

## **EL PROBLEMA DE LA INSPIRACIÓN EN EL PINTOR AMERICANO WILLIAM CONGDON**

**Nieves Acedo del Barrio**

**RESUMEN:** La inspiración es un tema central en el arte, ya que de ella depende la originalidad o la novedad, tan vinculadas a la autenticidad o el valor. Estudiamos ésta en referencia a William Congdon (1912-1998), pintor de la Escuela de Nueva York que, dada la abundancia de sus escritos, presenta un particular interés en este aspecto. De hecho, el *don* ha centrado la mayor parte de los estudios sobre él. Al tratarlo no pretendemos, de ningún modo, deducir la valoración de su obra, que deberá partir de ella misma. Se toma pie de otros escritos que tratan el mismo tema y que ayudan a definir las distintas etapas por las que pasa Congdon. A saber: *La muerte en Venecia* de Thomas Mann, *La obra maestra desconocida* de Balzac y *Poética musical* de Stravinsky. En los dos primeros casos, la búsqueda activa de la inspiración destruye el hacer artístico por abandono o sublimación del mismo. En el tercero, el propio autor profundiza en su creación basada en la especulación y el juego, demostrando una actitud pasiva ante la inspiración que permite su encuentro.

**ABSTRACT:** Inspiration is a key issue in art, originality or novelty —so close related to authenticity or quality— depend on it. We study inspiration in William Congdon (1912-1998), New York School painter that, given the plenty of his writing, presents a particular interest in this area. In fact, most of the studies on William Congdon have focused on his *gift*. Treating it, we do not aim to judge the quality of his work, this must come from the work itself. We base our study on other writings that deal with the same topic, which help to define the different periods Congdon went through. These are: *Death in Venice* by Thomas Mann, *The Unknown Masterpiece* by Balzac and *Musical Poetics* by Stravinsky. In the first two cases, the active search of inspiration ruins the artistic «doing» due to abandonment or sublimation of it. In the third case, the author himself goes deeply into his creation based on speculation and game, showing to the inspiration a passive attitude that allows the encounter.

La figura de William Congdon, (Providence 1912, Milán 1998), pintor americano, que desarrolló su obra entre Estados Unidos y Europa desde el final de la II Guerra Mundial hasta su muerte, desde el expresionismo de la Escuela de Nueva York, hasta el silencio oriental de sus monocromos, puede constituir, por la abundancia de sus escritos y el calado de sus reflexiones sobre su experiencia creativa, un punto de reflexión en torno al problema de la calidad en la obra de arte. Con frecuencia el pintor, una vez terminado el proceso de creación del cuadro, iniciaba un periodo en el que salía de sí mismo y se convertía en espectador para decidir la permanencia o destrucción de cada pintura. Muchas de sus reflexiones o vacilaciones quedan reflejadas en las páginas de su diario o en sus cartas. En sus escritos, hablar de la calidad de una obra de arte es hablar

de su existencia o no existencia como tal. Se limita a constatar si el cuadro «è o non è», y explica: «Il quadro non è fatto, è nato. Io partorisco ciò che ho ricevuto, come intuizione che urge a manifestarsi».<sup>1</sup> El ser o no ser bajo el que Congdon juzga sus obras radica en lo que cada pintura tiene de novedad, es decir, de origen desconocido, que le permite alzarse como objeto autónomo, independiente de su autor. Cabría preguntarse si esta forma de valoración del cuadro es válida para el crítico. Para que la novedad se pueda convertir en criterio, debería ser posible reconocerla. ¿Cómo accederemos a ella? Podemos buscarla en el objeto acabado e independiente, lo que corresponde al *connoisseur*; o bien, en la experiencia que el artista tiene de su propio acto de creación, pero esto último es inaccesible a nadie que no sea él mismo y pertenece a su subjetividad, por lo que no puede ser nunca criterio de calidad de la obra, sino, en todo caso, de autenticidad de la experiencia creativa. En este sentido, las declaraciones de nuestro artista no aportan mucho al crítico. Al centrarnos en este último aspecto en la persona de William Congdon, renunciamos a deducir de él cualquier juicio sobre su producción artística.<sup>2</sup> En las páginas que siguen, no se pretende indagar en el resbaladizo terreno de la psicología, en busca del origen de la obra de arte, sino simplemente iluminar, desde la experiencia narrada de un artista, un fenómeno tan universal y controvertido como es la inspiración.

A este respecto, incitará a la reflexión comprobar la confluencia de dos tradiciones contradictorias, una escéptica y otra idealista, en la vida del mismo personaje. En Congdon no se niegan la una a la otra, sino que se suceden y conjugan, lo que parece poner de manifiesto que ambas concepciones de la inspiración, aparentemente opuestas, tienen un nexo común que permanece aún en el ámbito de lo desconocido y que no se identifica con lo específico de ninguna de ellas.

Para mejor ilustrarlas, identificamos sendas tradiciones con los protagonistas de dos conocidas obras literarias que presentan interesantes paralelismos con la experiencia congdoniana: Aschenbach, de *La muerte en Venecia* de Thomas Mann, para quien la inspiración no es posible sin la exaltación morbosa del sentimiento, y Frenhofer, de *La obra maestra desconocida* de Honorè de Balzac, que contiene una mistificación de la teoría romántica del genio en sentido platónico. En ambas obras, los autores se detienen a diferenciar la maestría o la destreza de la genuina creatividad o genialidad, para lanzar a su personaje, poseedor de las primeras, en busca de las últimas. En las dos historias, el artista vive mientras vive su potencia creadora, y muere cuando la agota o la destruye.

William Congdon desarrolló su obra entre 1945 y 1989. Habitualmente, su trayectoria se divide en tres etapas:

— En los años cuarenta y cincuenta vive inmerso en la experiencia de la Escuela de Nueva York, con gran éxito de público y crítica.

— Los años sesenta y setenta, inmediatamente después de su conversión al catolicismo, suponen un largo periodo de crisis, muy controvertido para la crítica.

<sup>1</sup> Cfr. CONGDON, *Lettere a Belle*, Jaca Book, Milán, 1980, pp. 8 y ss.

<sup>2</sup> Antes bien, partimos del reconocimiento que de ella han hecho insignes críticos y cocedores del arte, como Clement Greenberg o Peggy Guggenheim para sus primeras obras; Giuseppe Mazzariol o Giulio Carlo Argán para las últimas.

— En los ochenta y primeros noventa, superada la crisis, se adentra por nuevos caminos que llevan a una total renovación de su pintura.

Cada una de estas tres etapas se corresponde con una actitud diferente hacia su capacidad artística, que, como veremos, él considera un don innato que se manifiesta en imprevisibles advenimientos. De hecho, para él la vida del artista, su trabajo, consiste en provocar estas *visitaciones*. La forma activa de procurarlas supone una interpretación de lo desconocido. Es en este ámbito donde el pensamiento y la actitud del artista evolucionan y fluctúa entre Aschenbach y Frenhofer, entre el escepticismo moderno y el idealismo clásico.

Como es sabido, la obra de Thomas Mann, mediante un modo que tiende a problematizar más que a aclarar, pone una vez más de manifiesto las contradicciones que presenta la teoría romántica del arte como forma de vida modélica. Su personaje parte de esos mismos planteamientos, cercanos a los de autores como Schafesbury, para quien «el hombre que merece verdaderamente el nombre de poeta, es un auténtico maestro o arquitecto de su especie».<sup>3</sup> A partir de aquí, Mann muestra la debilidad de esta teoría moralizante haciendo descender a su personaje de la civilización a la barbarie, de la contención y el orden a lo grotesco. El camino de este descenso inevitable es, precisamente, la dificultad existencial de la inspiración. El protagonista de *La muerte en Venecia*, con su recorrido, va desentrañando la siguiente ecuación: el arte no *inspirado* cae en el vacío de la pericia o del formalismo, se convierte en mentira; la inspiración sólo puede nacer del amor a la belleza, y el amor está unido a la exaltación del sentimiento. De modo que el poeta, concluye, se encuentra siempre al borde del abismo. «Por más que a nuestro modo seamos héroes y guerreros virtuosos, en el fondo somos como las mujeres, pues lo que nos enaltece es la pasión, y nuestro deseo será siempre, forzosamente, amor: tal es nuestra satisfacción y nuestro oprobio»,<sup>4</sup> termina afirmando.

*La muerte en Venecia* es la inmólación de la integridad física y psíquica del hombre en el altar de la belleza, representada en su fascinación y engañosa ambigüedad por la ciudad de la laguna.

Sin embargo, no se trata de indagar en la relación del arte con la vida, o las correspondencias que la ética pueda hallar en la estética. Interesa más bien el aislamiento del concepto de inspiración que implica el recorrido del personaje de Mann.

Aschenbach emprende el viaje en busca de un acicate para su domesticada sensibilidad que dé vida a sus obras, tanto tiempo dependientes del sufrimiento y del esfuerzo del trabajador infatigable. Corre en busca de un nuevo nervio, de la renovación. Y en Venecia se entrega a la contemplación enamorada de la perfección griega del muchacho Tadzio. En su presencia, como ante una musa, su espíritu exaltado se pone en disposición de alumbrar la obra: «la naturaleza se estremece de placer cuando el espíritu se inclina, reverente, ante la Belleza. Y súbitamente lo asaltó un deseo de escribir»,<sup>5</sup> explica Mann.

La obra nace en un estado de exaltación tal que, «cuando Aschenbach puso a buen recaudo su trabajo y abandonó la playa, se sintió exhausto, interiormente derruido: era

<sup>3</sup> Citado en LABRADA, *Estética*, Eunsa, Pamplona, 1998, p. 81.

<sup>4</sup> THOMAS MANN, *La muerte en Venecia*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995, p. 142.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 97.

como si su conciencia lo estuviera inculcando después de una orgía». <sup>6</sup> Es el comienzo de la inmolación a la que aludíamos, que halla su justificación en la genialidad de la obra que ha nacido. El artista depende absolutamente de la gratuidad de estos nacimientos. Su acabamiento supone la muerte, la caída del artista por el precipicio de su propia pasión, que ha sido a la vez origen y término de su arte. En efecto, cuando Aschenbach concluye, «apesadumbrado, que la palabra sólo puede celebrar la belleza, no reproducirla», cuando deja de escribir, comienza a dejarse morir.

El periplo de Aschenbach, encarnación poética de un universal, halla una sorprendente correspondencia en el particular caso de Congdon en los años 50. También él hizo un recorrido de la *civilización* a la *barbarie*, en consonancia con tantos otros artistas de su generación, que le llevó al borde de la consumación. La huida de Congdon, primero del puritanismo de sus orígenes en Nueva Inglaterra, y después de la falsa satisfacción del éxito en el seno de la Escuela de Nueva York, le condujo a Venecia, en cuya belleza encontró una tabla de salvación que, dando vida a su arte le permitía aplazar su propia muerte. El resultado es una producción pictórica de reconocida calidad. Congdon, como Aschenbach, ceba sus sentidos en la equívoca y fascinante belleza de la vida en Venecia y la convierte en alimento y origen de su inspiración. Su trabajo creativo consiste en entregarse a la vivencia y a la embriagadora contemplación de cuanto le rodea. La imagen se va forjando en el inconsciente a través de la experiencia. Para *liberarla* no tiene inconveniente en crear estados mentales de semi-inconsciencia o de euforia, generalmente mediante el alcohol. Forja así un estilo de vida que arroja al artista en brazos de sus propias pasiones. Estas son, como en el caso de Aschenbach, alimento necesario y principio de muerte.

El mismo artista, en una fragmento de 1954 expresa la íntima relación de su modo de vida con su obra, cuyo nexos son los buscados momentos de inspiración: «I've always invited; & courted the marginal, tight-rope life I've lived; & each painting is a grabbing back to balance. I've justified my life, & accepted the price because of them. I don't work; they come & save me like angels». <sup>7</sup> Y en otra del mismo año: «But you'll never get a quiet me and my paintings too - the flame & the image do not arise out of serenity: of peace or of comfort. [...] I know, it is a tight-rope life, & so in my painting —I may fall off, but I will have left something substantial in my name— Of course I do fear my personal unbalance may increase & warp the wholeness of my paintings». <sup>8</sup>

Efectivamente, mediados los años 50, las crisis creativas de Congdon van siendo cada vez más frecuentes. Su sensibilidad parece exhausta. La búsqueda de inspiración y de estímulo, canalizada a través de sus viajes, se hace urgente y desesperada. Sin momentos creativos su pintura está muerta, y sabe que si no hay pinturas que le justifiquen no puede vivir. La amenaza del suicidio es cada vez más frecuente.

En una carta de 1955 se hace la siguiente reflexión: «I always think - oh how awful if we have only a certain amount of love quantity in our center - a certain amount of capital - and that, instead of living on the interest of capital, the generation, radiation of

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>7</sup> Carta a Bell Gardner, Venecia, 5-5-54. Los documentos que se citan están conservados en el archivo de la William G. Congdon Foundation, en Buccinasco, Milán.

<sup>8</sup> Carta a Jim Ede, Asís, 14-4-54.

that love power, I have lived off & consumed capital itself, which does not regenerate [...] —I have let my sensibility rampantly intensify itself & feed on itself, so that I become the center of all the dramas of each day— Rilke was that way too —but I think it is the road to madness».<sup>9</sup> Y poco después añade: «Dangerous illusion that one's p[ain]t[in]g will give stability —stab[ility] is security— All it can do is to maintain enough equil[ibrium] so to continue the struggle —How I wander around with this lost & broken spirit— self-broken —condemned to this suicide among others in order to rise to the clean self heights where I create & see clearly. But each time I die?».<sup>10</sup>

El punto extremo al que ha llegado queda claramente expresado en el siguiente fragmento: «What is irresponsible is to have so willfully bagged up my life that in order to have a pure birth I must go through scenes little short of suicide and not a bit short of madness and destruction, - suddenly disfiguring the painting in process and myself as well, literally knocking myself out to give birth by surprise».<sup>11</sup>

La obra de Balzac, como la de Mann, también supone un cuestionamiento más problemático que esclarecedor de las teorías del genio al uso en su tiempo. La Ilustración había convenido en considerarlo una capacidad innata que precisaba del trabajo —de la pericia adquirida— para desarrollarse y que se manifestaba en los momentos de entusiasmo. El Romanticismo, a esta consideración general, añadía el realce de la emoción y del sentimiento por encima de la claridad de la razón. Balzac asume en sus líneas generales el planteamiento común a su tiempo, y lo cuestiona partiendo de su propia experiencia.

Dore Ashton, en un célebre texto sobre Frenhofer, 12 muestra las fluctuaciones del autor tal como se desprenden de la comparación de las dos versiones que conocemos de La obra maestra desconocida. Del talento creativo del propio Balzac nace la insistencia en la importancia del modelo interior o de la intuición, la exploración obsesiva de Frenhofer de lo que llama su visión interior. Y en esto se pone de manifiesto la preocupación espiritual de Balzac que tanto le acerca al Congdon maduro.

En todas sus obras aparece de un modo o de otro la problemática del origen del arte, pero en la novela que nos ocupa, aparece la misma personificación de Balzac, acuciado por la duda, adelantándose a su propio tiempo y convirtiéndose en arquetipo del artista del siglo XX. En efecto, «Frenhofer, resulta reconocible para los pintores modernos que han ido más allá de las apariencias en busca de objetivos más elevados o más profundos que la mayoría de los artistas».<sup>13</sup> Entre ellos, William Congdon.

El pintor norteamericano que hemos visto al borde del suicidio, decidió su conversión al catolicismo en uno de los momentos de crisis creativa más agudos. A partir de entonces intentó un cambio en su práctica creativa para hacerla acorde con un modo de vida menos turbulento. Para ello, se dedicó a la introspección y a la revisión de sus propias convicciones. El resultado fue, por un lado, una intelectualización de su experiencia creativa, que intentaría hacer depender de motivaciones más espirituales que

<sup>9</sup> Carta a Jim Ede, París, 24-22-55.

<sup>10</sup> Carta a Jim Ede, Puebla, 16-2-55.

<sup>11</sup> Carta a Bell Gardner, Ciudad de Guatemala, 8-2-57.

<sup>12</sup> Dore Ashton, *Una fábula del arte moderno*, Taurus, Madrid, 2001.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 55.

pasionales. Paralelamente al esclarecimiento teórico de sus convicciones se dio, inevitablemente, una complicación de su actividad creativa que le llevó a una prolongada crisis. Esta vez no era su integridad o su vida física lo que estaba en peligro, pero su obra estuvo a punto de sucumbir. Perseguía una idea preconcebida de lo que debía ser que era incapaz de llevar a la práctica. Congdon, como Frenhofer, se ahogaba en la duda y no salía de la repetición obsesiva del mismo tema. Sus crucifixiones, alejadas de cualquier motivo natural, apoyadas en una suerte de visión interior que, sobre la tabla, adquiriría forma mediante violentos empastes de color casi abstractos, nos hacen pensar en la belleza ideal perseguida por el loco personaje de Balzac que termina en una informal maraña de trazos de color.

Frenhofer, por su entusiasmo y su entrega se ha convertido en mito y modelo para muchos artistas modernos. Pero es precisamente el motivo de su fracaso lo que sirve de espejo a Congdon. La raíz de su ruina, que se materializa en la duda, la enuncia Balzac por boca de uno de sus personajes: Frenhofer, explica Porbus al joven Poussin, «ha meditado profundamente sobre los colores, sobre la verdad absoluta de las líneas; mas a fuerza de investigaciones, ha llegado hasta a dudar del objeto mismo de ellas. En sus momentos de desesperación, pretende que el dibujo no existe, y que con trazos no se pueden hacer más que figuras geométricas [...]. En fin hay algo más cierto que todo esto, y es que la práctica y la observación lo son todo en un pintor, y que si el raciocinio y la poesía pugnan con los pinceles, se llega a la duda como ese buen hombre, que es tan loco como pintor. Pintor sublime, ha tenido la desgracia de nacer rico, lo cual le ha permitido divagar; ¡no le imitéis! ¡Trabajad! Los pintores no deben meditar sino con los pinceles en la mano».14

A partir de su conversión Congdon se retira de los circuitos habituales del arte. La nueva situación se ve facilitada por la herencia paterna y materna que prácticamente coinciden con su cambio de vida y que le permiten desentenderse de las ventas. Poco después comenzará la redacción de un diario que se convierte en soporte principal de su pensamiento. Sus páginas están recorridas de principio a fin por las fluctuaciones, las dudas, la búsqueda de inspiración, la nostalgia del pasado y los ascensos y mistificaciones de su actividad artística. Una pequeña muestra de 1965 puede ilustrar el tono general de estos años: «la pittura secondo le proprie passioni, e sollecitata dalle passioni non è più possibile per me. [...] Non posso più pescare nella morte per qualsiasi segno redentivo. Mi è disponibili ormai una sola via e la pittura non mi sarà data se non in quanto io aderisca, ami, e viva Gesù Cristo.»15 Pero días después añade: «Vino aumenta il quoziente del sé dell'artista, diventato co-soggetto dell'opera- e in caso mio: fin al punto che io vada avanti per tutto un pomeriggio, ricreando qualsiasi cosa che tocco [...] come se fosse un quadro. Così – godo questa creatività, nella quale c'è tutta la sensazione, l'auto-compiacenza senza la fatica. [...] È la masturbazione della propria creatività».16 En medio de esta dinámica, no logra superar su aridez: «L'io in me si ribella, vorrebbe staccarsi addirittura dall'oggetto, correre via da sé, e con tutto ciò che

---

14 HONORÉ DE BALZAC, *La obra maestra desconocida*, p. 257.

15 *Diario*, 18-11-65.

16 *Diario*, 22-11-65.

ha preso in sé (per distruggere). Per questo “non vedo più, ne dentro ne fuori” [...]. Non vedo fuori perché l'io si ribella, e non vedo dentro perché Dio non più permette». <sup>17</sup>

En esta segunda etapa Congdon intenta explorar con la meditación las fuentes mismas de su inspiración. Pero sus interminables reflexiones o sus experiencias místicas no son la emoción de la que nace su pintura. Les falta el cuerpo. Sus sentidos permanecen sordos a todo estímulo. Y ante uno de sus cuadros de estos años, como ante La bella cortesana de Frenhofer, Porbus y Poussin podrían comentar: «“Aquí acaba nuestro arte en la tierra”, repuso Porbus tocando el lienzo. “Y de ahí va a perderse en los cielos”, replicó Poussin». <sup>18</sup>

En dos declaraciones que distan entre sí más treinta años el pintor trata de explicar el proceso de creación de sus obras. Congdon habla en ambos textos de la experiencia de vida que supone el viaje, periodo previo, de adquisición de material o de alimento para pintar. En medio de la intensidad de sus experiencias, exteriores o interiores, visibles o invisibles, el artista recibe la imagen de un modo misterioso. Y aquí está el núcleo de su experiencia, en la gratuidad del don, que, según se deduce de sus declaraciones, permanece inalterable a lo largo de los años.

«All this» —declara en 1950 refiriéndose a la experiencia del viaje— «is a discipline for: any moment of excitement towards the subject is the prompting of an image sufficiently jelled to paint itself. My excitement is the image. My painting is the shape of the image, of my excitement, of my love, of my discovery. The conscious part of the painting is the preliminary period of acquaintanceship. When the image jells, I will be already painting. The actual doing of the painting is the least of it for me, this is no problem. [...] The image tells me when to begin; paints itself through me; tells me when it is concretized (when the painting is finished)».

Y de un modo muy similar en 1980, continúa un discurso sobre la memoria que sustituye al viaje afirmando: «Perché tu non dipingi se il quadro non è già nato dentro di te. L'immagine già vive in te. [...] viene fuori per via della memoria e... Io dipingo soltanto, non posso dipingere vedendo perché deve accadere la circostanza, la circostanza è quando accade, quando si concepisce l'immagine. Quando si concepisce l'immagine in te sei gravido, incinto e allora sei pronto secondo l'indicazione dell'immagine in te, a dipingere. [...] Così devo dipingere prima che io veda quel che sta accadendo. E non guardo, non faccio spia su quel che è il Mistero che sta nascendo, perché è il miracolo che sta accadendo. Quando è un vero quadro. [...] Quando accade questo dipende del quadro stesso non da me. Io posso soltanto confermare quel che il quadro mi comunica di sé e di quel che devo fare io per farlo realizzarsi». <sup>19</sup>

Así describe el artista, casi balbuceando, lo que constituye el núcleo de su experiencia creativa. Explica la novedad que no tiene explicación, la gratuidad de un advenimiento. El artista es un siervo, un médium de la imagen que quiere nacer de su inconsciente o de las profundidades del misterio. En definitiva, de lo desconocido. La maestría o la capacidad del pintor es sólo materia prima fecundada por un acontecimiento o una emoción.

<sup>17</sup> *Diario*, 26-11-65.

<sup>18</sup> BALZAC, *op. cit.*, p. 266.

<sup>19</sup> *Le mele di Cézanne*, entrevista a William Congdon filmada en 1992.

Pero la inspiración no se ha dejado domesticar, ni por la exasperación del sentimiento, ni por la mistificación. Permanece obstinada en el terreno de lo desconocido.

Y allí quedará cuando, en la última etapa de su obra, le sea dado un respiro a su creatividad y logre la renovación de su estilo. La paz que encuentra Congdon en sus últimos años tiene que ver con una rendición: renuncia, no sin ocasionales forcejeos, a la tentación de dominio de su propio arte y se abandona a las indicaciones de la musa, limitándose a cierto estado de servidumbre: cuando puede pintar, pinta, cuando no, trabaja sus medios.

En un artículo de 1982 el octogenario pintor recordaba las lecciones que, a propósito del tema que nos ocupa, había recibido de su entrañable amistad con Igor Stravinsky. En una entrevista publicada con el título «Il mio amico Igor compagno di mistero» reconocía: «Certo, il rapporto tra noi nasceva dallo stesso dono creativo»; y añadía: «Lui era vergine, e non sciupava il suo dono. E il suo dono era grandissimo, si può dire che l'ha quasi consumato. In lui tutto era obediencia a questo dono, senza egoismo».<sup>20</sup>

De modo que, en la última etapa pictórica, Congdon sustituye la búsqueda activa de la inspiración, lo que ha llamado «la masturbación de la propia creatividad», por el trabajo, por la especulación en medio de la cual, con más o menos frecuencia, se concibe la obra. Parece así asumir la actitud clásica del mismo Stravinsky, que en su Poética musical, arremete contra cualquier tipo de romanticismo y gusta de provocar a su auditorio afirmando que: «el fenómeno musical no es sino un fenómeno de alta especulación».<sup>21</sup>

Al final de su recorrido artístico Congdon llegó adquirir un punto de vista muy similar, devolviendo la inspiración al misterio, a lo desconocido, a lo que no se puede nombrar. Y la tenemos que dejar allí, al margen de la reflexión. Y con ella la calidad, si su razón es la novedad.

## Referencias bibliográficas

- ASHTON, D., *Una fábula del arte moderno*, Taurus, Madrid, 2001.  
 BALZAC, H., de, *La obra maestra desconocida*, Barcelona, Luis Tasso.  
 CONGDON, W., *Lettere a Belle*, Jaca Book, Milán, 1980.  
 LABRADA, M. A., *Estética*, Eunsa, Pamplona, 1998.  
 MANN, T., *La muerte en Venecia*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995.

---

<sup>20</sup> *Il sabato*, 29.5/4.6.1982.

<sup>21</sup> IGOR STRAVINSKY, *Poética musical*, Taurus, Madrid, 1989, p. 31.