próximo, todo el universo habitable reflejado y fijado sobre placas de metal: las ciudades, las catedrales, los imperios enviándose unos a otros su retrato sorprendentemente parecido; las ruinas, los monumentos, despojados ya de ese misterio donde los mantienen envueltos el alejamiento, la soledad, la dificultad de acercamiento, para convertirse en espectáculo de todos los días; los solares, las casas de campo, los pabellones chinos, y hasta las lonjas de melones, incesantemente reproducidos con una fidelidad milagrosa para ornamento de los salones comedores y alegría de sus propietarios; en una palabra, los goces estéticos devenidos, mediante una explotación daguerreana gigantesca e incesante, patrimonio de todas las clases de la sociedad, el encanto de los aguateros, las delicias de las cabañas. Exaltados por una buena intención, esas personas quizás no pensaron lo suficiente en que, una vez y en cuanto nuestro globo estuviera fijado sobre las placas de metal, no se sabría donde procurarse otro para satisfacer, mediante nuevos productos daguerreanos, la curiosidad tan aterradora y atizada de la humanidad toda. Tampoco pensaron que ese misterio de los monumentos lejanos y de las ruinas apartadas constituye buena parte del encanto del que disfrutamos al ver representaciones imperfectas y difícilmente obtenidas y que se-

ría casi torpe destruir ese encanto con la idea de perfeccionarlo. Lamentablemente, cuanto más amplias son las vistas, más se tiende a descuidar las cosas de detalle, y quien se absorbe plenamente en la contemplación del futuro estético de los aguateros, olvida naturalmente que de poesía viven nuestros poetas. No hay de qué quejarse puesto que, después de todo, las vistas son las vistas.

Fue mientras las gentes consideraban de distintas maneras el descubrimiento del señor Daguerre, que el secreto de este descubrimiento fue comprado por el gobierno francés y que, enseguida, los explotadores, que se habían mantenido atentos, ofrecieron en venta sus placas. Esas primeras placas representaban Notre-Dame, la Bolsa, el Pont-Neuf. Los aguateros no compraron ninguna; era demasiado caro: ¡cuarenta, sesenta francos! Pero llegó a mis oídos que uno de ellos, viendo extasiarse a unos burgueses ante una placa donde reconocían con infinito goce al Pont-Neuf, y a todas las piedras del Pont-Neuf, y a todas las farolas del Pont-Neuf, y a todos los adoquines del Pont-Neuf y, entre los adoquines del Pont-Neuf, a cada adoquín ennegrecido, manchado o partido, se largó a reír diciendo: “Vaya! ¡No valía pues la pena!”

Quisiera detenerme un instante en los dichos de ese aguatero. ¿Qué quería decir? ¿Qué Pont-Neuf por Pont-Neuf a él le complacía tanto el verdadero Pont-Neuf como su sosías daguerreotipado? ¿Percibía que, así como nadie tendría la idea de extasiarse ante un espejo donde se refleja la verde campiña situada enfrente, no cabe tampoco extasiarse ante a una placa que reproduce más imperfectamente el mismo fenómeno; y que, cuando el señor Daguerre lograra fijar los colores, así como ha logrado fijar las luces y las sombras, solo lograría, después de todo, hacer que la imagen del espejo fuera transportable, sin haber logrado, por

ello, concebir un cuadro? ¿Había vislumbrado que Rafael, Claude, Miguel Ángel se alejaron tantas veces de la naturaleza para embellecerla o interpretarla como tantas otras la copiaron para estudiarla y comprenderla? ¿Había leído en la obra del Sr. Villemain que la belleza maravillosa del cuadro está en el alma maravillada del pintor? O acaso ese buen hombre, al observar que esas placas daguerrotipadas solo provocan el placer de una curiosidad que con cada nueva placa se renueva de manera absolutamente igual y, por consiguiente, debilitada, ¿había comprendido instintivamente que a esas imitaciones, por cierto tan perfectas, les falta aquello que en las imitaciones mucho menos perfectas de un dibujante o de un pintor hace que el placer renazca distinto y renovado, que en cada una renazca, no un prodigio del que se admiren los ojos armados de una lupa, sino ese encanto sin prodigio donde el espíritu halla una fuente duradera, eternamente surgente, donde se nutre el alma? ¿Por qué no? Ahora bien, eso que falta en las placas daguerrotipadas, eso que separa para siempre jamás con una infranqueable barrera a las maravillas del método de los simples productos de una creación inteligente, eso, es el sello del pensamiento humano e individual, es el alma derramada viva sobre la tela, es la intención poética manifestada en cualquier estilo, es... ¡es el Arte! ¡Les pido perdón, señores destronadores, señores revolucionarios, señores impíos! ¡Les pido perdón también a ustedes, bondadosos filántropos que, lejos sin duda de querer negar o destronar al Arte, piensan haberlo por fin atrapado, por fin materializado, por fin convertido en producto, mercadería, artículo de consumo, pan del pobre, agua del río que todos pueden extraer y beber!



Autor desconocido, [*El Sena visto desde el Pont-Neuf*], c. 1839. Daguerrotipo.

Me dirán sin duda, ya lo sé, que veo muchas cosas en las palabras de un aguatero, y estoy dispuesto a admitirlo. Sin embargo, se puede en rigor creer que la ruda exclamación de un aguatero iletrado contiene, en el fondo, más sentido común que el éxtasis necio de ciertos burgueses caldeados por los prospectos y repletos de folletines. Pues ¿qué es la sensatez si no el sentimiento de lo verdadero, la razón nativa antes de haber sido falseada por los intereses, ahogada por la vanidad, extraviada por el espíritu o exterminada por los periódicos? ¿Y esperan ustedes encontrarla entre esos burgueses que concurren todos los días al café de la esquina para asir sus ideas al mismo tiempo que su taza, antes que en ese hombre simple que no sabe sino lo que ha visto, que no juzga sino lo que conoce y que sucumbiría al rato de hambre y de miseria si por ventura su inteligencia no fuera tan recta como

limitada? ¿Quién acaso no ha opuesto cien veces a la seguridad despistada de los habitantes de las ciudades, los sabios titubeos de los campesinos? ¿Quién no ha puesto la razón de los hombres simples muy por arriba de la fineza de los hábiles? ¿Quién no ha sentido que el propio hombre de genio no es sino un simple sublime en quien la sensatez prevalece por su vigor sobre todas las otras cualidades del espíritu, y que por dicha condición se es un La Fontaine, un Molière?... Leo entonces a Molière y escucho las palabras de los aguateros.

Por añadidura, desde que las placas daguerrotipadas han popularizado cada vez más la bella invención del señor Daguerre, se ha podido reconocer que no hay que mirar desde el lado del Arte, ni siquiera del de las Bellas Artes, para buscar las consecuencias y el alcance de este descubrimiento. Por ese lado, no se ha registrado ninguna conmoción, no se ha suscitado ningún progreso relevante, y lejos de que el descubrimiento del señor Daguerre parezca destinado a girar en favor del materialismo respecto del arte, ha venido, por el contrario y muy al caso, a ofrecer una confirmación palpable de ese principio tan poco difundido y, no obstante, tan profundamente, tan saludablemente verdadero que dice que en las artes de imitación, no es la imitación el fin sino el medio del Arte. He aquí, en efecto, la imitación llevada esta vez a su grado más alto de rigurosa fidelidad y, al mismo tiempo, lejos de que el fin del Arte parezca aquí más logrado que en Claude, más que en Ruysdael, lo que sorprende cuando se consideran esas placas, es que, en tales condiciones, ese fin mismo ha desaparecido. Yo admiro esa rara y gloriosa conquista de la ciencia; admiro la misteriosa perfección de un procedimiento frente al cual todos los otros no son sino pesados y groseros; admiro una ejecución a la que no se podría comparar nada de cuanto puede hacer la mano del hombre; puedo admirar también la feliz selección de los obje-

tos representados y, si esos objetos representados son mi casa o las pirámides, saboreo el placer de la semejanza amada o de la curiosidad satisfecha. Eso es todo, creo. Pero, si eso es todo, ¿dónde figura en este inventario el goce poético, que es, si no estamos errados, el objetivo del Arte? ¿Dónde se halla ese pensamiento sin el cual el Artista jamás pone manos a la obra, y que, una vez terminada esta, es el que constituye todo su sentido? ¿Dónde está, para mí que contemplo, la atracción cautivante? ¿Dónde están los recuerdos evocados, los rasgos olvidados, las imágenes borradas, que surgen ante el llamado del pintor desde los rincones de su corazón donde están confinados? ¿Dónde están las cuerdas del alma tocadas, emocionadas, vibrando en una música confusa, plena de dulzura, de armonía, de misterio? En lugar de todo eso, una placa donde todo es bello, perfecto, matemáticamente exacto, pero donde nada vive, nada habla, nada se expresa; una reproducción de un sitio, sin duda fiel, pero fría y muda y cuya misma fidelidad, toda física y material, se reduce a una simple identidad percibida por nuestros órganos, tanto más que no es, tal como lo mostraré más adelante, una semejanza sentida por el espíritu.

Antes quisiera insistir sobre lo que acabo de decir, pues desearía convencer hasta a aquellas personas respetables y muy numerosas además, para quienes una placa daguerrotipada vive, habla, expresa tanto como un Claude Lorrain, y a quienes este pensamiento que reclamo, este drama que invoco y, sobre todo, estas cuerdas del alma que quiero ver emocionadas y vibrantes, se les aparecerán como un tintineo ambicioso de grandes palabras vacías o bien como la pretensión muy necia y nada rara de sentir las cosas del Arte con una muy particular finura de órganos y profundidad de sentimientos. Convengo con esas personas en que el pensamiento, el encanto, las cuerdas, son aquí sensiblería

artística pura; convengo en que el más bello Claude Lorrain no expresa, así como la placa, sino lo que muestra: árboles, una pradera, corderos que comen hierba, cosa que los corderos tienen costumbre de hacer; pero, a cambio de esas concesiones, les ruego acompañarme en el transcurso de un pequeño razonamiento algo fastidioso, es verdad, pero que no puede dejar de persuadirlos.

La pintura, como todas las Bellas Artes, hace uso de un procedimiento de imitación que le es propio: ese procedimiento consiste en trazar el contorno de las formas para luego completar la representación de esas formas mediante la aplicación de colores que reproducen el tinte y el relieve de los objetos imitados. Hasta aquí, todo es común al pintor y a la máquina Daguerre: existe solo una diferencia en el hecho de que, procedimiento por procedimiento, el de la máquina es incomparablemente superior al del pintor puesto que, salvo los colores, brinda la imitación idéntica de los objetos. Pero, más allá de eso, la máquina es impotente y su obra está terminada en el momento en que comienza la del artista. En efecto, este, en el instante mismo en que se apropia del procedimiento que es común a todos para emplearlo a voluntad del sentimiento que es propio solo de él, lo transforma inmediatamente en *hacer*, es decir en un modo, no ya de imitación, sino de expresión, exactamente como el poeta, al apropiarse de los procedimientos de la lengua y de la versificación que son comunes a todos para emplearlos en función de un sentimiento suyo particular, los transforma inmediatamente en *estilo*, es decir en forma, no ya de simple significado sino también de expresión, a la vez poética e individual. La paridad es total, o si no, pregunto, ¿por qué los maestros del paisaje, que emplearon, todos, el mismo procedimiento, son tan diferentes entre sí como lo son entre sí los maestros de la poesía francesa, que emplearon, todos, el

mismo idioma y los mismos procedimientos de versificación? Y, ¿por qué, siendo tan diferentes entre sí, serían sin embargo juzgados como iguales en mérito y en gloria, si no fuera porque el *hacer* en el caso del pintor y porque el *estilo* en el caso del poeta, constituyen un modo de expresión que, por consiguiente, es variado, libre, infinito como el pensamiento del que emana; mientras que el procedimiento, simple modo de imitación, halla su regla, su yugo y su límite en el fin mismo que persigue y no sabría, ni siquiera en dos casos, ser diferente, sin ser necesariamente inferior o superior? Ahora bien, en las placas daguerrotipadas ese hacer que para el pintor es modo, no de imitación sino de expresión, ese hacer falta. Esos toques que, concebidos y ejecutados de tal o tal manera, poseen un sentido distinto u opuesto, vivaz o gracioso, delicado o severo, lleno de dulzura o lleno de varonil energía, esos toques faltan. Esos modos infinitamente variados de decir con poesía lo que se siente con amor, de expresar sobre la tela todo lo agradable que transmite la campaña, la placidez o el misterio de los bosques, todo lo particularmente pintoresco o el divertimento poético que poseen los propios puentes, y también el Pont-Neuf, esos modos faltan. Esa timidez, esos arrepentimientos, esa ingenua morbidez, esas gracias expresivas, todos los acentos del sentimiento de los que el pincel se convierte en amoroso intérprete, todos esos acentos faltan. ¿Qué queda entonces? ¿Aquello que queda?... El procedimiento menos el hacer, es decir el cuerpo con todas sus formas, todos sus pliegues, todas sus venas, sus tejidos, sus poros, pero el cuerpo menos el alma.

Dijimos más arriba que la reproducción mediante daguerrotipo de los sitios y de las localidades es una reproducción cuya fidelidad, por el mismo hecho de ser toda física y material, se reduce a una simple identidad percibida por nuestros órganos, mucho más

que a una semejanza sentida por el espíritu. He aquí el hecho al que aludimos: consiste en que la representación daguerrotipada de una calle, por ejemplo, o de una plaza, a menos de que allí se encuentre un edificio notable, no siempre nos conmueve por un carácter de semejanza instantáneamente reconocible, como ocurre cuando esa calle o esa plaza han sido reproducidas por el lápiz o el pincel de un artista hábil. De este modo, hemos visto que personas de nuestra ciudad no reconocieron inmediatamente, sobre una placa daguerrotipada, una de nuestras calles más frecuentadas, la calle de Rive; y nosotros mismos, en esa ocasión y en otras ocasiones análogas, hemos sido presa de la misma vacilación para reconocer y asignar un nombre. Se trata de un hecho que parece a primera vista bien extraño, pues parecería implicar que lo que es idéntico se reconoce con menos prontitud que lo que es solo parecido. Pero lo que es aún más extraño, es que a segunda vista, nos persuadimos de que está bien que así sea.

Advirtamos ante todo que, nuevamente, no se trata aquí más que de las representaciones de objetos que, como en el caso de la placa daguerrotipada, no dan la identidad completa; de otro modo muchas gentes que todos los días reconocen con tanta facilidad como satisfacción su propia imagen en el espejo, nos opondrían de entrada objeciones casi capciosas. Dejemos pues por el momento el espejo que da completa identidad y, razonando sobre la placa de daguerrotipo que da la identidad menos los colores, afirmemos solo esto: lo que es casi idéntico se reconoce menos fácilmente y menos prestamente que lo que solo es parecido.

Para que esa paradoja devenga rápidamente verdad, bastará, a nuestro juicio, probar, pero probar perentoriamente, que las condiciones de semejanza no se encuentran de manera alguna en

las condiciones de la identidad o, en otras palabras, que la semejanza entera, perfecta, instantáneamente reconocible, se busca y se halla por fuera de toda búsqueda de la identidad. Y, en verdad, es cosa fácil. En efecto, la escultura, el grabado, la grisalla, no emplean, como es sabido, una condición esencial de la identidad, el color, sin hallarse por ello desprovistas de una sola de las condiciones de la semejanza. El esbozo, el croquis, el simple trazo, pueden contener y muy a menudo contienen, todas las condiciones de la semejanza, sin contener ni dos ni una de las mil condiciones de la identidad. La pintura misma, a pesar de hacer uso del color, no es de ninguna manera mediante las condiciones de identidad como llega al parecido, y todo el mundo ha podido observar que, de dos pinturas, una máquina, que copia escrupulosamente, sin olvidar las briznas de hierba y los fetos, la otra, artista, que deja de lado a los fetos y captura el carácter, es esta y no la otra la que nos dará, no digo solo la representación más interesante del sitio representado, sino también la más parecida. Qué otra cosa concluir entonces de estos hechos incontestables e incontestados sino que para hacer reconocer al objeto representado, muchas de las condiciones de identidad reunidas sobre una placa daguerrotipada pueden no equivaler a muchas, o aun a muy pocas, condiciones de semejanza diseminadas en un simple croquis.

Pero abandonemos estos hechos; avancemos, vayamos al encuentro de ese pintor-máquina. Roguémosle tenga a bien representar sobre la tela al Emperador de levita, de pie, de tamaño natural; roguémosle poner en su ejecución una exactitud tan paciente y una fidelidad tan maravillosa que se vean la trama del género, los bordados de los galones, el cincelado de la espada, cada pestaña, cada cabello, cada pelo. Para permanecer en las condiciones del problema rompiendo en un punto la identidad,

roguémosle solamente alargar la nariz o aplastar la frente... Es alguien, pero no es el Emperador. Vayamos luego a casa del señor Raffet y pidámosle disponer, sobre un trozo de papel, algunos trazos de lápiz hasta que surja el Emperador... ¡No es más alguien, es el Emperador, es solo él! Ahora quite las piernas, quite la levita, quite al Emperador por completo, deje solo el sombrero... ¡Es otra vez él! ¿Qué dicen ustedes? Yo digo que la semejanza puede no existir allí donde falta una sola condición de identidad, mientras que puede subsistir donde no se conserva ni una de esas condiciones.



Rodolphe Töpffer, *Essai de physiognomonie*, Ginebra, 1945, p. 6, detalle.

Se dirá que en ese ejemplo, escogido con toda intención, el sombrero, es más un símbolo que una semejanza; lo admito, y de muy buen grado, en tanto lo he elegido expresamente para demostrar que toda semejanza es un símbolo, que las condiciones de semejanza son de un orden no solamente distinto sino, aún más, más elevado, que las condiciones de identidad. ¿Qué es, en efecto, un símbolo? Es un signo abreviado, que recuerda numerosos y complejos objetos y relaciones. De este modo, ese sombrero, signo abreviado de la figura del Emperador, recuerda al Emperador y

al imperio. Y el sentido de ese símbolo, ¿quién lo percibe? El espíritu, el espíritu solo, pues los ojos no ven más que el signo y, simples mensajeros, lo transmiten al espíritu sin saber lo que contiene. Así, mientras los ojos ven un sombrero, el espíritu recibe al Emperador, su gloria y su fortuna. Y ahora la semejanza, ¿qué es? Es un conjunto de signos que recuerdan numerosos y complejos objetos y relaciones. De modo que esta tela, sobre la que están representados árboles y una pradera, recuerda, aparte de estos objetos, a otros objetos que no figuran sobre esta tela, y a las relaciones numerosas y complejas entre estos mismos objetos y otros objetos que recuerdan. Y esos objetos, esas relaciones que el pintor elige, dispone, multiplica a su antojo, ¿quién los percibe? El espíritu, el espíritu solo porque los ojos solo ven el signo. Mientras miran una pradera umbría con robles frondosos, el espíritu recibe -y esto, no se equivoquen, a libre antojo del artista-, la impresión de calma agreste, de indolente reposo, de pastores, de ovejas, que ni siquiera figuran. Allí está soñando bajo esas sombras y siente su amable frescura; o bien vaga en torno a esas colinas, descende en búsqueda de un carro, un arado, algo que arrastran dos potrancas negras; y esas potrancas negras le hacen adivinar al niño que las conduce a la aldea vecina, al cálido establo. Tales son los caracteres de la semejanza, absolutamente los mismos que aquellos en los que se reconoce al símbolo. Y si para hallar entre estas dos cosas el pretexto de una diferencia se quisiera argüir que, en el símbolo, el signo, aparte de estar abreviado, puede también ser convencional, entonces mostraríamos que en la semejanza el signo puede no solamente ser indefinidamente abreviado, sino que puede tornarse indefinidamente convencional. Así, acabamos de imaginar una tela y, sobre esa tela, formas y colores; imaginemos ahora un grabado, dónde solo están expresadas las formas, y donde lo están por medio de trazos y sombreados que de ninguna manera existen en el objeto significado:

he aquí el signo evidentemente abreviado, helo aquí también vuelto en parte convencional, sin que recuerde menos objetos o menos relaciones que cuanto lo hacía la tela, donde el signo era, al mismo tiempo, más completo y más imitativo. No es todo: quitamos las medias tintas, es decir, despojemos a este grabado – que ya no es sino una imitación de la forma- de las sombras y las luces que le dan la mayor parte de su expresión, no conservemos absolutamente nada más que no sea el trazo: el signo es todavía más abreviado, todavía más convencional, sin que por ello haya dejado de recordar a los mismos objetos y a las mismas relaciones. Y si esas pruebas no les son suficientes, si para creer les es necesario haber visto la semejanza volverse símbolo y al símbolo volverse semejanza, vayamos ahora mismo a casa del señor Grandville y roguémosle que nos haga con solo cinco líneas, una para el busto, cuatro para los miembros, unos hombres que danzan, que saludan, que usan armas, escenas enteras llenas de inspiración, de gracia, de realidad, de movimiento, de vida... Él las hará de buen grado.¹ Entonces, es aquí donde el signo es conven-

¹ Ver en el nº 52 (agosto 1840) del *Magasin pittoresque*, algunos compases de música anotados en forma de pequeñas figuras, de manera tal que ejecutan tanto el galope como la marcha militar o la procesión religiosa para la cual la música fue compuesta. Mirando hoy a esos hombrecitos, encontramos que tienen cabezas, pero que las emplean en calidad de blancas y de negras, y de ninguna manera en calidad de damas y de caballeros. Una vez aceptado este género, resultan ser esos dibujos unas obras archi maestras. ¿Y quién se haría rogar para aceptar un género, por pequeño que fuere, que es todo alegría, vida, ingenio, y en el cual la idea es la de hacer saborear mucho con nada? Cada uno de esos hombrecitos del señor Grandville tiene su movimiento, su propio carácter, su fisonomía; no hay dos que se parezcan; varios son impagables por las pretensiones de su actitud y aun de su atavío; todos son vivaces, movedizos, habladores, y, entre las volutas del lápiz, el conjunto es de los más graciosos que uno pueda imaginar. Además, ¿en qué consiste, acaso, el tan original y tan popular talento del señor Grandville, si no en el arte de simbolizar observaciones agudas y, a menudo, serias y profundas, si no en buscar y hallar en los animales

cional porque se encuentran suprimidos el color, la forma, el trazo; y mucho más, se hallan suprimidos el rostro, el cuerpo, los pies con los que se danza, las manos con las que se toma una espada, la cabeza con la que se saluda, y sin embargo, esos pícaros saludan, danzan, tiran de sus botas que da gusto. ¿Qué concluir? Que símbolo y semejanza son dos cosas, no solamente parecidas, sino de idéntica naturaleza porque he aquí una semejanza que es símbolo, un símbolo que es semejanza, de manera tal que una sola definición es enteramente y perfectamente apropiada para los dos términos comparados.

Pero si la semejanza es realmente un símbolo, y si es evidentemente por semejanza que el Arte procede, la primera consecuencia que se puede extraer, es que toda semejanza exige, tanto para ser expresada como para ser percibida, la participación del espíritu; ninguna máquina por más perfecta que se la suponga, por más milagrosa que se la pueda imaginar, tendría modo de producir jamás el menor de los fenómenos que pertenecen a la semejanza ni, por consiguiente, el menor de los fenómenos que pertenecen al Arte. En particular, la máquina Daguerre, aun cuando se la perfeccionara al punto de poder reproducir la imagen coloreada de los objetos inmóviles, y también la de los objetos en movi-

la señal libremente expresiva de pensamientos alegres, o cómicos, o morales, todos eminentemente complejos? ¿Y por qué entre los *ilustradores* es él el primero, y también el único en su género, si no porque es más artista, más poeta que la mayoría, dotado del genio de la observación, dotado de talento, de reflexión, domina al signo en lugar de someterse a él, lo crea libremente, juega con él, le encarga, no de mostrarse para que lo miren, sino de transmitir a las gentes de parte de su amo mil cosas ingeniosas, de decirlas con vuelo, con vivacidad, con concisión -y no como ese texto que acompaña a *Animaux peints par eux-mêmes*, con lentitud, o con una elaborada burla, o con mucho menor plenitud y claridad-? Su *La Fontaine* es una creación. Se dice que piensa en un *La Bruyère*, lo que no puede dejar de ser su obra cumbre.

miento, no se habrá acercado al Arte ni un solo paso, ya que siempre, necesariamente y cada vez en mayor medida, mostrará la identidad en lugar de mostrar la semejanza, la imagen de lo visible en lugar del signo de lo invisible, la materia por y para el espíritu. Aun más, si nuestras premisas son justas, en cada perfeccionamiento ulterior, los productos de esta máquina se alejarán más de los productos del Arte. En efecto, las placas daguerrotipadas en su estado actual, y precisamente porque la identidad es en ellas todavía incompleta, tienen en común con la semejanza el que, al no brindar el color de los objetos, el signo de esos objetos se encuentra reducido en igual medida. Pero cuando la imitación, una vez recorrido todo el grado de alejamiento que separa a la identidad de la semejanza, se habrá materializado tanto como sea posible, y el signo sea en adelante completo, los ojos bastarán allí donde el espíritu no tendrá ya más nada que ver. Es precisamente lo que ocurre en el fenómeno del espejo; pues el espejo no es, en el fondo, sino la realización anticipada de las más elevadas maravillas que se puedan esperar de la placa Daguerre, con la casi única diferencia de que la imagen, que en el espejo es fugitiva y dependiente de la presencia del objeto, estará fijada en la placa y será, por consiguiente, transportable lejos del objeto.

Si hacemos memoria, no hemos osado más arriba afirmar de entrada a propósito del espejo, lo que hemos afirmado a propósito de la placa Daguerre tal como se nos presenta en su estado actual, a saber que lo que es perfectamente idéntico puede, no obstante, reconocerse menos prontamente que lo que es solo parecido. Es únicamente por esta razón que cuando se quiere combatir con ventaja un prejuicio potente y salvaje, no hay que comenzar yendo directamente al punto. Pero ahora que hemos justamente convenido en que las condiciones de semejanza son otras que las condiciones de la identidad, no resulta chocante el pre-

tender no que la imagen del espejo no sea infinitamente más exacta que cualquier imagen que sea producto del Arte, pero que puede ser menos prontamente reconocible, es decir, en el fondo, menos parecida.

Esta consecuencia, que pareciera chocar de frente con el propio sentido común, deriva rigurosamente de los principios que acabamos de establecer: eso es lo que sería perfectamente fácil de demostrar. Pero, si tomáramos este camino, temeríamos ver que el sentido común lo coge con desconfianza, imaginando quizás que se lo conduce a su pérdida y, llegado al término, dude del punto de partida. Razón por la cual, escogeremos otro, que el sentido común pueda tomar sin alejarse de su morada, sin perturbar sus hábitos, sin fatigarse, sin amedrentarse, sin retroceder más rápido de lo que ha llegado; pues todo ello se necesita para que el sentido común consienta a hacer tres pasos fuera de su agujero. ¡Ah! Háblennos de las pasiones; con mucho menos esfuerzo se las agita, se las excita, y hasta se las pierde.

Lo que probablemente impide al sentido común asumir la idea de que un espejo pueda parecerse menos que un retrato es que, quizás a falta de haber reflexionado sobre ello, cree que en las obras del Arte aquello que se parece es lo que es parecido, mientras que no lo es. Lo que se parece es lo que hace recordar, nada más; lo que se parece perfectamente es lo que hace recordar instantáneamente, plenamente. Ahora bien, aquello que hace recordar instantáneamente, plenamente, es menos lo que es parecido al objeto que a la idea que tenemos del objeto. Si yo esbozara delante de usted, aunque sea de forma imperfecta, un animal con cuatro patas finas, una panza amplia, una cola flaca y dos orejas largas, usted diría, en verdad, ya dice: “es un asno”. Sin embargo ese croquis no es en absoluto parecido a un asno real; es, por

otro lado, tan parecido a la idea que usted tiene de un asno que de todas formas, instantáneamente, lo recuerda. Pero hay más; yo podría completar tanto como quisiera la similitud; podría marcar las costillas, hacer sentir los pliegues, trazar los pelos uno a uno, sin poder de manera alguna agregar algo a la semejanza, es decir sin poder hacer que sea más rápida o más plenamente percibida. Usted mismo puede traer su propio espejo y hacer que el asno se vea al natural, considerarlo usted y otra gente, sin lograr que ellos o usted lo reconozcan más rápido o más plenamente que al mirar el croquis. El espejo, entonces, se parece, estoy de acuerdo; pero ¿es porque es semejante? De ninguna manera, porque tenemos el croquis que también se parece y sin embargo no es puntualmente semejante al objeto. No argumente más entonces, Sentido común, así como siempre hace, que el espejo es más parecido al objeto, para concluir obstinadamente que es más semejante; y convengamos más bien en que el Arte de aquel que hizo el croquis es tan eficaz y potente, para crear semejanzas, como lo son las admirables y rigurosamente exactas leyes de la óptica, ya que, entre todas ellas no sabrían cómo, en lo que a semejanzas respecta, luchar con ventaja contra cuatro miserables trazos de crayón hechos por cualquiera.

Ahora descartemos el asno y tome Usted su lugar: está en el campo del espejo y yo lo observo. Lo que me llama la atención, Sentido común, es que usted también tiene las orejas un poco largas; además un aire honesto, una expresión de rectitud, ingenio no, pero sí un poco de astucia; y es, me imagino, de donde viene esa estima que se le concede con justa razón, yo antes que nadie. Usted no es la sensatez pero le da aire y es por eso, me imagino, que lo invocamos tan a menudo, yo antes que nadie. De esa mirada que me dirige, amo la franqueza; pero si no hay nada oblicuo, tampoco hay nada penetrante: usted debería, Sentido

común, servirse de gafas. Las gafas le sentarían bien, se lo aseguro, a su aspecto burgués y su vestimenta de hombrecito. Yo las llevo, antes que nadie... ¿Pero nota usted que ese retrato que hago, imaginándolo allí, en el espejo, ese retrato, lo intuyo más de lo que lo veo; lo capto a través del pensamiento más de lo que lo fijo a través de los ojos; completo con el espíritu indicios móviles que circulan sin cesar sobre su fisonomía, mientras mi argumento sigue su curso? Y esos indicios, mi querido, ¿nota usted que son los rasgos más preciados de su fisonomía, aquellos que imprimen su alma en su rostro, aquellos que, después de todo, son distintivos de su personalidad; más que su mentón, más que su nariz? Yo he visto semejantes. ¿Nota usted también que esos indicios son otra cosa que la forma de la frente, que el corte de los párpados, que el óvalo del rostro? ¿Nota usted finalmente, y sobre todo, que entre estos indicios, unos son simultáneos pero cambiantes, los otros aislados pero fugitivos, de manera tal que en ningún momento el espejo los presenta a la vez reunidos e inmóviles, y que en el instante en que M. Daguerre llegue a fijar allí su imagen, esa imagen de un instante de su figura no será más que el cuarto, el octavo, el décimo, el centésimo de usted mismo? Se puede, lo sé, hacerse una fisonomía para la ocasión y muchos de aquellos que posan delante de un pintor no dejan de hacerlo; podemos traer a su rostro esos aires amables, esas gracias coquetas, esas pícaras sonrisas, esas melancolías irresistibles, esos destellos de la mirada, esas originalidades en los labios, esos cientos de comedias de expresión, esos miles de ardides de la vanidad, para los que los músculos de la carne se vuelven instrumentos dóciles y mentirosos; podemos hacerlo, ¿qué lo impide? Hacer todo esto frente al espejo solo; luego, en el buen momento, hacer una seña la M. Daguerre para fijar para siempre esa mentira... Pero le ruego entonces, Sentido común, que diga si ahí está el rostro y no la máscara, el hombre y no el personaje de

teatro. Y mire. Ya sea que usted deje al espejo fijar su fisonomía de un instante, o que componga usted una fisonomía para fijar, helo aquí que no sabe hacer sino un retrato incompleto o mentiroso; y allí está usted mismo que, para parecerse mejor, ¡solicita un pintor!

Pregúnteme a mí, conozco buenos. Conozco uno, sobre todo *-naif* intérprete de esa fisonomía del alma de la que el rostro no es, a su vez, más que un espejo incierto y mutable- que fija sobre la tela los trazos a veces austeros, a veces encantadores por su ingenuidad, a veces atractivos por su seria gracia o sabiduría indulgente; siempre verdaderos, siempre vivos, asidos con fineza, restituidos con candor. Hace cuarenta años que pinta a nuestros padres, nuestras hermanas, nuestros hijos: ha poblado nuestros hogares de imágenes de aquellos que están ausentes, de sombras de quienes ya no están, y bendice a las familias con un arte tan caritativo y consolador. Lo que él nos muestra o nos permite conservar es el verdadero rostro de aquellos; su aspecto no solo de juventud o de madurez, sino el de siempre, ese aspecto bajo el cual los conocimos desde antaño, bajo el cual nos son queridos para siempre, porque es nuestro corazón el que compone los rasgos de todo lo que el recuerdo, la amistad, el respeto, una dulce transacción le han enseñado a intuir, a ver, a querer, aun en los rostros toscos, comunes, ingratos. Usted le reprocha, Sentido común, el no ser siempre un dibujante exacto y, esos despistes de un artista que, preocupado por leer dentro del alma de su modelo, a veces olvida estirar un codo o de remarcar el contorno de un dedo, usted los condena como errores graves... ¿Comprende ahora usted que es vuestro, y no de aquél, el error grave; ya que usted era como ese purista que, no viendo más que un ejercicio de gramática en un bello poema, se alborota ante una regla violada en lugar de admirar la poesía; en lugar de amar, como aquel

amante del que habla Horacio, incluso las imperfecciones, incluso los defectos de su amante? Pero eso era en los tiempos en que tenía fe en el espejo, en la identidad, en la regla, en el compás, en el fisionotrazo, en el molde, en la figura de cera, y no todavía en este arte libre e inteligente que solo puede extraer lo invisible de lo visible, y tocar constantemente lo verdadero sin jamás tocar lo real.

Pero si su retrato, y para sus propios ojos, se le parece más y mejor que su propia imagen reflejada en el espejo, ¿qué será entonces cuando se trate de figuras que, siendo mucho menos familiares que la suya, no hayan dejado en su recuerdo más que una huella borrosa pero característica? Supongamos que le presentamos estas figuras reflejadas en un espejo, dígame, ¿es por los infinitos detalles de identidad que jamás ha observado que las reconocerá usted? ¿Y no cabe temer, por el contrario, que esos signos característicos de los que usted ha guardado el recuerdo, precisamente por encontrarse aquí menos aislados y como perdidos en medio de una multitud de signos para usted sin valor, se le escapen y lo dejen imposibilitado de decir de quien esta semejanza es la imagen? Y si en lugar de este espejo le presentamos un retrato, es decir una semejanza mucho menos acabada pero más característica; mucho menos exacta a la lupa, pero tanto más para el espíritu, tanto más semejante a esa huella que ha permanecido en vuestro recuerdo, ¿no da para creer que de pronto usted nombrará a la persona de la cual este retrato es el signo, para usted tan chocante? Así, de todas las maneras, Sentido común, y por todas las rutas, y sin ir muy lejos, llegamos a reconocer que la imagen del espejo se parece menos que aquella del retrato: llegamos a comprender que el pintor del retrato, cuando mira con tanta curiosidad la figura de su modelo, persigue realmente un objetivo distinto que el de imitar la fidelidad del espejo; o si no,

que si es aquella fidelidad la que se propone obtener, ya no es un artista, sino un copista; y ahora coincido con usted, Sentido común, que copista por copista más vale el espejo, o aún, esa fuente cristalina donde con tanto placer se contemplaba Narciso.

Pero lo que me sorprende, Sentido común, es que no haya descubierto esto usted solo, hace tiempo, a ojo desnudo, sin lentes. Porque en fin, ¿no vemos constantemente al pintor que copia admirablemente los rasgos, la piel, las arrugas, las verrugas y los pelos alocados, no llegar más que a semejanzas planas, o graciosas, o desviadas, o sin gracia, o sin vida; mientras que aquel que suprime mucho de esas particularidades del rostro para tomarse curiosamente de algunos indicios característicos y para perseguir aquello que entrevé más que aquello que mira, va a brindarle una semejanza fuerte, animada y viva? Esto solo tendría que haberle demostrado que de una copia material lo único que puede salir es una semejanza material, una máscara bien o mal hecha, mientras que de una imitación sentida e inteligente debe siempre salir una semejanza moral, un rostro, una fisonomía. ¿Y no diríamos, Sentido común, que de estos dos pintores, el primero, que abandona la sombra, falla en el cuerpo también; mientras que el segundo, al perseguir la sombra, atrapa además el cuerpo? Pero perdón, esto podría chocar con sus ideas. Hagamos de cuenta que no dije nada.

Que si ahora habláramos de lugares y no más de retratos, se presentarían los mismos fenómenos; porque los sitios se parecen no por los grillos que se pasean por las briznas de hierba, o por las tejas que se cuentan en los techos, sino por los rasgos escogidos que expresan su carácter o, por hablar más claramente, por la simple adecuación del signo a la huella conservada por el espíritu. Esta huella, el espíritu la recibe siempre como el primer as-

pecto de un paisaje; y he aquí por qué ella es al mismo tiempo elemental y esencial: está compuesta por pocos rasgos, pero distintivos. Él ve a la izquierda una torre, al frente los brezales, más lejos un horizonte dulce y en fuga, o cercano y con sierras; ve otras cosas aún más atrapantes y mejor hechas para cautivarlo pero que, siendo comunes a otros lugares, se borran insensiblemente de la huella particular para confundirse en la masa común de impresiones recibidas. ¿Qué resulta de esto? Que si luego se presenta al espíritu así dispuesto, la imagen reflejada del lugar, podrá ocurrir que, distraído por una gran multiplicidad de detalles inobservados en los que se pierden o se confunden los elementos característicos del lugar, él dude en reconocer o incluso no reconozca nada ya que, una vez más, parecer no es ser semejante. Pero si le presentamos en un dibujo o en una tela, una semejanza compuesta de infinitamente menos trazos, pero trazos elegidos y distintivos, enseguida reconoce y nombra el lugar. Y esto no es solo una suposición de nuestra parte. Conocemos un turista que, impedido debido a una enfermedad de los ojos, de dibujar *d'après nature* la naturaleza de los Alpes y de nuestros Cantones que recorre anualmente, se contenta con reproducirlos de memoria, uno, dos meses, después de haberlos visitado. En verdad, no puede ser ya el sitio en sí el que reproduce, pero debe ser algo que se le parece mucho porque todo el mundo y también usted, Sentido común, reconoce y nombra el lugar sin dificultad; porque todo el mundo y también usted, no puede evitar decirle: ¡Qué felicidad la de poder dibujar así *d'après nature*!

Pero si, tratándose de sitios o de retratos, parecerse no es ser semejante y si es, al contrario, recordar, expresar, hablar directamente al pensamiento, ¿comprende entonces al fin, sentido común, que para ese artista que pinta allí sentado en la campiña no tiene sentido parodiar la fidelidad del espejo y someter el Arte

que practica al yugo de una imitación minuciosa y servil? ¿Comprende que, en el momento mismo en que usted lo ve ocupado contando mentalmente las tejas y las briznas de hierba, no piensa ni en briznas de hierba ni en tejas, sino más bien y únicamente en cómo podrá evocar, expresar, traducir a su lenguaje el placer que siente, la emoción que experimenta y, más aún, la poesía que acaba de abrirse en su corazón? Y considérela, le ruego: al trabajar a veces tararea con distracción satisfecha; a veces también contempla con atención ávida y seria, o bien se detiene como para saborear con placer un encanto aún más secreto, y diremos que de su alma estremecida y repleta mana, como de un recipiente misterioso, ese goce grave, austero, potente que en su silencio fluir invade sus trazos. ¿Es esa la fisonomía de un artesano, de un copista? Y este hombre que pasa horas, madrugadas, días enteros, en este lugar apartado, con el corazón repleto, el alma satisfecha, este hombre que, en invierno espera con una apasionada impaciencia el retorno de los días bellos para volver a volar en su querida soledad, ¿es pues un obrero al que el hambre presiona a retomar el trabajo? ¿Es un bruto que espera el retorno de la hierba para pisarla? ¿O es, si no, una criatura inteligente, que no aspira más que a copiar las casas, los árboles, los cercos?

En buena hora, dice usted. Pero además agrega: como aquel sitio que el pintor tiene bajo sus ojos y donde saborea tantas cosas, yo conocí, después de todo, miles igual de destacables y me pregunté qué puede ver allí de tan bello. Como usted, Sentido común, yo no encuentro en ese lugar nada destacable, nada particularmente bello. Pero ¿qué decir? ¿Es el sitio por el sitio lo que el pintor quiere pintar? No, solamente quiere, al pintarlo, expresar la sensación que recibe o la poesía que saborea, y entonces por más ordinario y poco destacable que sea, ese sitio es suficiente para su objetivo. ¿Quién es pues, en la elección de los temas, más sim-

ple que los maestros? Y entonces no se habrá dado cuenta aun que, para los grandes poetas, sean pintores o sean escritores, este es justamente el signo de su potencia, que encuentren todas esas bellezas con que nos deleitan, sin salir de lo simple, lo ordinario, lo natural. Son los pintores malos, los poetas malos, los que no pudiendo sacar partido de lo simple, se dirigen a lo extraño, a lo sorprendente, a lo milagroso; son los indigentes: no teniendo con qué, toman; son los saltimbanquis, sabiendo bailar, pernean.

Pero usted me pregunta qué es lo que ve de bello ese pintor... ¿Cómo responderle? ¿Y si ese paisaje no le dice nada, qué le diría yo? Allí, en la pendiente de esa ladera él ve, envueltas en la sombra límpida de rústicas cabañas, de bosques en donde comienza la noche, dos lentos bueyes que, desde los campos lejanos, remontan por ese camino fangoso, hasta aquella choza abandonada; él ve, a lo largo del camino, piedras amontonadas al abrigo de las que la morera salvaje eleva su tronco y lanza sus varas espinosas: dos hombres jóvenes están cerca; él ve en la cumbre de la ladera, sobre la cresta de los bosques, justo sobre la aguja ruinoso de un campanario lejano, una línea púrpura que señala, en el lado opuesto, los esplendores del ocaso; él ve el firmamento donde flota en el azul una nube con franjas de oro. Mientras ve estas cosas, estas cosas tan simples, el soplo de la noche le trae, con su frescura, el quejido monótono la carreta, un mugido lejano, ese confuso murmullo de las aguas, de los insectos, de las hojas dulcemente conmovidas... Bajo el encanto de estas impresiones, su alma se purifica, su pensamiento se engrandece, se eleva; y enseguida, huyendo de la servidumbre de los sentidos para vivir su propia vida, allí donde los ojos ven una carreta rústica, ve sudores, cosechas, una pareja división del trabajo entre el animal y el hombre, una cara del destino humano; allí donde los ojos ven una pobre choza con techo de paja de donde sale un humo gris, ve el

abrigo doméstico, la dulzura del hogar, el reposo merecido y sabroso, mil cosas buenas en medio de mil miserias; opone esta miseria sin sufrimiento, esta fatiga sin tormento, a los trastornos de las ciudades, a los sudores de la ambición, a las cosechas de la gloria, mucho más deseadas y mucho más tramposas que aquellas del campo... ¿Es necesario que prosiga; y además, acaso soy yo el pintor, para hacerles el cuadro? Mejor llamen a Teócrito, llamen a Virgilio, ya que es con esto que han hecho sus poemas, pero admiren, de la misma forma, a Claude, a Poussin, a Potter, ¡porque es con esto que de sus telas han hecho poemas!

No insistiremos más puesto que las razones que preceden alcanzan plenamente para resolver la cuestión que hemos planteado respecto de la placa daguerreana. Se trataba, en efecto, de resolver esta cuestión de establecer qué relación tienen la identidad, que es el tipo de imitación propia de la placa, y la semejanza, que es el tipo de imitación propia de todo producto del Arte. Así lo hemos hecho, y ahora que esa relación nos es conocida, no nos resta más que poner los dos términos en paralelo. La identidad, producto bruto del procedimiento, será entonces la imagen del objeto sin otra expresión que ella misma; la semejanza será el signo libremente expresivo de otra cosa además de la imagen. La identidad no podrá reproducir más que un doble del objeto; la semejanza del objeto tomado como signo podrá hacer surgir, a voluntad, tal o cual sentido, tal o cual impresión, tal o cual sentimiento, tal o cual pensamiento, y transformar así lo finito en indefinido, el cuadro en poema, la imitación en arte. En fin, la identidad, percibida por nuestros órganos, cuyo juego, comparado con aquel del pensamiento, es lento y basto, será verificada antes que sentida; mientras que la semejanza, percibida por el espíritu cuya acción es instantánea, será captada por la intuición, plenamente, sin demora y sin ambigüedad.

Desde este punto de vista descubrimos, nos parece, un horizonte vasto y nuevo; y esas nubes, detrás de las cuales se esconde tan a menudo, a nuestros débiles ojos, la espiritualidad del arte, se disipan para dejar brillar en el cielo luminoso y sereno el principio celeste, el pensamiento reinante y soberano, sometiéndose el signo, haciendo de los procedimientos más bastos un idioma expresivo, y de todos los objetos que encierra la naturaleza visible, no ya los modelados, sino los instrumentos de sus creaciones. Se ve desde aquí a la imitación -cuyo término uniforme y limitado de perfección sería la reproducción servil de esos objetos- ceder el lugar a la semejanza, que es el signo expresivo e infinitamente variable de objetos y de relaciones visibles e invisibles, y en cuya sola noción hay inteligencia. Se ve al hombre mismo, según copie o interprete, según imite o exprese, según reciba o que dé, no ser más que un pintor o ser un artista, no ser más que un versificador o ser poeta, no ser más que una máquina inteligente o ser un genio creador, y a ese serio placer que acompaña siempre una visión distintiva de la verdad, se agrega el de adquirir esa luz que precede el discernimiento de nuestro goce y la justeza de nuestras apreciaciones.

Desgraciadamente, esta espiritualidad del Arte, que explica los fenómenos, que mantiene el rango del Arte al lado de la elocuencia y de la poesía, y sin la cual el Arte sería indigno del homenaje universal que le han rendido los hombres, las sociedades, los siglos, es más fácil explicarla que lograr que la adopte el común de las mentalidades que, sin duda no por convicción y menos aún de modo sistemático, sino de hecho, se aferran a la opinión tradicional de que las Bellas Artes se proponen como fin y término la imitación, tan solo la imitación. Esta opinión, así como la hemos visto, encierra implícitamente la absoluta negación de toda espiritualidad en el Arte, y lo hemos visto también, es falsa en todos



Rodolphe Töpffer, *Mr. Vieux Bois*, Ginebra, 1839 (segunda edición), p. 4.

sus puntos. Sin embargo, tan falsa como es, y cuando incluso supone una contradicción perpetua entre el principio que plantea y esos movimientos del alma, esas impresiones poéticas, ese placer de la inteligencia que hace nacer en nosotros la contemplación de una obra maestra del Arte, y que se formula en nosotros espontáneamente de la misma forma que si se tratara de un poema escrito o de una página elocuente, esta opinión, este palpable error, prevalece y continuará por mucho tiempo prevaleciendo por sobre la verdad, porque es de aceptación rápida, clara y fácil; porque el mismo lenguaje consagra a esta opinión llamando a las Bellas Artes de la imitación; porque, siendo nuestros ojos los instrumentos directos y gozosos de nuestro placer artístico, nos adelantamos a creer que es solamente para ellos que trabaja el Arte; porque en fin, admitida no solo por el común de las mentes, sino también por muchos hombres instruidos, por escritores, por artistas incluso, esta opinión reina como con pleno derecho sobre la multitud. Es así como, desde su aparición, la placa daguerreana fue presentada al público, no solamente como un milagro de la ciencia sino como un paso, como un progreso hecho

en esa dirección, como un producto que iría a rivalizar con las producciones del Artista, iluminarlo, mostrarle su oficio, aventarlo si no estaba atento. El público, siempre simplón, acogió benévolutamente este humillante paralelo que, por elevar a una máquina al rango de artista no llegó más que rebajar al Artista al rango de máquina; y aún hoy, cuando cada quién puede ver ya que la máquina de Daguerre no ha ejercido ninguna influencia sobre el Arte, que apenas ha entrado en contacto con él, que las producciones del Arte continúan siendo saboreadas, buscadas y pagadas, mientras que los productos del daguerrotipo bajan a la vez de fama y de precio, hoy, sobreviven al entusiasmo por las placas las ideas que fueron transmitidas en torno a ellas y, más que nunca, en lo relativo al Arte, el materialismo ocupa las calles, se despliega en los folletines, se apoltrona en las tiendas y encuentra sus apóstoles incluso en hombres que se inyectarían con un espiritualismo dogmático y trascendente pero que, respecto de esta máquina, y aparentemente a falta de reflexión, se valen de cuanto pueden para desheredar el pensamiento en favor de la sensación. Hay incluso, se dice, filósofos de profesión que piensan esto. ¿Tendrá que ver con que los filósofos de profesión tienden a mirar el Arte, ese divertimento del género humano, un poco desde arriba?, olvidando que la profesión de un filósofo es, justamente, mirar todas las cosas de cerca.²

² En su última obra (*Esquisse d'une philosophie*), el señor Lamennais dedica algunos capítulos a la exposición filosófica de los principios del Arte que demuestran que, en lo que lo concierne, el ilustre escritor ha estudiado durante mucho tiempo el Arte, de cerca y con amor. En particular, su apreciación de las escuelas de pintura desde el punto de vista del espiritualismo, aunque se encuentren algunos juicios extremos y otros que chocan con las ideas comunes, es muy probablemente lo más profundo, lo más elevado, sobre todo lo más pensado, acerca de un tema que fue usado en demasía para declamaciones vagas y sin alcance. El método que sigue el señor Lamennais es totalmente sintético: plantea los principios y, seguidamente, los aplica casi siempre con justeza a los

fenómenos y a la historia del Arte. Lamentablemente estos artículos, que contienen una elocuente demostración de la espiritualidad del Arte, son de lectura un poco laboriosa para el común de los lectores y poco aptos, por tanto, a popularizar las doctrinas que allí se exponen. Por lo demás, cuando se parte del mismo principio, y cualquiera sea la ruta escogida, tanto por el grande o el pequeño, el ilustre o el oscuro, por Pablo o Juan, el encuentro se produce en algún lugar, y será Juan quien se llevará la gloria. He aquí algunos extractos del capítulo del señor Lamennais sobre la pintura: “Si el Arte no es de manera alguna imitación del Arte, o de sus creaciones ya ejecutadas, no es en mayor medida una imitación de la naturaleza.” “No se debe creer, sin embargo, que la pintura se limita a representar a la naturaleza tal como aparece a nuestros ojos, que es su exacta imagen. Si fuera ésa su función propia, el daguerrotipo se hallaría muy por encima de Rafael o de Poussin.” “Siempre se mezcla algo nuestro a los lugares que vemos. La impresión física que reciben nuestros sentidos se transforma en nuestro interior, y suscita, por así decirlo, una imagen ideal, en armonía con nuestros pensamientos, nuestros sentimientos, nuestro ser íntimo.” Al hablar de algunos paisajistas, Claude, Salvator y algunos flamencos, agrega: “Díganme por qué misteriosa magia nos retienen horas y horas, sumergidos en una vaga contemplación, ante lo que la naturaleza tiene de más común en apariencia: una pradera con un arroyo y algunos sauces... No se ve que aquí el pensamiento del artista y su vida interior son los que se comunican con ustedes, se apoderan de ustedes, etc.” Sin embargo, hay, a nuestro juicio, una laguna importante en las páginas en las que el señor Lamennais, aplicando sus principios a la pintura, investiga y demuestra el papel del pensamiento. Como la mayoría de los autores que abordaron este tema, y quizás por falta de algunas indicaciones que solo puede ofrecer la práctica personal, aunque admitiendo que la pintura expresa el bello ideal, y que es ése su objeto, no parece admitir ni directamente ni implícitamente, que el pensamiento desempeña un papel en la parte puramente imitativa de este Arte, en la *hacer*, que es el procedimiento puesto en marcha. Así se explica su severidad con respecto a los flamencos, severidad un poco inconsecuente, porque parece condenarlos al mismo tiempo que encontrarlos muy a su gusto. Ciertamente, si el pensamiento se muestra en la pintura solo por la expresión del bello ideal, los flamencos deben ubicarse muy abajo en la escala de las escuelas pero se muestra también y en la misma medida en la *hacer*, más o menos como se muestra en el uso de las palabras, es decir en el estilo en ciertos poetas, cuyas concepciones no tienen, por otra parte, ni ideal ni grandeza, y pueden mantenerse al lado de la escuela que fuere sin dificultad mayor, dado que, de hecho allí es donde la opinión los ubicó.

Sin duda, desde el interés del Arte, lamentamos que esto sea así; pero también, desde otro punto de vista, encontramos poca explicación para ese abandono al que se vinculan preguntas que son el objeto de muchos hombres serios y escritores distinguidos. En efecto, es más bien por la observación de los fenómenos – que, como aquellos del Arte, denuncian con tanta fuerza la presencia, el rol y las propiedades del pensamiento– que algún día conseguiremos establecer las doctrinas espiritualistas sobre una base inquebrantable; y no por esos métodos directos, puramente abstractos y metafísicos que, al sustraernos desde el primer abordaje por encima de los hechos visibles, más allá de toda experimentación practicable, por fuera de la útil colaboración de los sentidos, desembocan demasiado a menudo en un andamiaje con bases inciertas de sistemas nubosos, en lugar de hacer reposar sobre sólidos fundamentos los principios justos y de una saludable fecundidad. Pero cuando al contrario, sin salir de la región de los fenómenos accesibles a la investigación, hacemos convergir en la búsqueda de la verdad no solamente el espíritu replegado sobre sí mismo y que se sirve a la vez de instrumentos y de objetos, sino también a la observación, junto con la contribución de los órganos y de la experimentación, ¿no es este un método, cuyos resultados menos brillantes y en apariencia más limitados, son también más seguros, pudiendo ser alcanzados por muchas vías simultáneamente, apoyarse los unos sobre los otros, ser diferentes sin ser necesariamente opuestos y formar, finalmente, por su número y su conjunto, sino una demostración completa, al menos los elementos de una certeza entera? ¿Hace falta, antes de crearlo, haber fijado cara a cara este principio espiritual, haberlo encadenado, él infinito, en una fórmula finita?; ¿y no basta con mostrar su huella por doquier para señalar su existencia con pruebas irrefutables? ¿Antes de adivinar, de admitir, de proclamar a Dios, antes de unir a él vuestro corazón, vues-

tra vida, vuestras esperanzas, esperó usted que se lo hubieran definido, explicado, mostrado? Tus sistemas, filósofo, tan por encima de nuestras cabezas y tan por encima de tus brazos, se parecen precisamente a esta teología temeraria que, queriendo sondear los misterios que la religión misma ha dejado velados, empequeñece aquello que pretende engrandecer, oscurece aquello que pretende develar, ofende aquello que quiere esclarecer y mata aquello que quiere hacer vivir a su manera y según sus reglas. Baja de la nube; deja esos espacios en los que te balanceas, pon tu pie sobre la tierra, al menos sobre esas laderas desde donde la mirada abraza un horizonte extenso pero diferenciado. Desde allí interroga a las obras de Dios, y si ellas te aplastan con su inmensidad, entonces dignate mirar las de la criatura, puesto que la ha hecho a su imagen y semejanza; interroga a la poesía, al Arte, a todos los monumentos de la inteligencia humana; haz en todos lados la distinción entre el pensamiento y la materia, opón por doquier una a la otra, muestra en todos lados y a todos, y por signos certeros, la infinita distancia que separa dos principios sin paridad, sin analogía, sin medida común, que coexisten sin tocarse, que pueden ser concebidos a la vez sin poder ser comparados, y en el que uno, tanto en la tierra como en los cielos, reina eternamente sobre el otro. Eso se puede hacer. Es el verdadero, el buen combate, aquel que convierte a los incrédulos, que persuade a los que dudan, y que reúne alrededor de un mismo y santo estandarte, a esa multitud dispersa en los mil senderos de la indiferencia, de la superstición o del error.