

# Arte y lenguaje simbólico en G.K. Chesterton

*G.K. Chesterton on Art and Symbolic Language*

RICARDO GIBU SHIMABUKURO  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
ricardogibu@gmail.com

## RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo exponer la posición de G. K. Chesterton en torno a la naturaleza del lenguaje simbólico y a la especificidad del arte. Se tomarán como punto de partida algunos ensayos dedicados a esta temática, la novela *El Napoleón de Notting Hill* y, muy especialmente, el libro sobre el pintor inglés G. F. Watts, de 1904, traducido recientemente al español. Dos serán las cuestiones principales abordadas. a) Si el símbolo y el arte no son copia de la realidad, ¿qué es aquello que los define? b) ¿En qué sentido el lenguaje poético y pictórico cumplen una función simbólica?

**Palabras clave:** Chesterton, poesía, pintura, lenguaje simbólico, G. F. Watts

## ABSTRACT

The present work aims to present G.K. Chesterton's position on the nature of symbolic language and the specificity of art. The starting point is a group of essays dedicated to this subject, as well as the novel *The Napoleon of Notting Hill*, and particularly a book written in 1904 about the painter G.F. Watts, which has been recently translated into Spanish. The main questions to be addressed are the following two: a) If symbol and art are not a copy of reality, what is it that defines them? b) In what sense do poetic and pictorial languages perform a symbolic function?

**Keywords:** Chesterton, poetry, painting, symbolic language, G. F. Watts

Que el lenguaje simbólico sea uno de los medios privilegiados por el que discurre el pensamiento de G. K. Chesterton es algo que difícilmente el lector asiduo de su obra puede poner en duda. Su extraordinaria capacidad para expresarse en símbolos y metáforas, esto es, para describir con precisión una situación o expresar una idea vinculándolas con otras remotamente cercanas, es obra de un verdadero artista. Y, sin duda, Chesterton poseía el don para el arte. No como un talento entre otros, sino como una disposición original que definía su *forma mentis* e incluso su *modus operandi*.

Se dice, con apego a su biografía, que dejó la pintura para dedicarse a las letras; sin embargo, sería más cierto decir, con apego a sus obras, que jamás dejó de pintar incluso cuando escribía. Si lo pictórico puede predicarse de cada género literario en que escribió, ese adjetivo resulta una redundancia respecto a la poesía porque, muy probablemente, Chesterton era en lo esencial poeta y pintor. Que sus dos primeros trabajos extensos estuvieran dedicados, el primero a un poeta (Browning),<sup>1</sup> y el segundo a un pintor (G. F. Watts),<sup>2</sup> son un indicio de lo que sugerimos. Tras esos trabajos, muchos otros estuvieron consagrados a la obra de arte, tanto para analizarla a través de sus ensayos e interpretaciones, como para producirla a través de la literatura y la poesía. ¿Qué conclusión sacar de ello? Dejemos hablar al propio Chesterton: «El poeta o el novelista tiende generalmente a describir no tanto las situaciones o tendencias mentales que ellos tengan por muy buenas o justas, sino las que responden a su propio temperamento y que se sienten más capaces de describir bien».<sup>3</sup>

Si bien queda claro el talante artístico de Chesterton y de su obra, se necesita de un trabajo paciente para seleccionar los textos donde el escritor de Beaconsfield reflexiona sobre la esencia del arte. Nuestro estudio pretende precisamente explicitar algunas de estas reflexiones en orden a comprender la especificidad tanto del arte como del lenguaje simbólico, así como iluminar el singular estilo chestertoniano.

## 1. Arte y realidad

Cuando Chesterton habla de creación artística, se refiere a aquella actividad capaz de «despertar y mantener vivo en el ser humano el sentimiento de lo maravilloso»,<sup>4</sup>

<sup>1</sup> CHESTERTON, G.K.: *Robert Browning*. London/New York: Macmillan & Co., 1903. Traducción castellana: "Robert Browning"; en *Obras Completas* vol. 4. Barcelona: José Janés, 1952.

<sup>2</sup> CHESTERTON, G.K.: *G.K. Watts*. London: Duckworth & Co., 1904. Traducción castellana: *G.F. Watts*. Sevilla: Espuela de Plata, 2011. En lo sucesivo se citará la versión en castellano.

<sup>3</sup> G.K.C. *as M.C.* London: Methuen & Co., 1929. Traducción castellana: *Maestro de ceremonias*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2006, p. 63.

<sup>4</sup> CHESTERTON, G.K.: "Obstinate Orthodoxy"; in *The thing: why I am a Catholic*. New York: Dodd, Mead & Co., 1929. Traducción castellana: "Obstinada ortodoxia"; en *Por qué soy católico*. Madrid: El Buey Mudo, 2009, p. 226.

de modo tal que, cuando su obra representa una realidad de la vida cotidiana, parezca como si la viéramos por primera vez. Esta aproximación inicial al arte no debe perder de vista, sin embargo, que aquello que permite experimentar «el sentimiento de lo maravilloso» es fundamentalmente la trasmisión y recepción de un significado. «El artista —afirma Chesterton— se muestra como ser inteligente haciéndose inteligible. No digo haciéndose fácil de comprender, pero sí ciertamente siendo comprendido».<sup>5</sup> Y en otro lugar señala: «El momento de la creación es el momento de la comunicación. Cuando la obra ha pasado de mente en mente es cuando se convierte en obra de arte».<sup>6</sup>

Esta posibilidad de transmitir un sentido de «mente en mente» marca el distanciamiento de Chesterton del movimiento estético que defendía la idea de «el arte por el arte». En efecto, la pretensión esteticista de encerrar la obra de arte en sí misma, de romper lazos con cualquier realidad fuera de ella, en tanto la afirma como entidad autónoma y absoluta, termina separándola radicalmente del bien y de la verdad. Una vez consumada esta ruptura, el arte solo puede interesarse por la técnica, por ejemplo, por «el amor por la gran línea ondulante en sí misma, el amor por el color sutil y perfecto en sí mismo».<sup>7</sup> Pero si la técnica ya no es medio, sino fin del acto creador, surge el problema del receptor, del sujeto a quien va dirigido. Si no existe el espectador, desaparece el criterio que permite reconocer el resultado de la técnica, y el arte pierde su vocación de comunicar. En tal sentido, ¿cómo será posible juzgar cualquier obra como artística si no hay nada ni nadie fuera de ella?

La pretensión chestertoniana de llevar la creación artística más allá de sí misma, no significa identificarla con una actividad imitativa. No hay propiamente arte en lo que se conoce peyorativamente como «el arte de la caja de bombones», es decir, aquel recurso comercial que reproduce en miles de cajas de bombones una imagen, por ejemplo, la «de una joven damisela de dorados tirabuzones asomada a un balcón con una rosa en la mano, en una escena toda ella iluminada por un delicado rayo de luna».<sup>8</sup> El criterio que permite reconocer que no estamos ante una obra de arte es que se trata de una copia y no de un original.<sup>9</sup>

Ahora bien, ¿qué significa que una obra de arte sea original? El término “original” comúnmente hace referencia a algo primero, algo a partir del cual procede otra

---

<sup>5</sup> G.K. CHESTERTON: “On the Essay”; in *The Glass Walking-Stick and other Essays*. London: Methuen, 1955. Traducción castellana: “Sobre el ensayo”; en *Ensayos*, Ciudad de México: Porrúa, 1997, p. 122.

<sup>6</sup> *Ib.*, p. 123.

<sup>7</sup> CHESTERTON, G.K.: *G. F. Watts*, cit. p. 126.

<sup>8</sup> CHESTERTON, G.K.: “Obstinada ortodoxia”; en *Por qué soy católico*, cit. p. 227.

<sup>9</sup> Afirma Chesterton: «En la medida en que pensemos que la escena ha sido copiada de forma mecánica y por dinero, [...] naturalmente sentimos que la flor no es más que una flor artificial y que el rayo de luna no es más que una pampolina» (*Ib.*, p. 228).

cosa, algo sobre lo cual penden otras cosas. Si nos atenemos a esta consideración, lo propiamente original no es la obra de arte, sino la realidad que quiere ser expresada a través de ella. A partir de aquí queda clara la distinción entre realidad y arte, y queda clara también la imposibilidad lógica y ontológica de identificarlos, a menos que se quieran asumir las nefastas consecuencias de esta acción, como podría suceder con un escultor despistado que «en vez de trabajar con el cincel en el busto que está realizando lo aplica en la cabeza de su modelo».<sup>10</sup>

Las cosas reales se caracterizan por ser en sí mismas y no ser signo ni copia de otra cosa.

Consideradas como realidades, —dice Chesterton— tanto la rosa como la luna o la mujer son sencillamente ellas mismas. Supongamos que la escena [de la caja de bombones] es auténtica y que no hay nada imitativo en ella. En tal caso la flor sería incuestionablemente fresca y la damisela indiscutiblemente joven. La rosa es un objeto real que olería con su propio aroma. La joven es una persona particular [...] cuyas experiencias son completamente novedosas para ella.<sup>11</sup>

Precisamente porque la realidad no es copia de ninguna otra cosa, porque se nos manifiesta siempre como algo acabado y logrado, es ella la única capaz de generar una experiencia de maravilla y sorpresa.<sup>12</sup>

Tal vez nadie tenga una sensibilidad mayor para captar este atributo de lo real que el niño. «Lo maravilloso de la niñez —afirma Chesterton en su *Autobiografía*— es que cualquier cosa en ella puede ser una maravilla».<sup>13</sup> Más que un estado psicológico se trata de una experiencia de alcance metafísico capaz de aprehender la realidad en su carácter imprevisible e inesperado, irreversible y milagroso. Una experiencia que puede describirse como un estado de “sobrevigilia” y asombro confiado en el que «me muevo en una luz más intensa que [...] lo que el día es a la oscuridad»<sup>14</sup> y desde el cual percibo los límites y los contornos, el peso y la solidez de las que cosas con una nitidez tal que no hay lugar para sueños ni abstracciones.

Relativizar y atenuar la fuerza de esta experiencia con la consecuente “desolidificación” de la realidad es lo que, según Chesterton, caracteriza al pensamiento moderno. La incapacidad de percibir los límites y lo unitario, de distinguir los medios

<sup>10</sup> *Ib.*, p. 226.

<sup>11</sup> *Ib.*, p. 228.

<sup>12</sup> «La palabra latina *Ens*, tiene un sonido semejante a la inglesa *End*. Es una cosa final y abrupta. No es más que ella misma» (CHESTERTON, G.K.: *St. Thomas Aquinas*. London: Hodder & Stoughton, 1933. Traducción castellana: *Santo Tomás de Aquino*. Buenos Aires: Espasa, 1959, p. 123.

<sup>13</sup> CHESTERTON, G.K.: *The autobiography of G. K. Chesterton*. New York: Sheed & Ward, 1936. Traducción castellana: *Autobiografía*. Barcelona: Acantilado, 2003, p. 41.

<sup>14</sup> *Ib.*, p. 58.

de los fines, el inicio del final, lo externo de lo interno, lo esencial de lo accidental,<sup>15</sup> incapacita al hombre moderno para asombrarse ante lo real. Las consecuencias de esta “desolidificación” la experimentó nuestro autor en carne propia en esa fase de su vida que él mismo denominó «el período de locura». En su *Autobiografía* señala que una de las causas de esta crisis, junto a la afición al espiritismo, fue su adhesión a la tesis impresionista que afirmaba que las cosas

[...] solo existen como las percibimos o incluso que ni siquiera existen [...]. Mientras los teóricos ateos —recuerda Chesterton— venían a explicarme que no existía nada más que la materia, les escuchaba con un tranquilo escalofrío de indiferencia porque sospechaba que no existía nada salvo la mente.<sup>16</sup>

La salida de esta crisis psicológico-espiritual tuvo lugar precisamente en la conciencia cada vez más clara de que la existencia no puede reducirse a lo mental. Dice Chesterton: «Era como si en el fondo del cerebro, por decirlo de alguna manera, alentara una olvidada llanita o estallido de asombro ante la propia existencia».<sup>17</sup> ¿No es la recuperación de este asombro el principal cometido de la obra de Chesterton? ¿No es lo que consigue Adam Wayne, el preboste de Notting Hill, ante el rey payaso Auberon cuando le muestra la superioridad de la vida sobre la comicidad? ¿No es lo que logra Innocent Smith en Manalive devolviendo al profesor de metafísica la capacidad de mirar las cosas desde el asombro y el agradecimiento? ¿No es la locura del genio o del santo que encarna Basil Grant, en *El club de los negocios raros*, expresión de una medida que no es de este mundo, capaz de admirar todo desde una lógica nueva llena de luz y de vida? ¿No es ese asombro ante la existencia lo que cautiva el interés de nuestro autor por San Francisco de Asís y Santo Tomás de Aquino?

## 2. El lenguaje simbólico

Retomemos nuestro hilo argumentativo. Si lo “original” en sentido estricto es la realidad, ¿en qué sentido se puede decir que una obra de arte es original? Lo primero que hay que señalar es que el objetivo del artista no es copiar la realidad. El lenguaje del arte no es imitativo, sino simbólico. Sin embargo, hay que ser cuidadosos a la hora de definir un símbolo, para no atribuirle veladamente una función imitativa, como sucedía, por ejemplo, cuando las virtudes eran representadas, en los techos

---

<sup>15</sup> «El hombre moderno —dice Chesterton— lee todas las cosas al revés; como cuando primero lee el periódico y luego la historia. Es como un ciego explorando a un elefante y condenado a empezar por el extremo de su cola [...]. Comienza así con un dogma infalible sobre el elefante: su cola es su trompa. Inicia mal desde el principio y trata de acomodar todas las cuestiones prácticas a este principio. Puesto que el elefante no tiene ojos en su parte trasera dice que es un elefante ciego» (CHESTERTON, G.K.: “The slavery of free verse”; in *Fancies vs. Fads*. London: Methuen, 1923, p. 74). Los textos de este ensayo han sido traducidos por el autor.

<sup>16</sup> CHESTERTON, G.K.: *Autobiografía*, cit. pp. 101-102.

<sup>17</sup> *Ib.*, p. 105.

de edificios antiguos y modernos, a través de figuras femeninas que encarnaban categorías propias de una filosofía moral. En estas representaciones no hay propiamente símbolo ni, por tanto, auténtico arte. Se trata más bien de un esfuerzo ocioso, un intento de «decir con seis semanas de trabajo con pincel y espátula algo que se dice mucho mejor con siete palabras».<sup>18</sup> Algo parecido sucede en la modernidad cuando se considera que toda expresión, incluida la artística, recibe su significado a partir de un sistema lingüístico perfecto. La creación artística desde esta perspectiva no sería otra cosa que la traducción, al plano figurado, de palabras que forman parte de un entramado conceptual descrito rigurosamente por la ciencia. Detrás de este argumento está el presupuesto lógico-empirista según el cual todos los pensamientos, sentimientos y humores pueden ser expresados a través de palabras cuyo sentido puede analizarse científicamente. Esta posición, que Chesterton llama «el dogma de la infalibilidad de la lengua», valora el arte no como símbolo, sino como mera sustitución, como el reemplazo de un término por otro en un proceso muy cercano a la imitación.

Ahora bien, ¿hasta qué punto las palabras forman parte de un sistema lingüístico transparente científicamente? Aquí la respuesta de Chesterton:

La verdad es que el lenguaje [language] no es en absoluto una cosa científica, sino una cosa completamente artística, una cosa inventada por cazadores, asesinos y artistas mucho antes de que existiese la ciencia. La verdad es simplemente que la lengua [tongue] no es un instrumento de fiar, no es un teodolito ni una cámara. La lengua es verdaderamente un miembro indisciplinado, como dijo un santo muy sabio, una cosa poética y peligrosa, como la música o el fuego.<sup>19</sup>

¿Por qué se define el lenguaje como una realidad “artística” e incluso poética? ¿Qué hay en él que impide la absoluta transparencia a la que aspira el lenguaje científico? Responder a esta pregunta implica profundizar en la naturaleza del lenguaje simbólico.

A diferencia de un lenguaje que copia o imita la realidad, el símbolo cumple una función creativa cuya comprensión implica la participación del sujeto a través de la imaginación. Esta participación se traduce en la tarea de “completar” aquello que el símbolo deja entrever y, gracias a ello, de enriquecer la realidad percibida. El excedente semántico del lenguaje simbólico no está en su literalidad, sino en las posibilidades de interpretación que de esta se generan y que solo el lector u oyente es capaz de llevar a cumplimiento.<sup>20</sup> Ahora bien, ¿cuál es el estatuto ontológico de esta

<sup>18</sup> CHESTERTON, G.K.: *G. F. Watts*, cit., p. 97.

<sup>19</sup> *Ib.*, p. 101. Lo que aparece entre corchetes ha sido añadido por el autor.

<sup>20</sup> «Uno de los deportes de la imaginación, un juego al que he jugado toda mi vida, consistía en coger un libro con dibujos de antiguas casas holandesas y pensar no en lo que había en los cuadros sino en todo lo que quedaba fuera de ellos, en los desconocidos rincones y callejuelas de la misma ciudad pintoresca» (CHESTERTON, G.K.: *Autobiografía*, cit., p. 43).

“creación”? ¿Es solo ficción y fantasía? Para responder a esta pregunta recordemos brevemente el singular análisis que lleva a cabo nuestro autor sobre el símbolo del escudo de armas de Inglaterra: el león heráldico.

Lo que nosotros, los modernos, no comprendemos bien es esto: que el león heráldico es mucho más importante que el león real [...]. El león legendario, el león hecho por el hombre y no por la naturaleza es, ciertamente, el rey de los animales. Es una gran obra de arte, una gran creación del genio humano [...] es el símbolo de todo lo que nuestra civilización cristiana ha elevado a la categoría de vida, energía y honor: la magnanimidad, el valor, el desdén por las victorias fáciles, el desprecio por todos los que desprecian a los débiles.<sup>21</sup>

La capacidad del león heráldico de orientar nuestra mirada hacia el hombre y los valores más nobles del espíritu humano permite afirmar que el estatuto del símbolo no es solo psicológico sino también metafísico. Se puede decir que todo lo que existe puede asumir carácter simbólico en la medida que es punto de partida de un acto interpretativo que remite al hombre y a sus posibilidades. Es precisamente esta capacidad simbólica la que se halla en el origen de las acciones humanas y en el origen de una comunidad. Es el hombre y todo lo que él ama aquello que motiva sus acciones y aquello que se va encarnando en un pueblo. Para Adam Wayne, en *El Napoleón de Notting Hill*, las verjas remiten a las lanzas, y las lanzas finalmente al amor entrañable del hombre por los suyos. Un amor que se caracteriza por consagrarse a alguien en particular, no a la masa ni al cosmos. El amor al hijo, a la esposa, al amigo, al barrio en donde uno creció, a los símbolos que representan todo lo que uno ama. No se trata solo de emociones ni de imaginación, sino de algo tan sólido como comer, beber o encender una pipa». <sup>22</sup> Desde esta perspectiva debe comprenderse el amor de Chesterton a la “patria chica” y a sus habitantes. Wayne encarna este amor, del cual nace su deseo de defenderlo de cualquier enemigo hasta el extremo de morir. Y su espada está llamada a realizar esa defensa. Por eso la espada adquiere un valor simbólico que va más allá de su materialidad, es como una “varita mágica” que hace que «todo cuanto toca deja de ser ordinario. Todo cuanto toca adquiere una magia que no es de este mundo [...]. Ha convertido en magníficos a paisajes monótonos y ha hecho que unas chozas duren más que otras tantas catedrales». <sup>23</sup> Ver en la espada algo más que su aspecto funcional y material es colocarse bajo la lógica del símbolo. De este modo es posible describir algo que todos ven, pero de tal manera que se trasluzca lo que pocos ven, esto es, el amor y la esperanza del hombre y de un pueblo. Cuando se manifiesta esta “sobrerrealidad” en lo percibido, la mirada del

---

<sup>21</sup> CHESTERTON, G.K.: “The heraldic lion”; in *The Glass Walking-Stick and other Essays*, cit. Traducción castellana: “El león heráldico”; en *Ensayos*, cit., pp. 66-68.

<sup>22</sup> CHESTERTON, G.K.: *The Napoleon of Notting Hill*. London, New York: John Lane, 1904. Traducción castellana: *El Napoleón de Notting Hill*. Barcelona: Ed. Bruguera, 1981, p. 116.

<sup>23</sup> CHESTERTON, G.K.: *El Napoleón de Notting Hill*, cit., p. 100.

hombre pasa de la indiferencia al asombro. Es esta mirada la que Chesterton quiere ganar y la que permanece como perspectiva determinante en sus escritos.

### 3. La dimensión simbólica de la poesía y de la pintura

El uso simbólico del lenguaje no es, sin embargo, un uso opcional entre otros, sino la esencia misma del lenguaje. Por eso no duda nuestro autor al señalar que el lenguaje en sus orígenes estaba más cerca del arte que de la ciencia y, por tanto, que la poesía es la forma más original y más realista del lenguaje. En la medida en que expresa el momento decisivo en que el hombre aprehende la excedencia semántica de la realidad, su valor tiene alcance metafísico.<sup>24</sup> No tiene por ello nada de extraño que nuestro autor se refiera a san Francisco de Asís, místico y poeta, como un pensador realista.<sup>25</sup> Que sean pocos los hombres de nuestro tiempo que se expresen en versos, no quiere decir que la poesía sea una forma desnaturalizada del lenguaje.<sup>26</sup>

Siempre he creído —afirma Chesterton— que si un hombre realmente fuera libre hablaría rítmicamente, más aún, en rimas. La mayoría de sus postales serían sonetos y la mayoría de sus telegramas cuerdas de arpa. En sus llamadas telefónicas tararearía una canción que, según el tiempo de espera, podría ser lírica o épica; o en su inevitable discusión con la telefonista, el duelo se convertiría en un dueto.<sup>27</sup>

Si el lenguaje poético es originalmente alegórico y no imitativo es por su capacidad de ofrecer un vistazo fugaz, pero jamás completo, de aquello que inauguró el asombro. Por la fuerza e inmediatez de su expresión, ningún otro discurso es capaz de sustituir el lenguaje poético ni aproximarnos de manera tan viva y existencial a su objeto. Ahora bien, ¿cómo explicar la insustituibilidad de la poesía sin poner en peligro el carácter analógico del lenguaje? ¿En qué sentido se puede decir que la poe-

<sup>24</sup> «La poesía sin filosofía tiene solamente inspiración, o en idioma vulgar: solamente aire» (CHESTERTON, G.K.: *Santo Tomás de Aquino*, cit., p. 124).

<sup>25</sup> CHESTERTON, G.K.: *St. Francis of Assisi*. London, Toronto: Hodder and Stoughton, 1923. Traducción Castellana: *San Francisco de Asís*. Buenos Aires: Lohlé-Lumen, 1995, p. 82.

<sup>26</sup> «El gran error consiste en suponer que la poesía es una forma no natural del lenguaje. Nos debería gustar hablar en poemas en el momento preciso en que vivimos y si no nos gusta hacerlo es porque tenemos un obstáculo en nuestro discurso. Ninguna canción es algo limitado o artificial, más bien la conversación es un intento imperfecto y balbuceante del canto» (CHESTERTON, G.K.: «Rostand»; in *Varied Types*. New York: Dodd-Mead & Company, 1903, pp. 77-78). Traducción del autor.

<sup>27</sup> CHESTERTON, G.K.: «The slavery of free verse»; in *Fancies vs. Fads*, cit. p. 76. «Si un hombre puede pedir una patata con un poema, el poema no sería solo una traducción más romántica de la patata, sino una mucho más realista. Porque la patata es un poema; es incluso una escala ascendente de poemas que empieza en la raíz, en las figuras grotescas y subterráneas de estilo gótico, con jobos como las deformidades de un hombre malvado y ojos como una bestia de la Revelación, que se eleva a través de las tonalidades verdes de la tierra hacia una corona que tiene la forma de las estrellas y la figura del Cielo» (*Ib.*, p. 77).

sía puede expresar lo que la prosa no?<sup>28</sup> Para responder a estas preguntas podríamos traer a colación algunas reflexiones que Chesterton ofrece sobre las artes plásticas.

Pensemos por un momento en los colores y en los significados que le atribuimos en nuestra civilización. El verde y el rojo tienen significados muy precisos cuando conducimos un coche. Sería absurdo pensar que los términos “adelante” y “alto” expresan todo lo que estos colores son y que su único valor reside en ser símbolo de una convención lingüística. Hay siempre un elemento irreductible en los colores que jamás podríamos traducir lingüísticamente y que tiene que ver con aquel atributo tan singular que propicia «la mejor y más hermosa experiencia dada a los sentidos de un hombre, siempre que el hombre le saque el mejor provecho».<sup>29</sup> Ninguna norma sintáctica o gramatical podría explicar por qué determinada forma de colorear podría ocasionar la atrofia de los colores, tal como se aprecia en sociedades en donde el diseño gráfico y los anuncios luminosos «están haciéndoles trabajar hasta la muerte».<sup>30</sup> Lo cierto es que cada color porta un contenido que mantiene una relación peculiar y misteriosa con determinadas situaciones y estados afectivos del hombre.<sup>31</sup>

Algo semejante podríamos decir de un cuadro. Hay en él un elemento irreductible a cualquier nombre, interpretación y teoría estética. En virtud de la eficacia y la fuerza de este elemento, el espectador es trasladado de la materialidad del cuadro al significado que se trasluce a través de él. En relación al significado moral, por ejemplo, Chesterton podría coincidir en que un cuadro no da lecciones de moralidad, aunque por motivos distintos a los del esteticismo, motivos más cercanos seguramente a los que sostenía Sócrates cuando afirmaba que no era posible enseñar a un hombre a ser virtuoso, sin ser consciente él mismo de que llegaría a ser uno de los referentes morales más importantes de la historia. Decir que una pintura no da lecciones de moral no significa que carezca a priori de un elemento moral. Más que antagonismo, debemos reconocer que entre el arte y la moral hay comunidad: ambos están sellados por un carácter «místico e intuitivo».<sup>32</sup> Este elemento común permite a Chesterton señalar que no sería irracional plantear como posibilidad un

---

<sup>28</sup> «La prosa no constituye la libertad de la poesía; es, por el contrario, el fragmento de la poesía. La prosa, al menos en su sentido prosaico, es poesía interrumpida, retrasada y apartada de su recorrido» (*Ib.*, p. 77).

<sup>29</sup> CHESTERTON, G.K.: “Killing the nerve”; in *The Well and the Shadows*. New York: Sheed and Ward, 1935, pp. 108-109. Los textos de este ensayo han sido traducidos por el autor.

<sup>30</sup> *Ib.*, p. 109.

<sup>31</sup> Hablando de su infancia y del teatro de juguete que había en casa, recuerda Chesterton: «A veces era posible comprar una especie de pólvora roja oscura que tras inflamarse estallaba en una luz roja intensa. El fuego en sí ya era sorprendente, ¡pero era fuego rojo! [...] Nunca hubiera utilizado el fuego rojo en una escena en donde el pastor —sin duda un príncipe disfrazado— llevaba a sus corderos a las praderas pálidas y verdes en primavera» (*Ib.*).

<sup>32</sup> CHESTERTON, G.K.: G. F. *Watts*, cit., p. 124.

parentesco entre ambos, de modo tal que «pueda haber una correspondencia auténtica, y no artificial, entre un estado moral y un efecto pictórico».<sup>33</sup>

Para Chesterton esta correspondencia no es imposible, pues tiene un claro precedente en la experiencia humana. En efecto, el hombre es capaz de relacionarse con lo bello y con lo bueno, sin perder por ello su propia identidad. Que alguien tenga una experiencia estética no es impedimento para que tenga otra de naturaleza ética. No es necesario multiplicar los individuos para justificar la diversidad de contenidos experimentados, basta simplemente constatar que una misma persona puede ser el sujeto de numerosas de experiencias por más distintas que sean. Ahora bien, ¿cómo se produce esta afinidad en la obra de arte?

#### 4. La especificidad del lenguaje pictórico en G.F. Watts

La idea de que el arte pueda estar en relación con realidades que lo trascienden es un hecho que Chesterton no asume de modo puramente teórico, sino a través del análisis hermenéutico de obras de arte concretas como, por ejemplo, las del pintor victoriano H. F. Watts (1817-1904). Decir que Watts pertenecía a la generación victoriana tiene un significado muy preciso para Chesterton, pues en distintas ocasiones define a los victorianos como personas selladas por sus ideales éticos al punto de que «la sola idea de que algo pueda ser más importante que la ética les habría parecido profana».<sup>34</sup> Esta característica no tendría por qué vincularse necesariamente con sus pinturas, pero tampoco tendría que quedar descartada sin más.

De las distintas obras de Watts analizadas por Chesterton, me gustaría iniciar con el cuadro titulado *La esperanza*. Lo interesante en esta obra es el contraste total entre la literalidad del título y la imagen. Dentro de una concepción imitativa del arte, este título tendría que corresponder muy probablemente a una mujer contemplando con rostro optimista el horizonte, adornada de flores y vestida de una túnica rosa. Lo sorprendente del cuadro de Watts es que estamos más bien ante «un lienzo oscuro, con una figura encorvada, abatida, secretista, que medio esconde una lira rota a la luz del crepúsculo».<sup>35</sup> El contraste entre el título y esta imagen descrita no responde a un error de Watts, sino a un acierto a la hora de decirnos cómo la pintura expresa un significado.

[Si en el espectador] de este extraño cuadro crepuscular comenzase a crecer una indefinida y potente sensación de comprensión, ¿qué vería entonces? Vería algo para lo que no existe expresión

<sup>33</sup> *Ib.*, p. 126.

<sup>34</sup> *Ib.*, p. 85.

<sup>35</sup> *Ib.*, p. 106.

ni lenguaje, que ha sido demasiado vasto para que lo vea ojo alguno, demasiado secreto para que lo pronuncie religión alguna [...]. De pie ante ese cuadro, se encuentra en presencia de una gran verdad. Intuye que en el hombre hay algo que siempre está a punto de desaparecer, pero nunca desaparece, una seguridad que aparentemente siempre se está despidiendo, pero nunca termina de irse, una cuerda tensada casi a punto de romperse, pero que nunca se rompe.

¿Cuál es esta realidad que simboliza esta imagen y «para la que no existe expresión ni lenguaje»? Es la misma realidad que la palabra “esperanza” busca expresar pero jamás lo hace del todo, esta realidad «que nunca abandona a los hombres pero que siempre, con osada diplomacia, amenaza con abandonarlos [...] con un aire como de peregrino que pasaba por ahí».<sup>36</sup> La palabra jamás podrá enunciar del mismo modo lo que este cuadro expresa, así como el cuadro jamás podrá enunciar del mismo modo lo que la palabra expresa. Ambos se muestran inadecuados respecto a la realidad simbolizada, pero ambos al mismo tiempo enriquecen nuestra comprensión de esta realidad por caminos distintos. Por eso, lo que Watts llama Esperanza

[...] la podemos llamar de muchas maneras. Llámala fe, llámala vitalidad, llámala ganas de vivir [...] es la cosa que explica por qué el hombre sobrevive a todo, y por qué el pesimista no existe [...]. Si existe en algún lugar un hombre que de verdad la ha perdido, su cara entre la multitud nos chocará de inmediato. Puede ahorcarse o llegar a primer ministro; no importa. Ese hombre está muerto.<sup>37</sup>

Pasemos a la interpretación de una segunda pintura, aquella que lleva por título *Mammon* y que remite a esa personificación del Dinero y del Comercio que condena Jesús en el Evangelio (Lc 16,13). El ejercicio intelectual al que nos invita nuestro autor es el de describir este cuadro imaginando que lo vemos por vez primera. Citemos la descripción que hace Chesterton:

[...] una figura entronizada, espléndidamente vestida de escarlata y oro, de cuyo lustre y de cuya dignidad emerge, en abrupto contraste, un rostro como de bestia ciega [...] esta cosa imperial, de ojos cerrados y rostro rollizo, sentada sobre su magnífico asiento, deja caer pesadamente las manos y los pies [...] sobre los cuerpos desnudos, divinos, de los jóvenes, sobre hombres y mujeres. Imaginemos que al fondo surge una humareda cruda y túrgida [...] y que con un toque final, fantástico y triunfal este dios y rey destructor se adorna con orejas de burro.<sup>38</sup>

Después de realizado este primer ejercicio podríamos pasar al siguiente: preguntarnos si esta imagen nos resulta familiar, si acaso en algún lugar hemos percibido algo parecido a esta “bestia ciega”. Esta es la respuesta que nos da Chesterton:

Esto es algo que en espíritu y en esencia he visto antes [...]. Ese rostro hinchado, inconsciente, tan pesado, tan violento, tan malvado, tan irresponsable ¿acaso no lo he visto en las esquinas, en los billares, en los bares, opinando sobre bonos del tesoro [...] Esas extremidades enormes y

---

<sup>36</sup> *Ib.*

<sup>37</sup> *Ib.*, pp. 111-112.

<sup>38</sup> *Ib.*, pp. 115-116.

destructoras [...] ¿no las he visto en los movimientos solemnes, en la salud morbosa de los ricos en las grandes ciudades? Los pilares duros y rectos de ese trono, ¿no los he visto en las líneas duras, rectas, horrorosas, de los almacenes y las fábricas? [...] esto es el comercio. Este es el hogar del dios mismo. Esta es la razón por la que los hombres lo odian, lo temen y lo aguantan.<sup>39</sup>

Tras estos ejercicios Chesterton puede decir que Watts ha acertado plenamente en el nombre del cuadro: *Mammon*. En lugar de pintar billetes y monedas para representar el Dinero y en lugar de pintar a hombres trabajando en una gran institución para representar el Comercio, ha pintado a este personaje que encarna la voracidad del Dinero y del Tener:

No es verdad —afirma Chesterton— que esto sea una imagen del Comercio, sino que el Comercio y el cuadro de Watts surgen de la misma fuente. Existe con seguridad una oscura fuerza controladora en el mundo; uno de sus productos es este cuadro, y otro es el Comercio. El cuadro no es el Comercio, sino Mammon.<sup>40</sup>

Si la pintura de Watts no es símbolo del hecho palpable y empíricamente verificable del comercio, ¿de qué es símbolo? Es símbolo de una realidad más sólida que la que se manifiesta a la percepción externa, esto es, de una intención malsana que el hombre alberga en su alma. Se trata de un hecho palpable que rige e impulsa a las sociedades modernas, «ese apetito ciego e inane de mero poder [...] que empuja incesantemente a los hombres a destruir lo que no pueden entender y a conquistar lo que no pueden disfrutar».<sup>41</sup> Tal vez por ello toda obra de arte que logra expresar las intenciones profundas de una acción humana accede inevitablemente al ámbito en donde lo moral cobra significado.

## 5. Conclusión

A modo de conclusión podríamos decir lo siguiente. Queda claro que tanto la poesía como la pintura apuntan a explicitar la realidad. En función de este objetivo, el lenguaje artístico asume la forma del lenguaje simbólico. Ahora bien, la “realidad” de la obra de arte no coincide totalmente con la realidad perceptible por nuestros sentidos. Más que un conflicto, esta no coincidencia confirma la riqueza inconmensurable de lo real, cuya verdad solo puede alcanzarse analógicamente. El carácter analógico del lenguaje, sin embargo, no impide que a la creación artística le sea reservado un lugar privilegiado en tanto forma de expresión que en muchos casos es más nítida y esclarecedora que la propia percepción empírica. Así lo dice Chesterton refiriéndose a los retratos de Watts:

<sup>39</sup> *Ib.*, p. 116-117.

<sup>40</sup> *Ib.*, p. 116.

<sup>41</sup> *Ib.*, p. 117.

Casi nunca pinta a un hombre sin hacer que parezca cinco veces más magnífico de lo que es en realidad. El original, si se presenta después, parece una copia mezquina y desagradable del cuadro de Watts [...]. Watts no copia a los hombres en absoluto: los vuelve a hacer. Mete la mano en el barro del caos y se pone a un hombre que se llama William Morris o a otro que se llama Richard Burton: sin duda, le asiste hasta cierto punto un viejo y pintoresco libro de texto llamado Realidad, con sus grabados rígidos pero sugerentes y sus indicaciones sensatas y sencillas.

Decir que una obra de arte modifica la cosa percibida es algo que ya hemos visto cuando afirmábamos que la creación artística era la antítesis de la imitación y de la copia. La obra de arte introduce un elemento novedoso en lo ya existente para expresar lo que ninguna descripción objetiva es capaz de hacer: la imagen esencial de la realidad simbolizada. Surge aquí la siguiente paradoja: ¿de qué manera lo que aún no es puede revelar mejor aquello que es? ¿Cómo la manifestación de esta novedad, es decir, de ciertas notas características ausentes en la cosa real es capaz de expresarla más plena y auténticamente que cualquier otro tipo de lenguaje? La respuesta que da Chesterton a esta pregunta no es de orden filosófico sino más bien teológico:

La verdad que está detrás de todo esto queda expresada en aquella antigua noción mística de la música de las esferas. Es la idea de que en el fondo de cada cosa la existencia se inicia con una armonía y no con un caos, y, por tanto, cuando extendemos nuestras alas y encontramos una libertad más amplia, la encontramos en algo más continuo y recurrente, y no en algo fragmentario y tosco.<sup>42</sup>

La visión que Chesterton posee de la realidad es la visión de una unidad armónica. No la unidad parmenídea en la que no se admite la pluralidad ni el movimiento, sino la unidad como principio de inteligibilidad. Si el caos deja su lugar a la armonía y al orden, es en virtud del acto creador divino que dona a cada cosa su existencia, su verdad y su finalidad. En tal sentido, la realidad de una cosa no se agota en lo que percibimos de ella aquí y ahora, sino que se remite a lo que fue y se extiende a lo que será desde el acto creador divino. En ese momento todo tiene que ver con todo, cada cosa se halla en una relación con la totalidad de las cosas. Pero, al mismo tiempo, todo se ordena en relación a las realidades personales para las cuales fueron creadas las cosas. En efecto, el lenguaje simbólico y artístico se funda en la capacidad del hombre de intuir y expresar las posibilidades de la libertad. Si fuéramos capaces de la visión divina, este lenguaje no tendría sentido pero, si fuéramos artistas, seríamos capaces de participar de algún modo misterioso, pero siempre incompleto, de esta comprensión desde la cual concebiríamos y realizaríamos nuestras obras. En la fugaz visión de la realidad, tanto el poeta como el pintor intuyen algo de la grandeza y de la bondad de lo que simbolizan, intuyen el noble origen de cada cosa y la sorprendente vocación a la que están llamadas. De este modo, desde la obra de arte es válido decir que lo que fue, es, y lo que será, también es.

---

<sup>42</sup> CHESTERTON, G.K.: "The slavery of free verse"; in *Fancies vs. Fads*, cit., p. 77.