

## COMENTARIOS BIBLIOGRAFICOS Y NOTAS

### Arte

ENRICO CASTELLI: DE LO DEMONIACO EN EL ARTE. Traducción de Humberto Giannini. Ediciones de la Universidad de Chile, 1963.

Cada día resulta más difícil defenderse del Demonio. Aunque espíritus perspicaces nos aseguren lo contrario, nos digan que el Maligno está en retirada y que nosotros, espíritus racionales, nada debemos temer de él. Que poetas y filósofos románticos, kantianos y hegelianos, han contribuido a la redención de Lucifer, a su neutralización como agente del Mal. Que, además, a medida de que los hombres se tornan más incrédulos e iconoclastas, a medida que olvidan ese sano maniqueísmo siempre presente en el Cristianismo, que establece con suelta claridad la frontera entre el mal y el bien, el Diablo mismo ha dejado también de percibir claramente esa frontera. Ha perdido la seguridad de su territorio, la definición de su campo de acción. ¿Cómo podría reconocer, por ejemplo, la diferencia entre los pecados de una beata y los malos hábitos de una neurótica; o entre las consideraciones de un jesuita y las arengas de un subversivo?

Peró, ¡cuidado! Si el Demonio hace mutis, su acción no descansa. No veremos ya más, seguramente, a ese buen diablo medieval, tan presto a ser engañado por los astutos como a horrorizar mentes simples e ingenuas. No trata ya, ahora, el Perverso, de robarnos el alma a cambio de percederas chucherías ni de conducirnos a sus infernales moradas arrasados por nuestras propias malas acciones. No. Ahora que, según cierta filosofía, el hombre no posee ya naturaleza sino existencia, no llega al mundo acabado y determinado en sus instancias sino que va construyéndose a sí mismo a lo largo de su vida; que no es, en suma, una entidad dada sino por hacerse, es contra su consistencia en cuanto unidad viva, en cuanto ser existente, que el Diablo procede. Ya no arrastra: nulifica; no tienta con riquezas sino con el saber o, mejor, con el ansia de saber. No condena al fuego eterno, sino a la pérdida de la autoconciencia, de la afirmación de sí; a la disolución. ¡Si hasta el muy ladino ha llegado a hacernos creer en su propia inexistencia para así, desde la Nada, actuar con mayor impunidad!

Y como no es el oro, o la mujer, o el placer de los sentidos los medios con que puede contar para cumplir su nefasta acción (el hombre, por

experiencia o desengaño, no otorga ya a la satisfacción de sus necesidades un carácter pecaminoso sino el de una conquista social), el Diablo ha de seducirnos con otros medios: ¿El poder? ¿La longevidad? ¿La Ciencia? No. Algo más simple y sutil, más diabólico, por tanto: lo horrendo, la nada misma, el abismo.

Enrico Castelli, Profesor de Filosofía de la Religión en la Universidad de Roma, Director del *Archivio di Filosofia*, teólogo existencialista, piensa que la máxima tentación del Demonio es hacia el no ser, hacia el abismo de la nada. "Esta, la seducción demoníaca, el reino de la definitiva inconsistencia... El reino de lo horrible indefinido (pág. 12). Lo demoníaco es ese *no ser* que surge como agresión pura" (pág. 11). Y piensa que la atracción hacia esa horrenda dulzura del no ser, del abismo, que se cumple destrozando la unidad del ser, *desgarrándolo*, no es ni lo bello falso ni la podredumbre del oro. Que la tentación que nos destruye es la nada misma, la sima engañosa que nos induce a sumergirnos en ella para conocerla, para aplicarle nuestras categorías racionales, para comprenderla. Buscando el porqué nos perdemos.

Para Castelli, claro está, no es el Demonio quien ha adecuado su modo de cazar a la nueva concepción del hombre, sino que la naturaleza de aquél y su modo de acción han sido siempre los mismos. Y trata de comprobarnos su tesis a través de un apasionado —y apasionante— estudio sobre algunos pintores de los siglos xv y xvi que, influidos por la "nueva devoción" del movimiento místico alemán (Eckehart, Ruysbroeck, etc.), comprendieron con claridad y pintaron mejor este carácter del Demonio, agresor de la integridad humana.

Una primera mirada a las obras de Bosch, de Brueghel padre, de Grünewald, de Schonghauer, de Nikolaus M. Deutsch, nos revela en ellas la persistencia de la visión cristiana medieval: un amable realismo de las figuras populares, el acentuado ascetismo de las religiosas, un espacio y personajes reales y simbólicos a la vez. Asoman, sin embargo, a veces, seres fantásticos, de una irrealidad monstruosa y seductora: surrealista.

Hay un tema que se repite con insistencia en la obra de estos pintores: el de las Tentaciones de San Antonio. En todos ellos aparece el Santo acosado, agredido por una muchedumbre de seres estrambóticos, irreales, horrendos. Antonio se mantiene incólume, inaccesible, defendido por la sola oración y la Gracia, encerrado en sí mismo.

Aparece, pues, el mundo de lo demoníaco como lo fantástico: cabezas-cabañas, casas-gorros, ratas volantes, peces que se disuelven, cuerpos-cántaros, rostros-estómagos-sexos, orejas, zapatos, monjas, hielo. Hay un primer mostrarse de lo demoníaco como fantasía pura, como desfiguración de lo real. Pero esta desfiguración no aparece ahí meramente para asustarnos, para contarnos cuáles serán las penas y cuáles nuestros compañeros de infortunio más allá de esta vida, cómo y con quiénes se está en el infierno, rodeados de seres nauseabundos y poco respetuosos. Estas figuras, o, mejor, estas antífiguras no son simbólicas, ni alegóricas, representativas o simples máscaras fantásticas. "Lo demoníaco encuentra

expresión en el elemento fantástico, en cuanto desfiguración, justamente porque éste no logra convertirse en máscara. Porque, más bien, enmascara la máscara, volviéndose así trágicamente opresivo" (pág. 22). Detrás de la máscara está lo existente, lo real, la máscara es un acceso a ello. "Pero cuando lo fantástico enmarcara la máscara, como en Bosch (los monstruosos personajes de sus infiernos no pueden ser máscaras-símbolos, justamente porque no existiendo la imagen, el símbolo es imposible) entonces todo tiende a no dar tregua, todo se vuelve demoníaco". Es, pues, una muchedumbre de no-entidades la que acecha al Santo. Como diría un heideggeriano sudamericano, rostros que no "rostrean, peces que no "pecean", anteojos que no "anteojean". Pero no asustan, seducen.

No se discute la posibilidad de seducción de lo bello. Las hermosas formas, los ricos atavíos, las frondosas viandas, los infinitos recursos de la naturaleza, todo ello atrae. Pero es una atracción que no desquicia. La saciedad es un límite cuyo alcance conlleva la cesación del pecado. Pero no es esto lo que el Demonio desea, Él aspira a que el hombre persista en el mal. Para ello, el mal mismo ha de ser atrayente. Y para serlo, no ha de mostrarse otro de lo que es —engañar para cautivar— sino buscar un camino más sutil. Es demasiado evidente (para nosotros, al menos) que lo bueno puede transformarse en malo. El engaño, además, nos recuerda la verdad. Cuando veo que mi amada convierte sus hermosos bucles en sedosas serpientes, huyo despavorido. Pero, frente a lo horrendo, ¿hay resistencia? (Les charmes de l'horreur enivrent les forts, dice Baudelaire). La máxima seducción es la del abismo. La máxima tentación es la del vértigo.

Pero, ¿qué es lo horrible? Es lo monstruoso en su puro aparecer. Lo tengo a mi alcance. Si estiro la mano, podría decirse San Antonio, comprobaré si esta garra que me atenaza es garra u otra cosa. Si es garra verdadera, me cuidaré de ella. Si es otra cosa, adecuaré mi acción a lo que sea. Pero, entonces, el buen Santo estaría perdido. Pues siempre sería otra cosa, y detrás de ella nada, nada, hasta el infinito. Y San Antonio habría cedido, así, a la seducción del por qué del conocimiento, de ir más allá de la mera apariencia.

Hay, dice Castelli, una especie de platonismo insito en esta visión de los pintores-teólogos. En su sentido original, el platonismo considera la realidad sensible como apariencia. Pero, quien tenga ojos y entusiasmo de filósofo sabrá reconocer en esa apariencia la huella del mundo verdadero, inteligible. Las apariencias que estos pintores nos muestran, en cambio, no conducen hacia la verdad, sino hacia la nada. "Para aquél (Platón) el mundo, aún siendo sombra, no engaña, porque mueve hacia el modelo; el mundo de los pintores-teólogos, en cambio, es un fraude, porque nos precipita en lo ininteligible. Una llamada *ab imis*" (pág. 28).

El Demonio, pues, conoce bien al hombre. Lo sabe un ser de preguntas, de inquisiciones. El ansia de conocimiento que le llevó a cometer el pecado original lo seguirá perdiendo: "hay un ignoto deseado. Pero

es aquel del cual se conoce la existencia: el mundo de lo ignoto. Existe un ignoto: lo señaló la serpiente; y su promesa: *Eritis sicut dii scientes bonum et malum* —árbol de la ciencia— es la promesa de lo desconocido. La promesa de la serpiente es la tentación del interrogar... La tentación: interrogar sin pausa, puesto que lo ignoto resulta ser lo único y verdaderamente deseable, luego que la serpiente tentó hasta el punto de hacer surgir la duda de que algo estuviese realmente escondido" (págs. 30-31).

El pecado original, el ansia de saber. El conocimiento no es, entonces, algo que el hombre adquiera, un engrandecimiento de sí mismo, sino una pérdida de sí, de su propia consistencia. No podemos, sin riesgo de desgarrarnos, de disolvernó —parece decir Castelli— salir más allá de nosotros mismos, de ese *Deus absconditus* que, según los místicos, reside en la región más recóndita de nuestro espíritu. La agresión del Diablo consiste, entonces, en sacarnos de nosotros mismos, de nuestra pereza virginal, de nuestro estado de Gracia, para llevarnos hacia la disolución, hacia la nada, haciéndonos creer que, mediante nuestras propias fuerzas, podemos llegar a alguna parte. Para Castelli, sin embargo, es más difícil y penoso mantener esa propia consistencia que lanzarse al mundo, a las apariencias. "¿Por qué estas tentativas de anonadamiento fueron llamadas tentaciones? Precisamente porque el sentido de la consistencia exige un esfuerzo" (pág. 16). El abandono de sí es seductor...

¿Cuál debe ser, según Castelli, la respuesta ante actitud tan agresiva de Satanás y sus secuaces? ¿Las vías de la razón? Ilusiones. Si se quieren recorrer se llega a la conclusión de que el objetivo de nuestra ansia es inseparable de nosotros mismos; que el sujeto no puede salir fuera de sí; demencia el pretenderlo. Sólo razona a condición de entrar en sí, y así indefinidamente. Concluye la dialéctica: "lo demoníaco no existe fuera de nosotros. Si existe, es inmanente a la conciencia. Así, por las propias vías de la razón el hombre encuentra a Satanás. La razón pura no lleva a otra parte que a la pura razón, que no tiene razón alguna de encontrar otra cosa que no sea ella misma" (pág. 35).

Sólo la Gracia salva al hombre, conservándole su integridad, su unidad existencial. Pero hay que llamarla, invocarla. "Bien podría decirse: seduce el abandono de sí y seduce también la renuncia al esfuerzo de mantenerse en la consistencia; mejor aún, la seducción de abandonarse, de no ser, alcanza tal violencia que sin la Gracia, el *ser* hacia el que debe tender la humanidad, de ningún modo podría realizarse. Pero la Gracia no abandona a quien perdura en el llamado a Dios" (pág. 16).

La Gracia es la seducción contraria que mantiene la unidad de la conciencia y del sentimiento. La embestida demoníaca —dice Castelli— que penetra por la brecha de lo horrible, de lo monstruoso, se rompe contra el persistir de la Gracia. Por ello el Santo no lucha: implora. Los monstruos son invencibles cuando intentamos medirnos con ellos.

Los análisis de Castelli, asistemáticos, derramados, entreverados con hondas intuiciones e inteligentes síntesis, poseen la seducción de lo elegante, refinado y sutil. No pretende ser un místico sino un teólogo, pero cuando va más allá de lo inmediato sentido, de lo vivido (no olvidemos que Castelli es el filósofo de los hechos cotidianos: *Pensieri e Giornate, L'Indagine Quotidiane*) no es fácil desenredar un pensamiento conceptual que, a veces, se vuelca sobre sí mismo.

Podríamos decir: si nuestra consistencia depende de la Gracia, esto es, de condiciones que residen fuera de nosotros, es claro que el mantener dicha consistencia exige el esfuerzo de la presencia constante en nuestra conciencia de aquellas condiciones enajenantes. Pero, si, por el contrario, nuestra consistencia de seres existentes, complejos y unitarios, se da precisamente en la lucha que entablamos con los monstruos, con la mera apariencia (si es que fueren pura apariencia), ella exige también esfuerzo, pero el esfuerzo que nos mantiene en lucha. El abandono de sí, en este caso, es la vuelta hacia sí, el solipsismo. Ahora, claro está, la oración, la vuelta sobre sí, el recogimiento en que aparece San Antonio frente a sus monstruos puede ser, sin duda, un acto de autoconciencia, un re-afirmarse a sí mismo. Pero también es verdad que no implica necesariamente el encontrar fuera de sí la razón de la propia unidad. La identidad entre el Dios inmanente y el Dios trascendente está, aquí, únicamente postulada. Por otra parte, aquellos monstruos que aparecen, que son mera apariencia, nunca serán, como lo sostiene el mismo Castelli, "una sorpresa absoluta". Es decir, siempre habrá en ellos algo de nosotros mismos. El camino de la autognosis da siempre una vuelta que pasa más allá de nosotros mismos.

Estas ideas que exponemos y comentamos conforman la primera parte de *Lo Demoniaco en el Arte* y constituyen, como se puede apreciar, el fundamento de los comentarios más ceñidos que vienen a continuación. En la segunda parte de su libro, Castelli se refiere a la relación existente entre la teología de los místicos alemanes anteriores a la Reforma y la obra simbólica de éstos que llama "pintores-teólogos". Rechaza el autor las diversas interpretaciones heterodoxas que se han dado de la obra de Bosch y de Brueghel y sostiene que toda ella, aun basándose teóricamente en estos místicos, se mantiene dentro de la ortodoxia católica. De sumo interés, en este respecto, son los capítulos destinados a exponer la filosofía y la línea dramática que une y sostiene a la obra de Bosch y de Brueghel. La expresión, en los cuadros de estos pintores, del pesimismo que se extendió por toda la Cristiandad en los años inmediatamente anteriores a la Reforma y de la tristeza de un mundo que se venía organizando fuera del gobierno de la Iglesia. Algunos comentarios a buen número de láminas hacen más amena y concreta esta segunda parte.

La traducción, efectuada por el Prof. Humberto Giannini, quien mantiene contactos con el filósofo romano, tiene el mérito máximo de haber trasladado a nuestro idioma el estilo nervioso, aparentemente desor-

denado pero fluido e incisivo del autor. La edición, salvo algunos leves italianismos que escaparon al corrector (fue totalmente impresa en Italia) es cuidada, elegante y enriquecida con más de 70 reproducciones excelentemente logradas.

PEDRO MIRAS

GILLES, RENÉ: LE SYMBOLISME DANS L'ART RELIGIEUX. La Colombe, Editions du Vieux Colombier, collection "Unité"; Paris, 1961. 226 páginas.

"El simbolismo, lenguaje a la vez misterioso y revelador, destinado a velar a los profanos las Verdades sagradas, dejando al mismo tiempo a éstas ostensibles para aquellos que las saben leer, permaneció, en las civilizaciones pasadas así como en la nuestra, estrechamente ligado al Arte mientras los artistas, bajo la alta y sabia dirección de los sacerdotes, consagraron su talento a esculpir o pintar sus temas religiosos"<sup>1</sup> (pág. 9).

En su libro, el Sr. Gilles describe el desarrollo de este "lenguaje misterioso y revelador" desde su origen en la prehistoria hasta su definitiva caída en desuso en el siglo XVIII, a raíz de la gran peripecia espiritual del hombre occidental: el Renacimiento, en el cual, trasladándose el centro de interés de lo divino a lo humano, la alegoría comienza a tomar el lugar que el símbolo ya no puede ocupar.

Dos aspectos en el tratamiento del tema son claramente perceptibles dentro de la obra: descriptivo el uno, en que el autor hace gala de considerable erudición, lo que la convierte en utilísimo manual de iniciación y consulta para todo aquél que tenga interés en la Historia del Arte y de la Cultura; y tocante a la función del simbolismo en el arte el otro: aquí, Gilles convierte al simbolismo —que, en tanto forma parte del arte, él entiende referido sólo a lo divino— en un índice valorativo absoluto.

En cuanto al primer aspecto, se presenta al lector un interesante recuento del surgimiento del simbolismo en la prehistoria en relación al arte mágico, para seguir su desenvolvimiento en el período histórico, ahora relacionado con el arte religioso, hasta terminar en el arte cívico, el cual "se aleja del ideal elevado que había sido el suyo (del arte), abandonando la búsqueda de la esencia invisible de las cosas a través de su forma y no se interesa ya más que en la traducción de los aspectos

<sup>1</sup>"Le Symbolisme, Langage à la fois mystérieux et révélateur, destiné à voiler aux profanes les Verités sacrées; tout en laissant celles-ci apparentes pour ceux qui les savent lire, est resté dans les civilisations passées aussi bien que dans la nôtre, étroitement lié à l'Art tant que les artistes, sous la haute et sage direction des prêtres, consacrèrent leur talent à sculpter ou à peindre des sujets religieux".

tos materiales de la vida" (pág. 10)<sup>2</sup>, lo que, como ha quedado dicho, ocurre en un período más o menos largo cuyo centro ubica Gilles en el Renacimiento.

Una vez asentada la importancia del simbolismo en el arte de las más variadas civilizaciones —Egipto, Grecia, Caldea, el Imperio Inca, los celtas, el cristianismo primitivo—, el autor describe exhaustiva y abigarradamente "la búsqueda de la esencia invisible de las cosas" mediante la relación que su forma guarda con

1. el simbolismo del Número;
2. el simbolismo del Color;
3. el simbolismo del Vestuario;
4. el simbolismo en la pintura religiosa, como síntesis de lo anterior<sup>3</sup>.

Gilles, mediante el enfoque de las múltiples significaciones de los números en distintas tradiciones —entre ellas en el cristianismo, y en el Tarot— alcanza a dar una visión de la profundidad y amplitud del contenido semántico del símbolo: "Todas las cosas en el mundo están reguladas o establecidas por el número, pero él no es más que la expresión de la potencia creadora en las cosas y por las cosas del mundo. . . ; es, en consecuencia, un lenguaje. Lenguaje que no ha sido tomado de la forma o el movimiento de las cosas, sino que traduce su esencia misma". (Ch. Barlett, cit. por Gilles, pág. 42)<sup>4</sup>. En este sentido, el número es Armonía, "el poder del Verbo divino creando el orden en el Caos" (pág. 41).

El simbolismo del plan de una iglesia cristiana guarda en parte estrecha relación con el número —cantidad de pilares, de lados, proporción de sus elementos, etc.—; y en parte se separa de él: Gilles hace una acabada descripción de las posibilidades simbólicas de muros, cielo, laberintos, pilares, vitrales, rosetones, contrafuertes, etc., y de las relaciones que muchos motivos de la iconografía guardan con la alquimia —de la que numerosos artistas y artesanos de la piedra y el vidrio eran en algún grado conocedores—, sin cuya noticia el sentido de gran parte de las esculturas y pinturas de las catedrales se hace incomprendible.

El color, en sus recursos simbólicos, no es menos detalladamente estudiado que el número por el autor: compara éste los significados y la importancia del color en general en Egipto, Persia, Grecia, India,

<sup>2</sup>"... il se détourne de l'idéal élevé qui avait été le sien, abandonne la recherche de l'essence invisible des choses à travers leur forme et ne s'intéresse plus qu'à la traduction des aspects matériels de la Vie".

<sup>3</sup>Un último capítulo está destinado al nacimiento de la alegoría y el correlativo fin del simbolismo.

<sup>4</sup>"*Toutes choses au monde sont réglées ou établies par le Nombre, mais il n'est que l'expression de la puissance créatrice dans les choses et par les choses du monde, . . . ; c'est par conséquent un langage. Langage qui n'est pas emprunté à la forme ou au mouvement des choses, mais qui traduit leur essence meme*".

Occidente, y hace una larga descripción de varios de ellos<sup>5</sup> en tres niveles de sentido: divino, sagrado, profano. El primero se refiere a lo que atañe directamente a la divinidad; el segundo, a aquello que, en este mundo, tiene que ver estrechamente con la divinidad: vestuario y aparato del culto; el que le atribuye el vulgo, ignorante de los significados simbólicos relativos a los dos primeros niveles, es el tercero. Junto a ello anota Gilles las relaciones de los colores con los planetas, el zodiaco, los meses, los días de la semana, las piedras preciosas, la edad del hombre, los cuatro elementos, etc., es decir, con todas las entidades que tradicionalmente han recibido significados simbólicos.

Un capítulo entero está dedicado a la significación simbólica de las diferentes partes del vestuario; la forma, el color, el material, el origen de cada prenda integrante del vestuario representativo —político, social, guerrero, ritual—, son, en atención a ello, extensamente explicados. Especial dedicación se confiere a los paramentos del ritual cristiano y al vestuario —notablemente al calzado— con que se representa a las figuras bíblicas.

Todos los antecedentes aportados en los capítulos descriptivos del simbolismo del número, de los colores, y del vestuario son reunidos por Gilles para explicar el sentido del simbolismo en la pintura religiosa:

Durante el tiempo en que el arte cristiano permaneció sujeto a la voluntad directriz del clero, encargado de indicar a los pintores los atributos simbólicos de los santos personajes que debían representar —y el simbolismo de estos mismos—, el arte no dejó de emplear símbolos tradicionales cuya significación se mantenía vigente. Esta dirección eclesiástica del arte, debilitada profundamente hacia el Renacimiento, fue reimpuesta por el Concilio de Trento, pero ya las bases para una efectiva reactualización del simbolismo estaban, en definitiva, minadas por el desplazamiento del interés de lo sobrenatural a lo natural.

Tal humanización no fue repentina; su desarrollo se manifiesta en la evolución de la temática de la pintura: hasta el siglo xi, el tema fundamental es Cristo, el Hombre-Dios: se trata de una Cristografía, que es reemplazada, como centro del interés de los artistas y sus rectores, por una Angelografía —Dios *junto* al hombre— en los siglos xii y xiii, para dar lugar, desde el siglo xiv, a la Hagiografía— Dios *en* el hombre. El último paso lo marca el nacimiento del interés por el paisaje: Dios en la Naturaleza.

La dimensión simbólica de la pintura religiosa no se da solamente en los motivos, personajes o colores representados: también mediante la ubicación relativa de los personajes en escena, la disposición de la luz y de los distintos planos que aparecen en el cuadro, entre otras cosas.

<sup>5</sup>Blanco, rojo, azul, amarillo, verde, y sus compuestos: rosado, púrpura, jacinto, escarlata, violeta, anaranjado, negro, tostado y gris.



Las posibilidades de cada uno de estos elementos —describe Gilles—, aun cuando las expresiones son abundantes, están estrictamente reglamentadas.

Del interés por lo humano —que Gilles identifica con lo material: de allí que llame a todo humanismo “materialismo”—, se sigue naturalmente el reemplazo del símbolo, puerta del hombre a lo trascendental, por la alegoría, esta “degeneración del simbolismo” que se dedica a crear “enigmas sin profundidad” (pág. 171): “Descendiente bastarda del simbolismo, la alegoría es el último eco de la palabra perdida para siempre que se extingue en el sentido imaginado de personajes con atributos incoherentes, arbitrarios, tomados las más de las veces de la tradición popular... Había llegado el momento en que... el arte, perdiendo de vista el idealismo de las edades precedentes, comenzaba a descender hacia la materialidad del humanismo. El arte cívico, al sustituir al arte religioso, conducía al olvido del simbolismo”<sup>6</sup> (pág. 204). La alegoría no es más, pues, que una “ficción amable, traducción algunas veces poética de una idea abstracta subrayada por atributos más o menos juiciosos”<sup>7</sup> (pág. 214), que convenía a tiempos olvidados del lenguaje profundo y omniabarcador del símbolo.

De este modo, “el hombre se apartaba de Dios para mirar en sí mismo, buscando no la parte divina, sino el análisis de sentimientos complejos, pasionales, que debían conducirlo al egotismo, y el arte, siguiendo este impulso, iba a caer en una expresión cada vez menos idealista, para desembocar en lo que se ha dado en llamar el arte democrático. Título que marca su decadencia, porque el arte, esencialmente destinado a traducir las ideas superiores, no puede sin decaer tomar sus temas de las cosas ordinarias de la vida, por muy admirablemente representadas que estén”<sup>8</sup> (pág. 215).

Esta cita y la anterior nos enfrenta al segundo aspecto de la obra, no ya el documental descriptivo —excelente a su nivel (no es un tratado: es un manual, y muy completo)—, sino el que atañe a la función del símbolo en el arte.

<sup>6</sup>“Descendente abâtardie du symbolisme, l’allégorie est le dernier écho de la parole perdue désormais qui s’éteint dans le sens imaginé de personnages aux attributs disparates, arbitraires, empruntés la plupart du temps à la tradition populaire... Le temps était venu, où... l’art, perdant de vue l’idéalisme des âges précédents, commençait de descendre vers la matérialité de l’humanisme. L’art civique en se substituant à l’art religieux conduisait à l’oubli du symbolisme”.

<sup>7</sup>“(L’allégorie), fiction aimable, traduction quelquefois poétique d’une idée abstraite soulignée par des attributs plus ou moins judicieux”.

<sup>8</sup>“L’homme se détournait de Dieu pour regarder en lui-même y cherchant non la parcelle divine, mais l’analyse de sentiments complexes, passionnels, qui le devaient conduire à l’egotisme, et l’art, suivant cette impulsion, allait tomber dans une expression de moins en moins idéaliste, pour aboutir à ce que l’on a appelé l’art démocratique. Titre qui marque sa décadence parce que l’art essentiellement destiné à traduire les idées supérieures, propres à élever l’esprit vers le divin, ne peut sans déchoir emprunter ses sujets aux choses ordinaires de la vie, pour si admirablement représentées qu’elles le soient”.

Para Gilles, el simbolismo es *conditio sine qua non* de todo gran arte —que será siempre religioso. Por ello, hace del símbolo el elemento central en la valoración del arte. Además, se desprende del texto que por “cosas ordinarias de la vida” se entienden todas aquellas en las cuales la relación con la divinidad no está explícita —aunque sea sólo para los iniciados—, o en que este principio de Unidad, Orden, Armonía, Belleza, Bien, Verdad que es la divinidad no aparece referido a una realidad *sita* más allá del hombre y del mundo. Así puestos los términos, la función que Gilles adjudica al simbolismo —tal como él lo entiende— en el arte se hace muy convincente. Resultan de este modo considerablemente limitadas las posibilidades del arte; y no es ello de extrañar, pues se intenta hacer de una cualidad accesoria, cual es el simbolismo —referido solamente al plano divino y expresado en un lenguaje que, una vez creado, se petrifica—, una cualidad esencial.

La especie de simbolismo a la que Gilles se refiere y de la que en lo descriptivo da cuenta tan bien, murió efectivamente en el siglo XVIII y sus repuntes posteriores han sido muy débiles. Pero este simbolismo no es en sí propiamente artístico, aunque haya sido integrado por largos períodos al arte. El que es constitutivo del arte y que es en cada obra otro y único a la vez no se encuentra en los elementos separados, sino en la totalidad.

LUIS VAISMAN A.

## Religión

HUTIN, SERGE: LOS GNOSTICOS. “Cuadernos EUDEBA”. Buenos Aires, 1964, 63 págs.

Esta pequeña obrita, cuya versión original apareciera publicada por *Presses Universitaire de France* en 1958 y que ahora es presentada al público de habla hispana por la Editorial Universitaria de Buenos Aires, es uno de los panoramas más claros y sucintos que se han escrito sobre la gnosis y los gnósticos. En efecto, aún comparándolo con otras obras de mayores pergaminos (por ejemplo, *La Gnose* de Leisegang, París, 1951), el compendio de Hutin mantiene su valor didáctico e informativo.

Comienza el autor por precisar el concepto de lo que se entiende por *gnosis*: un “conocimiento” especial, el cual sólo los iniciados poseen y que, dotado de un prestigio maravilloso, se opone a la vulgar *pistis* (creencia) de los simples fieles. La *gnosis* es una “revelación secreta” que proviene de los libros que se han recibido de los enviados celestes. Este conocimiento, que le permite al hombre conocer la significación de todas las cosas, es también un conocimiento de salvación, ya que sólo a través de él, y no por la fe, el individuo puede ser salvado.