

comprender el ritmo que esta colección se impone, ese ritmo de imágenes constantemente repetidas con que se quiere decir lo que no se dice, lo que nunca se podrá decir. Desde estas páginas en prosa el lector accede al verso cada vez más exactamente intenso del poeta de la palabra, y desde aquél vuelve a la prosa para mejor entenderla en su lirismo esclarecedor.

University of Wisconsin-Milwaukee

SANTIAGO DAYDÍ-TOLSON

Julio Caro Baroja. *Arte visoria y otras lucubraciones pictóricas*. Barcelona, Tusquets, 1990, 276 pp.

Todas las obras de este autor poseen agudeza y erudición, nos desvelan aspectos de la realidad social a partir de lo cotidiano y de lo doméstico; y además de esto, que es lo propio de la etnografía, a menudo nos obsequian con agudos comentarios de crítica histórica y estética. *Arte visoria* entra dentro de estas categorías, pero no es uno de los mejores libros de Caro.

El libro está dividido en tres partes o bloques de ensayos: una primera sobre cómo veían los ojos de los primitivos; la segunda trata, sobre todo, de los significados culturales del paisajismo pictórico, y la tercera, bastante heterogénea, es un «cajón de sastre» con lo estético como único elemento de conexión.

La mejor parte, y la más original, es la primera. En ella, inspirado por la sociología simmeliana de los sentidos, diserta Caro sobre la función de lo social y lo histórico en la visión misma del ojo humano. Se muestra aquí como este órgano sensorial no puede escapar a las mediaciones culturales que nos constituyen. El ojo se nos presenta plagado de «filtros» y mediaciones: de signos, juicios y prejuicios. No hay, pues, una visión (en el sentido más literal) pura y neutra de las cosas. En el caso del paisaje: «el ojo abre y cierra horizontes y cielos de acción y no es sólo un órgano físico individual, sino también, o más bien, un órgano con significado social o colectivo» (18).

Aquí nos habla el ensayista vasco de campos, montañas, ríos y cabañas según los vieron los «primitivos». El hecho de que en una época determinada un río fuera una frontera, y al siguiente ya no lo fuera, sino que lo eran las montañas,... y el hecho de

que un valle pasara de ser tierra peligrosa a ser fuente de recursos, necesariamente coloreó la visión de quienes lo contemplaron. Se construyen casas y castillos que forman parte del paisaje y que, obviamente, siguen el destino de todo lo humano: cambian y desaparecen. Todo es contexto. Los mismos ojos no ven el mismo paisaje en el horizonte, dependiendo de si éste es país amigo o enemigo.

Pero no sólo factores de orden militar o agrícola determinan lo que el ojo ve; también lo sagrado y lo mitológico, sin cambiar un ápice de la realidad física, modifican dicha visión: la misma gruta que en tiempos hispano-romanos es «habitada» por ninfas, en la Edad Media es frecuentada por brujas. Porque para los hombres de la antigüedad... «lo natural y lo que no lo es se hallaban unidos y explicados lo uno por lo otro, es decir, se complementaban mutuamente» (67).

El paso del tiempo ha sofisticado las producciones culturales, pero no ha logrado —y esto está muy bien explicado por Caro— que nos libremos de la confusión entre el «conocer», el «percibir» y el «desear». Se presenta aquí... «como tarea primordial un análisis de las ideas que la sociedad tiene en punto a su propia belleza, a la belleza de las sociedades que la circundan; de las relativas a la belleza del propio territorio o paisaje, comparado con el de los vecinos, y otro, en fin, será el examen de cómo han caracterizado a tales pueblos a la luz de criterios estéticos, viajeros, moralistas, poetas, e incluso pintores» (88).

En el ensayo «Visiones estéticas, políticas y antropológicas» se analiza la locura colectiva de los nacionalismos a través de sus fuertes prejuicios de orden estético. Así, la irracionalidad del nazismo y del fascismo eran también —y esto es aquí lo relevante— percepciones irracionales de lo bello: lo bello es lo «nuestro» frente a lo feo, que es lo de «ellos» (judíos, emigrantes, extranjeros, etc.). En este 'narcisismo colectivo' cayeron compatriotas del propio Caro: «Sabino Arana-Goiri (...) emitió juicios curiosos comparando, por ejemplo, el "bizcaíno" con el "español". El texto es como la caricatura de cualquier pensamiento nacionalista y racista a la par» (90).

En una progresión lógica, los ensayos siguientes se ocupan de lo que ha visto el ojo humano a través del tiempo ya como resultado, es decir, en los objetos y artefactos de deliberada signifi-

cación estética: cuadros y edificios. La mayor parte del segundo capítulo se centra en los paisajes pictóricos y la arquitectura popular.

Lo que encontramos ahora es que ningún pintor de paisajes ha podido escapar a la «intención», que se puede expresar a través de la abstracción. Pero no se refiere Julio Caro a la abstracción como lo no-figurativo (según él, error común), sino a la abstracción como mecanismo por el que se destacan unos elementos en detrimento de otros, como lenguaje consciente o inconscientemente significador y revelador de intenciones. Planteadas así estas premisas, más o menos semióticas, lo que a continuación sigue es un poco defraudante. Se limita Caro a explicar cómo para contribuir al realismo, los artistas renacentistas, y algunos posteriores, pintaron escenas de la antigüedad que incluían elementos de su contemporaneidad. Esto lo hacían para dar más verismo a sus lienzos. Y aparte de unas lucubraciones semánticas sobre «país» y «paisaje», mucho de la segunda parte del libro cae en el inventario, larga serie descriptiva de obras, fechas, cuadros y pintores.

Tanto en la primera como en la segunda parte, se incluyen dibujos y mapas del propio Caro de indudable gracia y delicadeza.

En el primer ensayo de la tercera parte, «Sobre arte primitivo y arte popular», tenemos al mejor Caro, al más «ilustrado», el que encadena elementos de carácter antropológico con análisis de historia económica y teoría del arte, presentando conclusiones sobre el pasado tan amplias como coherentes. Aquí se estudia «la función de la simetría en el arte prehistórico» y «la relación entre forma y materia como problema estético», encontrándose constantes y variantes entre el arte primitivo y el de las vanguardias del siglo XX.

Los ensayos siguientes —los finales del libro— vuelven a caer en el inventario, lo que, por momentos, los hace de árida lectura.

A pesar de esta limitación y de cierta falta de coherencia temática en toda la obra, *Arte visoria* se salva a base de erudición y momentos de lucidez.

The Ohio State University

PEDRO MARÍA MUÑOZ