





B.P. de Soria



61015571

D-2 1658

3

515

RECEIVED NOV 18 1960

LOS FUNDAMENTOS DE LA ESTÉTICA

97694

1015571

D-2
1658

PSICOLOGÍA EXPERIMENTAL

NORMAL Y PATOLÓGICA

- Baldwin.**—EL PENSAMIENTO Y LAS COSAS. EL JUICIO Y EL CONOCIMIENTO. Traducción de Francisco Rodríguez Besteiro. Con figuras. Madrid, 1911.
- Claparède.**—LA ASOCIACIÓN DE LAS IDEAS. Traducción de Domingo Barnés. Con figuras. Madrid, 1907.
- Cuyer.**—LA MÍMICA. Traducción de *Alejandro Miquis*. Con 75 figuras. Madrid, 1906.
- Dugas.**—LA IMAGINACIÓN. Traducción del Dr. César Juarros. Madrid, 1905.
- Duprat.**—LA MORAL. Fundamentos psico-sociológicos de una conducta racional. Traducción de Ricardo Rubio. Madrid, 1905.
- Grasset.**—EL HIPNOTISMO Y LA SUGESTIÓN. Traducción de Eduardo García del Real. Con figuras. Madrid, 1906.
- Malapert.**—EL CARÁCTER. Traducción de José María González. Madrid, 1905.
- Marchand.**—EL GUSTO. Traducción de Alejo García Góngora. Con 33 figuras. Madrid, 1906.
- Marle (Dr. A.)**—LA DEMENCIA. Traducción de Anselmo González. Con figuras. Madrid, 1908.
- Nuel.**—LA VISIÓN. Traducción del Dr. Víctor Martín. Con 22 figuras. Madrid, 1905.
- Paulhan.**—LA VOLUNTAD. Traducción de Ricardo Rubio. Madrid, 1905.
- Pillsbury.**—LA ATENCIÓN. Traducción de Domingo Barnés. Madrid, 1910.
- Pitres y Régis.**—LAS OBSESIONES Y LOS IMPULSOS. Traducción de José María González. Madrid, 1910.
- Serpi.**—LAS EMOCIONES. Traducción de Julián Besteiro. Con figuras. Madrid, 1906.
- Toulouse, Vaschide y Pieron.**—TÉCNICA DE PSICOLOGÍA EXPERIMENTAL. (*Examen de sujetos*). Traducción de Ricardo Rubio, con figuras. Madrid, 1906.
- Van Biervliet.**—LA MEMORIA. Traducción de Martín Navarro. Madrid, 1905.
- Vigouroux y Juquellier.**—EL CONTAGIO MENTAL. Traducción del Dr. César Juarros. Madrid, 1914.
- Woodworth.**—EL MOVIMIENTO. Traducción de Domingo Vaca. Con figuras. Madrid, 1907.
- Constan estas obras de tomos de 350 a 500 páginas, tamaño 19 X 12 centímetros. Seis pesetas cada tomo.

7
118

B^o 182

BIBLIOTECA CIENTÍFICO-FILOSÓFICA

B^o 182

Los Fundamentos de la Estética

LA CONTEMPLACIÓN ESTÉTICA Y LAS ARTES PLÁSTICAS

POR

TEODORO LIPPS

VERSIÓN DIRECTA DE LA SEGUNDA EDICIÓN ALEMANA

POR

EDUARDO OVEJERO Y MAURY

DOCTOR EN FILOSOFÍA

PROFESOR EN LA UNIVERSIDAD DE MADRID



MADRID
DANIEL JORRO, EDITOR
23, CALLE DE LA PAZ, 23
1924

ES PROPIEDAD

SECCIÓN PRIMERA

La contemplación estética y la obra de arte.

CAPÍTULO PRIMERO

DE LA PROYECCION SENTIMENTAL

Proyección sentimental y «expresión».

A modo de introducción a este segundo tomo de mi «Estética», quiero insistir sobre el concepto de la proyección sentimental. En general, dijimos, hablar de una «proyección sentimental» es lo mismo que decir «yo me siento.....» Pero puedo sentirme de mil maneras. Yo «me» siento, siempre que experimento orgullo, tristeza, deseo, o algo semejante. En general puede decirse que en cada sentimiento. Y en segundo lugar, la «proyección sentimental» implica que este sentimiento que yo experimento está ligado a algo que no soy yo, en otras palabras, que dicho sentimiento está para mí impresión inmediata en un objeto distinto de mí.

Obsérvese que ahora, en vez de la palabra proyección, empleo otra que parece expresar exactamente lo mismo: está, digo, para mí, algo en su objeto; dicho en general, hay en tal objeto una excitación anímica o interior. En vez de esta forma, puedo también emplear otra de más alcance y que nos es más familiar; puedo decir, a saber: un objeto sensible, diferente de mí, expresa algo interior o anímico. Así, por ejemplo, un gesto expresa tristeza.

De hecho, la palabra «expresión», como la palabra «está para mí», dice lo mismo que la palabra «proyección» en cuan-

to se refiere a la relación que estudiamos. Es evidente que yo no puedo ver ni oír la alegría sino sólo «vivirla» en mí o sentirla en mí. Y si la alegría está para mí en un objeto sensible, que yo veo, o algo sensible, un gesto, por ejemplo, «expresa» esta alegría, ello no puede significar otra cosa sino que yo me «siento» en dicho gesto o que soy proyectado en él sentimentalmente.

Pero, al mismo tiempo, el concepto «expresión», como el concepto «estar», implica algo más que la idea de proyección.

Las proposiciones son expresiones de juicios, de opiniones, de actos de fe, de asentimiento o de unanimidad interior, de actos, en fin, que significan un conocimiento real o supuesto. Tales juicios u opiniones, tales creencias, son «vividos» por nosotros lo mismo que «vivimos» nuestros sentimientos. A la vez yo me siento juzgador en mis juicios, lo mismo que en cada uno de mis sentimientos me encuentro como sujeto sentimental; por ejemplo, en la alegría como el que está alegre, en la tristeza como el que está triste. Mas, a pesar de ello, dichos actos no son sentimientos. La experiencia interior de un pensar, de un creer, no son hechos sentimentales. Por lo menos no es lo que en general queremos dar a entender cuando hablamos de sentimientos.

Y por esto no podemos llamar proyección sentimental a aquello que constituye el contenido de una proposición o de un juicio, o lo que se expresa en ellos.

El pensar, juzgar, creer son contenidos lógicos o de conciencia. Empleando esta expresión podemos decir también: los valores lógicos o de conciencia pueden ser verdaderos o erróneos, pero no son sentimientos. Todo el mundo me comprenderá y me dará la razón si digo: la verdad no es cosa que se refiera al sentimiento sino a la inteligencia. Ahora bien, al hablar de este modo contraponemos la inteligencia al sentimiento, el juzgar, el creer, el opinar, etc., al sentir, o aquellos hechos psicológicos a éste.

Siendo así, no podemos, repito, al menos en un sentido propio y riguroso, hablar de proyección sentimental cuando se trata del contenido de un juicio, de una creencia u opinión,

en suma, de una convicción. Como se recordará, en el primer tomo de esta Estética hablaba yo ocasionalmente de «proyección sentimental de los juicios en las proposiciones, con lo que quería dar a entender que para mí en una proposición «hay» un juicio, o que la proposición «expresa» para mí un tal juicio. Llamaba yo a esta proyección, intelectual, para distinguirla de la estética. Sin embargo, sería mejor, por las razones antedichas, no hablar de proyección en este caso y comprender bajo esta palabra solamente la verdadera, a saber, aquella en la cual, lo que yo siento, lo siento en otro, en otra cosa distinta de mí. Pero las opiniones, juicios, creencias, no las siento, como ya he dicho; la experiencia interior que suponen estos actos no es un proceso sentimental.

El sentimiento y las operaciones de la inteligencia.

El que los actos de pensar, juzgar y creer, o los hechos psíquicos que tales actos implican, no sean procesos sentimentales, y, por consiguiente, que nadie diga: «yo me siento pensante, creyente, sapiente» y sí pueda decir: yo *noto* que pienso, que juzgo, que sé, tiene su razón perfectamente clara. En efecto, el sentimiento, en su sentido riguroso, está caracterizado por una oposición: la del placer y displacer. Los sentimientos son placenteros o no placenteros, o mejor dicho, son por su propia naturaleza emociones coloreadas placentera o displacenteramente. Cuando yo digo: «yo me siento.....», quiero decir que experimento una emoción agradable o desagradable. Esta oposición placentera o displacentera va aneja inevitablemente a todo aquello que solemos designar como sentimiento.

Ahora bien, yo puedo sentirme afectado agradable o desagradablemente en una actividad, en un trabajo o en una producción. Entonces entiendo por actividad lo que cada uno de nosotros piensa cuando dice: «me siento activo». Quiero designar con estas palabras un movimiento de esfuerzo interior, mis fuerzas en movimiento. Pienso bajo esta frase un avance interior tendiendo a un fin, e inmediatamente sentido por mí. En ello se da siempre algo de lo significado por las palabras «tra-

bajo» o «producción» antes usadas. Se da algo de «fuerza» o eficacia de fuerzas en mí. Ahora bien, esta experiencia interior de una actividad es, ante todo, un sentimiento. «Me siento activo» es una locución familiar a todo el mundo.

Pero al sentir esta actividad, yo experimento un placer o displacer, esto es, una tonalidad, una coloración sentimental. Y por esto precisamente llamamos al placer y displacer sentimientos. En realidad sería más exacto llamarlos, como ya lo hice yo, matices sentimentales, es decir, coloraciones del sentimiento de actividad.

De hecho, jamás sentimos placer o displacer a secas, sino que al sentir placer o displacer nos sentimos activos en la manera o con la característica especial que las palabras placer y displacer indican. Dicho en otras palabras: en mi actividad, es decir, en el desarrollo de mis energías interiores me siento determinado en ésta o la otra manera. Sentirse y sentirse activo son dos frases que expresan absolutamente el mismo hecho. Si yo, en cada momento de mi vida me siento activo en cualquier forma, no es maravilla que yo en cada momento de mi vida me sienta de buen o mal humor.

El sentimiento de actividad, según lo dicho, se rige por la ley de oposición de estados placenteros o desplaceres, como el sentimiento del color por la oposición del claro y el oscuro, o las sensaciones acústicas por la de alto y bajo, es decir, que el sentimiento de actividad es la base necesaria o el substrato necesario de los sentimientos de placer y displacer, así como en los colores el negro, el blanco, el verde o el rojo son la base necesaria de la claridad y la obscuridad. El sentimiento de actividad, podemos también decir, es el sentimiento fundamental del placer y el displacer, como las sensaciones acústicas y ópticas lo son de las sensaciones de claridad u obscuridad, o de altura y profundidad. La oposición de claro-oscuro pierde todo su sentido si prescindo en pensamiento de los colores. Ahora bien, del mismo modo exactamente la oposición de placer y displacer pierde todo su sentido, si prescindo mentalmente de la actividad o de la eficacia, cualquiera que ésta sea, de mis fuerzas interiores que aparecen teñidas de placer o displacer.

Pero de todo lo que caracteriza a la actividad, no hay nada en el opinar, creer o juzgar, en el saber, real o supuesto. Si yo creo que algo es así o no es así, lo creo simplemente; realizo un acto de afirmación interior. Yo «admito» esto o lo otro, pero no «produzco» nada dentro de mí. No hay en esta operación mía ningún esfuerzo, ningún avance, nada que signifique fuerza, tensión, trabajo. Esto no quiere decir que no haya desplegado una intensa actividad y haya gastado determinada fuerza para llegar a la formación de dicha opinión o creencia, o dicho juicio. Pero por el hecho mismo de decir que he «llegado por» una actividad interior a la formación de un juicio, doy a entender que la formación del juicio no es una actividad interior. Ya distingo en tal locución, expresamente, la actividad por la cual he formado el juicio, la actividad intelectual, del juicio mismo.

Y como el hecho psíquico del opinar, creer o juzgar, no es una actividad, tampoco puede estar coloreado de un matiz placentero o displacentero. Y como le falta toda oposición de placer y displacer, no es un sentimiento. En este proceso está la razón de que para el uso corriente del lenguaje no tenga sentido el decir: me siento juzgando, opinando, creyendo, sabiendo real o supuestamente. Y así lo confirma también el que no consideremos el hecho de que una proposición encierra para nosotros una opinión, una creencia, un saber más o menos cierto, en suma, un juicio, como proyección sentimental en el verdadero sentido de la palabra.

Es evidente, con evidencia inmediata, que, en efecto, en el acto de pensar o creer, puramente como tal acto, por el simple admitir o aceptar un hecho, o, como también podríamos decir, en el acto de afirmación interior, en la mera conciencia: esto es así o no es así, no puede haber placer de ninguna clase. En efecto, aquí debemos distinguir dos cosas. Nadie niega que yo pueda sentir placer o dolor ante el hecho que afirmo, sé o pienso que sucederá, ni que me pueda afectar placentera o dolorosamente el acontecimiento o suceso de cuya realidad estoy persuadido. Pero no se trata de eso. La cuestión es si el opinar o creer, el saber o conocer, el tener por verdad una cosa, en suma, el juicio en sí y como tal, prescindiendo del

contenido mismo del juicio, es decir, con indiferencia de su cualidad propia, puede ser placentero o desplacer.

Y a este respecto debemos hacer la siguiente consideración: cada vez que abro los ojos, cada vez que actualizo un recuerdo, me convengo de algo, llego a la conciencia de una verdad, formo juicios, creencias, opiniones, adquiero una ciencia real o supuesta. Siempre que abro los ojos o que recuerdo algo adquiero la convicción de que esto o aquello es así o no es así, de que tal cosa ha sucedido o no ha sucedido, en una palabra, de que esto o aquello es verdad o no es verdad. Y, una vez que he adquirido en mi estado de conciencia la verdad o realidad de tal o cual hecho, puedo alegrarme o encolerizarme con motivo de él. Por el contrario, el sólo saber o conocer, el estado de conciencia puro, prescindiendo del contenido de lo que sabemos o conocemos, o del hecho de cuya realidad o verdad estamos persuadidos, no comprendemos cómo puede ser para nosotros cosa placentera o desplacer.

Subrayo esta cuestión de manera tan insistente, porque algunos han atribuido al juicio este carácter sentimental que yo le niego. Se ha hablado de un goce del conocer, es decir, del conocer en cuanto tal, atribuyendo a los actos de la «inteligencia y del ingenio» incluso placeres estéticos de diferentes clases. Pero los hechos hablan en contra de esta teoría. La experiencia interior no nos dice absolutamente nada del carácter placentero de estos actos de la inteligencia como tales, sino que, por el contrario, toda experiencia nos enseña más bien que dichos actos, por su propia naturaleza, están más allá, o, mejor dicho, más acá de todo movimiento afectivo o sentimental. Pero es preciso, para ver claramente esto, distinguir o separar, del supuesto placer de estos actos intelectuales, el placer que nos proporciona aquello de cuya realidad o verdad nos persuadimos en tales actos.

Esta «neutralidad» sentimental del creer, opinar, juzgar o saber, real o supuesto; esta «frialidad» propia de las operaciones de la inteligencia se explica como hemos dicho, porque tales operaciones no implican el desarrollo de una «actividad» ni de una «fuerza», en suma, de un trabajo de producción interior.

La actividad como objeto de proyección.

Naturalmente, con lo que llevamos afirmado queda dicho que, por el contrario, siempre que yo me «proyecto», en el sentido propio que damos a esta frase, o sea, siempre que siento mi propio yo en los diferentes objetos exteriores, como, por ejemplo, una actitud, un gesto, lo proyectado es una actividad o un sentimiento de actividad. Es una actividad particular determinada o un rasgo, una peculiaridad, una característica de mi actividad, una forma de desarrollarse mi esfuerzo interior, una forma de mi trabajo o producción interna o de actuación de una fuerza íntima en general. Unas veces se trata de una actividad libre, gozosa; otras, una actividad cohibida, oprimida. Unas veces es riqueza de actividad; otras, penuria. Una forma de manifestarse la actividad primeramente dicha es, por ejemplo, la que yo proyecto en un gesto o en una actitud alegre. De la segunda, en cambio, son el vacío o aburrimiento interior que se refleja en los gestos de una figura humana.

Pero quizá sea conveniente explicar lo que yo entiendo por «actividad». Designo con este nombre todo lo que en verdad puede atribuirse a esta palabra. No me refiero sólo a una actividad especial tendente a un fin que ante mi conciencia aparece, a la actividad voluntaria consciente, determinada por conceptos y que se dirige a obtener un resultado accesible; ni tampoco exclusivamente a la llamada actividad corporal o exterior, voluntaria. Sino que me refiero también a la actividad de la fantasía o de la concepción y contemplación de objetos sensibles y el abandonarse a ella. Y además entiendo por tal toda clase de actividad que procede de los impulsos ciegos e inconscientes.

Y no sólo incluyo, en mi concepto, la actividad llamada activa, sino también la actividad pasiva, el abandonarme a éste o aquel anhelo que interiormente siento en mí; por consiguiente, toda clase de impulsos, ya provengan del exterior, ya de mí mismo.

En una palabra, mi concepto se extiende a todo el flujo

de movimientos interiores inmediatamente sentidos, que se distingue del mero hecho psíquico, porque en aquel se encuentra positivamente el momento de la actividad, el momento del esfuerzo progresivo de la tendencia de un punto a otro, del empujar o ser empujado, del conducir o ser conducido; me refiero, repito, a ese flujo que no es el mero existir o reposar en un punto. En resumen, aludo a lo que podemos designar justamente en toda ocasión con las palabras «movimiento interior». Aludo a todo aquello que constituye un devenir de nuestra vida efectiva. Toda «vida» es ya de por sí una actividad.

Y toda actividad es fuerza, o lleva en sí la fuerza como un momento inseparable. Por lo cual puedo también decir: entiendo por actividad en este respecto, como también en otros, todo lo que en mí vive, todo lo que en sí encierra fuerza, toda afirmación o desarrollo de una fuerza o de cualesquiera fuerzas; todo aquello en lo cual siento el desarrollo de alguna «fuerza».

Pero, sobre todo, lo que más me interesa acentuar aquí es que no me refiero sólo a una particular actividad o a un hecho concreto y especial, sino, en general, a la forma en que se desarrolla mi actividad interior o a la manera de obrar las fuerzas en mí; no sólo a la manera particular y concreta como cristalizan mis fuerzas interiores en una acción determinada, sino a todo el proceso general por el cual se afirman sentimentalmente mis energías vitales.

Tal «actividad» se manifiesta en nosotros aun en el estado de «reposo» interior y exterior; se da en toda existencia consciente, aunque esté en reposo. Porque el reposo que nosotros vivimos y sentimos no es el reposo de la piedra, o sea la ausencia completa de movimiento, sino que se caracteriza más bien por el equilibrio tranquilo de fuerzas interiores o de la afirmación de fuerzas que obran en mí.

Y toda «actividad» de este género está coloreada sentimentalmente. Y lo está, según su cualidad. También aquí hemos de distinguir, de un lado, la actividad particular, el momento particular del conjunto, y, de otro, el desarrollo total de estas fuerzas interiores. Aquella será placentera o desplacerera,

según se trate de ésta o la otra actividad; por ejemplo, según se refiera a éste o a aquel objeto y, por consiguiente, estará configurada necesariamente de tal o cual modo. Pero la actividad total o de conjunto, el desarrollo integral de mis fuerzas interiores estará matizada según su carácter total, según el ritmo de su propagación o según la medida de su fuerza, o según la viveza o lentitud, la pereza, la libertad o compresión de su curso, y, sobre todo, también, según la riqueza o la penuria de la misma actividad.

Así, por ejemplo, la palabra «alegría» designa una manera determinada de desarrollarse el proceso de nuestra actividad interior. La alegría es esa actividad, la forma de la corriente de una actividad interior de conjunto, juntamente con el matiz placentero que lleva consigo por su naturaleza. Del mismo modo, la tristeza es la forma opuesta de esta corriente de actividad total interior.

Especialmente la tristeza es una forma de actividad sentimental que por su naturaleza propia está coloreada de un matiz displacentero. Y lo mismo se puede decir de los afectos de excitación apasionada o de vacío interior y aburrimiento.

Por el contrario, en oposición a todos estos estados pasionales o sentimentales, es decir, a tales actividades, el acto puro de la inteligencia, a saber, el simple aceptar un hecho, el saber, el creer, el juzgar, la conciencia de un valor, no es una afirmación o el desarrollo de una fuerza interior, sino un mero aceptar, una toma de posición frente al hecho positivo, un efecto del mismo en mí. Efectivamente, yo afirmo en mi interior un hecho, es decir, le «encuentro» verdadero o justo. Pero este proceso interior mío, este «encontrar» debe ser distinguido rigurosamente de todo uso o afirmación o desarrollo de una fuerza en mí. Y por lo mismo que el referido acto intelectual es distinto de toda actividad, porque en él no se manifiesta una fuerza, no tiene nada que ver con el placer o el displacer. Y esto equivale a decir: tal acto no es un sentimiento y, por lo mismo, no puede ser «proyectado» en el verdadero sentido de la palabra.

El hecho de que tal acto intelectual no es un sentimiento o que no está coloreado sentimentalmente, le podemos, final-

mente, expresar así: esta clase de actos están con el sentimiento en la misma relación que el blanco y el negro con los distintos colores del espectro.

A todo lo dicho hay que agregar ahora algo a modo de complemento. No sólo la actividad en acto o vivida o consumada, sino también la actividad en potencia; no sólo la vida que yo siento inmediatamente, sino también las posibilidades de vida inmediatamente sentidas; no sólo la afirmación o realización concreta de la fuerza, sino esta misma fuerza dentro de mí, de posible realización, puede ser susceptible de un matiz placentero o displacentero. También el sentimiento de poder obrar es un sentimiento de actividad. Es imposible que se dé en mí la conciencia de que yo puedo hacer algo, desplegar una actividad, sin tener implícitamente a la vez la conciencia de esta actividad, es decir, de que yo «puedo» algo. Por esto hay que dejar sentado que el sentimiento de actividad potencial o del «poder» es un especial sentimiento de actividad, o, en otros términos, es preciso dejar sentado de una manera explícita las dos posibilidades del sentimiento de actividad: el sentimiento de actividad actual y el sentimiento de actividad potencial.

A la vez podemos también reunir estos dos términos en una sola expresión. La actividad, he dicho ya, es la actuación o desarrollo de una fuerza. El que en ella exista una fuerza la constituye en tal actividad, y en ello se funda su coloración sentimental, o sea hace de ella un sentimiento. Pero el sentimiento de poder desarrollar una determinada actividad es el sentimiento de una fuerza que existe, aunque no esté actualizada.

Así, estas dos actividades, la actual y la potencial, pueden ser comprendidas en una sola expresión: «fuerza». Lo que de hecho sentimos en ambos casos es fuerza. Y siempre que sentimos, nuestro sentimiento es un sentimiento de fuerza. De una fuerza actualizada o solamente existente, potencial. Y todo matiz placentero o displacentero es una coloración del sentimiento de fuerza de una u otra clase; de la fuerza meramente potencial, pero, sin embargo, sentida, y de la fuerza actualizada o «vivida».

Sentimiento y actividad intelectual.

En vista de lo expuesto, podemos ahora desviar fácilmente una objeción que pudiera dirigirse contra nuestra anterior y repetida afirmación de que el juzgar, el opinar, el creer o el saber, la conciencia de un valor y el conocimiento, en suma, real o supuesto, no son en sí hechos psíquicos que vayan acompañados de coloración placentera o displacentera y que no lo son porque no son fenómenos de actividad. ¿Cómo podríamos, se nos preguntará, llegar a formar juicios u opiniones sobre las cosas, querer formar estos juicios, tender nuestro esfuerzo hacia ellos, si este saber, este juzgar, este conocimiento, real o supuesto, no nos contentase, no nos satisficiera, es decir, no nos proporcionase un placer?

Ahora bien, la contestación a esta pregunta, en parte, está ya dada.

El conocer, o sea, el formar un juicio, es cosa que se nos da sin esfuerzo por nuestra parte. Así sucede en el caso ya mencionado, cuando abrimos los ojos y se nos representa una cosa a nuestra mirada sin más acción por parte nuestra y nos contentamos con conocer o reconocer la existencia de dicha cosa, basándonos en la percepción sensible, por consiguiente, cuando inmediatamente de nuestra percepción nace el juicio de que la cosa existe y existe de ésta o la otra manera. Del mismo modo gratuito, es decir, sin esfuerzo, alcanzamos el saber cuando una persona nos dice que una cosa es de éste o del otro modo y nosotros asentimos interiormente a la afirmación de que la cosa es tal o cual; porque encontramos la proposición verdadera, no la podemos discutir, la suscribimos. En todos estos casos se puede decir lo siguiente: Nada nos hace creer que la conciencia de una realidad, en cuanto tal, el mero aceptar o reconocer la realidad de un hecho, la persuasión de que este hecho ha tenido lugar, independientemente de que sea de una clase o de otra, es decir, de que sea susceptible de una apreciación valorativa, en una palabra, que el acto de juzgar o de saber, puramente como tal, sea una cosa placentera o displacentera.

Pero, en cambio, otras veces las cosas no pasan así, sino que para realizar tal acto de afirmación interior, esta conciencia que nos dice «es así», esta especie de cabeceo interior, debemos hacer algo, consumir un íntimo trabajo, emplear una fuerza; en una palabra, desplegar una actividad.

Y, efectivamente, al desplegar tal actividad, puedo sentirme dichoso o al contrario. Entonces la razón del sentimiento de felicidad o de desdicha, es tal actividad o su forma especial. En esta actividad o movimiento interior podemos complacernos, podemos encontrar gusto en ella, pero no por eso es menos cierto que aquella afirmación proveniente de la percepción sensible de las cosas como valor de realidad que no supone energía ni actividad alguna, aquel aceptar un juicio o el asentimiento a su valor lógico, el mero acto de fe en una opinión, no puede ser origen de placer en sí mismo y hecha abstracción del contenido del juicio.

Pero hay que hacer todavía una distinción entre la actividad y el resultado de ésta. Lo que a nosotros nos regocija en el trabajo del pensamiento o en la actividad intelectual o espiritual por la cual formamos un juicio, es unas veces la actividad como tal, el gasto de fuerza o la eficacia interior de esta fuerza en nosotros. Otras veces es el logro del fin en vista del cual hemos desplegado aquella fuerza o aquel movimiento. En último término es la relajación de la tensión al entrar a poseer el objeto a que la actividad tendía. Y, como siempre, también encontramos aquí, de un lado, que la actividad misma y, de otro, que el resultado de esta actividad o esfuerzo, son fuentes de goce.

Pero también repetimos que antes no se trataba de esto. Por el contrario, hablábamos de la simple existencia de un juicio en la mente, del simple admitir o aceptar, de la convicción en sí misma, prescindiendo de cualquier actividad precedente y de su resultado, o de la consecución de un fin propuesto a esta actividad. La cuestión era ésta: si el juicio como tal, como puro acto de afirmación o negación interior, como conciencia de valor lógico, lleva consigo placer o desplacer.

Pero si decimos ahora que la actividad espiritual por la

que formamos un juicio y el resultado de esta actividad es placentero o puede serlo, no nos hemos expresado bastante claramente.

La conciencia de haber formado un juicio sobre una cosa, un saber o una opinión, es, prescindiendo de ella, un motivo de placer. Yo «me siento a mí mismo» en mi sabiduría, me siento orgulloso y superior a otros, es decir, me regocijo conmigo mismo al saber esto o al saber tanto. Aquí ahora, el saber, o el acto del juicio, del conocimiento real o supuesto parece en sí mismo, y prescindiendo de su contenido, placentero. Sin embargo, aquí debemos también distinguir el acto mismo y la actividad que de él brota o que hace posible. Saber, se dice, es poder. Quizá con estas palabras se alude al poder exterior, al poder sobre las cosas, al dominio práctico de la naturaleza. Pero, aun prescindiendo de esto, saber es poder, por ejemplo, es, o mejor dicho contiene, un poder espiritual interior. Lo cual quiere decir que yo puedo con mi ciencia hacer muchas cosas. Puedo administrar el saber, el juicio que he formado y que es mi patrimonio interior, de muchas maneras. Puedo resolver problemas o cuestiones, asignar a las cosas de las cuales sé algo, su puesto en las relaciones de la realidad, comprenderlas o subsumirlas bajo diferentes conceptos; dicho en pocas palabras: puedo, con los objetos que se representan en mi espíritu, operar y formar relaciones. Los domino espiritualmente, y por lo mismo tengo un sentimiento de libertad y de señorío. Pero la conciencia de un poder interior espiritual, y quizá también de un poder exterior y práctico, es conciencia de actividad. Esto es, conciencia del poder desarrollar una energía o fuerza «latente». Pero, como hemos dicho, la conciencia de que yo puedo desplegar dicha actividad o disponer de las cosas en la manera apuntada, la conciencia de la posibilidad de este movimiento de esfuerzo interior es también conciencia de la actividad o del esfuerzo interior que se concreta en un movimiento. La conciencia de que yo puedo desplegar una actividad no es la conciencia de que yo la despliego en este momento. Pero en el fondo de la misma, en forma característica e imposible de ser descrita más definidamente, está la conciencia de actividad. Y

también en esta posible actividad puedo encontrar un goce.

Pero, al mismo tiempo, debemos también distinguir de esta conciencia del poder o de la posibilidad, la conciencia del saber o del juzgar, la conciencia lógica en sí. No son idénticas una a la otra sino que ésta es el supuesto de aquélla. La ciencia es el fundamento para la conciencia del poder o del poder obrar. Es el material posible de la «actividad». Es aquello sobre lo cual se basa la conciencia del poder. Y sobre cada saber particular puede fundarse una tal conciencia del poder ser activo, del poder obrar. Al tener yo la conciencia del saber puedo tener en todo tiempo esta otra conciencia de poder obrar y, a la vez, la de la actividad que me es dado ejercitar. En este sentido toda posesión de un saber es, por consiguiente, fundamento de un placer, no inmediato, sino mediato, en tanto en él late una posible actividad.

El sentimiento como sentimiento de actividad o de vida.

Con todo, aún no sabemos si la afirmación de que el sentimiento de placer o desplacer tiene por substrato un sentimiento de actividad y es sólo una coloración del mismo, tiene validez general.

Y se puede objetar contra tal supuesta validez general, ¿no puedo yo sentir placer en un color, en un aroma, en un sabor? Y en este caso, el color, el aroma y el sabor, ¿son «actividades»?

Ahora bien, esta pregunta supone la absoluta incompreensión de lo que llevamos expuesto. Nosotros hemos señalado la actividad o el hecho psíquico de la actividad, no como objeto necesario del placer, sino como substrato indispensable del mismo. Y objeto y substrato o base de un sentimiento de placer son cosas completamente distintas.

Volvamos ahora a los posibles objetos del placer. Estos son de dos clases. Yo puedo sentir placer «en» un objeto distinto de mí, esto es, en un objeto sensible. Puedo, en cambio, otras veces sentir placer «en» mí mismo, esto es, en mi actividad, en la forma de desarrollarse mi actividad. Ahora bien, en el último caso la actividad es, no sólo la base, sino también

el objeto del placer. Pero también en el primer caso es la base del mismo.

Que la última afirmación es justa, es la cosa más evidente del mundo. Cuando yo experimento placer en la contemplación de un color, este placer no procede de que el color aparezca en un cierto lugar de la Naturaleza, quizá sin que yo lo sepa, sino que el dicho placer lo siento porque yo veo el color. Y este «ver» quiere aquí decir que yo debo concebir el color, hacerle mío espiritualmente, contemplarle o percibirle para sentir placer. Pero al hacer esto ejercito una actividad, a saber: la actividad conceptiva y aperceptiva. Y ahora se pregunta, ¿cómo se provoca esta actividad en mí? El objeto, color o sabor me invita a que yo le aprehenda. Con esto provoca en mí una determinada especie de actividad perceptiva. Yo debo percibir, no una sensación cualquiera, sino este objeto precisamente. Y ahora se pregunta cómo se conduce con relación a mi natural tendencia de actividad, o sea a la tendencia a la actividad general perceptiva latente en mi naturaleza, esta actividad provocada en un determinado caso, esta actividad perceptiva específicamente determinada; si está en armonía con aquella necesidad o tendencia natural, si la realiza libremente y sin compulsión o coacción alguna, o si engendra en mí una resistencia, una desarmonía, una contradicción entre la invitación a percibir el objeto y, por consiguiente, el ejercitar la actividad que corresponde a su naturaleza, por un lado, y la tendencia general y natural también a ejercitar la actividad perceptiva, por otro. Y según se trata de aquél o de este caso, mi actividad perceptiva se teñirá de un matiz o del matiz contrario. En el primer caso sentiré placer; en el segundo, desplacer. Este proceso le podemos expresar también del siguiente modo: Yo me siento excitado placentera o desplaceramente por el objeto. Ahora, esto quiere decir que la excitación o provocación al ejercicio de una actividad aperceptiva o que la actividad aperceptiva provocada en mí, por su armonía o desarmonía con mi tendencia natural o necesidad de percibir personal mía, está coloreada placentera o desplaceramente. Al realizar yo la actividad aperceptiva la siento y me siento yo realizándola. Siento la



actividad y la siento como libre o exenta de coacción o de premiosidad. Precisamente por esto la siento coloreada placenteramente. O la siento como una contradicción o disonancia interior, y entonces se me aparece coloreada desplaceramente.

Por consiguiente, en este caso la cuestión se plantea así: la actividad es lo coloreado placentera o desplaceramente; o a la inversa: placer y desplacer son, en este caso, indudablemente, coloraciones de una actividad. Y a la vez vemos que la actividad está coloreada placenteramente cuando es actividad interior libre, o sea sin coacción ni premiosidad. Está, por el contrario, coloreada desplaceramente cuando no es libre, o sea cuando se encuentra cohibida, cuando experimenta rozamientos o choca con resistencias. Y aquella «libertad» no es otra cosa que una libre armonía entre la actividad sugerida por el objeto a percibir y mi tendencia natural, o sea la tendencia residente en mi naturaleza, abstracción hecha de la referida sugestión, a poner en actividad mis facultades aperceptivas. Y esta resistencia es resistencia entre dos factores obrando de conjunto necesariamente siempre en mi actividad conceptual o aperceptiva.

El ejemplo puesto por nosotros anteriormente de un sentimiento de placer sensible era un ejemplo particular. Pero en este mismo ejemplo están virtualmente representados todos los sentimientos de placer sensible, es decir, todos los sentimientos de placer en cualquier objeto distinto de mí en general. Ahora bien, frente a estos sentimientos de placer sensible está únicamente el placer en el «yo», el sentimiento idiopático o simpático de mi propia persona. Pero este placer no es ya nuevo placer en el fondo, sino placer en la actividad.

No percibo, decíamos, los colores o el gusto y, al hacerlo, experimento la actividad del percibir y su coloración, es decir, siento placer o desplacer. Ahora bien, como en este caso siento placer al percibir el objeto sensible, el color o el gusto, mi conciencia refiere necesariamente el placer a este objeto; por consiguiente, a un objeto distinto de mí, o sea, para mi conciencia el placer es placer en el objeto. Un sentimiento experimentado por mí en la apercepción de un objeto es por

ello referido siempre al objeto percibido. Ahora bien, decir que un sentimiento es referido a un objeto no es decir otra cosa que esto: que se produce por la percepción del objeto, o bien que es la coloración del sentimiento de actividad que yo experimento al percibir el objeto.

Ahora bien, frente a esta posibilidad surge otra: yo no percibo o contemplo un objeto distinto de mí, y, por tanto, mi actividad no se dirige contra él, sino que percibo o contemplo la actividad misma. Entonces se da el siguiente fenómeno: yo no puedo contemplar o representarme una actividad propia sin que, al mismo tiempo, se despierte en mí una tendencia a ejercitar esta actividad, o sea a ser activo en cierto modo. Me represento, por ejemplo, una reflexión que he hecho, el último esfuerzo que he tenido que desplegar para llegar a formar una opinión sobre una cosa, o me represento una empresa llevada por mí a feliz término. Esto quiere decir en ambos casos que me represento el trabajo o esfuerzo interior, la producción interior que esta acción implicaba. Pero esta actividad pretérita no me la puedo representar completamente sin actualizarla, o sea sin hacerla real dentro de mí, es decir, sin ponerla en juego, o, si queremos emplear una expresión completamente exacta, sin revivirla.

Quizá esta operación no llega a consumarse completamente, sino sólo de una manera sumarásima o instantánea; sin embargo, no por eso deja de ser una tendencia a revivir en mí dicha actividad, y esto tanto más cuanto mayor es la fuerza de actualización de la referida tendencia. Mi pasado penetra entonces en mi presente, sobre todo en lo que se refiere a la actividad en cuestión, se infiltra en él, o sea tiende a existir de nuevo en mí.

Y ahora falta saber cómo se verifica el encuentro de mi yo actual o presente y su tendencia a la actividad interior con aquella actividad evocada o revivida, si existe entre estos dos factores armonía o desarmonía. Y, según haya concordia o discordia en este encuentro, se producirá un sentimiento de placer o de desplacer. Tampoco en este caso el sentimiento es otra cosa que un sentimiento de armonía o desarmonía en mi actividad actual. El sentimiento de placer es un sentimien-

to de la armonía entre la actividad evocada que penetra en mi experiencia actual, de un lado, y la tendencia a la actividad propia de mi estado presente, de otro lado. Y el sentimiento de displacer es el correspondiente sentimiento de desarmonía entre estos dos factores.

Pero como aquí lo contemplado o percibido no es un objeto diferente de mí, mi sentimiento de placer o displacer es referido a dicha actividad: es referido a mí mismo en cuanto yo soy el sujeto de esa actividad, o en cuanto en la actividad evocada, como en general en toda actividad, se encuentra como elemento inseparable el yo. El sentimiento será, pues, un sentimiento de mi propio yo, bien sea positivo o negativo. Es sentimiento de placer o displacer en mí y en mi actividad.

Ahora bien, el sentimiento de placer nacido bajo tales condiciones, es decir, el sentimiento de placer en mí, es designado como sentimiento de aprobación de mí mismo, de satisfacción de mí mismo y, eventualmente, con la denominación ya empleada anteriormente de «orgullo». Ya la frase «sentimiento de aprobación» denota que se trata de un sentimiento de armonía o de concordancia. Aprobar quiere decir estar de acuerdo.

Y designemos asimismo el sentimiento de displacer aludido, es decir, el sentimiento de displacer en mí, como sentimiento de desaprobación o de insatisfacción de mí mismo, como autocondenación o autonegación, y, eventualmente, como sentimiento de humillación o de vergüenza. En las palabras «sentimiento de desaprobación» se contiene inmediatamente la idea de que el sentimiento lo es de contradicción, de desacuerdo o desarmonía. Desaprobación es desacuerdo interior.

Proyección sentimental positiva y negativa.—Simpatía.

Y a estas dos posibilidades sentimentales hay ahora que añadir una tercera. Es ésta la posibilidad de la proyección sentimental. Yo experimento el placer de mi propia actividad. Pero esta actividad es ahora objetivada y es para mí inmediata en cuanto la vivo en un objeto distinto que yo, por ejemplo, unida a una actitud percibida sensiblemente. No procede

de mí, sino de un objeto que no soy yo, o sea, procede de este objeto y llega hasta mí. Pues bien, de nuevo experimentaré un sentimiento de placer o displacer, según esa actividad que penetra en mí esté o no esté de acuerdo con mi propia tendencia a la actividad.

Como se ve, este caso se relaciona con el anterior como la actividad «extraña», es decir, la actividad aneja a un objeto diferente de mí se conduce con la mía pasada, la cual, como pasada, no me pertenece a mí, es decir, a mi yo presente, sino que penetra en mí de fuera. También esta última es para mí —para mi yo presente— objeto, o está frente a este yo presente mío como aquella actividad ajena o extraña es objeto para mi «yo» en general o está frente a mí.

Pero si consideramos ahora especialmente las dos posibilidades distinguidas más arriba, a saber: que la actividad proveniente del exterior esté o no esté en consonancia con la tendencia o necesidad de actividad propia, veremos que en ambos casos hay un elemento común, a saber: que la actividad penetra en mí, que yo soy invitado a admitirla en mi propia experiencia actual. Por consiguiente, en ambos casos vivo yo la actividad, pero como una actividad que penetra en mí o es provocada en mí. A la vez la vivo en los dos casos de diferente manera; una vez, como una sugestión enemiga u ofensiva; en el otro, por el contrario, como una sugestión que puedo admitir libremente en mi experiencia actual, y, por tanto, la admito libremente. En este último caso, lo que se me ofrece es, a la vez, el resultado de un impulso mío espontáneo. Por tanto, este impulso encuentra satisfacción.

Ahora bien: en ambos casos, la actividad que penetra en mí es vivida por mí, y, en cuanto esto sucede, y también en cuanto esta actividad pertenece a un objeto que no soy yo, debemos considerar los dos procesos o hechos psíquicos como proyección sentimental. Pero, a la vez, debemos distinguir las dos clases de proyección. Y así lo hacemos oponiéndolas como proyección positiva y negativa. Proyección positiva será, pues, la que consista en recibir dentro de mí, libre y espontáneamente, la actividad proveniente de un objeto. Proyección negativa, por el contrario, será aquella en la cual la activi-

dad proveniente del objeto exterior encuentra en mí una resistencia interna. Proyección positiva es el hecho de aquella armonía; proyección negativa, en cambio, el hecho de aquella desarmonía. Aquella armonía podemos designarla también con el nombre de «simpatía». En efecto, la simpatía no es otra cosa que un hecho psíquico, que, para mi conciencia, está ligado a un objeto exterior y que penetra en mí y es recibido libremente por mí. Es la armonía entre la vida ajena a mí y el impulso de vida o necesidad de vida, o deseo de vida mío o propio de mí. Por esto podemos llamar también a la proyección positiva, proyección simpática.

En cada uno de estos encuentros armoniosos vivo yo, experimento una autorrealización de mí mismo, experimento una satisfacción de mi instinto vital, por tanto, una afirmación de vida. En cada una de aquellas disonancias o desarmonías experimento la negación de un instinto vital, es decir, una negación de vida, una autonegación. Por esto debemos también decir: proyección positiva es el hecho de sentir yo, al recibir una de esas corrientes de actividad exteriores, una afirmación de vida, y negativa, el hecho de sentir, al recibir en mí una de esas corrientes exteriores de actividad, una negación de vida. O, también, proyección positiva es la afirmación de vida sentida en «otro», es decir, en un objeto distinto de mí, y proyección negativa es la negación de vida sentida en «otro».

Pero aquello en lo cual yo, en la pura contemplación estética, vivo una tal afirmación de vida, lo llamo «bello». Aquello en que yo, en la pura contemplación estética, vivo una tal negación de vida, lo llamo «feo». El sentimiento de la belleza y de la fealdad no es otra cosa que este sentimiento de afirmación o negación de vida objetivado, es decir, sentido o vivido en un objeto.

Proyección y asociación.

Pero distingamos de nuevo, en esta relación, los casos posibles de proyección que anteriormente pusimos uno frente a otro.

De nuevo me limitaré a designar con este nombre la «proyección general aperceptiva» y la «proyección en la naturaleza». Ya tendremos ocasión de volver a ellas con ocasión de la «estética mecánica». Y de nuevo me refiero aquí a la proyección que mencionaba yo en último lugar, es decir, a la «proyección del estado de ánimo». Sobre ésta volveremos a tratar brevemente en la música.

Por el contrario, nos detendremos expresamente una vez más en la naturaleza de la proyección que se verifica en el aspecto exterior de una persona. Ante todo debemos insistir aquí en el hecho de que en las actitudes, en los movimientos, en las formas de reposo, y aun en el acento y en las palabras de una persona, se revela o expresa algo interior o anímico.

Por lo que respecta a esta revelación o expresión, ya me previne muy especialmente contra una posible explicación de tal proceso, a saber: contra la explicación de que esta relación entre el aspecto exterior de un individuo y su vida anímica se quiera establecer por un razonamiento de analogía. Y vuelvo ahora sobre este punto con una intención determinada.

Me interesa especialmente hacer notar que tal razonamiento por analogía, si fuese posible, que no lo es ciertamente, sólo nos haría saber que a un gesto o a un movimiento o a una palabra corresponde un momento de vida consciente, un afecto, por ejemplo. Ahora bien, que a tal manifestación de vida «corresponde» algo interior, que a un gesto o a una actitud de tristeza «corresponde» la tristeza, no es eso de lo que aquí se trata sino de aquella revelación o aquel «llegar a expresión». Y esto significa algo completamente distinto.

A las propiedades visibles o exteriores de una piedra corresponde la «dureza». Pero la dureza no «reside» en aquellas propiedades ni toma expresión en ellas. Al relámpago corresponde también el trueno. A una cierta combinación química de sustancias en concurrencia con la temperatura «corresponde» la explosión. Pero ni en el relámpago «está» el trueno ni la explosión en la combinación química de dichas sustancias, ni tiene sentido decir que en el trueno «se expresa» el relámpago o que en la explosión se expresa la combinación de ciertas sustancias químicas.

Podemos decir esto también de otra manera: la relación entre el relámpago y el trueno se forma en mí por una asociación de representaciones. Igualmente a una asociación de representaciones debe su existencia la conciencia de las otras relaciones mencionadas. Por el contrario, cuando decimos que en un gesto, por ejemplo, en una actitud de tristeza, «hay» un afecto, en este caso la tristeza, no queremos decir que ambas cosas van asociadas, sino que este hecho psíquico se da en aquella percepción sensible.

Pero el sentido de este «darse» o de aquel «llegar a expresión» es principalmente éste: cuando yo veo y aprehendo la apariencia sensible de un individuo o una manifestación de su vida anímica, por ejemplo, el gesto de tristeza, veo y aprehendo a la vez el afecto. Ambas cosas juntas constituyen un hecho único indivisible.

Pero tampoco con lo dicho hemos descrito totalmente el proceso de la proyección sino que debemos aún dedicar especial atención a un momento del mismo. Creo quizá más precisa que la palabra «expresión» sería la palabra «exteriorización» o también la palabra «anunciación». No es simplemente que cuando yo veo el gesto de tristeza, vea yo la tristeza, es decir, que la aprehenda sólo con el gesto. Sino que yo aprehendo el gesto como algo en lo cual se anuncia la tristeza o concibo la tristeza como algo anunciado por el gesto. No es que la tristeza esté simplemente en el gesto sino que está en él como algo exteriorizado o anunciado.

Ahora bien, este anuncio o exteriorización es una actividad, no una actividad voluntaria o consciente, sino instintiva o subconsciente. Lo cual puede expresarse de este modo: la tristeza está en el gesto para mí como algo producido por la tristeza. En esto consiste precisamente el momento de la actividad. La «actividad» consiste en este producirse.

Pero tampoco está agotado con esto el proceso de que aquí se trata. Podría recordársenos que también en aquella mezcla de sustancias químicas «se produce» la explosión, o que ésta es producida por aquélla. Y a ello tendríamos que contestar que, en este caso, el «producirse» ha sido introducido en el proceso solamente por mí. Nada semejante a esto,

veo en la explosión de la mezcla de sustancias químicas. En ellas se da sólo un fenómeno de sucesión. Sabemos que esta sucesión de los dos hechos es necesaria, es decir, que debe ser pensada por nosotros según una regla aprendida por la experiencia. Pero aquel «brotar al exterior» no es lo mismo que el hecho de la sucesión ni implica tampoco la necesidad de pensar esta sucesión. Indica, por el contrario, un hecho de conciencia de naturaleza específica.

Por otra parte, y en otros casos, experimento también con toda claridad este mismo fenómeno de exteriorización. Lo experimento inmediatamente, es decir, lo siento, como sentiría en una disonancia la representación de los sonidos o de los acordes en los cuales se resuelve. Siento cómo aquella representación produce o se disgrega en éstas y me obliga, me fuerza, me constriñe, por decirlo así, a percibir su colisión.

Sin embargo, si bien es cierto que en este último caso se produce el resultado aludido, no lo es menos que este resultado no es una exteriorización o anunciación. La imagen acústica de la disonancia no se anuncia en la representación de los mismos sonidos o acordes sueltos que la constituyen en su reunión. Dicho de otro modo, la representación de los sonidos disociados no está contenida inmediata y propiamente en la representación de la disonancia como lo está el afecto o el sentimiento en el gesto o la actitud.

Según esto, debemos decir en conclusión: el lazo entre el gesto de tristeza y la tristeza, para no salir de este ejemplo, es un lazo de índole peculiar y que se resiste a una más detallada descripción. Y no sólo tiene un carácter especialísimo, sino que presenta también una intimidad característica. Intimidad que nosotros reconocemos al decir que la relación entre ambos es una especie de identidad que no tiene nada que ver con la identidad lógica. La tristeza se exterioriza y su exteriorización es el gesto, o también, éste es la tristeza exteriorizada. Por consiguiente, el gesto es la tristeza, pero no ciertamente la tristeza en sí, sino la tristeza exteriorizada. Y esto es singular, pues, por otra parte, el gesto y la tristeza son cosas absolutamente desemejantes entre sí. Pero precisamente esta singularidad salta a la vista en el fenómeno mismo y consti-

tuye la esencia especial del manifestarse en un gesto y, en general, en el aspecto exterior de una persona, un hecho psíquico interior. En otras palabras, constituye el lazo, la relación que une en un individuo el cuerpo y el alma. Constituye, también podemos decirlo así, lo peculiar de la idea, que el cuerpo que yo denomino cuerpo humano, es para mí tal, es decir, tiene un alma, o representa un algo animado semejante al que yo siento en mí.

Pero este hecho de naturaleza específica, de ningún modo puede ser traducido por el discurso en un razonamiento analógico o de asociación experiencial. Si dejamos a un lado el concepto de una identidad particular, expuesto más arriba, debemos retener en cada caso, en la relación entre el gesto y lo que éste anuncia, y en la relación entre la apariencia exterior de un individuo y su interior que en esta apariencia se descubre, debemos retener, digo, estos dos momentos, y, a la vez, el darse estos dos momentos el uno en el otro, puesto que la tristeza se anuncia en el gesto, se derrama en él o irradia de él, parece estar con él con esa relación de actividad, y, por otro lado, la tristeza es concebida con el gesto y se da inmediatamente en él. En la asociación no hay nada de esto. No se da en ella ese estar el uno en el otro de los dos momentos ni, por consiguiente, la peculiaridad específica de la relación entre lo que en el gesto hay, de una parte, y el gesto mismo, de otra, o, dicho de una manera más general, de aquello que constituye lo específico de la relación entre un fenómeno sensible y lo que en él se expresa. O si se quiere, ya que es lo mismo, no hay nada de esto en la conciencia de la mera relación de correspondencia de un objeto cualquiera con un dato sensible, nacida de la mera asociación experiencial.

Esta característica irreductible del proceso de que hablamos, presupone ahora una particularidad correspondiente de su producción, o sea, hace necesaria una explicación del proceso. Y ésta no puede ser otra que aquella que ya antes de ahora señalamos como única posible. Referíamos el proceso entonces al instinto de imitación, de un lado, y al instinto de exteriorización de los procesos o excitaciones interiores, de otro. Con esto me remitía a un hecho general conocido y

reconocido de todo el mundo. En efecto, estos hechos no son por su parte susceptibles de reducción ulterior.

Más exactamente, el producirse de la conexión entre la apariencia exterior de un individuo y el elemento interior que en ella se da, es decir, el producirse esta relación para nosotros, debemos pensarle así: al sentir yo la tristeza siento, ante todo, la tendencia a exteriorizarla o revelarla en un gesto de tristeza. Esta tendencia es conocida de todos. Cada uno de nosotros la siente, cuando, por ejemplo, se ve forzado, por cualquier motivo, a poner cara de risa estando dominado por la tristeza. Ahora bien, por el testimonio inmediato de mi propia experiencia interior, yo sé que esta tendencia a la exteriorización de un afecto no es algo que se añade al afecto mismo, es decir, no es un hecho al lado de otro hecho, sino que se produce con él mismo, está contenido en su entraña, se da en él, inmediatamente, como una parte de su esencia.

Cuando contemplo en otro individuo un gesto de tristeza entra en acción en mí el instinto imitativo. La percepción e interpretación del gesto ajeno despierta en mí, sin saber yo cómo, dicha tendencia. También en este caso debemos repetir que la tendencia a esta actividad corporal o a esta «exterioridad» se agrega en el instinto de imitación siempre, no como algo nuevo al acto de la interpretación del gesto ajeno, sino que es dada inmediatamente en dicho acto de interpretación como una parte constitutiva del mismo.

Ahora bien, esta tendencia vivida en mí, es la misma que antes se daba inmediatamente en el afecto de la tristeza. Una parte de aquel hecho psíquico está de nuevo allí, en mí. Y esta parte tiende ahora naturalmente, o sea por una ley general psicológica, a completarse, es decir, nace en mí la tendencia a caer en el estado afectivo, otras veces experimentado o sentido, y correspondiente a dicha tendencia. Y tal impulso se consume si no hay nada que lo impida.

Pero tal estado de ánimo está ligado, por una parte, al gesto percibido, o se da inmediatamente, como antes decíamos, en el acto de su interpretación, como parte constitutiva del mismo. Por otra parte se da en él, también inmediatamente, el afecto. Y con ello el afecto aparece ligado al gesto visto, o se

da en él. Y, a la vez, se da como tendiendo a la proclamación del gesto, o sea como aspirando a su manifestación.

En suma, todo esto quiere decir que yo, en la percepción del gesto ajeno, siento inmediatamente el afecto tal como en él se anuncia. Y a la inversa, sólo de tal manera es comprensible el hecho.

Por último, debemos recordar aquí aquello en que hacíamos hincapié más arriba: del mismo modo que el gesto es exteriorización de la tristeza y ésta se da en el gesto como exteriorizándose en él, también en una proposición se exterioriza un juicio, una opinión, una creencia y se dan inmediatamente en ella. En los dos casos, yo objetivo algo que siento como una instintiva exigencia de exteriorización, en un objeto sensible situado fuera de mí. Y en los dos casos la génesis del proceso es la misma.

Pero lo que distingue los dos casos es, como ya vimos, que el opinar, creer, juzgar, no son actividades. En cambio, si bien la tristeza no es una actividad particular, es una forma de la actividad anímica o la operación interior de una facultad, o su desarrollo en general. Pero yo entiendo por proyección sentimental, por las razones ya apuntadas, solamente la objetivación de algo capaz de ser sentido. Y sólo lo son las actividades y las coloraciones de éstas. Y por esto insistimos una vez más en considerar la conciencia de que en una proposición se da un juicio, como simple caso de autoobjetivación y dar solamente el nombre de proyección sentimental a la objetivación de las actividades y de sus posibles modalidades.

«Factores asociativos» del objeto estético.

A lo dicho hemos de agregar la siguiente aclaración: el que en un fenómeno sensible se dé para mí un elemento interior, un trozo de vida, es decir, una actividad o parte de una actividad de conjunto, no quiere decir que ambas cosas estén enlazadas por un nexo asociativo, o, en otras palabras, la reacción que implica la proyección sentimental no es una asociación.

A modo de apéndice a esta explicación, quiero añadir

algunas consideraciones encaminadas a ampliar este punto de vista. Se ha hablado insistentemente de los «factores asociativos» del objeto estético. Ahora bien, en general no existen tales factores asociativos. Es decir, que nada de lo meramente asociado al factor sensible dado inmediatamente de un objeto estético, pertenece a este objeto, que no existe en general ningún tal momento en la contemplación estética, y, por consiguiente, que no puede contribuir en modo alguno a hacer del objeto referido un objeto estético. Tampoco es admisible la diferencia entre asociaciones «necesarias y unívocas», y asociaciones que no son necesarias ni unívocas. Las asociaciones más necesarias y unívocas no pueden elevar los elementos asociados por ellas al objeto estético o a su representación sensible o factor estético del mismo en cuanto no sean más que eso, asociaciones necesarias y unívocas. En una palabra, hablar de factores asociativos del objeto estético y en consecuencia la distinción procedente de Fechner entre factores «directos» y «asociativos», es completamente inadmisibles.

Supongamos que a mí me regala una persona querida, con su dedicatoria, un cuadro. Entre dicho cuadro y la dedicatoria puede existir la más íntima asociación. Pero tal asociación no tiene nada que ver con el valor estético del cuadro.

Se dirá quizá que la asociación no es ni necesaria ni unívoca. Pero, ¿qué son entonces asociaciones necesarias y unívocas? En nuestro caso podemos decir: la asociación entre el cuadro y la circunstancia de que me le ha regalado una persona querida, no es necesaria ni unívoca, es decir, que en el cuadro no se da en absoluto. Y este sentido es el que tienen en general las asociaciones «necesarias y unívocas». Porque si en una percepción sensible se da inmediatamente algo, este algo es más que una mera asociación.

La persona querida de que hablo, o aquello que hace que dicha persona sea cara para mí, es un hecho psíquico. Pero démos un ejemplo en el cual un hecho psíquico esté «asociado» a un objeto sensiblemente percibido.

Con la representación de un cuerpo pesado, que se mueve

en el aire sin apoyo, está enlazada la representación de la caída. Y este lazo es tan necesario como pueda serlo cualquier asociación. Esto no impide que el Arte represente cuerpos pesados moviéndose en el aire. Y la experiencia nos enseña que el pensamiento de la caída no entra para nada en este caso en la contemplación estética. Sé contestará que para la consideración estética esta asociación no es una asociación necesaria, que lo es tan poco que quizá en tal contemplación no aparece o no adquiere eficiencia, pero esto equivale a confesar que las más necesarias asociaciones pueden carecer de toda importancia para la contemplación estética. Y esto equivale de nuevo a decir que las asociaciones experienciales, como factores estéticos, no tienen función alguna. Respecto de la asociación referida podemos también decir que carece de significación estética, por necesaria que pueda ser, porque en el moverse en el aire no se da la caída.

Contra esto quizá se objete: nosotros interpretamos la representación superficial de objetos corpóreos en un cuadro pintado o dibujado, tridimensionalmente. La vista prolongada en perspectiva de una casa, por ejemplo, representa para nosotros la casa, no prolongada en perspectiva, en sí. Y esto, sin embargo, tiene su fundamento en una asociación experiencial. Al mismo tiempo esta interpretación tridimensional no es en modo alguno cosa sin importancia. Es un supuesto inicial de la impresión estética que yo he de sacar del cuadro. Del mismo modo damos a la pequeña figura bosquejada en el fondo del cuadro su tamaño real en virtud de asociaciones experienciales. Y también esto tiene, para la contemplación estética de la obra, una importancia decisiva.

Pero la opinión de que la relación entre el cuadro y lo que «representa» es una relación asociativa en el sentido actual de la palabra, debe ser rechazada. Esto no quiere decir que aquí se dé la proyección sentimental. La forma real de la casa representada en perspectiva o la dimensión verdadera de la figura abocetada en el fondo no es proyectada ciertamente en lo percibido. Pero sí podemos decir: yo la «veo» inmediatamente «allí»; o también: «está» para mí allí. No es que yo vea la casa y enlace con ella la representación del proceso real,

del mismo modo que a la percepción del cuerpo que se mueve en el aire enlazo la representación de la caída o a la imagen óptica de la piedra la idea de su dureza, sino que «en» la imagen superficial que veo con el órgano de la vista, pienso yo los cuerpos tridimensionales, o se ofrecen a la mirada espiritual los cuerpos tridimensionales. «Veo» también, con los mismos ojos espirituales en la figura reducida, la persona, que en sí no es más pequeña sino del mismo tamaño que si estuviera en el primer término. Lo que yo veo con los ojos de la carne es para mí representante o símbolo de lo imaginado o «visto» con los ojos del espíritu. No me «expresa» algo, sino que me significa algo. En una palabra, entre lo que yo veo y lo que no veo y que, sin embargo, integra el objeto estético, existe un género de relación simbólica. Por grande que sea la parte de la experiencia en el producirse de aquélla, sin embargo, no es simplemente igual a una relación experiencial. La relación simbólica de que hablamos no es la que existe entre un gesto y lo que éste gesto expresa, sino que es la relación simbólica entre «apariencia» y lo que en ésta «aparece» o en ella es pensado. Pero también esta simbólica relación es, en su último fundamento, o conforme a su propia esencia, radicalmente distinta de toda mera asociación experiencial.

De aquí podemos colegir también de qué género debe ser en toda circunstancia la relación entre el componente percibido por medio de la sensibilidad del objeto estético, o sea el factor «directo», de un lado, y lo que, por otra parte, pueda pertenecer al objeto estético en otro concepto. Es siempre una relación simbólica. Pero la relación entre aquel componente y el elemento psíquico «expresado» en el objeto, es aquel género de relación simbólica que recibe el nombre especial de «relación de la proyección sentimental».

El estudio de las relaciones simbólicas y, en especial, el estudio de la «relación de la proyección sentimental, el estudio de lo que constituye la esencia específica de la «significación», y la esencia específica de la «expresión», será siempre condición indispensable para cualquier actitud que se adopte

en el concepto de la proyección sentimental y con éste en el concepto de la simpatía estética, y en general para cualquier actitud que se adopte respecto de lo que, fuera de lo inmediatamente dado en la percepción, pertenece al objeto estético o constituye el mismo.

CAPITULO II

LA CONTEMPLACION ESTÉTICA

Concepto general de la contemplación estética.

Volvamos ahora nuevamente a la proyección sentimental en su concepto genérico, es decir, en lo que tiene de común ya se manifieste en su forma positiva, ya en la negativa. Pero esta vez hemos de dirigir nuestra mirada en otra dirección.

Aquel elemento común de que hablábamos, es el penetrar en mí una cierta corriente de actividad que parte del objeto. Esta corriente es un vivir, o una simple actividad, o una forma cualquiera de actuación o manifestación de la energía vital. Y el hecho de penetrar en mí esta corriente envuelve una doble presuposición, de la cual no habíamos hablado hasta este momento porque la considerábamos como sobreentendida. Está incluida siempre en el concepto de la proyección estética, pero, a pesar de esto, o si se quiere por esta misma causa, debe ser objeto de una consideración especial.

Decíamos anteriormente que corresponde a la naturaleza misma de lo representado o de la actividad pensada el que no podamos pensar en ella, o considerarla, o representárnosla sin que encierre ella en sí misma la tendencia a hacerse presente, a actualizarse, es decir, a ser sentida por mí, o vivida en mí. Ahora bien, yo puedo suponer en una determinada persona un sentimiento cualquiera, esto es, una actividad cualquiera interior o una modalidad de actividad interior, por ejemplo, una noble alegría u otro afecto de naturaleza semejante. Puedo pensar esto, aunque sepa que en la dicha persona no se alberga en realidad semejante sentimiento. Pero, si así lo pienso, nunca llegaré a asimilarle o a hacer mía la alegría

supuesta o imaginada por mí en la persona en cuestión. Y sólo con que yo abrigue dudas sobre si aquella persona se halla realmente poseída del sentimiento de alegría, bastará para que no la sienta yo en mí, es decir, para que no la viva yo en mí. Es más; aun cuando yo sepa con certeza que positivamente aquel individuo está poseído del dicho sentimiento, si yo sé esto solamente a la manera que sé que el planeta Sirio es mucho más grande que el sol, tal conocimiento no surte sobre mi sensibilidad el efecto que hemos designado y estudiado con el nombre de proyección sentimental. Con lo cual queda hecha referencia a las dos condiciones de la proyección las cuales indicadas yo antes como supuestas o dadas en el hecho de la proyección.

Y hemos dicho, en primer lugar, que la proyección no se efectúa cuando sabemos que la alegría imaginada por nosotros como pudiendo ser sentida por una persona, no lo es realmente, o simplemente cuando yo dudo que lo es. Ahora bien, en estos casos, pienso yo, en verdad, la alegría en la persona. Pero sé que no debo pensarla, o no sé si debo pensarla. Y esto quiere decir en las dos hipótesis: la representación de la actividad o modalidad de energía interior, por ejemplo, de la alegría, no se da en mí de una manera segura o indiscutible, sino que es puesta en tela de juicio por hechos que me impiden consumir, por decirlo así, la representación, o por la duda de si esta representación es legítima, por el pensamiento de la posibilidad de que dicha representación no deba ser consumada, en una palabra, por consideraciones que se oponen a aquel pensamiento o a aquella representación.

Esto no excluye, en modo alguno, que la actividad representada entrañe en sí la tendencia a ser recibida por mí, a ser vivida dentro de mí. Pero, frente a esta tendencia, aparece, cuando a la representación de la alegría se oponen aquellas representaciones o consideraciones contrarias de que venimos hablando y que me hacen dudar del derecho que yo tengo para suponer a la persona en cuestión poseída del sentimiento a que me refiero, una contratendencia que anula a la primera. Por consiguiente, de hecho, no tiene lugar el penetrar en mí la actividad representada, ni puede, por tanto, ser reproducida

dentro de mí en forma de sentimiento experimentado, vivido por mí. Ahora bien, esta penetración es la condición primera del fenómeno. Por consiguiente, con esto está dicho que para que la proyección tenga lugar la representación de la actividad que ha de ser proyectada, debe ser indiscutible en el sentido expuesto, es decir, en el sentido de que no se oponga a ella otra «contrarrepresentación» e impida que penetre en mí.

Pero tampoco basta esta indiscutibilidad de la representación del hecho psíquico, que debo proyectar, para que la proyección se efectúe. Aun cuando yo sepa, decíamos antes y en segundo lugar, que una persona experimenta realmente el sentimiento de la alegría, si este conocimiento es meramente superficial, no es capaz de engendrar por sí mismo el sentimiento o fenómeno de la proyección. Esto quiere decir invirtiendo los términos: para que la proyección se realice, es decir, para que la actividad representada penetre en mi vitalidad actual, es preciso que yo penetre por mi parte también, en cierto sentido, en la persona en quien la actividad obra, y penetre poseído del pensamiento de su alegría, es decir, que es preciso que yo me identifique con la persona tal como ella es y especialmente con la actividad que sé que obra en ella, y me entregue a ella poseído del pensamiento de esta actividad y en ella permanezca o me aposente. Y cuando más enteramente me entrego al pensamiento de la excitación interior ajena y me idéntifico con ésta, más siento penetrar en mí el afecto en cuestión (en nuestro caso la alegría), y más confortado y dichoso me siento con él.

Estas dos condiciones aquí analizadas son requisitos indispensables de la proyección estética. Son inmediatamente dadas por la presuposición que implica dicha proyección. Y esto es lo que constituye la pura contemplación estética.

Con esto está dicho que no toda proyección sentimental es proyección estética. En efecto, hay una doble posibilidad en cada proyección. Si yo contemplo a un hombre triste, es decir, si sus rasgos me producen la impresión de la tristeza y sé, a la vez, que esta impresión corresponde a un hecho verdadero, yo sé entonces que el hombre siente la tristeza. Al entregarme yo a la idea de lo que veo y reconozco como un

hecho cierto, la tristeza se desliza dentro de mí; la vivo en mí, la proyecto sentimentalmente. Pero nótese lo especial del caso. Lo sentido o proyectado tiene aquí para mí una existencia objetiva. Y no sólo existe de hecho sino que yo sé que existe. Llamaremos, pues, a esta proyección, proyección práctica. «Proyección práctica» será, por consiguiente, aquella proyección a la que va ligada un saber de la realidad objetiva de lo proyectado.

Pero frente a aquel caso podemos oponer otro. De nuevo observo los rasgos de una persona que no indican la tristeza de su estado de ánimo. Y esta vez me propongo la cuestión de si estos rasgos de tristeza corresponden a un sentimiento real, cuestión a la que contesto quizá afirmativamente o quizá negativamente. Pero de hecho yo no me propongo realmente esta cuestión sino que me abandono simplemente a la impresión del semblante de la persona contemplada. Y al abandonarme a esta impresión, siento de nuevo la tristeza en mí. Y hago esto abandonando la cuestión previa de si la apariencia corresponde a la realidad, y, por consiguiente, sin contestarla de un modo afirmativo. Esta proyección es proyección estética.—Lo cual puede ser generalizado en la siguiente forma: la proyección es práctica cuando se propone la cuestión de la realidad de lo proyectado; es estética cuando prescinde de tal cuestión.

Y lo mismo sería decir: proyección estética es la proyección realizada bajo el supuesto de la pura contemplación estética.

Detengámonos ahora un momento en el análisis de la naturaleza de esta contemplación estética. Yo puedo considerar cualquier cosa desde diferentes puntos de vista, por ejemplo, puedo considerar una obra de arte desde el punto de vista histórico, económico o financiero, etc. Ahora bien, la contemplación estética es cosa distinta de todas estas consideraciones. ¿Cuál es su carácter peculiar? Contestaremos a esta pregunta fijando la nota común de todas las demás consideraciones no estéticas. Y esta nota común es, indudablemente, que todas aquellas maneras de considerar trascienden de la obra de arte, o, en general, del objeto considerado tal y como éste se

nos da. La consideración histórica inquiriere: ¿qué me puede enseñar el objeto? La económica: ¿qué utilidad puedo sacar de él?, etc. Ahora, la contemplación estética se distingue en que no se propone ninguna de tales cuestiones, sino que considera el objeto simplemente como él es en sí, y sólo tiene en cuenta lo que en él hay inmediatamente dado sin ninguna clase de pensamientos accesorios. En una palabra, la contemplación estética es, sencillamente, la pura contemplación, a saber, de aquello de cuya consideración se trata en un determinado caso.

De todo esto se deduce una especial afirmación, a saber: que la contemplación estética no se preocupa de la realidad o no realidad de lo contemplado. En el momento mismo en que yo me propongo semejante cuestión mi pensamiento trasciende del objeto tal como es en sí. Ningún objeto deja de ser lo que es porque pertenezca o no pertenezca a la realidad. La cuestión, pues, de la realidad o no realidad de un objeto, es un problema que no se refiere al objeto tal como es en sí o puramente a él y a sus cualidades.

La contemplación estética, también podemos expresarnos así, es aquella que deja absolutamente intacta la cuestión de la realidad del objeto. En otras palabras: percibe o considera su objeto de una manera no empírica. La considera más bien en un sentido puramente cualitativo. Contemplación estética es aperccepción puramente cualitativa. A la vez la consideración estética es tal que penetra en el objeto, se sumerge en él y permanece en él. Y esto puede ser así, porque no pregunta nada que no sea el objeto mismo y lo que en él se contiene.

La «idealidad estética» del objeto estético.

Volvamos aún a aquella primera cualidad del objeto estético. Para ello debemos recordar una diferencia que se refiere al objeto considerado. En el objeto considerado o contemplado estéticamente hay que distinguir dos cosas. En primer lugar, lo dado sensiblemente, por ejemplo, en la estatua de mármol la estatua, es decir, el mármol configurado de una cierta manera; en segundo lugar, aquello que en la estatua

hay, es decir, la vida representada. Con respecto a estos dos factores del objeto estético, en la contemplación estética no es puesta la cuestión de la realidad del objeto. La contemplación estética ve el bloque de mármol y le concibe tal como le ve. Con esto termina la contemplación estética de lo que a dicho trozo de mármol se refiere. La contemplación estética no entra en la cuestión de lo que es el trozo de mármol desde el punto de vista de las ciencias de la naturaleza, por ejemplo, en la cuestión del lugar que ocupa, en las relaciones con las demás cosas o en otras cuestiones de este género. No sabe o no quiere saber que los bloques de mármol son cosa muerta e inconciliables con el pensamiento de que una vida personal pueda palpar en ellos; sino que ve el trozo de mármol simplemente y ve a la vez aquello que en cada caso la mano del artista ha querido que se vea en él. En cambio no sabe nada de todo aquello que sólo puede ser fruto de una reflexión que rebase los límites de la impresión inmediata sensible o que constituya el contenido de una ciencia que traspase dichos límites.

En otra ocasión expresaba yo esto mismo, que para la consideración estética lo dado sensiblemente del objeto estético es sólo «apariencia» o «imagen». Esto no quiere decir, sin embargo, que yo no crea, por ejemplo, que el bloque de mármol no sea una realidad o que me entregue a la ilusión de que sólo es una «apariencia», sino que con ello no se quiere decir otra cosa sino que el bloque de mármol es lo único que aparece para mí, lo único que yo veo cuando le miro, que le contemplo inmediatamente, y que, por consiguiente, está para mí completamente aislado de todas las demás relaciones de realidad física a las que positivamente corresponde.

Al mismo tiempo, también el contenido de la obra de arte, o sea la vida personal que le ha comunicado el artista, se sustrae para mí a la realidad. Esta vida tampoco es otra cosa que lo que yo «veo» ante mí. En realidad, yo no veo esta vida, es decir, no la veo con los ojos de la cara, sino que la pienso y la vivo dentro de mí, penetra en mí. Pero la pienso en el mármol, es decir, para mí, o para mi consideración inmediata, está.

en el mármol. O, si se quiere, lo que hago es aceptar esta vida que palpita en el bloque de mármol simplemente como el bloque de mármol me la ofrece.

Y todo esto quiere decir más especialmente lo que sigue: frente al mármol yo no me inquieto por su realidad o no realidad. La vida representada en el mármol, como ya lo dice la misma palabra «representación», en efecto, no es real. Pero yo no me digo cuando me entrego a la contemplación estética que no sea real, sino que tanto la realidad como la no realidad quedan fuera de la cuestión. Para mí sólo existe el hecho positivo de que la vida está allí, en el bloque de mármol, y es así como es. Sólo me interesa como es y lo que encierra en sí. Y me abandono a la impresión que sobre mí pueda hacer, por ser tal como es.

Ahora bien, estos dos elementos, a saber: la manera como se me aparece en la contemplación estética el bloque de mármol, al que se ha dotado de una forma, y la manera semejante como se me aparece la vida que le ha comunicado el escultor, lo llamaremos «idealidad estética» del objeto estético. Esta idealidad estética no quiere decir que yo piense que el objeto estético, tal como se representa en mis sentidos, o la vida en él representada, no sean cosas reales, sino que yo en mi contemplación los transporto a una esfera en la cual la realidad y la no realidad de las cosas no tiene ningún sentido, a una esfera completamente ajena a esta cuestión, a una esfera puramente ideal en ese sentido.

El «aislamiento estético» del contenido.

Analicemos ahora aquí un momento que, por decirlo así, forma el reverso de esta idealidad estética. Al contenido del objeto estético en particular corresponde en la consideración estética, un mundo puramente ideal o crea un mundo de esta especie. Mas, por otro lado, este contenido, como contenido de un objeto estético, va siempre unido a algo sensible, por ejemplo, a la apariencia sensible de una persona real o a la apariencia sensible de un bloque de mármol artísticamente moldeado. No sólo está para mí allí o está de un cierto modo, sino

que está precisamente en aquella materia sensible, infundido en ella.

Y con ello el contenido ideal del objeto estético o este contenido transportado a una esfera ideal, es cosa absolutamente distinta de lo que en otro concepto tiene para mí una existencia ideal o puede tenerla, por ejemplo, el contenido de mis pensamientos, fantasías, ensueños, reminiscencias históricas, etcétera. El contenido del objeto estético, pues, por obra de esta manera particular de ser, constituye un mundo ideal aislado en sí, existente por sí y despegado del mundo de todos los objetos ideales posibles. Designaremos, pues, este hecho, expresamente, con el nombre de «aislamiento estético» del contenido del objeto estético. Por consiguiente, el «aislamiento estético» del contenido de un objeto estético, es una característica específica de éste, o de la contemplación estética por la cual el objeto adquiere esta categoría.

La «objetividad estética».

Con aquella idealidad estética se nos da a la vez lo que en otra relación designé pasadamente como «realidad estética», pero que aquí designaremos con el de «objetividad estética». Este predicado conviene, sobre todo, al contenido del objeto estético, y, por tanto, a la vida que en él reside. La objetividad estética de que aquí hablamos está de hecho integrada en el simple ponerse frente a mí de la vida infundida en el objeto estético, o en la actividad que en él se agita sin que yo pregunte cómo puede darse su realidad.

Objetividad estética no es, sencillamente, más que esto: que el contenido del objeto estético está incuestionablemente ante mí. Ante mí está, primeramente, sin género alguno de duda, la parte sensible del objeto estético, que en nuestro anterior ejemplo es el bloque de mármol provisto de una forma. Pero en este bloque de mármol reside la vida representada. Esta vida está para mí en lo dado sensible. Lo cual me es dado simplemente, es decir, que, en virtud de su idealidad estética, se me presenta de un modo incuestionable, libre de toda

duda, con absoluta certeza. Porque no preguntando yo si es real o no lo es, no puedo dudar que lo sea.

Con éste se cumple la primera condición del penetrar la vida representada, o sea la primera de las condiciones de la proyección, enumeradas más arriba. Consiste ésta en la existencia completamente indiscutida del objeto proyectado. Tal condición está realizada por la objetividad estética inmediatamente dada en la naturaleza de la contemplación estética del contenido o en la idealidad que posee para mí, en la consideración referida, tal contenido.

Aclaremos, sin embargo, un poco más esta objetividad estética. A este fin, busquémosla en el terreno en que su sentido se nos revela de manera más evidente. Este terreno es el de la poesía.

Yo puedo discutir con alguien sobre un personaje de un poema, por ejemplo, de una epopeya o de una novela, y refutar su opinión sobre la manera como el tal personaje se conduce en determinada ocasión, y decir: el personaje aludido se conduce de ésta o la otra manera en un caso dado. Y esto lo hago aún sabiendo que el personaje no existe y que, por tanto, no se ha conducido de ninguna manera en un caso ni en otro. Al emplear tales giros no quiero dar a entender que el poeta, cuando creó la obra en su fantasía, atribuyese tal o cual conducta al personaje en cuestión. No me refiero para nada al poeta. Yo hablo de la figura, del personaje de la epopeya o de la novela. El poeta y su fantasía pertenecen al pasado, a un pasado quizá de siglos. Y yo no hablo del pasado, sino del presente, es decir, de un presente intemporal que corresponde, no a la actividad del poeta, sino a la figura creada por él.

A este presente intemporal pertenece de hecho la figura traída a la existencia por el poeta de una vez para siempre. Con esto, pertenece también a un dominio especial de la realidad. Y este «dominio de la realidad» es el reino de la «realidad estética», es decir, de la objetividad estética, o sea de aquella existencia indiscutida, indubitada, que se abre ante mí de un modo efectivo.

Esta realidad estética o efectividad estética, en una pala-

bra, esta objetividad nos hace comprensible en nuestro caso la conducta del poeta. El poeta épico, relata. Y lo hace en la misma forma del historiador. Cuenta que éste o aquel personaje hizo esto o lo otro, empleó aquellas palabras, etc. Aquí podríamos decir que las frases son expresión de juicios; por consiguiente, el poeta épico emite juicios sobre sus personajes, y nosotros, que leemos la epopeya, corroboramos sus juicios. Y cuando el contenido de tales juicios nos regocija, esto constituye el sentimiento de un juicio. Claro que yo juzgo en esta ocasión «sin convencimiento», es decir, yo no creo que lo que el poeta atribuye a sus personajes, haya sucedido nunca en el mundo de las cosas. Tal juicio sin convencimiento podría también denominarse «aceptación» o «ficción», y según ello, todo sentimiento de juicio, como sentimiento de aceptación o de ficción.

Ante todo, debemos decir que el poeta no juzga, ni admite, ni finge, que aquello que él relata haya sucedido nunca en el mundo de las cosas, o sea que tenga realidad histórica. Y, por otra parte, respecto a la convicción, debemos también decir: la primera condición de la narración poética es que sea convincente.

Ahora bien, este carácter convincente es de un género especial. No quiere decir otra cosa, sino que la narración poética tenga aquella objetividad de que hablábamos. Y esto equivale a decir: sus juicios no son juicios, en el sentido en que la lógica habla de juicios. No son juicios que tengan la pretensión de ser «válidos». Por consiguiente, no son juicios.

Cuando el historiador me habla de una batalla habida en cierto lugar y en determinada fecha, yo tengo la convicción de que aquello que las palabras contienen, el proceso en el cual consiste la batalla es independiente de mi conciencia, como de toda conciencia en general.

En cambio, cuando el poeta narra algunas de las empresas de sus héroes, no quiere decirme con ello que tales empresas existen fuera de la conciencia de los individuos que las piensan. Y yo mismo que oigo o leo las palabras del poeta, no creo que esto sea así. Pero, al mismo tiempo, tampoco creo que no sea, no discuto en mi pensamiento si tales cosas

han pasado o no en el mundo real. Sino que el resultado de estas hazañas está simplemente ante mí como me lo cuenta el poeta, y es aceptado por mí. Es para mí un hecho positivo, aunque no sea un hecho histórico. Y asimismo este hecho positivo es, en cierto modo, más inatacable que un hecho histórico. Lo que el historiador cuenta puede no haber sucedido. Por muy garantido que esté el hecho, nunca lo está bastante. Por el contrario, frente al hecho narrado por el poeta, el pensamiento de su falsedad está completamente descartado. Y simplemente porque no se trata de una autenticidad que necesita garantía, es decir, de una autenticidad histórica.

También suceden los acontecimientos que narra el poeta, pero suceden en el mundo ideal de la poesía. Y ahora debemos detenernos a esclarecer este punto.

La poesía es, ante todo, un resultado de las palabras. Y estas palabras son cosa real que está ante nosotros, y, por consiguiente, también la poesía está ante nosotros. Es indiferente dónde se escribió o imprimió, basta que la poesía esté para mí, mientras yo la pienso delante de mis ojos espirituales. Pero esto puede decirse de la poesía una vez que ha sido creada y yo tengo conocimiento de ella. La serie de palabras que la componen está dotada de una existencia incuestionable que para mí es dada.

Pero en las palabras hay algo que se me transmite, que se me comunica. Y como las palabras, lo que en ellas hay, tiene para mí una existencia indubitada. Esta existencia es simple existencia, es decir, es un estar frente a mí, especialmente en el sentido de que yo no me inquieto por su realidad entendida como independencia de una conciencia cualquiera.

Esto pudiera parecer extraño dado que siempre subsiste el hecho de que el poeta habla, como el historiador, por medio del discurso. Y aun parecería más extraño, si se equiparan los juicios y las proposiciones, como algunas veces hacen los lógicos, o, por lo menos, cuando se piensa que una proposición es siempre el enunciado de un juicio, es decir, de un juicio del que decimos ser aquella la «expresión natural».

Pero la experiencia diaria nos enseña que esto no es así. Yo puedo hacer una afirmación en broma. Entonces hablo

como si emitiese un juicio. Pero no juzgo. Lo que en la proposición figura es sólo la tentativa humorística de comunicar a otro el juicio que, en realidad, yo no he formado. La expresión de aquello que a mí me pasa, sirve, no sólo a la proposición, sino también a la manera como yo la expreso.

Y hasta puede suceder que al enunciar una proposición no sólo no pienso lo que en ella digo, sino todo lo contrario, y quiera expresarlo por medio de ella. Esto es lo que hago siempre que hablo irónicamente. Y, como en aquel caso, también en éste el oyente no entiende lo que la frase «expresa naturalmente», es decir, al pie de la letra.

Finalmente, también puedo yo, en la vida ordenada, enunciar frases en las cuales finjo o invento cualquier cosa, no para engañar al que me escucha, sino para que esté completa la relación de ideas o de objetos pensados, para que él, sin pensar en la realidad o no realidad del hecho, se regocije, o al contrario. Y también en este caso hace el oyente lo que yo pretendía.

Si limitamos ahora, como antes lo hicimos, el concepto del juicio al juicio lógico, entonces todas las proposiciones son expresión de juicios. El historiador formula, sin duda alguna, tales juicios en sus palabras, y yo los apruebo al oírlos. Pero en ninguno de estos casos se efectúa tal enunciación de juicios. El mero nexo de representaciones o de objetos pensados, no es todavía juicio; no llega a serlo hasta que no se añade la conciencia de su validez, esto es, la existencia de relaciones de cosas correspondientes a dichos juicios, independientes del que los piensa.

Ahora bien, tales relaciones de cosas las hay también en las palabras del poeta. Estas relaciones de cosas me las sugiere el poeta. Pero no aspiran a tener validez alguna, sino que permanecen completamente fuera de la esfera de lo válido o no válido. Están situados en la esfera de lo simplemente dado para mí. Y asimismo permanecen fuera del campo de una posible negación de aspiración la validez.

Y esto es lo que constituye su propia posibilidad u objetividad. De aquí se deduce, no que el poeta juzga, sino precisamente que no juzga; dicho de una manera positiva, que

representa, es decir, que pone simplemente las cosas delante de mí, y que, por lo tanto, que no tiene sentido alguno preguntar si el poeta dice «verdad» en el sentido de que su relato sea históricamente cierto. Y esto es propiamente lo que hace que el contenido de su relato sea absolutamente «cierto», es decir, lo que presta a este relato absoluta objetividad estética.

No tiene, pues, ningún sentido el preguntar acerca de la verdad de la narración poética, porque es de esencia en la poesía, ser poesía, es decir, elevarme a la esfera de la contemplación estética de la que está completamente desterrada semejante cuestión.

Para la comprensión de este proceso hay que suponer, por último, una verdad general psicológica, a saber: que en nuestra conciencia se dan varias esferas, la esfera de las conexiones conceptuales de objetos, y, además, una esfera más elevada, en la cual solamente se da la conciencia de la validez o no validez de dichas conexiones. Ahora bien, siendo esto así, puede suceder que una frase escuchada llegue a esta esfera, pero se detenga ante ella, y que yo, por la audición de la frase, ejercite esta primera función, la de la conexión conceptual, pero no la última, o sea la de inquirir la validez o no validez de dicha conexión. Ahora bien, estas dos distintas esferas existen, y aquí, como en otras cuestiones, es de la mayor importancia reconocer la existencia de estas dos esferas como distintas.

La esfera en que aparece la cuestión de la validez o no validez, y en que se llega a resolver esta cuestión, es la esfera lógico-aperceptiva. Ahora bien, será muy conveniente separar o distinguir claramente, no sólo en nuestro caso, sino en otros, tal esfera de aquella en que sólo se producen las conexiones conceptuales de objetos.

La objetividad estética es propia, no sólo de aquello que dice el poeta, sino de todo contenido de un objeto estético. El afecto que se refleja, por ejemplo, en una estatua, es tan «positivo» exactamente como los discursos y hechos de los héroes épicos o dramáticos. Tiene asegurada una existencia absoluta, no sólo histórica, sino intemporal. Porque, en pri-

mer lugar, los rasgos reproducidos por un artista en un material plástico existen del mismo modo que las palabras de una poesía, esto es, están indudablemente ante mí. Y en ellos reside, como un hecho, el afecto, que es tan independiente de mi voluntad como el curso de las estrellas. Y existe allí, no para mi inteligencia, sino para mi impresión.

La «realidad estética».

La objetividad estética, que no es más que la indiscutible existencia para mí de un objeto o de una conexión de objetos, fundamenta luego la posibilidad de penetrar yo mismo en el objeto, que señalábamos anteriormente como la segunda condición del penetrar en mí una vida representada, y con esto, como la segunda condición de la proyección sentimental. Sólo porque el objeto estético, y especialmente la vida en él representada, está ante mí indubitada e indudablemente, es por lo que puedo yo penetrar en tal forma en él. Como ninguna cuestión o duda me impide entregarme a él, puedo hacerlo y de hecho lo hago.

Y luego ocurre que la vida representada se me da todo entera, esto es, penetra en mí y llega a ser objeto de la proyección sentimental positiva o negativa, es decir, que yo vivo en mí o me asimilo la vida existente en el objeto, ya de una manera positiva, ya negativa.

Con esto se nos da aquel momento de la proyección sentimental, que designo yo con el nombre de «realidad estética». Comprendo bajo esta denominación, aquel vivir del contenido del objeto estético, de la vida que hay en él o de la actividad que hay en él.

Este vivir estético o esta relación estética, ha sido mal entendida. Por eso hemos de decir aún algunas palabras sobre ella.

Se ha dicho que es imposible que nadie, al ver en la escena la angustia, la miseria y la desesperación de Fausto, y al proyectarse sentimentalmente en la figura de Fausto, esté persuadido de que él seriamente atraviesa estos mismos estados de angustia, miseria y desesperación. Y que el que ve la

cólera representada, no por eso se siente colérico. Si esto sucediese, sería patológico. Tales objeciones irreflexivas son fáciles de refutar; casi no necesitan serlo. Pues nadie piensa de hecho, cuando habla de vivir estéticamente tales afectos, en cosa semejante.

En la vida diaria, yo me siento encolerizado cuando alguien me infiere una ofensa; me desespero, cuando me encuentro en una situación apurada de que no puedo salir. Pero no se trata de esto. La cólera proyectada estéticamente no procede del ataque de un hombre o de la suerte inferido a mi persona y a sus intereses reales o prácticos, sino que procede de la representación artística de la cólera. Y, por otra parte, para esta cólera no hay un objeto real contra el cual se dirija. Por consiguiente, no procede, ni de las raíces de las cuales procede la cólera diaria, ni me obliga a dirigir mi actividad a los asuntos prácticos. Y no por falta de energía, sino porque todo pensamiento de un objeto real, contra el cual pueda exteriorizarse, queda descartado. Por consiguiente, es propio de la naturaleza de este afecto, sentido estéticamente, no salir de sí mismo.

Dicho en pocas palabras, la cólera en cuestión no es una cólera del mundo real o sentida frente al mundo real, en el cual yo, este individuo real, vivo. Y no podría serlo porque no es la cólera de ese individuo real que come y bebe por reveses sufridos en la vida, y contra los cuales reacciona. Tampoco lo es del individuo real que está ante una estatua o en el teatro, sentado en una localidad más o menos cómoda. Sino que es una excitación interior del yo que observa estéticamente, es decir, del yo que se entrega al objeto estético y en él permanece, y en él se proyecta, y sólo es esto.

Este yo puede ser denominado un yo ideal. Lo cual sólo quiere decir que es el yo que contempla, el yo, por consiguiente, que vive en una esfera puramente ideal, en la esfera en que sólo es posible la contemplación estética. Pero, en tal esfera, el yo que contempla estéticamente, es un yo real. No es un yo ideal, en el sentido de ser meramente pensado, sino que es de hecho un yo real, no sólo en el sentido de una persona que vive en el mundo, sino en el sentido de que se in-

funde en el objeto por medio de la proyección sentimental estética.

Pero en aquel sentido se ha comprendido mal el proceso; y se ha llegado a calificar la cólera sentida estéticamente como mera apariencia de cólera y aún más especialmente como mera cólera fantástica, y, generalizando de este modo, lo proyectado estéticamente como mera apariencia de sentimiento o como mero sentimiento fantástico. Y se ha contrapuesto a este sentimiento fantástico o aparente, el sentimiento real.

A esto hay que replicar, que ciertamente el tal sentimiento no es real si por tal se entiende que nace con ocasión de mis intereses prácticos, de mi experiencia práctica. Pero, con todo, está muy distante de ser sólo una apariencia de sentimiento o un sentimiento fantástico, suponiendo que con estas palabras se expresase realmente alguna idea. Es un sentimiento real, pero en esa esfera especial de que hablábamos, y, por tanto, un sentimiento real de un carácter especial. Este carácter le denominamos nosotros, no como realidad en general, sino como realidad estética. Y con esto queremos dar a entender que el sentimiento o el afecto que en el objeto estético aparece, por ejemplo, en una obra de arte, penetra en mi vida, es decir, tiende a vivir en mí. Pero este vivir en mí, no es cualquier vivir en mí sino que es un convivir, y más especialmente un convivir estético. Y esto constituye un fenómeno único no comparable a ningún otro; un fenómeno que debe ser reconocido como *sui generis*. Consiste en aquello que siente cada espectador, que se compenetra con la desesperación de Fausto tal como el poeta la soñó, cuando toma parte en ella como debe tomarla, y que no puede menos de tomar parte en la contemplación estética. «Tomar parte» en un sentimiento o en un hecho psíquico quiere decir compartir o convivir ese sentimiento o ese hecho psíquico.

Profundidad y simpatía estéticas.

Pero también, desde otro punto de vista, el sentimiento que en mí despierta la cólera o, en su caso, la desesperación

figuradas artísticamente por el actor, es un sentimiento especial. Como la contemplación estética se entrega completamente a su objeto, no se detiene en la superficie, sino que penetra hasta el fondo, es decir, que en el caso citado no sólo ve la cólera o la desesperación, que no existe por sí sola, por ejemplo, en el éter azul, sino que la ve en el terreno en que se produce o en las raíces de que se nutre; en otras palabras, contempla la cólera o la desesperación como una excitación interior de un determinada persona, en nuestro caso, por ejemplo, como la desesperación del personaje Fausto. Por consiguiente, la vive en esta personalidad. Y tratándose de la desesperación de Fausto es éste un personaje que se desespera en una forma determinada, es decir, conforme a una determinada esencia interior. En el caso propuesto esta personalidad es la de Fausto, tal como es descrita en el poema, esto es, del Fausto que «se consume en sus propios anhelos», y en el cual hay fuerza y grandeza; fuerza y grandeza que pueden existir también en la desesperación y se comunican a esta desesperación.

De esta manera la contemplación estética nos conduce siempre a la entraña del objeto. Y lo que allí encontramos es siempre un hombre en el cual los valores humanos están, por lo menos, humanamente justificados.

Y así queda indicada la esencia propia de la proyección estética, sobre todo de aquello que en sí es para un hombre motivo de dolor o de mortificación. En último término, lo que constituye la experiencia moral de un hombre. Pero es, a la vez, mi experiencia moral propia. Así, pues, yo me proyecto como hombre en la figura representada, siento el armonizar de mi propio yo con el del personaje que penetra en mí. Siento, en cierta manera, colmado el anhelo de sentirme actualizado como hombre en todas direcciones. Siento la armonía de mí mismo con el hombre que penetra en mí. Esta armonía la debemos denominar concretamente «simpatía estética». Y en tal simpatía consiste la esencia más general de la proyección estética en un individuo representado o de aquello que de tal individuo penetra en mí y me obliga a la convivencia estética.

Pero no es necesario que en el hombre representado en un objeto estético, encuentre yo «fuerza y grandeza». Puede darse un hombre que sufra mucho y finalmente perezca; o que incida en lo cómico y desaparezca en lo cómico. Cada uno de estos ataques sufridos por un hombre, cada una de estas negaciones, es sólo un medio de aproximarme a él o de hacerle penetrar en mí, de compenetrarme con sus pasiones, que, aún no siendo grandes y poderosas, constituyen valores humanos legítimos. Puede suceder que yo contemple cómo un hombre sucumbe moralmente. En este caso puedo también llegar a sentir que es un hombre el que de tal manera sucumbe. Y quizá entonces penetre el hombre en mí y yo penetre en él como hombre, o sea, experimente la referida simpatía estética. Entonces no experimento, en verdad, un sentimiento placentero, sino que posiblemente me sentiré conmovido grave y dolorosamente, y, sin embargo, al mismo tiempo, experimentaré una cierta dilatación o elevación interior. No sentiré placer o sentiré quizá un gozo doloroso. Pero tal gozo es también contento.

Por último, podemos añadir que no hay medio compulsivo alguno que me pueda conducir de tal modo a las profundidades interiores de un hombre ni me haga vivir tan intensamente en ellas, como esta negación, en sí no gustosa. Ahora bien, el hecho de ser conducidos a estas profundidades por la contemplación estética, lo expresamos con la denominación de profundidad estética del objeto estético o de la contemplación estética.

Más arriba, contrapusimos la proyección sentimental positiva a la negativa. Ahora bien, la proyección en el dolor, sea interior o exterior, y, por último, en la muerte (moral o material), es en sí una proyección negativa. Pero al ser introducidos en los objetos de la proyección negativa, encontramos allí los objetos de la proyección positiva. Con esto quiero decir lo que antes expresaba de esta manera: nosotros encontramos en aquella profundidad al hombre. Así, pues, la proyección negativa es la base, el camino, el medio para tal proyección positiva. En la contemplación estética aquella termina en ésta o puede terminar en ella: puede convertirse por sí

misma en positiva con sólo desarrollar su propia esencia o núcleo. Este fenómeno hace que la comunicación de la cólera, del miedo o la desesperación se resuelva en goce estético.

Mencioné anteriormente la opinión de que el sentir realmente los afectos artísticamente representados es patológico. E hice comprender en qué medida esta opinión combatía un enemigo fantástico. Con ella se enlaza ahora la observación de que la emoción fácil no es un procedimiento de buena ley en estética, y que la obra de arte que especula con dicha emoción, el «cuadrito sentimental», no es tal obra de arte o lo es en grado ínfimo.

De lo cual se puede sacar la siguiente consecuencia: que lo conmovedor responde a una intensa convivencia emocional. Quien ante una obra de arte siente correr sus lágrimas, demuestra que siente la alegría o el dolor representados como propios. Si una obra de arte no se propone conmover de esta manera, entonces el verdadero arte no busca la convivencia emocional. No trata de hacer penetrar en mí, espectador, lo representado; sino que quizá su efecto es el contrario, crear una distancia entre lo representado y el espectador; o quiere que los afectos interiores representados permanezcan fuera contrapuestos al objeto estético, de modo que tengan completa objetividad.

Ahora bien, es necesario puntualizar estos dos conceptos de distancia y objetividad. De hecho la obra de arte no puede hallarse a mayor distancia de mí al producir este efecto. Esta distancia es infinita; tan infinita como la que existe en todo caso entre un mundo real y un mundo ideal. La obra de arte, podemos decir, es siempre un mundo extraño, como caído del cielo. Y por lo que se refiere a la objetividad, ya hemos hecho hincapié en que la obra de arte es algo que parece sustraerse a mi capricho o humor, a mis preferencias, y, en suma, a todo subjetivismo que proceda de mí. También puedo decir en este respecto que es algo caído del cielo. Que la obra de arte esté puesta frente a mí como algo «caído del cielo», encierra en sí dos consecuencias: la distancia infinita o sea la idealidad estética y la separación de mí, o sea la objetividad estética.



Pero precisamente lo raro de la obra de arte es que, precisamente en virtud de esta distancia y de esta separación, o sea en virtud de la idealidad estética y de la objetividad estética, llega a confundirse conmigo en una unión perfecta. Efectivamente, de mi «yo» real permanece eternamente separada. Pero el «yo» contemplativo viaja desprendiéndose de aquél, a sea yo me desprendo de mí mismo y me elevo sobre mí hasta llegar a la obra de arte y aposentarme en ella; o, si se quiere, a la inversa, lo que en lo contemplado constituye el objeto propio de la contemplación, se traslada dentro de mí o dentro de mi yo contemplador y le ocupa por entero.

Pero, ¿qué decir ahora de lo enternecedor? ¿Por qué le negamos jerarquía estética? ¿Por qué no ha de poder aspirar una obra de arte a conmover, es decir, a conmover en el sentido de un blando enternecimiento? Consideremos este proceso de una manera más precisa. En el fondo de las dos preguntas que acabamos de formular van ya distinguidas dos clases de conmoción. O yo estoy enternecido o la obra de arte tiende a enternecer. El enternecimiento tiene su causa, o bien en una predisposición, o bien es un fin perseguido intencionalmente por la obra de arte.

Si se trata de este último caso, la obra de arte me sumirá en un dulce sentimentalismo cuando sea de tal índole que pueda producir este efecto. Pero esto no quiere decir otra cosa sino que: en la figura o figuras representadas falta fuerza, trabajo interior, lucha, o, en su caso, orgullo, humorismo, etcétera. En una palabra, falta todo aquello que se opone a la tendencia al enternecimiento y la domina. La figura será blanda, derretida o en trance de derretirse, se entregará sin fuerza ni lucha, se resolverá en un sentimentalismo blando y sin consistencia.

Y frente a esta posibilidad se alza ahora la otra: quizá este momento de fuerza no falta en las figuras representadas. Pero no encuentra eco en mí o no encuentra suficiente eco en mí. Yo puedo, por ejemplo, sentir la inquietud, la preocupación que siente un personaje, pero puedo no sentir en la misma medida la fuerza interior que posee el personaje que tales afectos muestra. Yo no me encuentro en estado de sentirla,

porque me falta una vibración interior suficientemente poderosa, porque mi naturaleza es demasiado débil.

En estos dos casos lo que sucede es que yo me asimilo los temores y las angustias del personaje en cuestión, y que, por consecuencia, los experimento yo mismo y me entrego a ellos blandeándome y enterneciéndome. Aquí se corre el peligro de que lo trágico pierda su poder, dejando, por lo mismo, de ser trágico. Se corre el peligro de que en lugar de la compasión trágica, que en sí no es simple co-sufrimiento, se produzca una simple colaboración sentimental y sucumba nuestra entereza al objeto convivido.

Por último, las dos posibilidades aquí estudiadas tienen por fundamento el mismo supuesto. Las dos tienen por origen la misma debilidad. Sólo las naturalezas débiles carecen de fuerza, de ánimo para la lucha, para el trabajo, de orgullo, etcétera, y lo experimentan y lo proyectan en la persona representada. Las naturalezas menos débiles soportan la lucha y se desvían de las figuras que carecen de estas cualidades. Por consiguiente, no incurren en tal sentimentalismo.

Pero lo que acabamos de exponer tiene una significación más general. Nosotros exigimos que en la obra de arte aparezca un «hombre», pero «un hombre» no es lo mismo que una blanda criatura que se entrega sin resistencia. «Ser hombre» no significa deshacerse en un estéril sentimentalismo, sino que el verdadero hombre pone en los acontecimientos algo de sí. Ser hombre significa mostrar acción, afirmarse espontáneamente en los dolores y en las alegrías. El «hombre», es decir, el que posee una voluntad, el que es capaz de un trabajo interior, es el que se defiende, es el que resiste y se esfuerza, el que lucha y ataca, y al mismo tiempo ríe; y ante todo, el que piensa, el que opone al destino, su propio yo, de una manera u otra.

Esta clase de hombres es la que exige el arte. Exigimos especialmente, cuando un personaje de un poema nos hace sentir alegría o dolor, algo de la sal que tal actividad o trabajo interior suponen. Exigimos una parte alícuota de solidez, algo de aquello que en el sentido positivo de la palabra llamamos

carácter. Este consiste en esa parte alicuota de firmeza, es decir, la supone.

Y cuando este elemento se da y le sentimos y convivimos con él interiormente, aquel blando y sin resistencia con-sentir en la desgracia, y aquel degenerar el sentimiento en sentimentalismo, quedan completamente descartados. No nos ablandamos, en ninguna de las formas de la compasión patológica, sino que nos sentimos enteros, volentes, activos, luchando interiormente, quizá superiores. Aquella sal preserva al sentimiento de la corrupción, impide que se convierta en puro sentimiento de amargura o puro sentimiento de dulzura; la convivencia con esa medula que llamamos carácter, se opone a la efusión patológica de que hablábamos.

Ahora se pone de manifiesto el error de aquel razonamiento, que dice: como el «enterneamiento» no es un fenómeno estético, la «colaboración sentimental» tampoco lo será. Ya hemos visto que el defecto del «cuadrillo sentimental», no está en que nos haga participar de un sentimiento, sino en que este sentimiento no es algo completo, sino unilateral. No peca por «exceso», sino por «defecto». Nos ofrece el pesar o la alegría, nos da un destino triste o dichoso, pero no nos da, al lado de esto, lo que el hombre puede soportar y vencer, no nos da «un hombre». No nos da la raíz, la sal, el acero y el hierro, la parte firme que constituye a los hombres y forma su carácter. En suma, quizá no nos da ni siquiera el destino, tal como nosotros le concebimos, sino el ideal positivo o negativo de un tal destino, una pura dicha o desdicha, como en el mundo no suele darse, y que, para nosotros, es incomprensible o debiera serlo.

Y no consiste la falta del que de tal modo se deja conmover en sentirse afectado tan vivamente por el destino dichoso o desdichado del personaje, sino en que carece de la capacidad de sentir aquello que obra como grano de sal en la dicha o en la desdicha, y, por tanto, del poder de reaccionar contra la efusión sentimental. O, en otros términos, su defecto es satisfacerse, contentarse, por efecto de un natural blando, con la «obra de arte» que nos ofrece semejante efusión sentimental, y no exigir de ella esa salpimentación que hubiera de obrar en

él la reacción mencionada; no saber desviarse de la obra de arte, que le niega este elemento.

El sentimentalismo, por consiguiente, no es un procedimiento artístico; pero no por ser una convivencia sentimental demasiado completa, sino, al contrario, por ser unilateral, por ser una convivencia sin condimento, sin osatura, o porque es la colaboración incondicional en una obra de arte, que carece de estas cualidades. Y, a la inversa, el procedimiento estético que excluye el sentimentalismo, no implica una colaboración sentimental menos plena, sino que entraña una convivencia más completa; o es la convivencia con una obra de arte de un contenido más integral, de una obra en la que no faltan ni la medula ni el condimento. Esta convivencia es convivencia estética específica, que sólo se da en la contemplación estética. Y es, al mismo tiempo, aquella a que aludo cuando hablo de realidad estética. Y la profundidad estética que en ella se da, es lo que hace, en una palabra, que yo no me satisfaga con el hecho de sentirme meramente conmovido por la obra de arte.

Y tanto como la objetividad estética, la realidad estética y la profundidad estética o la profundidad de la contemplación estética o de la convivencia estética, se funden últimamente en la idealidad estética. Y, a la inversa, aquéllas hacen de la idealidad una idealidad estética. Pero la idealidad estética se concreta diciendo que la contemplación estética no es otra cosa que la contemplación que se entrega simplemente al objeto tal como éste es.

En la objetividad y realidad dadas a la vez con la idealidad estética reside, por otra parte, aquello que realmente merece el nombre de ilusión estética. Esta es lo contrario de la ilusión, sea cual fuere, que se da en la parte sensible del objeto estético, cual es lo representado en la obra de arte, en cuanto objetivamente real, es decir, es lo contrario del engaño. En cuanto ilusión estética, no es otra cosa que aquella entrega incondicional que, por su parte, sigue inmediatamente al libre ofrecerse del objeto de la contemplación.

La fe estética o la persuasión estética no consisten tampoco en otra cosa que en esta entrega incondicional. Creer, estar

persuadido, quiere decir, no dudar. Pero se puede creer, o no dudar, por dos razones. En primer lugar, porque los motivos de duda se manifiestan como insuficientes; en segundo lugar, porque la cuestión, y, por consiguiente, la duda, estén descartados por la naturaleza de la cosa. Este último caso es el que constituye la fe o persuasión estética o aquello que queremos dar a entender cuando decimos que la obra de arte debe ser convincente o persuasiva.

CAPITULO III

LA CONTEMPLACION ESTETICA DE LA OBRA DE ARTE

Rasgos generales estéticos de la obra de arte.

En lo que precede, hemos escogido los ejemplos que habían de ilustrar el concepto de la contemplación estética en su mayor número de la región del arte. Esto obedecía a una razón poderosa. La contemplación artística es, en efecto, especialmente apropiada para mostrar en general la esencia de la contemplación estética.

En primer lugar, objeto de esta contemplación pueden ser las cosas de la naturaleza o las obras de arte. Hay una belleza natural como hay una belleza artística. Pero la contemplación estética siempre es de la misma índole. Y la palabra belleza tiene también, en los dos casos, el mismo sentido. Esto quiere decir que ya consideremos la naturaleza o la obra de arte estéticamente, en todo caso, ante nuestros sentido, se ofrece un objeto y le contemplamos de tal suerte, que le sustraemos a las relaciones de la realidad, y no preguntamos qué lugar ocupa en estas relaciones. Esto lo expresaba yo anteriormente así: para la contemplación estética, lo sensible contemplado es imagen o apariencia. Y esto lo es también lo sensible del objeto bello, ya forme parte del reino de la naturaleza o del arte.

Y de aquí se deduce lo siguiente: en cada uno de estos dos casos, la vida que anima lo sensible es un mundo ideal acabado en sí, aislado de todo lo que no es él mismo, existente simplemente por sí, ante nuestros ojos espirituales. A este mundo nos transportamos y en él vivimos, cuando nos entregamos a la contemplación estética.

Pero hay una esencial diferencia entre la belleza natural y la belleza artística u obra de arte. Un ejemplo eminente de belleza natural es, por ejemplo, el hombre real. El hombre puede ser, en la realidad, lo que se quiera, y puede significar en la vida social y en el mundo de los fines concretos esto o aquello. Nada de esto es objeto de la consideración estética; pues ésta ve al hombre como es y se representa a los sentidos y saca lo intrínseco de sus formas y colores, y de sus distintos movimientos, para la impresión inmediata, prescindiendo de toda cuestión de realidad, y con ello siente placer o displeacer.

Y de este mismo modo procede también la contemplación estética frente a la representación artística, por ejemplo, ante la estatua de un hombre. Lo dado sensiblemente no es aquí lo mismo que allí, pero ostenta los rasgos de un hombre real. Y este dato sensible es también aquí, como allí, sólo apariencia. Si es un bloque de mármol, la contemplación estética no se preocupa de la naturaleza del mármol, del lugar que ocupa en la naturaleza física, de su posible uso para varios fines, sino que sólo toma en cuenta lo que este determinado bloque de mármol es para la percepción sensible. Y considera y gusta la vida que en él aparece inmediatamente; en último término, toma lo que para el sujeto que se entrega al goce estético entraña en sí una afirmación de vida.

Pero esta concordancia no excluye, a la vez, una diferencia esencial. Aquel hombre efectivo, aquel hombre de carne y hueso, pertenece al dominio de la realidad. Para distinguirlo yo, realizo un acto especial. Tal hombre puede ser, más especialmente, amigo o enemigo mío, humillarme por sus grandes cualidades o despertar mi envidia por sus riquezas. Esto es, en verdad, imposible si yo me limito a contemplarle estéticamente, pero esta pura contemplación estética no es aquí comprensible. Y, por tanto, todo lo que la contemplación estética me produce interiormente, no me es dado aquí de un modo natural.

Otra cosa sucede con la obra de arte. El hombre que ésta me ofrece, no es un hombre real, sino representado. El pensamiento de su realidad es, por consiguiente, descartado, desde luego. Esto implica dos cosas: en primer lugar, que lo que yo

veo es una imagen, es decir, que las formas y los colores, si los hay, *representan* sólo, lo real. No son formas de un hombre real, no encajan dentro de las relaciones de lo real, a las cuales pertenece la forma humana, Y son esto, *eo ipso*, es decir, que no necesito yo hacerlo así por mí mismo. Y la vida que expresan es una vida ideal. Este es precisamente el sentido de la palabra ideal: «representación». Y este mundo ideal está representado en el bloque de mármol. Por consiguiente, está desprendido de todo otro mundo posible pensado por mí, o de todo otro mundo ideal en el cual yo quisiera colocarle. Para la contemplación está aislado por sí mismo o por obra del artista. Y es esto sencillamente, porque está unido a la materia sensible que veo ante mí, porque aparece ante mí sólo en esta peculiar manera de ser, tanto que el yo que se entrega a la contemplación estética, y que no mira sino al dato sensible de la obra de arte, se puede proyectar absolutamente en ella.

Y en tal «representar» consiste la esencia de la obra de arte. Y en esto consiste que, por el hecho sólo de la contemplación estética, con todo lo que en sí encierra, se me impone, de tal modo, que no necesito elevarme a ella, sino que entro en ella inmediatamente por el hecho mismo de contemplar la obra de arte.

También podemos expresar esto mismo del siguiente modo: la contemplación estética de la obra de arte no puede, por su naturaleza, concurrir con cualquier otra extraestética, por lo que no está expuesta a ser perturbada por momentos extraestéticos. Yo *puedo* observar la naturaleza estéticamente, pero la obra de arte la contemplo *naturalmente* así, precisamente porque es una obra de arte. Y, por esta razón, como ya dijimos antes, todo lo que se da en la contemplación estética, se me da aquí naturalmente.

Pero esto, más concretamente, quiere decir lo que sigue: la idealidad y el aislamiento estéticos que en la contemplación estética deben ser puros y plenos, en la obra de arte son como un hecho, de antemano realizado por mí. Es decir, que de un lado se da la separación del mundo representado, de toda otra realidad, y de otro la perfecta delimitación de este mundo ideal respecto de otro cualquiera que pueda también tener

una existencia ideal: el aislamiento del mundo de la realidad y del mundo de mis pensamientos.

Y además, ese mundo ideal está «simplemente» dado: esto me lo ofrece libre de dudas el elemento sensible que tengo ante mí. Y él le corresponde también, *eo ipso*, aquella existencia indubitada, aquella objetividad estética. Y con ella la realidad estética, el libre introducir en mí y la posibilidad de la plena proyección ya positiva, ya negativa.

Y siendo representado en la obra de arte un mundo ideal libre, aislado y existente incuestionablemente para mí y en este sentido «objetivo», son dadas también en él las condiciones de la profundidad de la contemplación estética, las condiciones de aquel elevarse a lo humano y a lo humano transcendental, que también pueden darse en lo fútil o negativo en el dolor o en la adversidad para la contemplación estética.

En tanto el arte, por la creación de tales indubitadas idealidad y objetividad, aislamiento y profundidad de la contemplación estética, hace posible un goce estético como no podría ser producido sin él, podemos hablar, aun prescindiendo de lo que más adelante diremos sobre el carácter especial de la obra de arte, de un especial deleite de ésta, y correspondientemente de una específica belleza artística, y contraponerla como algo distinto a la belleza natural. Pero esto no debe dar lugar a equívocos y suponer que esta distinción sea una distinción genérica. Se trata sólo de algo más puro, más seguro, más cierto. Por lo demás, a pesar de todo esto, es siempre goce en la contemplación estética; es decir, goce en un mundo ideal y aislado. Y este goce es, en todo caso, convivencia sentimental.

Si denominamos al deleite que produce la obra de arte goce artístico, entonces el goce artístico será el mismo que el goce que nos proporciona la belleza natural, sólo que se nos dará bajo las precisas condiciones que el arte requiere.

La obra de arte y la verosimilitud.

Junto a los momentos de la idealidad estética y del aislamiento, de la objetividad estética, de la realidad y de la pro-

fundidad, debemos estudiar ahora, no en todas las artes pero sí en algunas, otro momento que sólo puede exigirse a la obra bella, y no a la belleza natural. Pero el que estudiemos este momento al lado de aquéllos, no quiere decir que aparezca junto a ellos como un elemento coordinado. Antes bien, es condición de todos ellos. Y lo es necesariamente puesto que en las referidas artes es condición de la contemplación estética, o condición sin la cual el objeto estético o la obra de arte en general no existe.

Más concretamente: por muy cierto que sea el decir que la cuestión de la realidad o no realidad no afecta en nada a la esencia de la obra de arte como objeto de contemplación estética, no es menos cierto que, no en todas las artes, pero sí en una determinada clase de ellas, es necesaria una determinada relación con la realidad. La contradicción que esto parece entrañar se desvanece diciendo que precisamente por ser la obra de arte objeto de la pura contemplación estética, a la cual va aneja la exclusión de toda cuestión acerca de la realidad, se exige en ciertos géneros artísticos una relación con la realidad. Esta condición es, ante todo (en ciertas artes solamente, lo repetimos), el supuesto necesario que da a toda obra, en general, un contenido sin el cual la obra no existe como tal. Y es, además, la condición para que podamos prescindir en la consideración de este contenido de la cuestión de su realidad.

Hay una antigua teoría según la cual el arte es imitación. A esto hay que responder que todos sabemos que algunas artes no «imitan» en ningún sentido de la palabra. Por consiguiente, no podemos considerar la imitación como perteneciendo a la esencia del arte. Pero tampoco se puede decir que la esencia de «algunas» artes consista en la imitación. Pues entonces, tratándose de éstas, una imitación perfecta engendraría un arte perfecto. Pero la perfecta imitación, la «copia servil» de la realidad, es, como ya veremos más adelante, lo contrario del arte. Todo arte desrealiza, no ya ocasional, sino deliberadamente, intencionalmente. Sólo este pensamiento debía bastar para proscribir definitivamente la teoría de la imitación.

Pero podemos añadir, por último, que en general no hay ningún arte que imite. Lo único que es verdad es que algunas artes «reproducen», no lo real, sino algo de lo real.

Y esto hace que siempre exista una relación de estas artes con la realidad. Pero determinemos esto más exactamente. Es propio de la esencia de todas artes «representar», es decir, infundir un elemento ideal en un material sensible. Pero en algunas esto se hace por medio de la «reproducción». Las artes plásticas, por ejemplo, reproducen las formas del cuerpo humano. Pero lo hacen, no como artes en general, sino como tales artes especiales. Cada arte da algo, a saber, una vida ideal o una actividad ideal o posibilidades de vida y de actividad. Pero el medio de dar esto es en las artes reproductivas la reproducción. Por su naturaleza no pueden producir nada sino reproduciendo.

La razón de esto la hemos de ver en un hecho general. Hay dos maneras posibles de darse la vida en un elemento sensible. Unas veces inmediatamente en virtud de la cualidad de tal elemento sensible. Así, en los colores o en los sonidos hallamos algo íntimo, la entonación, algo vivo en suma, y hallamos esto en ellos porque son tales colores y tales sonidos. Pero existe, al lado de ésta, otra posibilidad: hallamos en un elemento sensible una vida por razón de la experiencia. La vida natural, por ejemplo, aparece para nosotros en los objetos de la naturaleza por la experiencia. Y ya vimos más arriba cómo sucede esto. Las formas naturales, en general, alcanzan vida en cuanto las encontramos en la realidad y las relacionamos conceptualmente, estableciendo entre ellas nexos causales. Y también las formas del cuerpo humano adquieren contenido vital (si bien en otro sentido), por la experiencia. Necesitamos haber vivido antes, en nosotros mismos, para comprender lo que vemos en las formas sensibles ajenas, mudas para nosotros, si no fuera por dicha experiencia. Y, por otra parte, la percepción sensible de las formas ajenas debe habernos dado ocasión para proyectarnos en ellas. Y cuanto más rico es el contenido de nuestra propia experiencia vital o de nuestra experiencia interior, y cuanto más libre es nuestra contemplación y aperccepción de la experiencia sensi-

ble del hombre y en especial de sus infinitas posibilidades de movimiento y de manifestaciones de vida, tanto mejor llegamos a «comprender» esta apariencia exterior y a proyectarnos en ella. Y, por último, y ante todo, la inteligencia del lenguaje, sin la cual no es posible la existencia del arte de la poesía, es un producto de nuestra inteligencia.

Ahora bien, toda esta experiencia la adquirimos en contacto con la realidad. Y por ser esto así, en todo el dominio de las artes plásticas, y lo mismo en el de la poesía, no puede darse contenido alguno sensible que no esté basado en la experiencia y en la comprensión experiencial de la realidad. Para abreviar podemos decir que lo sensible en estas artes, en virtud de nuestra experiencia de la realidad, ha llegado a ser símbolo o soporte sensible de un contenido. Por esto pueden esta clase de obras de arte tener para nosotros un contenido, y llegar a ser así objeto de una contemplación estética que tenga por fin tal contenido. En una palabra, sólo pueden existir como obras de arte, en cuanto reproducen lo real.

Pero tal proceso no ha de entenderse equivocadamente, pensando que en estas artes hay un objeto sensible de gozo estético, sólo porque reproducen, o como si nuestro deleite procediese sólo del hecho de la reproducción. Sino que el objeto del goce es aquello que a nosotros nos es dado. Y lo es porque es así, porque es. Ahora que este dar es, necesaria y positivamente, un volver a dar, un reproducir.

Teoría de la imitación.—El goce artístico y la alegría del reconocimiento.

Este proceso ha sido interpretado equivocadamente, en la forma ya indicada. Nos referimos a los que creen que el deleite producido por las obras de arte reproductoras, proviene del hecho del reconocimiento. Y llegan a expresarlo de manera aún menos correcta, diciendo: el deleite que ocasiona la obra de arte, es el gusto de la imitación.

Examinemos ahora esta opinión más de cerca. ¿Cómo puede ser el goce artístico, el goce de la reproducción o de la imitación? Indudablemente, el hecho taxativo de la imitación

no puede ser el fundamento de nuestro deleite. Aun cuando tuviésemos conocimiento del hecho.

Y este conocimiento pudiera, en un doble sentido, considerarse como la causa de nuestro deleite o de nuestra satisfacción. En primer lugar, como simple conocimiento. Pero esta afirmación descansaría en un error psicológico. A saber, en el error ya examinado en otro capítulo. Me refiero al hecho de que el conocimiento en general, y, por consiguiente, el reconocimiento, no es en sí ni placentero ni displacentero. El reconocimiento es un juicio. La pregunta a la cual sirve de respuesta, es si la cosa es la misma o no es la misma. Y el juicio de reconocimiento es, dicho más concretamente, un juicio de comparación. Pero el juicio, como tal, es, por su naturaleza, absolutamente neutral respecto al placer o al displacer, es un acto de la inteligencia completamente frío o inafectivo.

Sin embargo, parece que esto debe sufrir una cierta restricción. Demos por supuesto que la obra de arte se parece a un objeto conocido por mí y coincide con él en varias de sus partes, y yo percibo esta coincidencia. Entonces, evoco rápidamente la imagen de la cosa y «espero» encontrarla reproducida, tal como la conozco, en la obra de arte. Y pudiera deducirse de aquí que la satisfacción que esta actitud expectante recibe, es..... una satisfacción, y, por lo tanto, un placer. Por el contrario, sentiré una decepción si mi actitud se ve defraudada.

En contra de esto podemos observar: si el goce que nos proporciona la obra de arte consistiese en esto, entonces el arte, tal y como le vemos existir, no nos proporcionaría más que decepciones. Pues, como ya dijimos, todas las artes se esfuerzan deliberadamente por evitar la exacta reproducción del objeto, por consiguiente, por hacer imposible esa satisfacción a nuestro deseo de reconocer el objeto, tal como nosotros le conocíamos.

Por lo demás, debemos hacer la siguiente reflexión: El ver colmados nuestros deseos produce «satisfacción». Este sentimiento de satisfacción, es el sentimiento de descanso, de sedación de la tensión que el deseo o la espera implican. Y esta sedación a una tensión interior es en sí, desde luego, condi-

apaciguamiento, calma

ción de una especie de sentimiento placentero. Pero, ¿es que realmente nace tal sentimiento? Esta es otra cuestión. Dicha sedación o relajación es placentera, cuando lo es, es decir, cuando experimentamos algo gustoso. Será, por el contrario, desplacer, cuando lo que esperamos encontrar y encontramos por el reconocimiento, es desagradable. Si yo espero un suceso desagradable, y este suceso acaece, mi esperanza se encuentra satisfecha, es decir, la tensión que caracteriza mi actitud expectante se resuelve, pero se resuelve en dolor.

Dejemos, pues, la «espera», y volvamos al simple «reconocimiento». También el placer en el reconocimiento depende siempre de que lo reconocido sea algo agradable. Así, por ejemplo, me agrada reconocer en una persona a un amigo mío. Pero me desagrada profundamente reconocer en un hombre a un enemigo mortal.

Este reconocimiento de una cosa desagradable o penosa, es olvidado, naturalmente, en la teoría que refutamos. Tampoco puede haber sido considerado el reconocimiento de lo indiferente. Ocasión de tal reconocimiento se nos presenta constantemente en la vida diaria, sin tener que recurrir al arte. En cada adoquín, reconozco un adoquín visto anteriormente, sin que tal reconocimiento me produzca placer artístico de ninguna clase. El reconocimiento será para mí tanto más indiferente, cuanto más indiferente me sea el objeto reconocido.

Pero si la mencionada teoría supone que lo reconocido no es ni una cosa agradable, ni una cosa indiferente, sino un objeto de positivo interés para mí, entonces el placer estético es explicado por esta última circunstancia. Dase entonces el placer en el objeto agradable reconocido por mí. Y el acto de que yo lo reconozca no aumenta ni disminuye mi gozo. En otras palabras, la doctrina del placer, en el reconocimiento, es insostenible.

Con todo, no negaremos que también en el reconocimiento hay una condición para el sentimiento de placer, aun prescindiendo de aquella «espera», y de lo agradable de la cosa reconocida. Este placer no es placer en el reconocimiento, pues éste es un puro acto lógico. Y por lo que a este acto se refiere,

no tenemos sino recordar lo dicho de que los actos de juzgar no son actos de sentimiento, y, por tanto, no están coloreados ni placentera ni displacenteramente. Pero la circunstancia de que aquello que reconozco ya me era conocido de antemano, puede facilitar la apercepción de lo reconocido. Y en esto se esconde positivamente una causa de placer. Pero este placer no tiene su causa en el objeto, sino en la circunstancia contingente de serme ya este objeto conocido. No es el «sentimiento de un objeto», sino el sentimiento de una «constelación». Y, por consiguiente, no es el objeto, sino la «constelación», lo que tengo en cuenta. Para mí, lo que tiene precio, no es el objeto que está delante de mis ojos, sino esta facilidad de apercepción debida a la circunstancia de conocer de antemano el objeto. Pero el valor de una obra de arte es el valor intrínseco de ésta, no el «valor» de la facilidad de mi apercepción. Cuando yo digo que una obra de arte es bella, hablo de la obra de arte y de su belleza. Por el contrario, cuando hablo de la facilidad con que he reconocido el objeto, no hablo de la obra de arte, sino de mis facultades aperceptivas y de cómo son éstas favorecidas por aquella circunstancia. Las dos cosas son diferentes, y lo son también para mi conciencia. La apercepción de la obra de arte no puede serme facilitada, por el haber yo conocido, en otro tiempo, el objeto, sino por otros medios muy diferentes. Por lo tanto, yo no puedo hacer a la obra de arte responsable de ello. Jamás considero que una obra de arte sea fea porque su comprensión resulte difícil para mí. Tampoco la considero bella porque su comprensión me sea fácil. Y hasta puede suceder que yo estime en alto grado la belleza de una obra, porque me es difícil llegar a obtener de ella un goce estético. Pero también en este caso (si tengo conciencia de lo que hago), lo que yo encomio como más valioso no es la obra de arte. Sé distinguir, en efecto, el valor de ésta de mi esfuerzo intelectual.

Esta confusión que aquí señalamos, y en la cual nosotros nunca podríamos incurrir, es lo propio de la teoría combatida. Consiste en atribuir a la obra de arte el placer que experimentamos en la facilidad de nuestra comprensión.

Por último, aun admitiendo que hubiese un placer, no en

la facilidad de la comprensión, que va unida al reconocimiento, sino en el reconocimiento mismo, es decir, en el juicio en que el reconocimiento consiste, igual contradicción existiría en la afirmación de que la posibilidad de este goce aumenta el valor de la obra de arte. También en este caso confundiría yo el placer que despierta en mí un proceso psíquico con el valor de la obra de arte o confundiríame yo con ésta, sólo que, en este caso, el desconocimiento del hecho positivo de que un juicio no es en sí agradable ni desagradable, sino una cosa neutral, se sumaría al absurdo indicado.

Pero, al lado de la aquí supuesta interpretación de la idea, que no es la obra de arte, sino la imitación contenida en ella lo que ocasiona nuestro goce, hay otra: según ella, mi goce no procede del reconocimiento, sino de la capacidad del artista, de su habilidad para la imitación, reconocida por mí. Ahora bien, tócanos aquí repetir que cualquier clase de habilidad, y, por tanto, la habilidad de imitar, es, efectivamente, un motivo de goce. Pero, frente a este motivo de goce, aparece otro de displacer: cuando vemos que el arte de la imitación se ha dilapidado en la reproducción de un objeto desagradable o indiferente. La admiración por el artista se trueca, entonces, en su contrario, o sea, en menosprecio o compasión.

Supongamos, por ejemplo, que un individuo tiene una habilidad extraordinaria para imitar toda clase de voces de animales, como el gruñido del cerdo, etc., y que ejercita esta habilidad; lo desagradable de esta ocupación pueril no haría crecer ciertamente el placer que produce la imitación. Pues a esta habilidad se asemeja la del artista cuando no está dignificada por la importancia del asunto. Y esto puede decirse cuando por la imitación artística no se nos ofrece algo elevado. Pero si esta circunstancia entra en línea de cuenta, entonces, en la explicación que aquí se da del goce de la obra de arte, está ya presupuesto este mismo goce; y en tal caso no basta ya para la explicación del mismo la admiración de la habilidad imitativa que la obra de arte revela.

Finalmente, el goce que despierta la habilidad del artista no es goce en la obra de arte, puesto que el artista no es su obra. Por esto debe quedar aquí sentado que el objeto del

goce de la obra de arte sólo puede ser ésta, y lo que en ella es dado inmediatamente. Pero en la obra de arte se revela la habilidad del artista sólo por el hecho de darle un contenido valioso. Y debemos añadir que este contenido no sería menos valioso de lo que es, aun cuando por una contingencia debiera su existir a la torpeza del artista.

La «verdad estética» en las artes reproductoras.

Con las observaciones críticas que dejo expuestas, no queda agotada la cuestión de la importancia de la verosimilitud o de la imitación en las obras de las artes reproductoras. Tampoco basta lo que dijimos sobre la manera como en estas artes los símbolos necesariamente llegan a ser símbolos. La exigencia que en este punto fué reconocida podemos designarla como la necesidad de que las artes reproductoras empleen tales símbolos que en nuestra experiencia de la realidad hayan podido llegar a ser tales símbolos.

A esto hay que añadir también la exigencia de la verdad en las dichas artes. Y esto implica algo más que la simple adecuación del símbolo a la experiencia o a la realidad; entraña especialmente una adecuación a la realidad transcendente.

Una determinada representación reproductora la diputamos por «adecuada» o decimos que da la «sensación» de la realidad. Ahora bien, no hay duda de que esta «sensación» de realidad es un factor importantísimo en la valoración de la obra de arte. Decimos de un retrato que se ha «encontrado» en él el parecido, y otras veces decimos de una obra de arte que se ha «encontrado» el carácter de un tipo o de una época.

Pero en los dos casos no queremos decir lo mismo. Sólo en el primero se da en su verdadero sentido la reproducción de lo real, como le encontramos en la vida. En los demás casos, por el contrario, lo reproducido es sólo el carácter de una clase de hombres o de un período histórico, lo que no excluye que la obra de arte sea en todas sus demás partes de libre invención.

Y esto muestra que la obra de arte no es imitación. En el

segundo ejemplo no hay nada que en el sentido estricto sea una reproducción de la realidad, sino más bien algo libremente forjado, aunque si bien según analogías de la realidad.

No obstante, estas analogías constituyen una especie de adecuación a la realidad, y, en último término, también pueden considerarse, en el sentido amplio de la palabra, como imitación.

Pero ahora surge la cuestión de qué es lo que en uno y otro caso significa esta adecuación en la realidad. Examinemos ante todo el primer caso. Ciertamente es una excelencia del retrato que se «haya encontrado» el parecido. Pero esto no quiere decir, en modo alguno, que este parecido sea lo que constituye el valor de la obra de arte. Quizá pienso yo cuando contemplo la reproducción pictórica de un hombre que ésta es el retrato del señor X, y no encontrando el retrato parecido con el señor X digo que es malo. Pero luego me entero de que el pintor no conocía al señor X y que, por tanto, no pudo tener la intención de retratarle. En consecuencia, la obra viene a ser objeto para mí de un nuevo juicio crítico. El valor de su obra dependerá ahora de lo que ella sea en sí misma. En suma, su «valor» no dependerá de la semejanza que presente con el señor X. Y, sin embargo, la obra sigue siendo la misma. Su valor, como obra de arte, no ha cambiado. Por consiguiente, cuando yo consideraba este valor disminuído por no parecerse al señor X, no estaba en lo cierto; y aun cuando este parecido se hubiese dado la obra no hubiera por ello aumentado de valor.

A pesar de esto la posibilidad del reconocimiento al considerar yo la obra como retrato del señor X, no es para mí cosa sin importancia.

Pero esto no quiere decir que la posibilidad del reconocimiento aumente el valor estético del retrato. Pues entonces, al variar el punto de vista, debería disminuir el valor de la obra. El verdadero proceso de las cosas es el siguiente: mientras la posibilidad del reconocimiento facilita la apreciación del pleno valor de la obra de arte, la imposibilidad, en cambio, de tal reconocimiento perturba en mí el goce de la obra o la estimación de su valor total. Y esto sucede porque

yo busco en ella la posibilidad de dicho reconocimiento y sucede en la medida que lo busco.

Busquemos una expresión más concreta. ¿Qué es lo que sucedía en mí cuando yo pensaba que el cuadro era un retrato del señor X? La contestación es sencilla. Yo «esperaba», repito, encontrar en el cuadro determinados rasgos que había visto en el señor X y que consideraba como característicos en él. Pero luego vi que en el cuadro no había lo que yo buscaba.

Ahora bien, esto no quiere decir otra cosa sino que yo encontraba un obstáculo para considerar la obra según lo que ella es en sí, y estimarla según su valor intrínseco. Este «esperar» o «buscar» era un esperar o buscar algo que no está en el cuadro, algo que está fuera del cuadro. Y con esto yo había sido impelido fuera de la contemplación estética de la obra. Pues tal contemplación es entrega sin reserva. Implica la consideración del objeto como dotado de una existencia absoluta e indiscutible.

Esta existencia absoluta ha sido designada por nosotros interiormente con el nombre de objetividad estética. Pero en este caso se trata de una existencia absoluta en otro sentido, es decir, no en el sentido de que yo espero otra cosa de lo que se me da en el cuadro, no en el sentido de que exista en mí una tendencia a concebir otra cosa de lo que la obra de arte ofrece a mi aperccepción. Este nuevo género de existencia indiscutida del objeto estético de una obra de arte debe ser designado con otro nombre. Con el nombre de «verdad estética».

Con lo dicho sabemos ya en qué consiste esta «verdad» en general. Consiste en que la obra de arte dé lo que aspira a dar. No lo que aspira a dar como obra de arte en general, sino lo que aspira a dar en un determinado caso. Exigimos esta verdad estética, porque la obra de arte como tal es objeto de pura contemplación y porque la contemplación estética no sólo implica aquella existencia indubitada de su contenido que señalamos como objetividad estética, sino además la no existencia de una esperanza contraria. La obra de arte exige, no sólo la existencia incuestionable o libre de problemas de

su contenido, sino que exige también esta indisputabilidad en el sentido de que frente a ella no esperemos encontrar otra cosa que lo que ella es.

Esto nos dice a la vez qué importancia tiene la verdad estética de la obra de arte. Debemos recordar de nuevo la significación de aquella existencia libre de dudas y de problemas, es decir, la incuestionabilidad en el sentido de objetividad estética. La objetividad estética no quiere decir que el contenido estético de la obra de arte tenga para nosotros realidad sino que no suscite cuestión ninguna acerca de su realidad. Por consiguiente, sólo tiene un sentido negativo. Implica la exclusión de algo, a saber, la exclusión del problema de su realidad, o más exactamente, tiene allí la razón de su existencia. Nuestro ejemplo lo demuestra bien a las claras. No es que exista una coincidencia con la realidad y en consecuencia tenga lugar un reconocimiento, sino que el goce de la obra de arte no sea perturbado por el recelo de que esta coincidencia no exista. Esto es lo que da sentido a tal verdad. La regla no dice que la obra de arte nos proporcione a nosotros la posibilidad de un reconocimiento, sino que no despierte en nosotros tal esperanza de un reconocimiento que no haya de encontrar satisfacción inmediata.

Y aún hemos de añadir algo más. La obra de arte no debe nunca despertar en nosotros anhelo alguno de correspondencia con la realidad, pues tal anhelo sería una referencia a algo fuera de la obra, por consiguiente, trascendería del mundo ideal de la obra de arte. Ahora bien, cuando este posible anhelo o esta posible esperanza se ve satisfecha inmediatamente, claro está que en nosotros no se despierta ni se nos plantea la cuestión de tal correspondencia.

Concretemos un poco más. Esto de que no se despierte en nosotros ninguna expectación de reconocimiento, puede interpretarse de dos maneras. En primer lugar, puede querer decir que no existe nada en la obra de arte que despierte dicha expectación. Y puede también querer decir que tal expectación nacería si no fuese inmediatamente satisfecha por la obra. Esto último significa que cuando la expectación es inmediatamente satisfecha, no llega a existir como tal expecta-

ción, esto es, yo no me llevo a preguntar si la correspondencia con la realidad existe, si la expectación se encuentra satisfecha inmediatamente; que yo no la busco, porque no tengo necesidad de buscarla, porque se me da antes de que yo la busque. Por eso no es exacto decir que, al contemplar mi retrato parecido, esperábamos hallar en él esto o lo otro. No podemos esperararlo porque lo que hubiéramos de esperar se nos da en el acto mismo de la contemplación, es decir, antes de que la espera se produzca. Igualmente, en la descripción o pintura bien hechas de un carácter, o de una clase social, o de una época, no «esperamos» encontrar el parecido, porque le encontramos, desde luego.

Con esto queda indicado lo que significa estéticamente el «encontrar» este parecido. Encontrar el parecido de una persona o la propiedad en los rasgos de una clase social o de una época, significa que yo puedo hallar en la obra de arte esto o aquello sin vacilación interior, es decir, sin tener que luchar con cualquier género de esperanza, esto es, que puedo entregarme a la contemplación, libremente, sin ninguna clase de inquietud interior.

Y aquí tropezamos otra vez con el concepto de «expectación», con el cual ya estamos familiarizados. Negaba yo anteriormente que de la satisfacción de esta «expectación» pueda nacer ninguna clase de goce artístico. Ahora vemos que, a pesar de ello, la expectación tiene cierta importancia para la contemplación estética de la obra de arte. Pero aquí no hablamos de si la satisfacción de una esperanza nos alegra, sino de la importancia que la satisfacción tiene para la obra de arte. Ahora bien, esta importancia consiste en que la no satisfacción hace surgir una nueva esperanza, la cual nos distrae de la contemplación estética. Este efecto le produce la espera insatisfecha, en cuanto en ella se espera algo que no se encuentra en la obra de arte. Con esto, nuestra mirada se desvía hacia este elemento extraño a la obra. Como ya dejamos dicho, en tal caso, la indubitada existencia inmediata del contenido estético de la obra de arte queda suprimida por mí. Por el contrario, la satisfacción inmediata de la espera no nos hace salir de la obra. Antes bien, nos interna en el contenido de

aquella, en el cual encontramos la deseada satisfacción. Esta corresponde a la realidad. Pero nosotros no tenemos ocasión de divagar hacia la realidad, porque, precisamente, lo que pudiéramos hallar en ésta lo encontramos ya en la obra de arte. Por esto, la «espera» no es, en verdad, tal espera. Es nada más que aquel internarse en el contenido de la obra, o es hacer alto en dicho contenido.

De este modo, se pone de manifiesto una parte de la significación estética del reconocer. Pero, en realidad, es lo contrario de aquello que dijimos más arriba. No es que tenga yo que reconocer algo en la obra de arte para que este reconocimiento me produzca alegría, sino que la obra de arte debe ser de tal naturaleza, que yo pueda reconocer en ella inmediatamente un original en sus rasgos más importantes, y esto para que la cuestión de si yo los reconozco en ella no se plantee dentro de mí, y, por consiguiente, el proceso del reconocimiento no se produzca en mí. Como yo, así decíamos hace poco, en la obra de arte en que el parecido está encontrado, le encuentro inmediatamente, no tengo que buscarle. Por consiguiente, no comparo lo que veo con lo que en ella puedo reconocer. Me basta simplemente tenerlo, encontrarlo. La alegría del reconocimiento, decíamos, no es alegría en la obra de arte, sino en el reconocimiento. Y para sentir esta alegría necesito salir de la obra. Y, dicho más exactamente, debo hacerlo en una doble manera. Debo echar una ojeada al original, que está fuera de la obra, y luego poner en relación con este original el contenido de la obra misma. En estos dos actos salgo igualmente de la contemplación estética. Pero este salir de ella no se efectúa, cuando yo, en la forma ya explicada, puedo reconocer inmediatamente el original, sino solamente cuando no puede hacer esto, o sea cuando mis esperanzas no son correspondidas. Si lo son, la posibilidad de un reconocimiento consciente, o de la conciencia de una coincidencia de la obra de arte con la realidad, está descontada. Y éste, y sólo éste, es el sentido en que se exige que yo pueda reconocer la realidad en lo representado, o de la coincidencia de la obra de arte con la realidad. Esta coincidencia está, sí, en la obra de arte, pero no para mi conciencia, por lo que toda

pregunta, y, por consiguiente, toda respuesta sobre la cuestión, queda descontada de la contemplación estética, no habiendo para ella más cuestión que la de lo que se me ofrece en la obra.

Con esto, por último, la oposición entre aquella necesaria adecuación a la realidad del símbolo, de que hablábamos y que fué exigida para las artes reproductoras, y la «verdad estética», se hace evidente. La verdad estética no se refiere al símbolo o a las relaciones entre el símbolo y lo simbolizado, sino a las relaciones de las cosas simbolizadas entre sí, esto es, a las relaciones interiores de la obra de arte. También estas relaciones son producto de la experiencia, como las que existen entre el símbolo y lo simbolizado. La experiencia, por ejemplo, me dice cuál es la característica peculiar de la persona cuyo retrato aspira a la categoría de obra de arte. Por esto, espero encontrar conforme a mi experiencia, en el retrato, cuando éste quiere ser tal, dicha característica especial. Y otras veces, la experiencia me dice también cuáles son los rasgos propios de una clase social. También aquí espero yo, cuando una figura se arroga la representación de una clase social, encontrar en ella ciertos rasgos característicos, es decir, que la tal figura se me ofrezca realmente como representante de dicha clase. Otro ejemplo: la experiencia me dice que un nogal da nueces, y no rosas, y que la vida peculiar del nogal se manifiesta naturalmente en aquella forma, y no en ésta. Por eso exijo yo que, en una obra, el nogal produzca nueces, y no rosas. Y lo exijo, no porque al ver al artista proceder de este modo natural, el reconocimiento del dicho proceso o la correspondencia del acto del artista con mis conocimientos de botánica me regocije, sino porque el trozo de naturaleza que veo en el nogal sólo puede prevalecer, si no es perturbado por una expectación contraria. O, para decirlo en forma positiva, sólo la relación natural y familiar para mí entre la naturaleza del nogal y las nueces, me permite entregarme sin reserva al trozo de naturaleza que en el fruto se me ofrece e insertarlo a la vez en la vida total del árbol sin resistencia interior, es decir, sin contradicción conmigo mismo.

Verdad estética y verdad histórica.

Este proceso tiene, por último, una importancia especial para las obras que toman sus materiales de la Historia. Pero aquí debemos distinguir dos cuestiones. En primer lugar, se exige aquí que la relación entre la vida simbolizada o representada sea adecuada a las formas de relación de tal vida aprehendidas por la experiencia; es decir, que también aquí se da la necesidad general de la verdad estética. Estéticamente, nos es igual que María Estuardo no haya hablado, en realidad, como habla en el drama de Schiller. Por el contrario, el saber si María Estuardo, en el drama de Schiller, habla con arreglo a las leyes de la realidad, sobre todo, de la realidad psíquica, cuando el autor la hace hablar, es cuestión de alta importancia estética. En general, es indiferente que lo representado exista o no exista en el mundo de la realidad, pero no lo es que se presente o no se presente según las leyes de la realidad. Para comprender esto, es necesario pensar que el poeta no nos da un elemento aislado, sino una relación de elementos, sobre todo, de índole interior, de elementos psíquicos. Y lo que debe deleitarnos es esta relación o este conjunto, en el cual las partes se conexionan, constituyendo una unidad. Pero la relación de que hablamos aquí está formada por experiencias de la realidad, y no puede provenir de otras fuentes. De aquí no se sigue, por ejemplo, que la contemplación estética se refleje sobre estas relaciones, o que formule la pregunta de qué dicen las leyes de la realidad a tal respecto. Sino que precisamente, en este caso, ocurre todo lo contrario. Y sigue siendo verdad que la contemplación estética no se inquieta de la realidad, ni, por tanto, de sus relaciones. Pero, precisamente, esto supone que tal cuestión no penetra en el recinto de la contemplación estética. Y esto sucedería en el momento en que las leyes de la realidad fuesen vulneradas. Lo cual quiere decir que la correspondencia de lo representado con las leyes de la realidad, o, para hablar con más precisión, la concordancia de sus partes según las leyes de la realidad, es siempre exigida cuando la naturaleza de lo repre-

sentado es tal que sus partes están armonizadas por nuestra experiencia, y sólo pueden estarlo por ella, no como objeto de la contemplación estética, sino como supuesto de la pura contemplación estética. Es necesariamente supuesta, porque no puede ser objeto. La posibilidad de lo representado, según las leyes de la realidad, debe darse inmediatamente, por tanto, nosotros no debemos inquirirlas. Estaremos aquietados respecto de ellas en el grado en que nuestra mirada no sea desviada del objeto.

Aquella armonía que las partes guardan entre sí cuando están de acuerdo con las leyes de la realidad tiene, puede decirse, la significación de una base segura para la contemplación estética. Y esta base debe ser tan firme que nos movamos sobre ella con toda libertad y desenvoltura, es decir, que nos podamos abandonar a la contemplación estética sin preocuparnos de dicha base. En consecuencia, en el presente caso la correspondencia con las leyes de la realidad tiene una significación negativa y no positiva. También aquí la vemos existir para ocultar su existencia a la contemplación estética. Debe existir porque su no existencia perturba la contemplación, por lo que dejaría de ser contemplación pura. Y si quisiéramos introducir el concepto de «ilusión», la correspondencia con las leyes de la realidad no sería una razón positiva de la ilusión estética, en el sentido de que nosotros, por esta correspondencia de lo representado, lo tuviéramos por cosa real, sino que sería una razón negativa en pro de la ilusión, en el sentido de que la perturbación o la falta de esta correspondencia nos distraería hacia la realidad y nos arrancaría a la ilusión, es decir, nos impediría entregarnos por completo a lo representado. La pregunta: ¿cómo es posible esto? nos despertaría de nuestro ensueño. Sería la interrupción, la cesación del estado contemplativo. Para que éste se dé, la posibilidad debe estar sobreentendida.

Pero como la correspondencia con las leyes de la realidad tiene simplemente la significación que aquí la damos, por esto sólo será exigible en cada caso cuando su no observancia produjera dicha perturbación.

Pero con esto no queda agotada la cuestión. Antes sólo se

trataba de la congruencia de lo representado con las leyes generales de la realidad, especialmente con las leyes de la vida. Pero los asuntos que toman su materia de la historia tienen que observar también lo que se ha llamado la verosimilitud histórica. Nosotros todos tenemos una cierta idea de esta verosimilitud; y ahora se pregunta en qué medida es provocada por esta idea la esperanza de que lo representado convenga con las leyes de la verosimilitud histórica. Esta esperanza proviene de dos factores. En primer lugar, de la seguridad de esta idea, del grado en que esta verdad ha penetrado hasta nuestra médula y de la importancia que las relaciones o leyes históricas, que nosotros conocemos, tienen para nuestra intuición histórica de conjunto. Y, en segundo lugar, del grado en que el artista consiguió satisfacer en nosotros esta esperanza. Por muy histórico que sea el asunto de un poema, en todo caso su contenido es un mundo ideal completamente extraño a la realidad histórica. Pero ahora lo que se pregunta es de qué modo o en qué medida consigue el artista elevarnos y sostenernos en la esfera a que pertenece lo representado por él, es decir, sustraernos a los lazos de la realidad histórica, para que la cuestión de las relaciones entre lo representado y la realidad no surja, no se presente, o en qué grado, a pesar de todo su arte, los nombres históricos despiertan en nosotros aquella cuestión y con ella la exigencia de la congruencia con la Historia. Y en la medida en que el poeta consiga este resultado será «dueño de la Historia».

Mas, por otro lado, puede suceder que nuestro recuerdo de un determinado carácter o de determinados hechos, esté de tal modo ligado a un nombre histórico, y que estos hechos y este carácter tengan tales raíces en nuestra intuición histórica que el más grande poeta no consiga acallar en nosotros aquella exigencia: entonces aun el más grande poeta no sería dueño de la Historia. Para acallar en nosotros tales escrúpulos y dejar libre paso a la contemplación estética, sólo le quedaría entonces el recurso de sacrificar su libertad y permanecer fiel a la verdad histórica, por lo menos en aquellos rasgos decisivos. En tal medida es condición, la correspondencia de la obra de arte con la verdad histórica, de la verdad artística

o estética, que en sí misma, sin embargo, se rige por otras leyes.

Según esto, el dominio de la Historia es cosa que depende, en parte, de la grandeza del artista. Por otra parte, depende de la importancia que para la Historia tiene el asunto sacado de la misma Historia y de nuestro conocimiento de ésta.

Suponiendo, finalmente, que un artista quisiera proceder con absoluta libertad frente a la Historia en el sentido de no someterse a ella, hará bien en mantenerse alejado de la esfera de la realidad histórica. Asimismo la realidad histórica está siempre en la obra de arte para desaparecer como tal realidad.

Porque, como dijimos ya, toda adecuación a la realidad es, en la obra de arte, un mero supuesto, supuesto que, por serlo, no llega a ser problema, y que, por tanto, no tiene importancia alguna como objeto de goce estético en las artes reproductoras, y como toda desviación de la realidad sólo perjudica a la obra de arte en cuanto nosotros esperamos la correspondencia con la realidad y la obra de arte despierta en nosotros esta expectación, ésta desaparece en la medida, o deja de ser condición de la verdad estética a la cual, en último término, única y exclusivamente importa, en la medida que la obra de arte, por su naturaleza, no aspira a ninguna correspondencia con la realidad. Y aquí podemos decir: aquello que la obra de arte no pretende o no quiere, tampoco lo esperamos o exigimos nosotros de ella. Pero hay obras de arte que pretenden que sus elementos se agrupen según las leyes de la realidad, con arreglo a su naturaleza y en muy distintos grados.

El cuento de hadas, por ejemplo, sólo exige ciertos rasgos generales de realidad. Por lo demás, nos transporta a un mundo que se sustrae a ciertas leyes de la realidad. Su intención es transportarnos a ese mundo y nos le hace amable, es decir, nos entregamos a él. Pero, en cuanto en ese mundo las leyes de la realidad no tienen imperio, no pueden ser vulneradas, o, en todo caso, si lo son, no pueden arrancarnos a la contemplación estética ni impedir que nos entreguemos a la representación que la obra nos brinda.

Como con los cuentos de hadas, sucede, por lo que a este

punto se refiere, con ciertas representaciones plásticas. Los centauros, los hipógrifos, etc., son, desde el punto de vista zoológico, perfectos absurdos. Y esta circunstancia ha excitado a un falso científico a proscribir la representación artística de tales seres. Esto constituye una singular confusión. El artista no es un maestro de Zoología. El problema, para él, no es lo que sea posible zoológicamente, sino lo que sea posible según el testimonio de la impresión inmediata que de tales imágenes recibimos cuando obran sobre nuestra sensibilidad, o lo que es posible cuando nos transportamos a ese mundo fantástico que tales imágenes evocan.

Y, si damos un paso más, llegaremos al mundo de la arquitectura y de las artes técnicas, al cual se aplican las leyes más generales de la realidad. Las formas que constituyen este mundo están sacadas de las relaciones naturales y del juego incalculable de las fuerzas de la naturaleza y se remontan a la esfera abstracta de una regularidad mecánica universal. En consecuencia, en dichas obras se pregunta si tal regularidad es observada. Pues su inobservancia puede perjudicar la ilusión estética. Y, por último, hay artes que no tienen nada que ver con el mundo de la realidad. Por ejemplo, la música. Los elementos de la obra de arte musical, a saber, los sonidos y los timbres, no tienen nada que ver con el mundo exterior sino que se rigen por leyes propias. Por consiguiente, aquí no hay leyes de la realidad que puedan ser conculcadas, y, por tanto, no existe el peligro de que por su inobservancia nos sintamos arrancados a la ilusión estética.

Lo que la observación de tales artes nos enseña, arroja, sin embargo, una nueva luz sobre las cuestiones estéticas. Siendo verdad que la música es un arte y que hablar en ella de adecuación a la realidad o de imitación de la realidad, no tiene ningún sentido, de aquí se deduce que la adecuación a la realidad no es un factor del arte, ni la conciencia de esta adecuación un elemento de la contemplación estética de la obra de arte. Sólo para algunas artes tiene importancia esta adecuación. Y ello porque en éstas, con arreglo a su naturaleza especial, la concordancia o armonía de las partes que componen la representación sólo puede sernos revelada por

la experiencia de la realidad. Pero lo que en puridad de verdad se toma en cuenta aquí no es la adecuación a la realidad sino la armonía de las partes entre sí con arreglo a las leyes de la realidad. Y la medida en que esto sucede, depende también en estas partes de la medida en que el mundo a que ellas nos trasladan responde a la exigencia de un mundo constituido conforme a las leyes de la realidad.

CAPITULO IV

EL GOCE DE LA OBRA DE ARTE

Carácter especial del goce que nos proporciona la obra de arte.

La índole peculiar de la obra de arte, condicionada por la idealidad estética, la objetividad, la realidad y profundidad específicas de la misma, y también por el concepto de la verdad de la obra artística, no tiene significación por sí misma, sino por servir a los fines de la contemplación estética de la obra, es decir, al goce estético de la misma, y porque funda la característica especial del goce artístico de la obra de arte.

El hombre representado en mármol, no es para mí, ni real ni no real; por consiguiente, ni pertenece ni deja de pertenecer al mundo de la realidad. Ni enriquece este mundo ni deja en él vacío alguno. No tiene puesto en el mundo real ni en el curso efectivo de las cosas; igualmente no está cerca de mí, esta persona real, ni de otro cualquier objeto real, ni tampoco lejos.

Por esto, los hombres representados en los mármoles o pintados en los cuadros, como los que figuran en los dramas y en los poemas, no pertenecen a ningún punto del globo, a ningún país de la tierra. Mi fantasía los encuentra en el lugar en que el artista los ha colocado. En este sentido tienen un puesto dentro de la obra de arte. Pero es un puesto que les corresponde dentro de una especialidad representada artificialmente. Del mismo modo, pertenecen a un tiempo que está dentro de la temporalidad representada. Pero el contenido de la obra de arte, en su totalidad, es absolutamente intemporal e inespacial. No pertenece ni al presente ni al pasado; ni es antes ni después ni contemporáneo de ningún hecho de la Historia,

aunque tal hecho sea rememorado en la obra de arte y se ponga en relación temporal con lo representado. Por consiguiente, el suceso que representa una obra de arte, no es un suceso histórico, sino un suceso representado en la obra. Sólo en la obra de arte tiene existencia para la contemplación estética.

Lo cual no excluye que, en cierto modo, el contenido total de la obra de arte pueda ser determinado espacial y temporalmente, a saber, por un colorido local y de época. Pero, en sí mismo, esto no es más que una determinación cualitativa. El que tenga tal determinación espacial y temporal, es cosa completamente fuera de la contemplación estética.

Por lo demás, para el contenido total de la obra de arte, sólo hay un lugar único y un tiempo único, a saber: el presente intemporal e inespacial de mi fantasía, es decir, de mi convivencia espiritual con la obra de arte, siempre que la contemplo.

Y con la relación tempo-espacial, falta también a la obra de arte toda relación causal con cualquier realidad exterior a la misma, ya sea esta relación conmigo o con otra persona o cosa del mundo. Es verdad que está en relación conmigo. Pero se trata sólo de la relación ideal que expresa la frase «proyección sentimental estética». Y de lo que aquí se habla, no es de esta relación con el yo contemplativo, sino de la relación real de lo representado en la obra conmigo, con el yo real que no toma parte en la contemplación. Ahora bien, tal relación es imposible. Mi yo real está, con las figuras representadas en la obra, en una relación de alejamiento absoluto, no espacial. Y esto por dos razones que se reducen a una sola. Porque lo meramente representado no puede entrar en una relación real conmigo, y de otro lado, porque mi yo real, que sería lo que hubiese de entrar en tal relación, está absolutamente descartado en la contemplación estética.

Lo representado en la obra de arte no puede perjudicar ni aprovechar a nada real. El curso de los hechos ni lo exige ni lo estorba. Ni lo pudo haber exigido o estorbado en lo pretérito. No toma parte en la realización de los fines prácticos del mundo. Para poner un ejemplo trivial, un paisaje nevado de un cuadro no puede enfriarme, y los árboles pintados no tie-

nen ningún valor botánico o forestal. La amenaza de un personaje en un drama no me alcanza a mí ni a ningún otro individuo viviente; los planes de un personaje épico, no estorban mis propios planes ni los de nadie. Tampoco puedo medirme con las figuras de un poema ni envidiarles; su felicidad o su ortuna no pertenecen a la realidad y no afectan en nada a mi felicidad o a mi fortuna.

Estas son cosas perfectamente comprensibles. Pero hay que insistir todavía sobre un punto especial. Si entendemos nuestros deseos y anhelos como un esfuerzo hacia la posesión real de un objeto, o como un esfuerzo, de cualquier clase que sea, que se dirija a la realidad, entonces lo que en la obra de arte aparece, su contenido, es decir, la obra de arte como tal, esto es, en cuanto constituye el objeto de la contemplación estética, no puede ser objeto de este deseo o anhelo por parte mía. La contemplación estética en este sentido está, en general, desprovista de todo deseo, de toda concupiscencia. Pero si tomamos el deseo en el sentido del anhelo por actualizar la potencialidad de la obra y convivir su contenido, entonces quizá despierte ésta en mí vehementes deseos y ansias, aun prescindiendo de la predilección particular que pueda despertar en mí el héroe de un drama o de una epopeya. En este sentido, nada más inexacto que decir que en el deleite que produce la obra de arte no interviene nuestra voluntad. Lo que no interviene es la voluntad dirigida a una cosa real.

Esto último ha sido expresado así: al sentimiento que nos produce la obra de arte, le falta la fuerza de motivación. Y de aquí que se haya atribuido a este sentimiento cierta debilidad. Por lo mismo, dicen los que así piensan, se manifiesta como apariencia de sentimiento. Pero esto es una equivocación singular. En realidad, lo sentido en la obra de arte puede tener la mayor fuerza de motivación. Yo exijo, de la manera más apremiante, que el conflicto que se produce en un drama o en una epopeya, se resuelva en consonancia con el carácter del protagonista. Yo exijo del bravo que se conduzca como tal, en la lucha y en la adversidad. Y esta exigencia está motivada, y motivada de la manera más concreta, precisamente por dicho carácter.

Pero, en cambio, nada de lo que sucede en la obra me puede conducir o dar ocasión a una acción real. El espectáculo de una herida real, puede moverme a curar al herido; pero, una herida representada no la puedo curar. Esto sólo puede hacerlo el artista, y aun este sólo de un modo imaginario o representado. Así es por la sencilla razón de que las heridas representadas son representadas; no porque mi compasión hacia el herido sea débil o porque sólo sea un sentimiento aparente. No tendría sentido alguno curar una herida representada con instrumentos quirúrgicos; estaría yo loco si se me ocurriese tal cosa, ni aun en imaginación.

Y sería un loco o lo pareciera si huyese ante la amenaza de un personaje o llamase a los bomberos para apagar un incendio pintado; esto implicaría la confusión de la vida estética con la vida real.

Pero, asimismo, como ya tuvimos ocasión de observar, el contenido del objeto estético está completamente desligado de todo ulterior nexo representativo o conceptual de cualquier clase, que pudiera surgir, cuando nos abandonamos a nuestros pensamientos o recuerdos. Se ha preguntado qué hubiera sido de Hamlet si hubiera seguido viviendo. Algunas personas se consuelan de la trágica suerte del héroe, pensando que subirá al cielo y allí será indemnizado, o que, después de los sufrimientos arrostrados por él, arribará al «tranquilo puerto de la nada» y allí encontrará la paz. Pero todo esto carece en absoluto de sentido, aunque en la obra se vea subir al cielo a la persona representada o resucitar a los muertos, y éstos nos hablen de la beatífica paz del otro mundo.

Porque para las figuras de los dramas no hay ni un lugar ni un tiempo fuera del drama en el cual vivan los personajes en los entre actos o en el espacio que media entre sus salidas a escena, ya sea que lo cuenten ellos u otros personajes del drama.

Lo repetimos: el mundo ideal de la obra de arte, no sólo es un mundo ideal, sino un mundo perfectamente acabado o cerrado en sí mismo. Y sus límites son los de la obra de arte misma y su objetividad estética. El que extendiera estos límites en su pensamiento o ensanchase la obra de arte, obraría

tan insensatamente como el que, habiendo soñado que se hacía millonario, pretendiera disfrutar de su fortuna despierto o gobernarse su actividad como si tal fortuna fuese una cosa real.

Un momento característico para la contemplación estética parece que debe aquí llamar nuestra atención. No sólo el objeto estético es separado en aquélla, de las relaciones con todo lo que no es este objeto o de todo aquello que no forma con él una unidad estética objetiva, sino que también el sujeto estético queda aislado de lo que no es este mismo sujeto que contempla y que se deleita. Se opera también un aislamiento del yo que en el objeto estético se proyecta, del otro yo, a saber, del yo que vive en el mundo real, que teje sus propios pensamientos; por consiguiente, del yo que es afectado por éste o el otro objeto. En suma, se opera una liberación del yo, de sí mismo, un salir y elevarse sobre sí mismo, y, a la vez, una liberación de cualquier otro yo ideal.

Pero con esto no decimos nada nuevo, puesto que el contenido ideal de la obra de arte, esto es, lo proyectado en la apariencia sensible, no es, en último término, sino este yo que contempla y se deleita. El sujeto y el objeto, no están separados en la contemplación estética. Por consiguiente, si el objeto de la contemplación, el contenido estético está aislado, también yo, el contemplador, estoy desprendido de todo lo que yo mismo soy fuera de esta contemplación. Las dos cosas son uno y lo mismo.

El yo que subsiste en la contemplación estética es un yo superindividual; en el mismo sentido que lo es el que conoce científicamente y el que valora moralmente. Viven en la cosa contemplada. Pero la cosa contemplada es para todos la misma.

A la vez, este yo es un yo superindividual en otro sentido. Es un yo más alto que el yo individual que encuentro en mí. En el objeto estético me encuentro elevado sobre mí mismo en el sentido, también, de que mi yo vivido por mí en la obra de arte se transforma en un yo ideal; ideal en cuanto a su contenido, un yo de más fuerza, de más riqueza, unificado en especial medida por la unidad de la obra de arte.

Pero también, aun prescindiendo del contenido de la obra

de arte, este yo es un yo ideal. Lo es ya en virtud de la índole especial de la contemplación y de la valoración o goce de la obra de arte. Estas pueden considerarse, según lo que hemos dicho, como objetivas. Lo son en tanto sólo están condicionadas por el objeto y sólo conocen el valor del objeto en sí mismo. Y ésta es una contemplación y valoración completamente puras en cuanto no son turbadas por nada que esté fuera del objeto. Entre el objeto estético y yo, a saber, el yo que contempla y se deleita y forma una unidad con aquél, sólo hay un desdoblamiento lingüístico, y al mismo tiempo es todo lo contrario de un tal desdoblamiento.

La contemplación y valoración estéticas, son, a la vez, por su modalidad, las más intensas que existen. Cuando yo estoy libre de mi yo real y de todo lo que hay fuera del objeto estético, estoy completamente dentro de él y realizo en él todo mi poder de concepción y de valoración. Y cuando el objeto estético es bello, la concepción y la valoración, en suma, la contemplación estética, constituyen un acto de libertad absoluta. No sólo me siento libre de todo lo que está fuera del objeto y de mi yo real, sino que vivo libremente en el objeto. Tal libertad no se opone a la objetividad estética o a mi estrecha relación con el objeto estético; no se opone a esa especie de hechizo que sobre mí ejerce el objeto estético, sino que sólo es posible por éste. Capricho no es verdadera libertad; es sólo elección entre diferentes posibilidades. Siempre en el capricho hay otras posibilidades y estímulos frente a la que yo escojo. En toda arbitrariedad esta oposición es lo contrario de la libertad. Por el contrario, el libre perseverar en la línea prescrita, en esa unión de la fuerza y de las tendencias de mi propia naturaleza y aquello que exige el objeto, hay entera libertad.

Tal libertad es la «libertad estética». Es libertad de la más excelsa naturaleza. Semejante a la libertad intelectual, no consiste en la arbitrariedad del pensar sino en la libre coincidencia del pensamiento con las exigencias de la realidad. Y más inmediatamente comparable es a la libertad ética, a la libre adhesión a la ley moral, a la libre armonía del querer y el deber.

Pero tal libertad estética sólo se da completamente en el arte, y se da en virtud de aquel momento especial de la idealidad estética absolutamente comprensible por sí misma, y del aislamiento estético, objetividad estética, realidad y profundidad, y en ciertos casos dados verdad estética.

Simbólica estética y simbolismo extraestético.

En la obra de arte, lo sensible, en cuanto es tomado de las relaciones físicas del mundo real, desempeña una función nueva y peculiar, y, para decirlo a la inversa, esta función es la que procede de las relaciones reales. Tal función es una función ideal. Lo sensible se convierte en un soporte o substrato material de un mundo ideal. Tal función la podemos caracterizar diciendo que es la función simbólica. Y añadiremos que la esencia del arte consiste en esto, en que da a lo sensible una clase de existencia por la cual éste se convierte en símbolo estético. Así el escultor priva al mármol de las funciones materiales que como bloque de mármol le corresponden en las relaciones físicas y le confiere una nueva función, la de hacerle soporte sensible de una vida en él representada; en otras palabras, le hace fundamento de tal simbolismo.

Lo simbolizado es precisamente este elemento ideal: la vida. Y en cuanto este elemento es simbolizado, es decir, en cuanto está unido a la materia sensible, tiene una manera de existir completamente distinta de toda otra existencia ideal.

Debemos ahora distinguir, de esta simbólica estética, toda otra simbólica extraestética. Y por lo que se refiere a las relaciones estéticas se debe llamar, no simbólica, sino más propiamente simbolística. A ella corresponde todo aquello que el arte no dice, esto es, lo que no llega en él a ser intuición sensible, sino lo que debe decir; lo que el artista no pone en la obra sino que lo piensa, lo especula, lo tiene a la vista o lo ha tenido. En primer lugar, podemos incluir en esta categoría a toda simbólica convencional. La gloriola «significa» la santidad, las llaves «significan» Pedro, la espada en la mano de un hombre puede «significar» que este hombre pereció por la

espada y puede servir para caracterizar a Pablo; una máxima escrita en una cinta debe darnos a entender lo que está pensando un personaje de un cuadro. Pero la gloriola no es la santidad y las llaves no hacen del hombre que las tiene en la mano más que un portador de llaves. Y la espada no implica que alguien haya muerto por ella y en el hecho de tenerla en la mano no se da más que este simple hecho material. Y si vemos un hombre que se apoya en ella, no vemos más que un hombre que se apoya en ella. Al intelecto reflexivo puede servirle este espectáculo para pensar que el personaje representado es Pablo. Pero con esto sólo no podemos asegurar que el que tiene la espada sea Pablo. Y la máxima escrita en una cinta o en un paño, no hace sino revelarnos el deseo del artista de que atribuyamos a un individuo representado ciertos pensamientos. Pero no «vemos» estos pensamientos. En conclusión, nada de lo que tales símbolos indican está representado artísticamente, nada está dado inmediatamente en los elementos sensibles que tenemos ante la vista. Si nosotros obedecemos al estímulo que tales símbolos extraestéticos encierran, quiere decirse que con ocasión de la obra de arte nos movemos en un mundo conceptual que está fuera del mundo ideal representado en la obra de arte. Por lo tanto salimos de la contemplación estética para la cual existe solamente este mundo y entramos en el mundo de nuestro pensar conceptual, y en los ejemplos expuestos, en el mundo de nuestro saber histórico. Y el artista que nos ha proporcionado los estímulos para esta salida de la contemplación estética perturba la obra de arte y niega la esencia peculiar del arte.

Toda alegoría pertenece a este género. El mismo nombre indica ya que la obra de arte quiere decir lo que no dice ni sabe decir. Supongamos que un artista quiere representar la justicia. Pero lo que en realidad pinta es una mujer con una venda, una balanza y una espada. Quizá una mujer de altivo continente y severos rasgos. Quizá muestra una gracia noble, una majestad, una amable dignidad en la manera de tener la balanza y de empuñar el gladio. Pero nada de esto tiene que ver con la justicia. Si llamamos a la obra «la Justicia», esto es cosa nuestra y no de la obra de arte. Con ello no designa-

mos lo que convivimos en la obra, sino solamente nuestro estado de pensamiento.

Y a este género pertenecen todas las representaciones religiosas, mitológicas e históricas; en cuanto sólo deben representar contenidos de esta clase no son artísticas. Y digo en cuanto *deben*, pues que lo hagan implica contradicción. Se dice, por ejemplo, que un pintor ha representado una *Madonna* o un Juicio Final. Pues bien, lo mismo que decíamos de la alegoría de la Justicia, podemos decir aquí: en realidad el artista no ha representado una *Madonna* ni un Juicio Final. Lo representado, en el primer caso, es una figura femenina de éste o aquel carácter, quizá tierna, pura, llena de gracia, de nobleza. Pero en todo esto no hay nada de lo que la palabra *Madonna* significa específicamente. Y un Juicio Final puede representar figuras de mayor o menor verdad de vida y que revelen estados afectivos de muy diversa naturaleza. Pero tampoco hay ni puede haber en todo ello nada de lo que encierra el concepto de Juicio Final.

Por último, a la simbólica extraestética o extraartística pertenece todo aquello que constituye una referencia a un catálogo, un epígrafe, un nombre, un programa, una explicación o bien un comentario filosófico a la obra de arte.

Con esto falseamos la obra de arte. Y el artista que exige de nosotros tales referencias, quiere que la falseemos. El catálogo, el epígrafe o título, dan a conocer el asunto, el motivo que tuvo o pudo tener presente el autor, la idea, en una palabra. Pero nada de esto es el contenido de la obra de arte. El «motivo» puede ser grande y sublime. En este caso honra al artista, no como artista, sino como hombre. Pues la obra de arte y lo que en ella se encierra y lo que de ella penetra en nosotros, en una palabra, el contenido de la obra, es lo único que puede honrar al artista. Pero al contenido de la obra sólo corresponde, del motivo, lo que el artista ha sacado de sí mismo infundiéndolo y dándole vida inmediatamente en el elemento sensible de la obra.

Pero tal contenido no es nunca una idea general ni una idea filosófica, ni tampoco una idea particular, por ejemplo, un hecho histórico. Es siempre el elemento individual en ella ca-

racterizado, y nada más. Es lo concreto o determinado, mas no numéricamente, sino en su cualidad específica, desprendido del «aquí» y el «ahora» o del «allí» y del «entonces», y que constituye una realidad presente que siempre y en todas partes es o puede ser. Es algo tan individual como general. En una palabra, es el tipo individual.

Lo mismo podemos decir del retrato. Tampoco lo que vemos en el retrato, es ésta o aquella persona designada con un nombre particular, sino que es un tipo. Y su valor artístico está determinado por lo que en ella hay de positiva humanidad y podemos sentir o convivir en nosotros mismos. El que encarga un retrato, tiene, sin duda, el más perfecto derecho a exigir el parecido. Pero tal interés es cosa que corresponde a un sentimiento extraestético. La cuestión estética no es que el retrato se parezca a la persona retratada, sino que palpite en él el hombre, la humanidad.

El «motivo», en el sentido más amplio de la palabra, no carece en absoluto de significación estética, como claramente puede deducirse de las consideraciones que acabamos de exponer. Pero al decir «en el más amplio sentido de la palabra», queremos referirnos a todo aquello que le ha servido al artista para formar el contenido de su obra o mediante la cual ha adquirido ésta su configuración. Y ello puede ser de muy distinta naturaleza: un pensamiento general, un hecho particular o un suceso conocido del artista, un acontecimiento histórico, mitológico, un episodio de su propia vida, una persona, una situación cualquiera. Quizá no otra cosa que un estado de ánimo o una actitud interior que evoca en él representaciones o imágenes adecuadas. De todo esto puede sacar el artista materiales para su obra. Pero sólo aprovecha de todo ello lo artísticamente representable. Y con tales elementos, individualiza lo general y generaliza o universaliza lo particular, es decir, hace de ambas cosas algo individual que tiene, a la vez, validez general. Y entonces no se tratará ni de algo general, ni de algo particular. Será lo individual universalizado, en una palabra, lo artístico.

Peró no es indiferente para el resultado de la obra de arte cuáles son los «motivos» que en este sentido general brotan

del alma del artista, ni su importancia o grandeza. Ahora bien, esta cuestión se refiere al nacimiento de la obra, a su génesis, y esta génesis no es la obra de arte en sí.

No carece de importancia, sin embargo, para el goce que pueda despertar una obra de arte, que el contenido de ésta se pueda articular en el espectador a una relación conceptual general, de significación humana, o a un hecho aislado, a un episodio particular que pueda haber sido experimentado por él. Este hecho puede servir de base, de resonador, de punto de apoyo para penetrar en el contenido de la obra y para la cimentación de la misma, siendo como una preparación de aquél. Pero tal propedéutica o preparación del goce estético no es el goce mismo. Este tiene sus raíces en la contemplación estética y en el abandonarse al contenido de la obra. Mas cuando este abandono se consuma, aquella preparación se resuelve en la conciencia y sólo obra ya como eco inconsciente, o resonancia inconsciente, o disposición para entrar en el contenido de la obra. Por consiguiente, no es objeto de el goce, sino sólo condición de su intensidad. El goce estético de la obra de arte es sólo goce de la obra de arte. Cuando otra cosa sucede, cuando se introduce un nuevo elemento en la contemplación estética, el espectador se engaña a sí mismo respecto de la naturaleza de su propio sentimiento. Pienso gozar de la obra de arte y goza con sus propios pensamientos.

Digámoslo a la inversa, el goce en la obra de arte y, por consiguiente, el valor de la misma es aquello que queda, cuando el contemplador deja a un lado el nombre, el epígrafe, el catálogo o cualquier reminiscencia o interpretación histórica, religiosa, mitológica o filosófica, es decir, cuando nada de esto existe para su conciencia. Y cuanto más elevada es la obra, es decir, cuanto más profunda es su acción, con tanta más fuerza nos sume en la contemplación, y, por consiguiente, desaloja de la conciencia del contemplador, por sí misma o por su propia fuerza, tales momentos exteriores a la contemplación estética. Una obra artística puede despertar en nosotros consideraciones generales, su contenido puede elevarnos a más altas relaciones conceptuales; pero, ¡pobre de ella si nece-

sita de este recurso y cifra en él todo su valor! Se habrá desposeído de su dignidad como obra de arte.

Sin embargo, encontramos épocas en la historia del Arte, que, más que en otras, el artista exigía del espectador que saliese de la obra y se acomodase a estas relaciones conceptuales exteriores a ella. Son las épocas primitivas y las épocas de decadencia. En tales épocas, la obra de arte pretende valer más cuanto menos obra de arte es. El artista quiere sugerir con su obra tanto más cuanto menos habla o dice ella por sí misma. La «idea» reemplaza al contenido. En el arte de los primitivos, las glorias y las máximas escritas en paños, dicen lo que la obra no acierta a decir. En las épocas de decadencia buscamos en la interpretación filosófica un sustitutivo o un suplemento al contenido de la obra. Las máximas escritas en cintas o paños presentan en este punto una ventaja evidente. No la máxima, pero al menos el letrero y el paño son cosas representadas y las vemos. En cambio, de la interpretación filosófica no vemos nada. Por consiguiente, no tiene nada que ver en cierto sentido con la obra. No se pueden pintar ni esculpir pensamientos filosóficos ni ideas generales; no se pueden poetizar ni instrumentar. Lo único que se puede hacer es infundir vida en las formas sensibles. Y en esto consiste todo el secreto del arte.

«Contenido» y «forma» de la obra de arte.

La disputa sobre si lo que condiciona el valor de la obra de arte es su contenido o su forma, no se explica más que por la confusión del contenido, en el asunto o el motivo, con el rótulo o el programa, etc. Si, por el contrario, entendemos por contenido lo que realmente merece este nombre, esto es, lo que encierra la obra, lo que en ella se contiene, aquella disputa no tiene objeto. Contenido de la obra de arte en tal sentido es lo figurado o representado en ella, lo que dentro de ella recibe una forma determinada, y sólo en cuanto recibe dicha forma o configuración. Y forma artística no es otra cosa que la manera de ser del contenido, por lo cual éste llega a ser tal contenido. Ambos son de tal modo una misma cosa que no se-

ría posible cambiar la forma, es decir, la manera de ser del contenido en lo más mínimo, sin que, al mismo tiempo, cambiase también el contenido mismo, y a la inversa. Así, pues, no es posible cambiar, por ejemplo, la forma dramática de una obra por la épica, ni una imagen o una metáfora ni el yámbico de cinco o de seis pies por el alejandrino o por la forma no rimada, sin alterar al mismo tiempo el contenido de la obra. No se puede hablar de un contenido artístico sin hablar, a la vez, implícitamente, de la forma determinada, en virtud de la cual ha llegado a ser contenido y a ser este contenido particular. Ni tampoco se puede hablar de forma artística sin referirse al contenido, cuya manera especial de ser expresa dicha forma; en una palabra, ambos conceptos de contenido y forma son conceptos correlativos. El uno entraña el otro o alcanza su significación, sólo por obra del otro.

Otra cosa sucede si por contenido se entiende el motivo, el asunto, la idea o como se le quiera llamar; en el drama histórico, por ejemplo, la serie de hechos con los cuales el artista forma la trama de su obra. A este asunto no debe contraponerse la forma, sino más bien la configuración artística. Pero esta configuración no es otra cosa, en verdad, que el acto de formar con ella el contenido y la encarnación de tal contenido en su forma, esto es, en la forma por la cual el contenido llega a ser tal contenido. «La idea o el asunto alcanza en la obra de arte una forma»; esto quiere decir que de tal idea o asunto se ha tomado algo, se le ha dado forma y se le ha hecho contenido de la obra. Con lo cual se quiere decir, al mismo tiempo, que el asunto, en el sentido del motivo, afecta tan poco al valor de la obra que, antes bien, en cuanto no ha recibido forma y, por tanto, en cuanto no ha pasado a ser contenido, no existe para la obra en manera alguna, sino que es algo completamente fuera de ella. Y, para decirlo más concretamente, para la obra de arte es indiferente si el hombre representado en ella es «Pedro» o «Endimión». Y lo es porque tal hombre, sólo fuera de la obra o de la contemplación estética y no dentro de ella puede ser Pedro o Endimión. Por el contrario, en la obra de arte la forma lo es todo. Y lo

mismo sería que dijésemos que su valor depende exclusivamente del contenido.

La obra de arte y el sujeto que siente.

Del mismo modo que a la obra de arte sólo pertenece del asunto, o del motivo, o de la idea, como quiera llamarse, lo que a ella pertenece, es decir, lo que de éstos pasa a la obra, lo que en su apariencia sensible es infundido, lo que constituye su contenido, en una palabra, lo que en ella está representado, así yo, el espectador, pertenezco a la obra de arte y, por otro lado, al artista, sólo en tanto me encuentro en la obra de arte, es decir, me proyecto en ella o, en otro respecto, en tanto el artista expresa inmediatamente en la obra su esencia, un elemento íntimo suyo.

Per eso se ha dicho, con razón, que el objeto del goce artístico, en una o en otra forma, es el mismo que la contempla o también que lo es el artista. En todo caso, estas dos opiniones son exactas.

El deleite que produce la obra de arte, se dice, por ejemplo, es goce en la contemplación. Esto es verdad si por contemplación se entiende, no el acto material de ver una cosa, sino el goce de contemplar, es decir, aquel gozoso convivir en la obra, por consiguiente, mi propia actividad, el abandonarme, el sumergirme, el perderme en ella y el encontrarme a mí mismo en ella, etc., sobre todo si por tal se entiende el latido interior de vida que siento al contemplarla y que me aparece como unido a ella, como latido de su vida interior. En tanto se entiende esto bajo la palabra contemplar, mi goce al contemplar la obra, al mismo tiempo que es goce de mi propio yo es goce en la obra de arte. Así, por ejemplo, cuando yo me deleito en la contemplación de las formas arquitectónicas, este goce procede de mi propia expansión y concentración a la vez, del movimiento interior que realizo al seguir el desarrollo de dichas formas. Y este movimiento procede de las formas por mí contempladas y penetra en mí unido a ellas y perteneciendo a ellas. En una palabra, es proyección sentimental.

Decir esto es decir que tal deleite en el contemplar no es un nuevo momento del goce en el contenido de la obra de arte, sino que es goce en dicho contenido. Toda la vida y, por consiguiente, todo el contenido de la obra de arte es proyectado en mí.

Otra cosa sería si este goce en el contemplar se interpretase como goce en una actividad del contemplar que yo ejercito, no en la obra de arte, sino frente a ella, por ejemplo, como goce en el juego de la imitación interior y en la libertad de este juego, una libertad que consistiera en poder yo entrar a mi antojo en la obra y luego retirarme de ella y volver a la realidad. Habría que decir entonces: tal libertad no me es dada, sino que la obra me aprisiona y me retiene dentro de ella, aun contra mi voluntad. No podemos hablar de goce estético mientras conservemos esa libertad de entrar en la obra y salir de ella a capricho.

Por lo demás, tal goce sería un goce en mi libertad frente a la obra de arte, sería goce en mí mismo, a saber, en mi yo, que está frente a la obra y, por consiguiente, fuera de la obra: sería el sentimiento placentero que procede de un poder o de una facultad que yo poseo, no sería goce en la obra de arte. Y, realmente, sería un milagro, una rara maravilla pensar que este goce en mí mismo, en mi yo, que no está en la obra de arte, sino fuera de ella, se pudiese trocar en goce en la obra de arte. Tal goce en mi libertad sólo pudiera ser goce en la obra de arte si esta libertad estuviese en la obra de arte. Pero en ella no hay nada que se parezca a esto. La obra de arte no puede entrar en sí misma y salir de sí misma, a capricho.

Y semejante supuesto goce en un «juego interior de imitación» se convertirá en un perfecto despropósito si se establece el movimiento pendular que supone el pasar de la creencia en que lo representado es verdad a la suposición de que es falso.

Por último, este «péndulo», así como aquella libertad, son pensados de otra manera. Ambos son, en efecto, otros nombres de la proyección sentimental y de la convivencia estética; otra manera de expresar el hecho de que esta conviven-



cia es un estado medio entre el convivir práctico o la vida diaria, de un lado, y, de otro, la mera representación de aquello que hay en la obra de arte; otra expresión, por ejemplo, del hecho que aquel que vive en sí mismo la cólera representada no la siente como aquel que se encoleriza por una ofensa, que la siente y, sin embargo, no la siente en este último sentido. Y entonces aquellos vocablos están muy mal elegidos. Sobre todo, aquí no se trata de un péndulo. La convivencia estética no es tal, sino que es algo perfectamente claro, seguro, inequívoco y que conoce todo el que, por una vez siquiera, ha sentido estéticamente.

La obra de arte y el artista.

Por otra parte, como ya queda dicho, tampoco el artista pertenece al contenido de la obra de arte, aun cuando en determinado sentido y en cierta extensión sí pertenezca. Porque a mi mente acuden las muchas expresiones o giros que suelen usarse para expresar la idea de que el artista está en su obra. Así, muchas veces admiramos la fuerza creadora del autor, la riqueza de su fantasía, su poderosa individualidad. Estas expresiones son perfectamente legítimas. Pero el que ante una obra de arte admiremos la fuerza creadora del artista sólo quiere decir que admiramos la fuerza creadora que ha demostrado con ocasión de su obra; no se habla de la fuerza creadora que el artista puede tener, pero que no ha mostrado todavía, o de la que ha revelado en otra obra distinta. La facultad creadora del artista puede aparecer en una obra solamente cuando en ella ha dado forma artística a algo. Pero lo configurado artísticamente en una obra pertenece a su contenido. Por consiguiente, el decir que un artista posee singular fuerza creadora y admirarle en tal sentido es lo mismo que admirar la obra creada, es decir, el contenido de la obra, sólo que con otras palabras.

Y no otra cosa sucede con la «riqueza de fantasía» e «individualidad» del artista. De la riqueza de fantasía del artista sólo me habla la obra en cuanto me ofrece algo que revela una riqueza de figuras o, en general y más concretamente, de

momentos de vitalidad interior expresados en la obra. La riqueza de fantasía del artista es, pues, riqueza de aquello que en la obra se suceda, o sea riqueza de su contenido. Y no se comprende qué otra cosa pudiera significar esta riqueza de que se habla, ya que el goce que suscita es goce en la obra de arte.

Por último, la individualidad del artista, que se me revela en su obra y me admira, no puede ser tampoco otra cosa que la individualidad, el carácter de aquello que constituye el contenido de la obra de arte. El artista considera el asunto, desde éste o el otro punto de vista, según su propia individualidad y toma éstos o aquellos elementos. Pero el lado por el cual él toma el asunto no es nada más que la parte de éste que nos ofrece en la obra. Y decir que toma éstos o aquellos elementos no es decir otra cosa sino que toma del asunto esta parte o la otra y la convierte en contenido. Porque si se entiende por individualidad artística la que poseía el autor según el testimonio de los historiadores de su época, pero que no mostró en sus creaciones, y especialmente en la obra que tenemos delante, entonces tal individualidad no tiene nada que ver, naturalmente, con la contemplación estética de la obra de arte.

Esto no excluye, sin embargo, que cada uno de nosotros pueda interesarse, no sólo por la obra de arte, sino también por el artista. Sobre todo, es muy propio del artista mismo, cuando contempla una obra de arte de otro artista, quizá compañero o amigo suyo, preguntarse cómo se revela éste en su obra, es decir, cuál es la naturaleza de su procedimiento, qué medios técnicos emplea, si le son familiares o nuevos o si los emplea de una manera nueva y quizá más ingeniosa. Pero todas estas son cuestiones, que no se refieren a la obra de arte, sino al autor y a sus relaciones con ella, al proceso de origen de la obra en el artista. Pero el artista, repetimos, no es su obra; por tanto, el interés por el artista no es interés por la obra de arte.

Finalmente, los que hablan de una «rúbrica» del artista y la encomian, se refieren también a una propiedad de la obra de arte, a su capacidad de impresión, por tanto, a una cuali-

dad de lo que en la obra de arte se contiene, de su contenido. A esta «rúbrica» de la obra de arte la llaman rúbrica del artista, porque saben que la obra debe su ser a un artista. Pero todas estas relaciones conceptuales de la obra con el autor que está fuera de ella, no pertenecen a la contemplación estética. Ciertamente las obras de arte suelen deber su existencia a un artista. Si no fuese así, y las obras de arte lloviesen del cielo, entonces serían lo que fuesen, y tendrían al valor que tuviesen, es decir, se lo deberían todo a sí mismas.

Y, en cierto sentido, la obra de arte es una cosa llovida del cielo; es un don del cielo. Es de tal índole, que, por lo que se refiere a su valor, lo mismo da que se lo deba a un artista o, por caso incomprensible, a la buena voluntad de los dioses.

Generalidades sobre el «goce estético».

El goce estético, y en especial el goce de la obra de arte, es, respecto del goce sensible, como la contemplación estética respecto de la contemplación de un objeto sensible cualquiera. También la contemplación estética es contemplación de un objeto sensible. Mas, para ella, el objeto sensible es símbolo de una vida que hay en él. Le contempla, no en sí, sino como símbolo, o si se quiere no contempla el objeto sensible, sino en él, o a través de él, la vida ideal que encierra.

Tan peculiar como esta contemplación es también el goce estético. También el goce que proporciona la vista de un objeto sensible es, en realidad, goce de una actividad vital, la que consiste en percibir o en aprehender el objeto. Pero este goce es referido por mi conciencia al objeto sensible y sólo a él. El goce estético, por el contrario, es, por una parte, goce de una actividad funcional del sujeto, pero es, al mismo tiempo, goce «en» esta actividad, es decir, la tiene como objeto consciente o es referida a este objeto de una manera consciente. Es goce en una actividad funcional objetivada, o si se quiere es goce objetivado, en una actividad propia. Es goce en la vida que penetra en mi propia vida, del exterior, o, más exactamente, es el goce que nace de la armonía o consonancia de

la vida que penetra en mí con la necesidad mía propia de actividad funcional o con mi propio anhelo de vida.

De la misma naturaleza es el goce ético o la alegría moral. Cuando yo siento placer por la expresión de la buena voluntad de una persona, quiere decirse que la voluntad de aquella persona ha penetrado en mí, y que yo percibo la armonía entre esta voluntad y las leyes propias del querer. También podemos expresar esta armonía o el sentimiento de la misma como «aprobación». El sentimiento, pues, del goce ético es este sentimiento de aprobación ética. Pero también se distingue del goce estético. No me refiero aquí a la circunstancia de que este último, el objeto del goce, posee idealidad estética y, a la vez, objetividad estética, mientras que en el sentimiento ético la realidad objetiva del objeto es el supuesto del goce. Pero hay que hacer hincapié en que como la contemplación estética no lo es del contenido estético en sí, sino del mismo a través de una cosa sensible, o encerrado en una cosa sensible, tampoco el goce estético es goce en el contenido estético en sí, sino en tanto es contenido, es decir, en tanto está en un objeto sensible. Digámoslo de otro modo: el goce estético tiene la característica propia de ser goce en un contenido ideal y, a la vez, goce en un objeto sensible. Ambas cosas se encierran en una: el goce estético es goce en un objeto sensible, pero en cuanto en él hay un contenido ideal. Y si recordamos que el contenido del objeto estético es un yo objetivado, podremos decir que goce estético es goce en un objeto sensible, pero en tanto en él hay un yo objetivado que goza. Es un autogoce objetivado en este sentido específico.

De este modo, el goce estético ocupa un lugar intermedio entre el placer sensible y el sentimiento ético. Pero no es a modo de una mezcla o combinación de ambos, sino que es un tercero con carácter propio y distinto de los otros dos.

SECCIÓN SEGUNDA

Las artes plásticas

CAPÍTULO V

LAS ARTES PLÁSTICAS EN GENERAL

Generalidades.

Artes plásticas son, en general, las que operan sobre formas espaciales. En ellas, el artista, por medio de su libre actividad, reviste un material informe de una forma sensible o manera especial de ser, por la cual aquél pasa a ser, para la contemplación estética, el continente material de un mundo ideal unificado. Que el material carezca de forma quiere decir que puede tener una forma natural cualquiera, pero que sin la actividad del artista carecería de una configuración que le hiciese portador de un mundo ideal unificado.

Dentro de la variedad de las artes plásticas, habremos de distinguir ahora las artes del diseño de un lado, y, de otro, las artes abstractas del espacio, que, por abreviar, llamaremos «artes del espacio».

Pero, en este respecto, hablaremos primeramente de las artes del diseño. Estas dan una «imagen», es decir, copian o reproducen lo que el artista ve en el mundo de la realidad visible.

Pero esta copia es, a la vez, un tránsito y, en cierto modo, puede ser una cosa relativamente nueva, y decimos relativamente, porque siempre se acusan los elementos o partes tomados de la realidad. La nueva representación es, por consi-

guiente, una combinación nueva. Pero lo importante aquí no es que la apariencia sensible de la obra de arte plástica, o que los elementos o partes de que se compone estén tomados de la realidad, sino que en la experiencia que nos proporciona la obra adquieran una fuerza simbólica, esto es, que se conviertan en reóforos, por decirlo así, de una vida interior, para la contemplación estética.

A esto hay que añadir que las artes plásticas no reflejan momentos abstractos de la vida, ligados por la experiencia al fenómeno sensible trayéndolos a la contemplación, sino que representa realidades concretas de aquélla, reproduciendo, transfigurando y combinando de maneras nuevas los correspondientes fenómenos sensibles, actualizándolos inmediatamente a la contemplación estética y ofreciéndoles a la convivencia y al goce estéticos.

Pero consideremos, ante todo, un hecho generalísimo, común a todas las artes plásticas. Este hecho es que dichas artes no toman de la realidad más que un único momento, y este único momento es el que reproducen.

De aquí se deduce ahora que este momento debe ser digno de ser reproducido o representado. Lo que quiere decir que este momento debe proporcionarnos la posibilidad de un goce estético, es decir, confundirnos e identificarnos con lo representado. Tal momento, digno de la representación, puede ser designado, con un nombre tomado de la historia de la Estética, con el nombre de momento «fecundo». Examinemos qué pueda ser este momento.

Y, ante todo, prevengámonos contra una posible confusión de dos hechos fundamentalmente distintos. Esta confusión puede iniciarse si se piensa que el momento que el artista sorprende, convirtiéndole de fugaz en duradero, debe ser por su misma naturaleza duradero. Tal opinión confunde la duración de la obra de arte con la duración de lo representado en ella, en una palabra, confunde la representación con lo representado. Pero estas dos cosas son totalmente distintas, es más, son como incomparables entre sí. Al representar el artista un momento fugaz de la vida o detenerse en él por medio de la representación, no representa el objeto, la cosa misma como

durando en el estado instantáneo en que la representa. Lo duradero es la obra de arte, ella sola. Pero la obra de arte no es idéntica a lo representado en ella. Lo cual no impide que el artista represente un momento que, por su naturaleza, es pasajero.

Igualmente insostenible sería la pretensión que, si bien renunciase a que el momento representado fuese un momento duradero en sí mismo, esto es, llenase un tiempo dado, existiese su duración en el sentido de pedir que se representase a la vez el momento anterior o el momento siguiente, o ambos. En efecto, esto sería exigir de la obra de arte una cosa imposible. Esta representa lo representado, y nada más. Y con ello está dicho que para la contemplación estética sólo existe lo inmediatamente representado, por consiguiente, en la obra plástica el momento reproducido solamente, y que ni el momento anterior ni el subsiguiente existen nunca para aquélla, aun cuando el momento anterior no sea en realidad anterior ni el siguiente siguiente, es decir, aunque estos dos momentos no estén separados temporalmente del representado, sino incluídos en éste.

Ciertamente, aunque estén separados temporalmente del representado en la obra estos dos momentos, pueden estar unidos en nuestro pensamiento. Pero si verificamos esta unión, esto es, si pensamos algo que no se halle inmediatamente en la obra, salimos *ipso facto* de ésta, nos sustraemos a la contemplación estética. Falseamos la obra de arte, en la cual no hay nada de lo añadido por nosotros con el pensamiento. Lo que trae como consecuencia que si una obra de arte nos obliga a salir con el pensamiento del momento inmediatamente representado por ella a los momentos anterior y posterior, separados temporalmente del que la obra representa, nos obliga a salir de ella y ya no habrá obra de arte, pues ésta, según hemos demostrado, se limita, por su naturaleza propia, a encadenarnos dentro de su contenido.

Y así podemos decir: es condición indispensable de la existencia de una obra de arte, sobre todo tratándose de artes plásticas, que no nos haga pensar en el momento anterior o en el momento siguiente al representado.

Hay obras pseudo-artísticas que son de esta naturaleza. Figurémonos que yo contemplo una estatua o un grupo estatuario que representa un hombre sobre el cual se precipita una fiera, desgarrándole el pecho. El hombre pierde el equilibrio y va a caer en tierra. Es imposible que yo contemple este momento sin pensar a la vez en el momento de su caída al suelo. Y la fiera, necesariamente, ha de caer al suelo con su víctima. Por tanto, ambos caerán como una masa muerta, como un «saco».

Tal representación escultórica es indudablemente una cosa imposible, un contrasentido plástico.

Y este ejemplo nos enseña cuál es el momento que en este caso puede ser reproducido. No puede ser otro que aquel en que el hombre todavía ofrece resistencia a la fiera, no el hecho de la caída por la falta de fuerza, sino el momento de lucha, de fuerza y de tensión interior, tanto en el hombre como en la fiera. Dicho más exactamente, el objeto de la representación debe ser, no el simple hecho brutal, sino un momento de actividad. En toda actividad hay siempre en juego alguna fuerza o tensión interior.

Y aquí tocamos, por fin, el mundo de la dificultad. El momento representado debe ser un momento «fecundo», es decir, un momento de actividad o de eficiencia de una fuerza, no de una fuerza cualquiera, sino de una fuerza que obre en lo representado, de una fuerza propia de la cosa o del individuo representados.

Y de este modo queda sancionado de nuevo el principio más general del arte, a saber, que el arte es la representación de la vida. Y la vida, como hemos repetido bien a menudo, es actividad. Pero el caso expuesto no es actividad; por consiguiente, no es vida. Ya lo dejamos caracterizado como el caso de una masa «muerta».

Pero esta actividad, necesaria en la representación artística, puede ser de dos clases. O es la actuación tranquila y permanente de la esencia de la figura representada, ya sea ésta una simple existencia en el equilibrio de sus fuerzas corporales, o un estado interior de alma, esto es, una manera de actualizarse las facultades anímicas. O es actividad en su sen-

tido estricto, a saber, en el sentido de que, conforme a su naturaleza, se desarrolla y persigue un fin. En aquel caso, el momento representado es de tal índole que puede durar. Es éste es un momento pasajero. Pero siempre es un momento de actividad y, por tanto, de fuerza interior.

Y, partiendo de tal supuesto, podemos suscribir en cierto sentido aquella exigencia de que el momento representado implique o evoque también el antes y el después. En dicha actividad existe de hecho, en los dos casos que acabamos de distinguir, una representación conjunta del antes y del después. Pero este «antes y después» no está allí como algo temporalmente distinto del momento representado. No está temporalmente fuera del momento representado, sino que está en él, esto es, en dicha actividad, como un inmediatamente presente. Está incluido inmediatamente en el momento representado o en la actividad que este momento actualiza. Por tanto, no nos veremos precisados, cuando intuímos este antes y después de que aquí hablo, a salir con el pensamiento del instante representado, como tendríamos que hacerlo si esos dos momentos fuesen cosa separada temporalmente del representado. Al contrario, permaneceremos con ello más firmemente encadenados al instante reproducido.

Decíamos que también aquel mero existir, pero existir vivo de una figura, ya sea el estado de equilibrio de una figura corporal, ya sea cualquier forma de actuación espiritual, es actividad. Es siempre una forma de actuación de la figura representada, o de sus energías o fuerzas. Es un constante renovarse de lo que la figura es anímica o corporalmente, por una actividad interior. Pero aquí encontramos una diferencia de punto de partida o de inicio, por un lado, y de meta, por otro lado; una diferencia de fuerza o impulso y, lo que de esto se deriva, de voluntad y de resultado. Aquello es algo que precede; ésto, algo que sucede. Pero las dos cosas las vemos una en otra en la actividad representada.

La figura de pie erguida se nos manifiesta en cada momento en esta misma forma, esto, es, erguida y firme sobre su base de sustentación. El individuo que expresa piedad no sólo «es» piadoso en el sentido en que un cuerpo caliente es

un cuerpo caliente, sino que la piedad brota en cada momento de nuevo de su esencia y, más especialmente, del impulso, del instinto del tormento de la piedad. Y esta piedad tiene un objeto. Es un movimiento interior con dirección y fin. También aquí se da, evidentemente, un contraste de momentos diferentes, de principio y fin, de antecedente y consiguiente, del motivo y de lo motivado, de fuerza, impulso, tendencia, voluntad, de un lado, y de finalidad, por otro. Y tal oposición lo es de un antes y un después. Pero, tanto en la figura que está de pie como en la que expresa piedad, los dos miembros de la oposición están contenidos inmediatamente como momentos. Esto puede parecer extraño; pero en tal hecho reside lo característico de la actividad o de la vida.

Y lo mismo puede decirse de la actividad, cuya naturaleza consiste en perseguir un fin exterior. La figura que blande una espada tiene, efectivamente, en el momento representado, la espada a una altura determinada. Su brazo y su mano se encuentran en una determinada situación, y no en la que antecede ni en la que sigue; tiene tal dirección o inclinación y no otras. Pero nosotros vemos la figura en actitud de descargar el golpe. Tiende a variar la posición del brazo y de la mano. Por consiguiente, ya está marcado el momento siguiente como meta o intención. Por otro lado, también aparece el momento antecedente: la voluntad de ejecutar el movimiento. Pero ambos están allí, no como anterior y ulterior temporalmente, sino que la voluntad se manifiesta como la fuerza que mueve la figura, y el segundo momento como lo intencionado, querido o pensado.

De este modo queda explicada la única posibilidad de cómo en un solo momento puedan darse a la vez momentos diferentes. Sólo la actividad encierra en sí tal posibilidad. Sólo ella es, por su naturaleza, una tal unidad del antes y el después, del punto de partida y de la meta; del impulso, de la voluntad, de la fuerza por la que se produce algo y de lo producido.

Pero como aquella existencia que se nos aparece en la obra de arte, nunca es un mero existir, sino una existencia viva, y, por consiguiente, una actividad, esta actividad, por su natura-

leza progresiva, puede ser de muchas clases. En el salto de un hombre o de una fiera, en el vuelo de un pájaro, en una explosión puede estar encerrada una actividad de esta segunda especie. Todos estos momentos son representables por las artes plásticas. En cada uno de estos casos hay en el momento representado un esfuerzo y éste esfuerzo es una energía que se exterioriza. Por último, tampoco se sustrae a la representación la caída de un cuerpo. Pero sólo en el caso que la caída no sea inerte, es decir, que en ella haya actividad, que no sea un mero hecho físico; en otros términos, a condición de que en el cuerpo que cae se exteriorice un esfuerzo para caer, o que el movimiento de la caída no se efectúe por la falta de sostén o por la pérdida del equilibrio, sino por la fuerza del propio cuerpo que cae. Todo mero hecho carece de sentido estético. Toda actividad, por el contrario, es significativa estéticamente, como, a la inversa, toda significación estética consiste en actividad.

Aislamiento de la obra de arte plástica.

Con lo que dejamos dicho se ha contestado, de la manera más general posible, a la cuestión de la naturaleza del momento que las artes plásticas reproducen. Una más concreta especificación de la misma se deducirá de la consideración especial de la manera de reproducir o, en general, de representar que estas artes poseen por su naturaleza peculiar.

Por lo que a esto se refiere, empezaremos con momentos que por su carácter más exterior pudieran parecer sin importancia. De hecho, nada de lo que caracteriza la forma de representación en las artes plásticas carece de importancia. Y casi podemos decir que estos momentos exteriores son de una importancia más general y más fundamental. Afectan a la esencia de la representación como representación artística. Por lo demás, partiendo de estos momentos exteriores, llegaremos por un progreso natural a otros también exteriores, que en opinión de todo el mundo afectan a la más íntima esencia de la obra de arte.

Puesto que la esencia específica del arte plástico, como la

del arte en general, está en la representación, o lo especial de la obra de arte es lo que en ella está representado, el primer esfuerzo del artista, lo que ante todo se debe exigir de él, es que su representación no se preste a equívocos. Pero esto implica dos cosas. El elemento sensible o material, decía yo antes, alcanza, al convertirse en obra artística, una manera de existencia propia; alcanza la categoría de símbolo, esto es, de sustentador de un mundo ideal. Con ello despréndese interiormente o en esencia de todo lo que no es este símbolo. Despréndese, a la vez, al ser sustentador de un determinado y acabado mundo ideal, de todo lo que puede ser base de otro mundo ideal diferente. Apártase y áislase también, por consiguiente, de todo lo que tiene realidad material; esa cosa material llamada obra de arte, se aísla de todo lo que no es ella. Y, además, se aísla de toda otra obra de arte. En una palabra, cada obra de arte es un mundo de por sí.—Por lo menos, esto es lo que pasa en cuanto la obra es obra de arte representativa. Por el contrario, en la medida en que tiene carácter decorativo, entra en una relación material con aquello a que sirve de decoración. Ya no es una cosa absolutamente aislada. Pero de esto no debemos aún hablar aquí.

No basta que la obra representativa sea esta cosa aislada en sí, interiormente o en su esencia, sino que por serlo exige también ser expresamente reconocida como tal. Cometido del arte es hacer que esto aparezca inmediatamente, compeliendo al espectador a la pura contemplación estética en la cual la obra es tomada como tal cosa aislada.

Y esto es lo que hace el artista plástico aislando ostensiblemente su obra. La plástica, por ejemplo, aísla su obra del terreno de la realidad común en el cual estoy yo y están las cosas que sirven para mi uso; los sustrae al mismo por el zócalo de la base. El pintor se conduce de modo semejante al encerrar su cuadro en un marco que le separa de todo lo que le rodea, y hace comprender a cada espectador que dentro del marco empieza algo nuevo que no tiene nada que ver con lo exterior, por ejemplo, un retrato, en suma, algo que en sí es ciertamente material como lo que le circunda, pero que se distingue porque no tiene una función material sino simple-

mente ideal, a saber, la de servir de continente a una vida ideal o a relaciones ideales, lo que le separa, a la vez, de todos los demás cuadros y le caracteriza como cimiento de ese mundo acabado y completo en sí, en oposición a otros mundos que pueden representarse en otros cuadros. Lo mismo puede decirse del arte escénico, en el cual esta función de aislamiento está desempeñada por la elevación del escenario y por el tablado que representa ese mundo, en un momento determinado, y le separa de todos los demás escenarios posibles.

Cuando tratemos de la oposición entre el arte puramente representativo y el arte decorativo, veremos qué fuerza de separación y a la vez de conexión tienen estos medios aisladores, y que, por lo mismo, no es indiferente la naturaleza del marco, ni las relaciones en que está con los demás objetos que le rodean.

Al separar el artista por medio del zócalo, del marco, etc., la cosa material que llamamos obra de arte de las demás cosas materiales que la rodean, caracterizándola de este modo como símbolo, caracteriza también indirectamente el mundo ideal representado como un mundo simbolizado, esto es, como un mundo que sólo existe idealmente.

Sin embargo, no hemos de tratar todavía aquí este punto. Analicemos primeramente el aislamiento de la cosa material llamada obra de arte.

A aquel aislamiento intencional de la obra por medio del zócalo, marco, etc., hay que añadir ahora otra especie de aislamiento intencional. El zócalo, por ejemplo, limita la obra plástica por debajo, la levanta, como si dijéramos, del suelo de la realidad común. Pero en lo demás la obra debe aparecer como aquello especial que ella es.

Considerada como cosa la obra de arte es una masa material, por ejemplo, un bloque de mármol. Este es tomado de sus relaciones naturales. Por ejemplo, está arrancado de una cantera. Pero luego el artista ha hecho de él una cosa completamente nueva. Lo ha convertido en aquel «mundo» de que hablábamos. Y entonces al artista le interesa que su obra aparezca en su conjunto y por todos sus lados como

separada, como arrancada del mundo material de la cantera y como constituyendo un mundo en sí. Para esto es preciso que se dote a la obra de una «piel» propia en la cual esté encerrada, y por la cual aparece como un «individuo» con personalidad propia y distinta del resto del mundo material. Esta piel la adquiere la obra de mármol por el fino contorno que sustituye a la superficie tosca con que aparece al arrancarla de la cantera. Este contorno es como un ropaje de la masa. En los broncees este papel le desempeña la superficie cincelada, o en los vaciados la pátina ya artificial, ya producida por el aire o la intemperie. En los barroes una capa fina de barniz o de color.

Todo lo cual evidencia un principio artístico general. Lo que en la plástica es el contorno del mármol o del bronce, en la pintura, por ejemplo, es la espesa capa de color. A ésta se añade, algunas veces, una «piel» de clase especial, el barniz. Por último, la obra «técnica» exige también una piel aisladora y envolvente semejante. Recordemos, por ejemplo, el esmalte de la cerámica que impide que aparezca la crudeza; recordemos también la pátina de areniscas que sobre las construcciones de piedra acumulan los temporales; el pulimento de los muebles de madera, etc.

La cerámica, sin dicho barniz, es «cruda», es decir, no es propiamente una obra de arte. Las construcciones de piedra no nos parecen acabadas si les falta aquella pátina natural, y el mueble sin pulimentar, por muy bien trabajado que esté, está aún en crudo; por consiguiente, no es una obra terminada.

De aquí se deduce claramente que tal «piel», no sólo tiene la función de caracterizar la obra de arte como algo propio y extraño al mundo que la rodea, sino que, al rodear toda la superficie de la obra, la caracteriza como «todo», como absoluta unidad en sí. Y al recubrir todas las partes las unifica en este «todo».

Además, podemos decir respecto de esta «piel» que, en tanto tiene aquella primera función de aislar la obra de arte del medio natural, es decir, de sus relaciones con la masa de que proviene, aísla también del mismo modo que el zócalo, el mar-

co, etc., la vida que palpita en la obra, con sus formas y sus colores, y hace de ella un mundo ideal distinto del mundo real, acentuando así su idealidad estética.

Principio de la negación estética.

Esta acentuación indirecta de la idealidad estética de lo representado en la obra no basta, sin embargo, sino que debe llevar en sí la inmediata «desrealización» de lo representado. Admitamos por un momento que, como piensan algunos, el arte es imitación. Esto supuesto el arte realizará tanto mejor su cometido cuanto mejor imite; la plástica, sobre todo, si tratase de reproducir un hombre en toda su apariencia sensible le colocaría en el suelo, donde suelen estar los hombres reales. Así, la estatua falsificaría completamente un hombre real.

En consecuencia, existe para mí, espectador, la necesidad de tomar lo que veo por una cosa real. Pero, al mismo tiempo, veo que el hombre no respira y que se mantiene rígido y sin movimiento, como no podría hacerlo un hombre de verdad ni por el más corto espacio de tiempo. Por consiguiente, no podré tomarle como un hombre de carne y hueso. Primeramente, vacilo entre la realidad y la apariencia, entre la ilusión y la verdad. Este movimiento pendular, como le definí yo anteriormente, sería torturante. Pero no continuaría indefinidamente, sino que las dos impresiones opuestas, por lo menos al cabo de una más prolongada observación, se reunirían en una. Y ésta sólo podría ser la impresión de un hombre petrificado, en el cual la vida hubiera desaparecido y la posibilidad de moverse hubiera sido sustituida por una rigidez cadavérica. Esta impresión sería, no torturante, sino espantosa. Tal la de una figura de cera, la cual se parece todavía más al hombre que la estatua.

Pero supongamos ahora una figura de esta clase, un «muñeco», o sea un hombre en tal estado de rigidez puesto sobre un zócalo; subsistiría el peligro de recibir la misma impresión de rigidez cadavérica, sólo que esta vez el muerto estaría colocado sobre un zócalo. Lo cual no es imposible.

Volvamos a considerar aquella «piel» de la obra de arte. Antes la estudiábamos desde un determinado punto de vista, a saber: desde el punto de vista del aislamiento de la «obra de arte», esto es, del sostén material del mundo ideal respecto de sus relaciones materiales o sensibles, a las cuales pertenece y de las cuales está sacada esa cosa material; por ejemplo, el bloque de mármol esculpido que llamamos estatua.

Dicha piel puede también, en la obra de arte reproductora, «desrealizar» la representación que nos ofrece, es decir, hacérsela distinguir, por lo que se refiere a la impresión inmediata, del hombre real que reproduce. Pero, en tanto produce este efecto, se opone a aquella impresión, según la cual la obra nos presenta una criatura viva, real, pero sumida en una rigidez de muerte, que produciría también la estatua puesta sobre el zócalo, y, al oponerse a ella, nos hace comprender indubitadamente que se trata de una «reproducción».

También sirve esta «piel» para dar cumplimiento a un principio artístico, a saber: el principio de la «desrealización» intencional de la imagen reproducida y, por tanto, de la vida que en ella se ofrece a la contemplación estética, y el principio de la ostensible separación de lo reproducido por la obra, y de la realidad cuya reproducción es o quiere ser.

Y cuanto más importancia tiene esta «desrealización», o sea cuanto más condicionado está el sentido de la reproducción artística por la exigencia de que aparezca inmediatamente como reproducción o que se dé en su totalidad como tal para la impresión inmediata, tanto más corresponde a la naturaleza de las artes reproductoras que éstas recurran a otros medios más poderosos que el mencionado, para que la impresión pueda producirse siempre indubitadamente.

Uno de estos medios, quizá el más sencillo y poderoso a la vez, es el de prescindir de ciertos detalles o momentos del original, la renunciación artística a una reproducción completa.

Todo el mundo sabe lo que esto quiere decir. Un ejemplo sencillo de tal renunciación nos lo ofrece la estatua de bronce que reproduce la forma de un hombre; pero no el color,

hasta el punto de que la obra no ostenta el color del objeto representado, sino el color del material, el bronce.

Para hacer esto, el artista goza de entera realidad. El artista representativo, en general, y lo mismo el plástico, toma primero del mundo de lo que se ofrece a la representación — y esto es el concepto y conjunto de todo lo que se llama vida— un objeto, y le aísla, le concibe, esto es, concibe una determinada relación de vida en sí misma y la coloca ante sí, y después, rechazando todo aquello que pudiera descubrir por otros lados su mira espiritual, le infunde en el material sensible y sus formas y colores.

Pero el artista puede entresacar un objeto unificado de esta manera del mundo de lo representable, sino que tiene también libertad de escoger en este mismo objeto los rasgos: lados, momentos, que para él tienen significación, los que le parecen dignos del honor de ser esculpidos en una materia sólida y haciéndoles objeto de la intuición estética y del goce estético. Hemos de recordar, además, que la contemplación estética es de tal índole que, por su naturaleza, ocupa enteramente al espectador y en toda su profundidad o, dicho de otro modo, en la contemplación estética vive el espectador en toda su esencia. De aquí se sigue que esta elección que el artista ejerce, entresacando de la realidad determinados elementos para su obra, debe ser realizada de tal modo que para el espectador tenga la significación apuntada.

Pero la elección de rasgos, lados o momentos del objeto a representar es, a la vez, una renunciación a reproducir otros rasgos, lados o momentos. Esta renunciación la denominaremos «negación estética».

Y, según lo que ya dijimos, tal negación estética es des-realización, es decir, caracterización de lo reproducido como reproducido, distinción de la representación, de la imitación de la realidad. Es, podemos decirlo, la confesión explícita de que el arte no es imitación.

Pero consideremos aún más de cerca esta negación estética. Ante todo, veamos lo que no es. Un estético opinaba que el hecho de que el poeta, por ejemplo, el autor dramático, hiciera hablar en verso a sus personajes debía explicarse así,

el poeta sabe que algunas veces los hombres hablan en verso y, fingiendo o imaginando que esto pudiera ser costumbre generalizada, la aplica a sus personajes.

Fácilmente se hecha de ver cuán absurda es esta opinión si se profundiza un poco. La *Ifigenia*, de Goethe, por ejemplo, habla alemán. Esto, según aquella teoría, significaría: el poeta sabe que algunas personas hablan alemán y finge o imagina que ésta es una costumbre general de todos los tiempos y que, por ejemplo, *Ifigenia* también se sirvió del alemán. O, si aplicamos este razonamiento a las artes plásticas, el escultor que hace una pequeña estatua de bronce sabe que hay hombres que tienen el color bronceo y que son muy pequeños; esto lo generaliza y....., etc. O el escultor en mármol que talla una figura en mármol blanco sabe que hay hombres, por ejemplo, los molineros, que son blancos y finge que todos los hombres son blancos, etc., etc.

Naturalmente, esto no es así. Ningún artista hace tales ficciones estúpidas; el artista, en general, no finge nunca ni en parte alguna. El poeta, por ejemplo, al hacer hablar alemán a sus figuras y al poner en su boca yambos de cinco pies u otra clase de verso, no las presenta como alemanas o como hablando en verso, sino que representa en ellas lo que es su intención, es decir, pensamientos, pasiones y acciones voluntarias. Pero como es alemán, su instrumental representativo o su medio representativo es el alemán. Y los hace hablar en verso yámbico porque en su espíritu las figuras viven en una esfera más allá de la realidad vulgar. Es decir, que el idioma alemán y los versos yámbicos son cosa suya, de su material. Y no es más que esto, no es un atributo que ponga en su pensamiento a las figuras representadas. Y, del mismo modo, en la estatua de bronce la figura representada no es representada como de bronce ni como de color bronceo, sino como viva y sintiendo y obrando de tal o cual modo. Pero la representación se hace en bronce, el cual, como bronce que es, tiene el color bronceo. Se hace con este material.

Pero al representar el artista su figura en este material, niega estéticamente a lo representado su color y, a la vez, su estructura exterior e interior, la estructura de su piel y la

flexibilidad de sus músculos y demás partes, es decir, no reproduce nada de esto. No niega que el personaje representado en su obra tenga tal color y tal estructura interior y exterior como los demás hombres. No sustituye las cualidades físicas del hombre representado por otras cualidades fingidas, sino que renuncia simplemente a la reproducción de dichas cualidades. Por consiguiente, separa éstas de la contemplación estética. Y obliga al espectador a separarlas. La esencia de la contemplación estética de una obra de arte es ésta, que sólo se dirige a lo inmediatamente representado en la obra y que prescinde de todo lo demás.

La negación estética es, por consiguiente, descarte de una cuestión. Con ello la obra de arte aparece como un compromiso entre el mundo de lo representable, esto es, de lo que en un determinado objeto está representado, por un lado, y el artista y su voluntad (no voluntad humana y sujeta a los caprichos de la naturaleza humana, sino artística), de otro; y, por consiguiente, como un compromiso entre el objeto a representar, de un lado, y el sujeto que contempla, de otro.

Pero la negación estética no tiene solamente el significado de aquella desrealización de que hablábamos. Esta es, sí, su más inmediata función. El primer fin de aquella representación es crear un objeto para la pura contemplación estética. Y para ello, la condición fundamental es la idealidad estética indubitada de lo representado. Pero al ejercitar el artista la función estética negativa, consume, a la vez, una obra positiva. Al desviar la contemplación estética de lo «negado» o al sustraer lo «negado» a la contemplación estética, la concentra a la vez sobre lo representado, es decir, sobre lo no «negado», sino reconocido y afirmado estéticamente en la representación. Y al hacerlo, convierte lo representado en objeto de una contemplación concentrada y completa y le da su significación entera y su capacidad total de impresión. En suma, afirma esto por aquella negación. Da entera vida artística a lo representado. Toda negación estética es, en este sentido siempre, posición a la vez.

Con esto se determina más concretamente aquel «compromiso

miso» que yo indicaba como característico de la obra de arte en general. Es un compromiso mediante el cual la obra de arte renuncia, pero renuncia para salir ganando y llegar a ser propiamente tal obra de arte.

Generalidades sobre la estética de algunas artes especiales.

Este compromiso es siempre distinto en las diferentes obras de arte, sobre todo en las obras de los diferentes géneros artísticos. Y con esto pasamos de nuestra consideración general a la estética de cada uno de los géneros particulares del arte plástico.

Ante todo hemos de contestar a la pregunta general siguiente: ¿qué es, en general, la estética de las artes particulares y de los géneros artísticos, o qué puede ser? Ciertamente que no puede ser algo caprichoso, es decir, una serie de recetas que el estético prescribe según su humor o sus preferencias especiales a cada una de estas artes. La estética de las artes particulares tampoco se deduce del concepto de un arte particular como le pueda construir un profesor de estética a su capricho. Sin embargo, se deduce del concepto particular de cada arte. Pero esto no quiere decir otra cosa sino que se deduce de su esencia. Y se deduce de ella según la lógica común.

Pero la esencia de tales artes no es otra sino el ser artes. Lo cual quiere decir que realizan el fin general del arte, infundir vida en un objeto sensible dado, de modo que podamos vivir y sentir en él inmediatamente. Al mismo tiempo este fin le realiza cada arte en cuanto puede, o sea según sus medios. Estos medios son: material y técnica. Con lo cual la estética de las artes particulares responderá a la siguiente ecuación: cómo, dados ciertos materiales y medios técnicos se puede conseguir aquel fin artístico general. Y no puede ser otra cosa más que esto.

Al dividir aquí los medios de representación en material y técnica, no dejamos de comprender que estos dos elementos del medio de representación no son independientes el uno del otro, aún cuando, por otro lado, el material, dentro de ciertos

límites, en unas artes más estrechos, en otras más amplios, pueden dejar entera libertad a la elección de técnica. En la piedra sólo se puede hacer trabajo de talla. No se puede con ella hacer música ni poesía. Del mismo modo con el color sobre el lienzo sólo se puede pintar. Desde otro punto de vista hay, sin embargo, diferentes modos de extender el color sobre el lienzo. Hay una pintura suelta, salpicada, y otra menos ligera que reproduce correctamente todos los detalles del modelo de un modo minucioso.

Pero, cualquiera que pueda ser la naturaleza de los medios representativos materiales o técnicos, en cada caso hay unos más apropiados para la reproducción de determinados objetos, rasgos, aspectos, momentos, y que, por su índole especial, son más o menos refractarios a la reproducción de otros objetos o de ciertos rasgos, aspectos o momentos de éstos. Tal fenómeno lo expresó Klinger con estas palabras: «Cada material artístico posee su propio espíritu y su propia poesía». Nosotros variamos esta expresión porque incluimos la técnica en el material y ambos elementos los reunimos bajo la frase «medios de representación». Por otra parte, escogemos una expresión más sencilla y decimos: cada medio de representación encierra en sí sus propias condiciones representativas, su propio «juego de reglas».

Pero estas condiciones no son otras que las apuntadas, es decir, que un medio representativo se presta mejor a la reproducción de ciertos rasgos, aspectos o momentos de un objeto mientras que otros se prestan menos, o que aquél afirma y éstos niegan estéticamente. En consecuencia podemos definir la estética de las artes particulares diciendo que es el problema de lo que por un medio representativo es afirmado, y por otro, negado estéticamente. La ciencia de estas afirmaciones y estas negaciones estéticas y sus consecuencias constituye la estética de las artes particulares.

Con esto se pone en claro la misión del artista que, cuando actúa como tal, no es un artista solamente en general, sino un artista de un determinado género. Su misión será entonces realizar el fin general del arte en cuanto un determinado medio de representación lo «permite»; esto es, realizarlo en

consonancia o armonía con aquella posición o negación que implica el medio representativo.

Esta misión puede luego ser considerada bajo dos aspectos. El artista, decíamos, puede tomar de los objetos representables esto o aquello. Una vez que ha verificado la elección, se le presenta el problema de qué medios son los más apropiados para la perfecta representación de lo que quiere reproducir. Y, a la inversa, una vez dados los medios representativos, es decir, según deba pintar, tallar, versificar, emplear éste o el otro material, ésta o la otra técnica, se preguntará cuáles han de ser los objetos o los rasgos de estos objetos adecuados o congénitos a aquel material y a aquella técnica o a su «esíritu y poesía».

Pero debemos hacer hincapié en que el medio representativo ha de ser adecuado a aquello que se quiere representar, o, como antes se dijo, a la más perfecta representación de aquello que se considera digno de ser representado, y, por consiguiente, según la intención del artista, ha de ser representado. Pues toda obra de arte debe ser perfecta en su género y nunca debe dar la impresión de insuficiencia, de lo querido y no completamente conseguido. Lo cual quiere decir que el artista elegirá, una vez escogido su objeto, el material y la técnica que le permitan expresar cumplidamente lo que quería expresar. Y esto hará, si es artista. Y, a la inversa, cuando tenga el material y la técnica escogerá el objeto o aquel lado del objeto que con dichos material y técnica pueda expresar más cumplidamente. Y, no elegirá nunca otro material ni otro objeto.

Lo cual, a su vez, quiere decir: el artista elegirá en el primer caso el material que se ofrece a sus fines espontáneamente, nunca aquel otro que tenga que forzar. Un material puede ser violentado, es decir, se le puede obligar a dar, hasta cierto punto, aquello que por su naturaleza no está acostumbrado a dar. Y un artista puede esforzarse por tratar un material como si fuera otro completamente distinto. Será una ocasión para demostrar sus facultades. Pero éstas no son las facultades en que propiamente se muestra el artista. Este domina el material. Pero este dominio no es violencia o des-

trucción de lo que en el material existe sino que es aprovechamiento de la mayor suma de capacidad del material para los fines artísticos. Ello exige una ciencia de lo que constituye esta mayor suma de eficiencia del material, y es un reconocimiento de esta capacidad específica de que hablamos. Supongamos que un artista lucha con el material, quizá podrá relativamente vencerle. Pero siempre quedará el material como tal. Podrá destruir el material, pero nunca completamente. Y mientras esta destrucción no sea completa siempre sufrirá una coacción en la libre consecución de su fin, y, por consiguiente, siempre habrá en su arte una nota negativa. Pero en cuanto lo destruye renuncia a la ayuda que el material pudiera prestarle al querer utilizarle en toda su fuerza. En ningún caso logrará ver realizado su fin artístico, que, como hemos dicho, ha de ser siempre la perfección.

Ahora, bien, la significación más particular de todo lo expuesto nos lo dará la consideración de las artes particulares concretas. Por consiguiente, entraremos en ella. Más claro, vamos a estudiar cada una de las artes plásticas, o sea las artes que dan configuración a las formas visibles o espaciales.

Oposición general de las artes del volumen y de la pintura.

La presente sección está dedicada a las artes plásticas. Las artes plásticas se componen de la plástica en sentido estricto, de la pintura y de las artes del relieve intermedias entre ambas. Ahora bien, dejando aparte estas últimas, tomaremos la plástica *eo ipso* en el sentido de la plástica del volumen. Bajo el nombre de pintura comprendemos las artes de las superficies en general, lo mismo si son artes del color del grabado o del dibujo. De todos estos géneros enumerados vamos a tratar ahora, especialmente de la plástica del volumen.

En la consideración de la plástica, es decir, de la plástica del volumen, aparece en primer término un hecho positivo. Este hecho es aquel por el cual dichas artes se denominan o las denominamos artes del volumen. Plástica, es decir, plástica del volumen, es aquel arte que reproduce lo corporal o tridimensional en sí, en toda su corporeidad; por consiguiente,

en formas que se extienden en el espacio según las tres dimensiones. Por esta razón la plástica se caracteriza, en cierto sentido, como un arte realista. Sólo admite en sus representaciones la extensión que a todas las cosas conviene en las tres dimensiones o la esencia especial de las cosas. Esto la constituye, especialmente en oposición con la pintura, que es el arte de las superficies y que reemplaza la extensión tridimensional de las figuras y de los objetos por la superficial o bidimensional. La pintura niega, pues, estéticamente la tercera dimensión. Es decir, no la niega como existente ni representa las cosas como si sólo tuvieran dos dimensiones. Pero las reproduce solamente en una superficie, con auxilio de ciertos sustitutivos, por medio de líneas y colores, luces y sombras, perspectivas lineales y ambientes.

Pero aquella «posición» de la plástica lleva consigo inmediatamente una negación, y, a la inversa, esta negación de la pintura lleva consigo una afirmación o posición. La plástica representa cuerpos y, con ellos, el espacio que éstos ocupan. Pero no representa el espacio en que los cuerpos están, esto es, el espacio que los rodea. No sabe absolutamente nada de un espacio que circundase o uniese a los cuerpos; por consiguiente, no sabe nada de aquello que ocupa este espacio, no sabe nada de la luz que vivifica este espacio, de la atmósfera con todo lo que a ésta pertenece. Tampoco sabe nada de una relación entre los cuerpos y las cosas, a través del espacio que hay entre ellos. La plástica es representación de los cuerpos, y nada más que esto.

Por el contrario, el arte de las superficies puede representar el espacio en que se mueven, viven, respiran y se relacionan, en general, las figuras y las cosas. Y aún se puede decir que ésta es su naturaleza específica. Por consiguiente, comprenderemos en lo sucesivo bajo el nombre de pintura sólo el arte que reproduce el espacio en las superficies. Al representar el espacio representa, a la vez, los cuerpos que en él están y lo que fuera de los cuerpos llena y vivifica este espacio.

Así quedan fijados los rasgos fundamentales de la plástica, por un lado, y de la pintura, por otro. De lo que se deduce

una consecuencia inmediata. Lo que ha de ser reproducido en toda su corporeidad, como la plástica lo hace, debe ser digno de tal reproducción. Y lo que ha de entresacarse del espacio ambiente y, por tanto, de las relaciones con las demás cosas que llenan ese espacio debe tener por sí una suma importancia. A esta clase de objetos pertenece, en primer término, el hombre y después las criaturas vivas, ante todo las que están cerca de él. El árbol tiene su significación cuando está en su lugar, arraigado en su terreno, rodeado de luz, de atmósfera, como una parte de la naturaleza. El hombre, en cambio, tiene su significación independientemente de todo esto y tiene también mayor importancia que todo lo que conocemos y que puede ser representado. Por esto, el primer objeto de la plástica es el hombre en su total apariencia sensible.

Lo que, en oposición a esto, constituye propiamente el objeto de la pintura ya lo hemos dicho antes. Es el espacio, en el cual viven, y respiran, y se relacionan los hombres y las cosas. Por esto, el principal acento debe ponerse en este espacio, en la luz, en el aire, en la entonación espacial y en las relaciones recíprocas entre el hombre y las cosas a través de este espacio, que puede ser el espacio en general, esto es, el espacio natural o el espacio interior y cerrado. Además, el acento en la pintura debe recaer sobre los hombres y las cosas en el espacio. Por tanto, nunca son los hombres y las cosas como tales o pensados en sí, sino como viviendo en el espacio.

Carácter material y objeto de la representación en la plástica.

Volviendo, especialmente a la plástica del volumen, nos encontraremos grandemente desviados del concepto general de la misma. Porque, si bien es cierto que la plástica del volumen tiene su característica, no lo es menos que no hay una plástica del volumen en sentido absoluto, sino que siempre es ésta o la otra arte, se sirve de tal o cual material y emplea ésta o la otra técnica. Lo cual quiere decir que la estética de la plástica se escinde, al querer concretarla, en diferentes estéticas, a saber, la de cada una de las artes particulares que la

componen. Por esto, empezaremos con ejemplos particulares y luego volveremos a la plástica del volumen en general.

El material de la plástica del volumen puede ser el mármol de un carácter acentuadamente marmóreo, de grano menudo y de superficie brillante. En virtud de esta última circunstancia, la luz penetra en él hasta cierta profundidad y es reflejada y dispersada luego. Esto da a la obra una especial suavidad en sus formas, como si las recubriese un velo muy fino o un reflejo unificador. Por otra parte, esta finura de grano y su igualdad garantiza la consistencia del material y la posibilidad de separar de su superficie el más ligero átomo de polvo. Aquella circunstancia trae consigo que las líneas, que se entrecruzan sutilmente, no producen su efecto completo. Experimentan aquel efecto compensador. Tampoco la silueta tiene el carácter de agudeza. Aquel velo hace que las líneas del contorno aparezcan, relativamente, sueltas o blandas. Por otra parte, el mármol, por esta fina estructura y por su consistencia, es especialmente apropiado para la representación de las formas grandiosas y, particularmente, de las «formas corporales», en el sentido estricto de esta palabra. Y por esto invita a tales asuntos. La reproducción de dichas formas en su tamaño aproximadamente natural aparece, en consideración a la naturaleza del material, como insuficiente, como un quedarse atrás de aquello que el material puede dar de sí; por consiguiente, como incapacidad, como torpeza.

Y con esto está dicho cuáles son los objetos más adecuados para la representación en mármol. El primer objeto de la plástica, como hemos dicho, es el hombre. Pero el «hombre» es un concepto muy general. Hay hombres que pueden ser para nosotros «representativos» y, por tanto, invitar a su reproducción por muchas razones. Por ejemplo, a causa de la específica expresión espiritual de sus rasgos. Ahora bien, el material mármol se opone a la representación de este momento tal como aquí es pensado. Esta expresión reside, especialmente, en ciertas líneas delicadas del rostro, por lo que su reproducción necesita de la sutileza de tales líneas. Y precisamente esto es a lo que no se presta el mármol, por el efecto compensador de su superficie brillante.

Un hombre puede parecernos importante, además, por una acción suya, por la concentración de su voluntad en un punto, por un movimiento o ademán resuelto. Ahora bien, la reproducción de todo esto exige también líneas sutiles, finas, sobre todo en la silueta. En ellas se condensa, ante todo, la fuerza o agudeza de una acción. Pero tampoco es a propósito el mármol, suponiendo que se trata del mármol que hemos descrito.

Por el contrario, esta clase de mármol es especialmente apropiada para la representación del cuerpo humano en toda la exuberancia y magnificencia de sus formas. Y tal es el cuerpo juvenil y bello, en todas sus partes sano, fuerte, elástico, mórbido, lozano.

En tanto posee estas cualidades, tiene alta significación en todas sus partes e invita a su reproducción exacta. Cada parte es asiento de una vida peculiar y contribuye a la vida del conjunto y al sentimiento de esta vida. En las grandes formas de tal cuerpo nada es contingente, de modo que pudiera ser de otro modo sin cambiar la esencia del conjunto. A la vez, tampoco buscamos en la apariencia sensible de tal individuo la expresión de una vida espiritual específica. Por lo tanto, las formas delicadas en que dicha vida se expresa no es lo que nos importa. Nuestra mirada se dirige a las formas que nos hablan de la dicha de existir corporal, de la vida específica corporal y del sentimiento de esta vida y en cuanto nos hablan de ella.

Pero este cuerpo es, ante todo, el cuerpo desnudo. También la forma de las vestiduras son accesorias en comparación con las formas del cuerpo. El cuerpo desnudo, bello, juvenil, y, sin embargo, desarrollado en todo su señorío, en el cual se contempla el sello de la naturaleza, es, pues, el objeto ideal de la plástica del mármol a que aquí nos referimos.

Aquí todas las partes, cada una a su manera, son importantes. Lo que buscamos no es una mera impresión de conjunto, en la cual desaparezca lo particular con la significación que aporta y con su cualidad especial. Por el contrario, buscamos la impresión resultante de la vida de todas las partes aisladas de que el cuerpo se compone. Por esto, cada una de

ellas, así como el conjunto, solicitan una representación plástica conforme a la realidad. Tal cuerpo, especialmente, por sus grandes dimensiones, pide ser evocado a la contemplación intuitiva. Así como la vida del espíritu no es espacial, y, por lo tanto, no necesita del espacio para manifestarse, la vida corporal, en cambio, para producir una impresión completa necesita llamar al espacio y extenderse en él. Por consiguiente, su representación total es necesariamente representación en todas sus dimensiones espaciales y en toda su plenitud.

Y ahora debemos hacer hincapié en que lo que la plástica del mármol representa en este cuerpo, es, no un movimiento, sino la simple alegría de vivir corporal, el sentimiento de tal señorío o poder biológico. Cada movimiento, cada postura o actitud particular tiene sólo la misión de expresar esta plenitud física de existencia.

Pero la naturaleza especial de la plástica del mármol resaltará si la comparamos con los otros géneros de la plástica. El bronce es severo y más adecuado para la expresión severa. Ante todo, nos da la silueta penetrante, mientras que en el interior, es decir, entre los límites de la silueta, en virtud de la obscuridad del bronce, se destaca menos la diferencia de los detalles. Por esto favorece también, en la representación, por ejemplo, de una determinada acción penetrativa, el movimiento unitario, la dirección del pensamiento y de la voluntad concentrados en un punto. En tal concentración, la atención es apartada de lo particular, de los detalles. Exige también una contemplación concentrada. Y este efecto es favorecido por la disminución de las dimensiones naturales.

Recordemos también las figurillas de porcelana. Al punto las consideramos como estatuillas. De la naturaleza del material dedúcese que tal debe ser la obra plástica de porcelana. Sobre el cuerpo de la figura se da una capa de barniz o esmalte, relativamente espesa. Y este barniz se extiende sobre aquél de una manera fortuita, llena los pequeños hoyos, embota los salientes agudos; por lo que no puede esperarse de esta obra una perfecta corrección en formas y detalles. Con esto carece de la agudeza que exige la representación del movimiento. Y carece, ante todo, de la capacidad de expresión espiritual. La

circunstancia de que la luz se refleja aquí y allá sin relación con el objeto representado, hace que la apariencia total de la imagen se concentre para la mirada en dichos puntos como puntos principales.

Ahora bien, por estas dos circunstancias, por aquella impresión de la forma en sus detalles, y por la concentración del conjunto en determinados puntos salientes, nos vemos forzados a considerar la figura sólo como un todo. Pero este todo, en su sentido propio, no puede ser otra cosa que una *pose*, una actitud graciosa, juguetona, que renuncia a toda característica o expresión interior, una actitud, un movimiento y, si se añade el color, una experiencia coloreada agradable. Como se trata, en todo caso, de una expresión de conjunto, las dimensiones correspondientes son menores que las naturales, y como no se trata de dar una impresión importante, éstas han de ser muy reducidas.

Por último, echemos una ojeada a las *terracottas*. Como las estatuitas de porcelana, nos aparecen como algo que, para ser acabado, no permite retoques. No pueden ser talladas ni cinceladas. No hay que hablar de perfiles con ayuda de instrumentos finos. Tienen el carácter de ligeros bosquejos que no necesitan el destaque de los pormenores, el mismo perfil de la figura no está acentuado en sus detalles. Tienen un carácter de ligereza, de soltura, de cosa poco importante. Por eso, como en las porcelanas, el acento no puede ponerse en la corrección de las formas, ni en la fuerza o agudeza de la acción. También aquí el objeto de la representación es una apariencia de conjunto. Por otra parte, el barniz no recubre ni redondea las desigualdades ni la luz reflejada reconcentra el efecto en un punto. Ni, como el bronce, oscurece las interlíneas de la silueta, y, por consiguiente, lo particular, es decir, la expresión de los rasgos no pierde en significación por tal oscurecimiento.

Y esto permite una característica no espiritual ni individual, sino general y típica, a saber, la característica general de una clase de hombres. Por ende, el objeto de esta plástica es una posición, una actitud, un hábito de conjunto con tal característica general. De esta especie son, por ejemplo, las

figurillas de barro de Tanagra. Si se añade el color, éste desempeñará una función en consonancia con tales caracteres.

No es cosa fácil explicar con palabras la correspondencia interior entre determinados materiales y determinada técnica, por un lado, y ciertos posibles objetos de representación o aspectos de estos objetos, por otro. Porque tal correspondencia sólo se revela inmediatamente al que se abandona por entero, de un lado, a la impresión de un material, y de otro, a la impresión de lo que en la obra se ofrece y determina su significación específica. Aquí sólo interesa hacer una referencia a tal correspondencia interior. La cual se explica teniendo en cuenta que un material y una técnica dados, por una parte afirma y por otra niega, o por una parte nos invita a la afirmación estética, y por otro, a la negación estética.

Despreocupación de la exactitud de las formas particulares. — Importancia de lo accidental.

En lo que llevamos expuesto ya se han estudiado varias clases de negación estética. Pero vamos a detenernos especialmente en una especie particular. El fenómeno antes considerado de que un determinado material es refractario a la correcta acentuación de los rasgos o detalles particulares, es un momento de la negación estética. Precisamente, esta corrección de lo particular es lo aquí negado estéticamente. En general, lo es todo lo que por la naturaleza del material y de la técnica queda oscurecido, incluso el oscurecimiento de las formas particulares entre los límites de la silueta, a causa de la índole del material, y el producido por los reflejos luminosos que concentran la atención en el conjunto de la figura.

Pero tal negación estética es también posición. Es posición del conjunto, por ejemplo, del rasgo general o del movimiento que palpita y domina en la figura. Hace que la mirada se dirija al conjunto como tal conjunto y le da por ello propia existencia estética, a saber, la negación de las dimensiones naturales. No necesitamos llamar la atención del lector de que tal negación no es un negar en el sentido de que la imagen plástica de lo representado se caracterizase como más peque-

ña. Y, como aquí sucede, siempre con la negación estética en general.

Finalmente, esta negación es también posición. La reducción de dimensiones nos produce, es lo que nos permite abarcar, con una mirada, el conjunto como tal, y en consecuencia gozarle en su totalidad.

Detengámonos aquí un momento. Toda negación estética, en general, y especialmente aquella especie de negación de que aquí hablamos, es el faltar un momento en la reproducción completa del objeto. Y esto siempre es, considerado en sí, un defecto. Pero este defecto no aparece como tal, sino como virtud, cuando la mirada es dirigida, por lo que falta, a lo que positivamente es dado. Esto quiere decir que la mirada no se detiene en lo que falta. Y tal sería el caso, si aquello de que la obra carece, fuese lo que nosotros esperábamos. Entonces, la falta sería para nosotros un defecto de la obra. Otra cosa sucede cuando la obra no quiere dar lo que falta, a nuestra inmediata impresión. Entonces, tampoco queremos nosotros que se nos dé. En general, sólo pedimos a la obra de arte lo que ella pretende darnos. Pero no somos nosotros quienes hemos de decir lo que la obra pretende o no pretende, sino la obra misma en su impresión inmediata. Ella nos debe decir siempre, con imperio, que renuncia a una determinada pretensión.

Lo cual puede significar dos cosas. Primera: el material es —no para nuestro saber, sino para nuestra impresión inmediata— de tal índole que no puede reproducir determinados objetos, o la técnica es de tal naturaleza que hay en ella una renuncia evidente a expresar determinadas cosas. Los dos casos coinciden en cuanto el material impone incondicionalmente una determinada técnica. Con esto se indican ya tres diferentes posibilidades: el material implica visiblemente una determinada negación estética. En segundo lugar, esta negación está implicada también en la técnica exigida por el material, sin que nosotros veamos en qué medida está exigida por el material. Por consiguiente, de hecho éste la implica. Y, por último, está también en la técnica elegida caprichosamente por el artista.

Ya vimos más arriba en qué términos puede implicar un material una negación estética. El mármol, por ejemplo, en virtud de su cualidad visible, es decir, de aquel carácter compensador, permite que se acentúe la espiritualidad específica y tiende, por consiguiente, a la reproducción exacta de las formas corporales. Por el contrario, la *terracotta* es un ejemplo de la segunda posibilidad. Niega especialmente, como ya hemos dicho, la exactitud de las formas particulares. Porque el material que el artista maneja, en este caso, no el material endurecido por el fuego que nosotros vemos, sino la blanda, plástica arcilla, es por su blandura fácilmente moldeable y se le puede variar de forma sin dificultad. Y siempre, cuando vemos un tal material, nos parece de formación fácil y que, por lo tanto, requiere un trabajo ligero, libre. El material duro, resistente, pesado, que se endurece una vez que se ha dado forma, despierta la impresión del esfuerzo que se ha desplegado para vencer dicha dureza y del cuidado que ha tenido que poner el artista en la representación de la forma. Pero toda representación que da importancia a la corrección, a la finura de elaboración de los detalles, lleva en sí la sensación de tal esfuerzo o solicitud como supuesto imprescindible.

A la inversa podemos decir: cuando el material recibe la forma de una manera fácil, juguetona, la obra da también la impresión de lo juguetón, de lo caprichoso, de lo relativamente arbitrario, porque pudiera ser de otro modo. Y parece que pudiera ser de otro modo, porque con facilidad se alteraría su forma. Pero esta impresión juguetona da a entender que las partes no han de ser tomadas en serio o que no tienen importancia. Y con esto pasamos de las partes al todo.

Pero cuando vemos la *terracotta* no vemos el material en su blandura ni vemos nacer de él las formas. La estatuita, cuando nosotros la vemos, ya está endurecida por el fuego. Y esto implica que ya no se puede variar su forma; no puede ser tallada ni cincelada, sino ya es como es.

Pero también, en esta forma acabada e invariable en que se nos aparece, vemos su carácter ligero y juguetón. Vemos las partes producidas sin esfuerzo, abocetadas, como al acaso.

Y el material nos dice que en aquello que vemos no es posible una más minuciosa elaboración.

En cuanto a la técnica libremente elegida, debemos referirnos preferentemente a la pintura, especialmente a la pintura al óleo. Aquí está en la mano del artista hacer pintura fina o aplicar una técnica libre y suelta.

Pero el procedimiento del artista es determinado por las cualidades del material y de la técnica que elige.

Y en tanto el material elegido implica la renuncia a un determinado efecto estético en la manera explicada más arriba, limitando o condicionando de este modo el goce de la obra de arte, el artista hace también deliberadamente esta renuncia. No querrá lo que sus medios de representación no quieren. Decíamos antes que para el artista no es indiferente la naturaleza del material, porque su trabajo, en contradicción con ella, no podría crear nada perfecto. Ahora vemos que, no sólo no podría crear nada perfecto, sino que su obra sería destructora. Y esto en cuanto impediría que nuestra mirada se dirigiera a lo que el artista positivamente quiere hacer. Así, por ejemplo, si un artista quisiera forzar a la porcelana, mayólica, etc., que, por su naturaleza, exige formas ponderadas y redondas, a dar formas agudas, no sólo haría algo insuficiente y daría la impresión de haber querido hacer algo que no ha conseguido hacer —«insuficiente» no es lo que no llega a un fin posible, sino lo que no llega al fin a que se aspira—, sino que atraería las miradas a formas que acentúan esta aspiración no satisfecha, matando por tal camino el efecto que el material puede producir, es decir, las formas de conjunto, la impresión de conjunto independientemente de la exactitud de la imagen en los detalles.

Así, el artista no intentará expresar con un determinado material lo que éste se niegue a expresar. Y la misma conducta observará en lo que se refiere a la técnica. Ya se trate de la forma ligera, suelta, indiferente a los detalles, que exige, por ejemplo, la *terracotta*, o ya pueda el artista elegir libremente, en todo caso nunca deberá trabajar contra la cualidad natural de la materia que maneje, sino que dejará seguir su libre marcha a la técnica elegida o impuesta, y evitará todo lo que

pueda dar la sensación de que quiere violentarla. No querrá obtener de la *terracotta* la agudeza de la forma en los detalles. Para poner otro ejemplo, el artista que talla la madera deberá dejar libre la gubia, «deberá dejar correr la gubia» y atraer la atención hacia aquellos efectos que la madera, por su naturaleza específica, es capaz de producir.

El ejemplo de la figura de madera me recuerda una confusión que reina en este punto. Me refiero a la equivocada idea de que la manifestación de la técnica en la obra, en nuestro caso las huellas de la talla, avalora la obra de arte. Sobre esto hay que decir lo siguiente: lo que nosotros vemos cuando contemplamos la estatua tallada no es la talla o actividad del tallista o, en general, la técnica, sino únicamente su resultado, es decir, la obra de arte tal como se ofrece a nuestra vista. Pero lo que se ve tallado es la madera y no la figura reproducida en ella, y esto constituye el importante momento de la negación estética. Pero también, en el caso especial de la negación de la técnica de la talla, lo negado es la corrección del detalle, al cual contradice toda huella de la talla. Y también aquí la significación de este momento consiste en que del detalle somos lanzados al conjunto y a la impresión del conjunto. Pero también es de importancia decisiva que nosotros reconocemos en las huellas de la talla la madera como tal madera, es decir, como un material que quiere ser tallado y que, al mismo tiempo, «no quiere», no permite, la correcta reproducción de lo representado en sus detalles. Y esta visible «voluntad» del material se identifica con la nuestra, y no esperamos lo que él no quiere, por lo que, desde luego, dirigimos nuestra mirada al conjunto, a la impresión total.

A modo de apéndice, podemos mencionar aquí un medio artístico singular por el cual la plástica del bronce desvía la atención de los detalles, dirigiéndola al conjunto. Nos referimos al moho o pátina que vemos acumulado, como al azar, en lo profundo de una estatua de bronce, mientras que las partes salientes aparecen limpias y bruñidas. Con esto se obtiene un doble efecto. En primer lugar, estas partes salientes obran como las de la estatuilla de porcelana, que reflejan la luz, es decir, reconcentran la atención en el conjunto repre-

sentado por ciertos puntos salientes. En cambio, las partes recubiertas por la pátina retroceden, sustrayéndose así a la contemplación. El todo se subordina, en consecuencia, a aquellas partes salientes, como se subordina un verso a ciertas acentuaciones principales. Y, como en el verso, tal subordinación sirve también en nuestro caso para la concepción de conjunto, es decir, hace que el todo adquiera vida como tal todo.

A esto hay que añadir, el carácter de accidentalidad de los detalles, propio de esta acumulación del moho en las partes bajas, y el retroceder de las mismas, como si no fuesen tomadas completamente en serio.

Pero esta cuestión se relaciona con la cuestión general de la significación estética, de lo accidental y su utilización en el arte. Hay que hacer notar que lo decisivo no es aquí la habilidad especial de que da muestra el artista en tal utilización, pues, como se suele decir, el que ve la obra de arte no ve al artista y su destreza. Pero el hecho de aparecer lo accidental como tal, despertando la impresión de que no es propiamente pensado o «querido», hace que nosotros tampoco lo pensemos, es decir, que no exijamos de la obra de arte una reproducción exacta de los detalles, sino que prescindamos de ellos, más o menos, en la contemplación. Y cuanto más lo hacemos, más vivamente percibimos aquello que queremos percibir, o sea, el todo.

Consideración especial de la medida.

Debemos hacer ahora algunas consideraciones suplementarias, relacionadas con lo que ya dijimos de la medida. Contra nuestra suposición de que la representación en bronce implica una referencia a dimensiones menores que las naturales, se objetará trayendo a colación la plástica monumental. Ahora bien, es de observar que el monumento, como tal, no cae bajo el punto de vista artístico, sino bajo el aspecto de obra piadosa, o de conmemoración de un acontecimiento histórico nacional, de «lealtad», etc. Por ejemplo, nosotros, al pasar por una plaza, debemos recordar una personalidad eminente o que se

supone fué eminente, o un importante acontecimiento histórico. Pero luego aparece un segundo fin, artístico también, ciertamente, pero de otro orden: el interés decorativo de la plaza. Y unidos los dos fines, exigen las correspondientes dimensiones del monumento. Por otro lado, para tal monumento, también a causa de su objeto, lo más apropiado es el bronce. Y lo es porque en tales casos se exige, en primer lugar, una silueta pronunciada, acentuada. Esta exigencia es motivada interiormente por la acentuación natural de la acción, del movimiento característico, del patos que se exterioriza en el movimiento iniciado en la figura, quizá en el continente o gesto declamatorio que se suele poner en las figuras de estos monumentos. La significación interior de aquello sobre lo cual recae el acento de la representación exigiría en muchos casos, en primer lugar, el bronce, y en segundo, una medida reducida. Pero el monumento como tal, como elemento decorativo de la plaza, exige la sustitución de tales reducidas dimensiones artísticamente suficientes, por el tamaño monumental, es decir, por dimensiones superiores a las de la figura natural.

Junto al monumento está el retrato, que no es una obra para la multitud, sino un recuerdo para unos cuantos, por ejemplo, para una familia. Y ahora debemos repetir lo ya dicho: el retrato, como obra artística, está constituido exclusivamente por lo que hay en la imagen para todos, es decir, para el que no tiene ningún interés particular en el reconocimiento de una persona conocida. Es determinado únicamente por el documento humano presentado por el artista, independientemente de lo que la persona es en cualquier orden de respectos. Ahora bien, esto puede ser obtenido siempre con toda eficiencia por el arte de la pintura. Pero si la obra persigue primeramente un fin personal a menudo extraartístico, como es la reproducción de un determinado individuo, entonces el bronce, por su propia fuerza y agudeza de expresión, será el material más apropiado. Y más aún cuanto más se deba acentuar el perfil del rostro, poniendo así a contribución la propiedad y virtud específica del bronce, que estriba, precisamente, en la agudeza de los contornos y de la silueta.

Los bustos.

El proceso natural del pensamiento nos lleva ahora por otra dirección, a saber, al estudio de los bustos, y con ello también al estudio de un principio general que figura al lado de la estética negación y que puede ser considerado como una especie suya. El artista en general, y, por lo tanto, también el artista plástico, separa siempre del mundo de lo representable, es decir, del mundo de la vida que ve con sus propios ojos, una parte. A veces, y preferentemente, una parte, en cierto modo independiente, por ejemplo, el individuo humano. Pero separa también, dentro de esta parte, una parte que le es útil o que resume en sí la significación del todo, del cual es la parte. Por ejemplo, la significación, es decir, la significación estética o capacidad de impresión de un hombre no reside en las polainas que lleva o en las botas que usa, ni tampoco en sus fornidos miembros, de forma elástica, sino en su cabeza y continente de la misma y en la expresión de personalidad espiritual que en sí contiene. Entonces el artista separa esta parte y forma un busto, en el cual sólo se ofrece a la contemplación estética la cabeza y su base de sustentación, es decir, la parte superior del tronco del cual emerge aquélla y sobre el cual se asienta.

Bien entendido que lo que aquí hace el artista, al operar semejante corte, no es representar una parte del mismo, es decir, un hombre sin tronco, ni brazos, ni piernas, sino que lo que quiere es representar al hombre entero, aunque sólo hasta una línea limitante. Es más, el artista pone especial empeño en que no se produzca la absurda impresión de que lo que representa es un hombre mutilado o despedazado. Lo cual quiere decir que el artista cuida deliberadamente de limitar su representación por una línea que, respecto del modelo vivo, parezca lo menos posible un límite, sino que haga perceptible, lo más inmediatamente posible, la correspondencia de las partes reproducidas con el conjunto del cuerpo. Así, sería anti-artístico terminar la figura en las rodillas o en los codos o por un corte en la mitad del cuerpo. Por el contrario, el artista

termina naturalmente en un punto en que la forma del cuerpo empieza a prolongarse en igual dirección, sin nuevas sinuosidades o articulaciones, por ejemplo, en la línea media del pecho.

Como es sabido, contra esta regla natural, se peca de varios modos. La consecuencia es que, aquí y acullá, encontramos representaciones parciales del cuerpo humano que provocan en nosotros la violenta impresión de hombres a quienes falta la parte inferior del cuerpo, prodigio de la especie de los que se exhiben en las barracas de feria donde a menudo se ven «mujeres sin piernas». Ya veremos, al tratar de la pintura, que este principio tiene una importancia o significación más general.

El color en la plástica.

Intencionadamente hemos guardado silencio en el estudio anterior de lo que se refiere al color en la plástica del volumen. Sólo incidentalmente se rozó la posibilidad de reproducir en colores una figura.

Al poner ahora esta cuestión del color en la plástica, debemos primeramente distinguir, dentro de la misma, dos casos, el de las artes decorativas y el de las representativas.

La estatua de mármol no se suele colocar en el aire. Tampoco está destinada a andar de mano en mano, sino que tiene su lugar fijo dentro de un determinado ambiente. Generalmente, encontramos tales obras en los museos. Pero allí están coleccionadas sin relación con lo que les rodea, y, por tanto, sin conexión con los demás objetos, por lo que allí no son verdaderas estatuas. Cuanto mayor es la estatua, mayor será la necesidad de que el ambiente en que vive sea un ambiente arquitectónico determinado. Por ejemplo, ocupa un nicho o está colocada entre dos columnas, etc. En estos casos, es un miembro decorativo del conjunto arquitectónico. Ahora bien, debe guardar, con los elementos en que entra como componente, una relación de armonía, debe «parecer» que pertenece a ellos. Lo cual quiere decir que toma parte necesariamente en el colorido de la vida que la rodea.

Toma también parte, por otro lado, en la falta de colorido de esta misma vida. Supongamos una estatua colocada en la fachada de un palacio, fachada que tiene el color natural de la piedra. En este caso, su color propio será este color de piedra.

Por el contrario, si el ambiente es coloreado, la estatua exigirá también una apariencia igualmente coloreada. Según esto, la semejanza de color de la estatua con el ambiente, se regirá por el grado de sus relaciones con este ambiente. La estatua de piedra armonizará con una construcción de piedra por la semejanza del material. Por el contrario, la estatua de bronce ocupa una posición independiente en la arquitectura. Por consiguiente, exige una unión menos íntima con lo que le rodea cualitativamente distinto, por lo que hace el material. Y por esto tiene también el derecho de conservar su color de bronce.

Pero nótese que de lo que aquí se trata es del color de la estatua, esto es, de la masa material, una coloración por la cual, por ejemplo, la superficie pétrea de la estatua de mármol está en armonía con la superficie pétrea del edificio en que está colocada. No es que cuando la estatua representa un hombre esté el hombre en colaboración armónica con la coloración del edificio y forme con éste un todo, sino que lo que forma parte de este edificio es la estatua, la obra escultórica. Dicho de una manera negativa, el color de que aquí se trata no tiene nada que ver con la reproducción del color de lo figurado.

Pero al lado de este punto de vista de la consideración del color, en el cual se trata, ante todo, de saber en qué relación está la obra con su ambiente, surge ahora otro punto de vista también de naturaleza decorativa. Decorar, y en particular decorar por medio del color, quiere decir dos cosas: primeramente, realzar por medio del color la entonación o el color de la vida de un todo al cual pertenece el elemento decorador como parte, es decir, individualizar por el color una parte de este todo. Tal decoración encuentra su aplicación de una manera más adecuada, como antes dijimos, cuanto mayor relación tiene el elemento decorativo con el resto

de la obra o con la vida de su alrededor por un nexo especial y, a la vez, por la clase del material.

Supongamos ahora que una obra plástica es independiente de todo lo que la rodea. No le está fijado un lugar determinado en ella, sino que es una cosa aislada y puede colocarse aquí o allá. Se singulariza o se caracteriza como algo propio, no como parte de un conjunto, aun tratándose de su material. También puede exigir la obra en este caso una coloración. Pero no me refiero a una coloración que reproduzca el color del modelo, sino a una coloración de la cosa material llamada estatua o estatuíta. Me refiero, sobre todo, a una coloración por la cual la naturaleza de su material desarrolle toda su virtualidad. Esto envuelve la suposición que, conforme a la naturaleza de la obra de arte, el material, como tal material, pueda hacer valer sus derechos; por consiguiente, que no absorba la contemplación el pensamiento del objeto representado; en una palabra, que la obra de arte no aspire esencialmente a la representación.

Esto sucede siempre con las estatuítas de porcelana, por ejemplo. La porcelana es, ante todo, esta cosa material atractiva, brillante, que refleja la luz. Y esta su esencia material, aparte de su modesto fin representativo, es decir, aparte de aquella *pose* que reproduce, puede ser realzada y embellecida por el color.

Aquí hay que añadir algo más. La naturaleza de la porcelana no adquiere todo su valor por el color en general, sino por ciertos colores. Estos colores son, como ya dijimos en otro lugar, los colores luminosos, que no niegan la propiedad característica de la porcelana de reflejar la luz, la luz clara del día, sino que por ellos parece ser conocida su esencia luminosa. Los colores luminosos de la porcelana, el amarillo luminoso, el verde, el rosa, etc., y un poco de oro discretamente administrado son los únicos que le dan el aspecto alegre, propio de la porcelana. Y tan lejos están de aminorar o destruir la acción representativa de la estatuíta que, antes bien, pueden servir para acentuar la representación de la *pose* que se propone reproducir.

Repetimos que no se trata aquí del color del objeto repre-

sentado, sino del material. Pero, al mismo tiempo, la estatua o figurilla es siempre una cosa representativa. Y, así, es natural que el color, que en sí es color del material, más o menos, es, a la vez, color de la cosa representada. Y lo mismo se puede decir del color que se emplea con una figura estatuaría para armonizarla con el ambiente coloreado que la rodea. También aquí el color se relaciona con el color o los colores del objeto representado, de suerte que en el color se reúnen dos funciones. Pero cuanto más se articula una obra a su ambiente o más pertenece él, o su esencia material exige un reconocimiento por el color, tanto más debe ser determinado el color desde el punto de vista decorativo. Con esto está reconocida la afirmación inversa: cuanto más representativa es la obra de arte y, por tanto, cuanto más retrocede el punto de vista decorativo, tanto más se debe regir el color por el del objeto representado.

Cuanto más marcado es este último caso, es decir, cuanto más tiende la estatua o estatuilla a un fin representativo, tanto más importa saber qué significación tiene el color para aquello que constituye el objeto pensado en la representación. Y ahora vemos que, por ejemplo, la vida que se manifiesta en un cuerpo bello, potente, elástico, exuberante, ardiente, como son los que constituyen el objeto de la plástica del mármol, se expresa, ante todo, en la forma y tiene poco que ver con el color. Es indiferente que tal cuerpo tenga el pelo rubio o moreno, los ojos azules o negros, la piel clara u oscura. La esencia de semejante figura está en las formas, no en los colores. Tampoco necesita gran cosa del color la representación de una acción, esa concentración interior de la voluntad en un punto, para lo cual sirve preferentemente la estatua de bronce. Y, en general, para la expresión de una vida artística específica, por ejemplo, de un estado de ánimo, el color de las diferentes partes del cuerpo, como también el ropaje, es cosa indiferente o casi indiferente. Y cuando esto sucede, el color del objeto representado desaparece en la representación, o queda reducido a un ligero tinte o a una indicación. En su lugar aparece la cualidad natural de la superficie del material.

Pero no por sí misma. En el caso aquí supuesto no aparece simplemente como momento decorativo que necesitase ser vivificado por la pintura. Desde el punto de vista referido, es aquello por lo cual es negado el color en la representación. Por consecuencia, no es objeto propio de la contemplación estética, sino, principalmente, lo que nos dice qué es lo excluido en la contemplación estética. Su significación es simplemente negativa.

La renuncia al color del objeto representado no es equivalente al derecho que tienen los objetos a una coloración decorativa, sino que cada una de estas cosas tiene su propia razón independiente. Ahora bien, sigue siendo cierto que la posibilidad del empleo decorativo del color, como, en general, la posibilidad de un carácter decorativo de la obra plástica, supone que el fin representativo pase a segundo término. Por lo demás, decorar y representar son funciones independientes que sólo se pueden aunar en virtud de un compromiso.

Sin embargo, en la representación plástica puede acentuarse la reproducción del color de lo representado. Ello implica que en tal representación no se tratará de la reproducción del cuerpo simplemente existente y que se ufana de su belleza, ni de una acción, ni de la expresión de una vida anímica específica, por ejemplo, de un estado de ánimo desviado del mundo exterior, sino de la reproducción de un tipo que requiere por esencia una coloración agradable, el ornato del color; por ejemplo, de un gitano, o de un etíope, o de un beduino, o del representante de una clase popular, que no puede ser significada estéticamente por el simple trazado de las líneas del ropaje ni por la acción de una vida interior característica, sino por la abundancia y armonía de los colores, tanto del cuerpo como del indumento. Y, ciertamente, semejante tipo es digno de la representación plástica.

Decir esto es decir que en tal representación de lo que se trata es de la reproducción de una apariencia de conjunto o de un rasgo general. Y de aquí se sigue que la reproducción del color es esencialmente cosa propia de la *terracotta* y de la porcelana.

CAPITULO VI

LEYES ESPECIALES DE LA PLÁSTICA

Ley de la delimitación unificativa.

Ya traté de hacer comprender que por el zócalo o el marco se nos quiere indicar concretamente que lo que aparece sobre el zócalo o dentro de los límites del marco, sustenta o contiene en sí una vida ideal. Este mundo ideal llega a ser, por tal manera, una cosa en sí acabada, cerrada. Lo cual quiere decir: primero, que dicho mundo ideal está aislado de todo aquello que no es él mismo y de lo que en otra parte, por ejemplo, en otra obra, tiene existencia ideal, o de lo que en la apariencia sensible de otra obra de arte hay infundido. En segundo lugar, esta separación se realiza también respecto de cuanto con realidad material circunda a la obra de arte.

A esta realidad material pertenecen también el zócalo y el marco. No sostienen el mundo ideal de que hablamos sino la cosa material en que aparece este mundo; por consiguiente, tienen una función puramente material como los objetos circundantes, por ejemplo, el suelo en donde descansa el marco. Pero esta función es de naturaleza especial. Consiste en separar al sustentador material de un mundo ideal y a éste mismo, del resto del mundo real, y al mismo tiempo de unirle a él. Mas por ello no deja de ser una función material. Allí donde el zócalo y el marco terminan, es decir, en la línea límite interior del marco o en la superficie superior del zócalo, empieza algo completamente distinto que es objeto de una contemplación enteramente nueva, a saber, aquello que por medio de un elemento o de una serie de elementos sensibles nos revela un mundo ideal.

A pesar de ser esto tan claro, el artista se equivoca muy a menudo sobre este punto. Sobre todo en la plástica vemos muchos intentos de continuar el mundo ideal de la obra de arte a través del mundo material, destruyendo o negando de este modo su absoluta oposición.

Vemos, por ejemplo, en los escalones de un zócalo una estatua representando una figura de mujer y sosteniendo una corona de laurel. Si dirigimos la mirada hacia arriba vemos sobre el zócalo, en la dirección que indican las manos de la mujer presentando la corona, la estatua de un general o de un emperador, tal vez a caballo.

Y entonces nos preguntamos: ¿Qué quiere decir esto? En primer lugar: ¿A quién se ofrece propiamente la corona? ¿Es al general o emperador, o a la estatua? Nos decidimos, naturalmente, por la primera hipótesis. En efecto, el bloque de mármol en que el héroe aparece representado, no merece tal honor. Pero el héroe está sólo representado y, por consiguiente, lo que a él le sucede, bueno o malo, es también algo fingido, representado, lo mismo que la persona que le ofrenda el laurel; lo que hace o dice esta persona tiene sólo una existencia ideal. Y asimismo todo lo que en esta escena sucede pertenece a un mundo ideal.

Pero el mundo ideal en que se encuentra el héroe empieza sobre el zócalo. Por el contrario, el zócalo, juntamente con las gradas que conducen al zócalo, pertenece al mundo palpable. Por consiguiente, lo que está sobre las gradas pertenece también a este mundo. Lo que aparece sobre las gradas está allí realmente, no es algo simplemente representado. En una palabra, en este mundo palpable, sólo hay cosas palpables, reales. Pero la cosa real, palpable que en nuestro caso aparece en este mundo, no es la mujer representada por la estatua sino la estatua misma. Por consiguiente, quien le ofrece al héroe el homenaje no es la mujer sino la estatua. En otras palabras, una cosa material y real surge y penetra en un mundo ideal, entrando con éste en una relación ideal.

Quizá se preguntará por qué no ha de poder utilizarse las gradas del zócalo y el zócalo mismo como postamento a una estatua. Y éste es nuestro caso. Y la estatua que hay en las

gradas, es una mujer representada. Y esta mujer representada lo está, ofrendando al héroe una corona de laurel. Ahora bien, obsérvese que la figura ofrece la corona en la dirección de abajo arriba. Pero abajo no está la figura de la mujer. Puesto que es representación sólo puede encontrarse abajo representativamente o sólo podía estar representada como estando abajo, en un zócalo. Y entonces el zócalo mismo pasa a la categoría de cosa representada.

Pero el zócalo es una cosa materialmente real, por lo que todo lo que en sus gradas aparece es una cosa físicamente real. Por tanto, lo es la estatua. Y si se piensa que no es una estatua sino una persona quien ofrenda el laurel, entonces será una persona de piedra. Ahora bien, de esta persona se podrá decir que está corporalmente abajo en las gradas, y que desde allí eleva la corona de laurel. Con lo que la corona será también una cosa de piedra.

Observemos ahora el movimiento de «los brazos de la estatua» —perdónese este contrasentido— desde un punto de vista opuesto. La mujer petrificada eleva el laurel desde abajo, decíamos. Mas, por otra parte, le eleva hacia arriba sobre el zócalo. Pero, sobre este zócalo, lo que se encuentra no es el héroe, sino su estatua, es decir, el bloque de mármol. Al mismo tiempo obsérvese que los generales y emperadores no solían vivir ni cabalgar sobre zócalos, como los santos antiguos entre columnas. Solamente las estatuas están en los zócalos. De lo que resulta que en esta supuesta obra de arte una estatua ofrecería a otra estatua una corona de laurel, no real, sino de piedra. O, si se insiste en que se trata de personas y cosas reales, una persona petrificada ofrece a un héroe petrificado una corona de laurel petrificada.

La representación de conjunto que aquí obtenemos es la siguiente: de la multitud que se agita en la calle y ocasionalmente también llega al zócalo, se destaca una persona, pero una persona de piedra; sube los escalones para rendir un homenaje, no al general o al emperador representado, el cual realmente no está allí, sino a su estatua, presentándole una corona de piedra. Que esta corona de laurel no la merece la estatua, sino, en todo caso, el hombre que la estatua repre-

senta, es cosa que olvida la persona de piedra en un momento de extravío, muy propio, al fin, de una mujer petrificada.

Pongamos otro ejemplo.—En un cementerio una mujer de piedra abraza una sepultura. Digo una mujer de piedra; pues si la mujer sólo fuese una mujer representada en piedra, entonces su acción de abrazar la sepultura sería representada; lo cual querría decir que también el monumento sería representado. Pero el monumento es físicamente real, es un obelisco de piedra real. Por consiguiente, tenemos que admitir que también la figura es real. Es, por lo tanto, una mujer de piedra. Así llegamos a saber, no sólo que hay mujeres de piedra, sino que estas mujeres de piedra pueden abrazar sepulturas. Y el que se interna en ciertos cementerios italianos verá personas de piedra y de bronce arrastrándose o echadas, o vagando alrededor de los sarcófagos de mármol o de bronce, de los obeliscos, o simplemente sobre la tierra desnuda. Verdadero delirio de un supuesto arte plástico.

Otra vez veo una escena de guerra representada sobre un zócalo de mármol, y luego proseguir esta escena en el mundo real sobre las gradas del zócalo. Allí aparecen trofeos de piedra que, a pesar de su manifiesta realidad física, pretenden formar parte de la escena representada, cosa tan absurda como si yo cerrase por la noche la puerta de mi alcoba para que no entrase una figura que me atormenta en sueños, o la dejase abierta para que entrase un hada benéfica que me hubiera visitado la noche antes en sueños.

Supongamos, por último, que un paño perteneciente a una escena o figura, por consiguiente, un paño representado, cae sobre el borde del zócalo plegándose alrededor del mismo, o que yo veo un tal paño representado que en el mundo ideal envuelve la figura y cae sobre el zócalo envolviéndole también, lo que constituye un verdadero desvarío.

En todos estos casos se da la más grave confusión en que puede caer un artista, a saber, la confusión entre el mundo ideal representado y el mundo real físico del zócalo y sus gradas, etc. Lo que es solamente ideal es considerado, al mismo tiempo, como físicamente real y lo que es físicamente real, como ideal. La obra de arte pierde su función propia, se

tambalea entre lo ideal y lo real, oscila entre la apariencia y la realidad.

Pero todas estas confusiones pueden ser consideradas como la vulneración de un principio naturalmente emanado de la naturaleza de la obra de arte y especialmente de la obra de arte plástica. Llamamos a este principio el principio de la delimitación unificadora del mundo ideal unitario de la obra de arte y de su consiguiente separación del mundo real físico circundante. Sobre todo en la plástica, este principio se determina más concretamente como la delimitación unificadora del mundo ideal de la obra de arte plástica de la realidad circundante. Y, con relación al caso mencionado anteriormente, puede ser determinado un poco más como el principio de la unificación de la superficie material, en la cual se desarrolla la obra plástica. Como se ve, en la pintura este principio corresponde al de la unificación por el encuadrado en un marco.

Ley de la unidad de los medios de representación.

Semejante en su origen a estos tan extendidos abusos, cuya propagación daría al traste finalmente con toda la plástica, es otro vicio de ésta que también se da con bastante frecuencia.

Seguiremos hablando por medio de ejemplos: sobre un zócalo de piedra hay una estatua de bronce puesta en pie. La estatua tiene derecho a estar de pie. Pero no es sólo la estatua, sino también la persona representada quien está de pie. Esto es, se le representa estando de pie. Ahora bien, ¿dónde está el hombre? Puesto que está representado de pie, debe estar sobre el pavimento, sobre el suelo. Pero aquí no hay suelo. El artista exige que el hombre representado esté sobre un zócalo de piedra. Y éste aparece caracterizado como tal zócalo, es decir, como esta cosa real que se llama zócalo; por consiguiente, lo que está encima será también una cosa real, física. En resumen, se trata de un hombre real, pero de un hombre real que ha tenido la desgracia de convertirse en bronce.

Pero hablemos en serio. Dado que el hombre debe ser representado de pie en alguna parte, no hay para ello más que un solo medio: representar, no sólo la figura, sino también

su posición y el suelo de un solo material. En nuestro caso este material debe ser el bronce. En una palabra, una estatua de bronce que ha de representar a un hombre de pie sobre el suelo, debe estar colocada sobre un zócalo que le aisle del mundo de la realidad. Este zócalo pudiera ser de piedra. Pero el suelo correspondiente al hombre de bronce, por el contrario, sólo puede corresponder a dicho hombre y no al zócalo, si es del mismo material que la estatua de bronce. Pongamos al lado de éste otro ejemplo. Una mujer desnuda está representada sobre las olas del mar. Por lo menos, así reza el catálogo. En realidad, lo que yo veo es una estatuilla de bronce que está sobre una tabla de piedras preciosas como sobre un plato de presentación. Para que no se caiga está fuertemente atornillada. Esta representación se ha hecho necesaria por la diferencia del material. Y, si no es necesaria, por lo menos es natural. Yo veo en el todo que tengo ante mis ojos materiales distintos unidos, allí bronce, aquí piedra, y a cada uno de estos materiales atribuyo, como es natural, una significación o función distinta, y esto en virtud de la impresión inmediata que recibo. Pero en el trozo de bronce reconozco en seguida una estatuilla; y la veo sobre una cosa exterior a ella y de cualidad completamente distinta, a saber, la plancha de piedra. Naturalmente, no es esto lo que el artista ha querido representar. El artista ha pensado lo que el catálogo anuncia. Pero tal representación sólo tendría valor para mí en el caso o bajo el supuesto de que mi representación de la estatuilla de bronce, esto es, las formas que yo veo, pudiese trasladarlas con necesidad interior a lo que se encuentra debajo de ellas. Pero esto exigiría que la plancha de piedra no fuese de piedra, sino de bronce, pues sólo a las formas de la estatua de bronce va unida mi representación. Pero si veo, en vez de bronce, piedra, esta transferencia no es posible. Por consiguiente, nace en mí la idea, realmente cómica, de que veo una estatuilla de bronce atornillada sobre una plancha de piedra. Que en esta plancha estén figuradas las ondas del mar por medio de líneas, es cosa que no altera el asunto.

Así, pues, nos encontramos aquí con una regla general: la representación plástica de una figura exige la representación

conjunta del suelo en que asienta dicha figura «en un solo trazo», por consiguiente, siempre del mismo material.

Esta regla no es más que un caso especial de un principio mucho más general de las artes plásticas.

Anteriormente formulé yo este principio en aquellas frases, gratas al oído, de que cada material tiene su espíritu propio y su poesía particular. Ahora reemplazaré aquéllas por estas otras más sencillas, pero más concretas: cada material y cada técnica crea determinadas condiciones a la obra de arte y para su contemplación, o crea un juego de reglas. Estas condiciones son las mismas en todas partes para una obra, puesto que la obra de arte, sólo por mi contemplación, es aquella obra determinada y no otra. Este juego de reglas debe ser siempre el mismo. La unidad de la obra exige una unidad de contemplación, o, dicho de otro modo, una obra de arte, para ser *una*, debe contener una cierta unidad de «espíritu» o de «poesía», y esto, precisamente, porque sólo en virtud de este determinado espíritu y de tal determinada poesía, es ella misma y no otra obra de arte distinta. Pero al decir que la obra de arte exige una contemplación unificada queremos decir más especialmente que exige una manera uniforme de juicio de las relaciones entre la representación y lo representado, una manera siempre igual de extraer el mundo real del dato sensible, de la materia sensible. Conforme a esta regla, la obra de arte sólo puede satisfacer por la identidad absoluta de su material y de la técnica empleada.

La fuerza de este principio, que, como se ve, va mucho más allá de la regla expuesta, se evidencia inmediatamente en otras artes. Un drama no puede estar escrito la mitad en un idioma y la mitad en otro idioma. No es tolerable que en un grabado ciertas partes no estén grabadas, sino pintadas en colores, por ejemplo, al óleo. Si tal sucediera, tendríamos un zurcido de dos retazos de distintas artes que se estarían dando de cachetes.

Pero no acabaría aquí el absurdo de tal amalgama. Si encontrásemos en la realidad semejante combinación de tan heterogéneos elementos, tal obra exigiría, sin embargo, de nosotros ser tomada como una unidad, como es natural, una con-

templación unitaria. Y si se la concediésemos sucedería algo raro. Los colores de la parte pintada serían reproducción de los colores de un objeto, y como tales los pensaríamos. Por consiguiente, en la obra, los colores percibidos aparecerían como colores de los objetos representados. Pero los colores que viésemos en la parte meramente grabada, los tendríamos que considerar también como colores de los objetos representados. Y si estos objetos fueran hombres, parecerían hombres blancos como el papel, y, además, quizá hombres cuya piel presentase una contextura singularmente áspera. Con esto, el sentido de toda la «obra de arte» se convertiría en un contrasentido.

Pero esto que, como vemos, es un absurdo en otras artes, la plástica se cree a veces con el derecho de hacerlo. Y lo hace cuando, como vimos, olvida que una estatua o estatuilla, con suelo representado, debe llevar este suelo del mismo material de que está formada la estatua. Pero también por otros varios modos puede faltarse a este principio.

Supongamos que a una estatua de mármol o de bronce se le pone ojos de vidrio, y que se pinta estos ojos con los colores que tendrían unos ojos de verdad. Naturalmente, nosotros juzgamos el carácter vidrioso de los ojos de la estatua como reproducción del carácter, o el aspecto cristalino de los ojos de la persona reproducida, y el color que se añade al vidrio, como el color de los ojos reales. Ahora bien, pueden suceder dos cosas: o bien puedo yo denominar la obra con el nombre de «reproducción escultórica de un par de ojos», insertada en otra obra que se llame «representación en mármol o bronce de una persona», que sería en este caso un hombre sin ojos. O, si obedecemos a la invitación de la obra a contemplarla únicamente, entonces trasladamos el «juego de reglas», valedero para los ojos, a la persona: es decir, en tanto la representación de los ojos se acerca a la realidad, se acercan también, bajo el supuesto de la contemplación unitaria, todas las demás partes de la obra de arte a la realidad y en la misma medida. Y esto quiere decir también: lo mismo que los ojos de cristal pintado reproducen la apariencia cristalina y coloreada de los ojos reales, el mármol o el bronce representará las demás partes de una persona marmórea o broncea.

Lo mismo sucedería, por ejemplo, si en una estatua de mármol blanco el cinturón fuese de bronce o imitase bronce, o si el ropaje fuese de mármol de otros colores, etc. La obra de arte se rompe entonces en una pluralidad de obras. La una se llamará estatua de mármol; la otra, cinturón de bronce o ropaje de mármol. Y a aquella obra está pegada esta otra. El último caso nos instruirá, no sólo de que las estatuas llevan vestiduras, sino que llevan vestiduras de mármol. Y si ejercemos aquí también la contemplación unitaria que, a pesar de todo esto, exige la obra de nosotros, entonces el proceso será éste: el bronce del cinturón reproduce un cinturón de bronce, luego el mármol del cuerpo reproducirá un cuerpo de mármol. Y, en el segundo caso, el color amarillo del cuerpo que reproduce el ropaje será por nosotros considerado como reproducción del amarillo del traje. El que nosotros veamos en el traje de la figura representado este color, distinto del color del cuerpo, sólo puede significarnos que a esta diversidad de colores debe corresponder otra semejante en el objeto representado, especialmente en la persona representada. Ahora bien, para nuestra impresión es igualmente el mármol blanco que reproduce el cuerpo y la cabeza, reproducción de un mármol blanco, y, si el mármol es blanco azulado, reproducción de un cuerpo y una cabeza de color blanco azulado, que serían un cuerpo y una cabeza de aspecto cadavérico. Esta es, en efecto, la impresión que el Beethoven de Klinger engendra en todo aquel que no considere las partes de la obra en sí y que, además, no esté cegado por el entusiasmo de la supuesta buena nueva —que, por cierto, no es sino la repetición de un antiguo motivo de un arte primitivo o decadente— y del que, dejando obrar sobre su sensibilidad la obra de arte, tal como ella es, no se extravía en supuestas «reflexiones filosóficas». En suma, se trata del principio de la unidad absoluta del material y de la absoluta aproximación a la realidad reproducida; en fin, del principio de la unificación del material y de la técnica. Cuando en una parte de la obra de arte el material es distinto que en otras, o la técnica es aquí una y allí otra, yo me veo obligado a colocarme, primero, en un punto de vista, y, luego, en otro distinto, en lo que

se refiere a la contemplación de la cosa sensible llamada obra de arte y al juicio que hago de ella. Necesariamente, limito mi contemplación a un solo trozo de la obra y le juzgo como lo exige el material y la técnica, y luego contemplo el otro trozo y ejerzo sobre él otra clase de juicio. La índole de la obra me fuerza a ello, impidiéndome juzgar la obra entera con un mismo criterio. Lo cual quiere decir que me impide considerar el todo como tal todo. Pero comoquiera que la obra de arte sólo existe y alcanza su sentido para mí por la contemplación unitaria, de tal contemplación fragmentaria no puede nacer ninguna obra de arte, sino que sólo aparece una serie de trozos de obra de arte o de *Torsi* de tales.

Si consideramos la obra de arte como algo que aspira a ser, esto es, como una unidad, entonces nos encontramos con el contrasentido indicado más arriba, a saber: que existen ropajes de mármol, cuerpos de mármol blanco, etc.

Quizá se crea que la impresión de contradicción interna que produce la obra de arte compuesta de trozos de diferente material desaparece cuando se la contempla de lejos y que exige, por lo tanto, dicha contemplación.

De hecho, la contradicción puede suavizarse y algunas veces desaparecer. Pero no se ha ideado para que desaparezca cuando yo la contemplo. Cuando yo contemplo, por ejemplo, una obra hecha de trozos de mármol de diferentes colores, éstos me parecen como luces o reflejos coloreados del mármol. Por consiguiente, debo reconocer el mármol como de diferentes colores. Con ello, la obra de arte será para mí aquel conjunto de trozos heterogéneos completamente contradictorio. Pero si yo no he ver la obra como es en sí, es decir, como un compuesto de diferentes materiales, ¿a qué tal trabajo?

Tales engendros son disculpables en un período primitivo de desarrollo del arte. En el arte que ha llegado a una fase de madurez significan, por el contrario, una recaída en la barbarie, una decadencia, un abandono del arte por afán de buscar lo nuevo, de lo inusitado, del arte fragmentario, o implican y éste es el caso más favorable, un tanteo para la resolución de un problema. Así sucede en el caso que últimamente indicábamos. El problema que se pretende resolver en esta oca-

sión es la introducción de la vida diferentemente coloreada en la plástica, sin que por el colorido superficial sea destruído el material a los ojos del espectador ni se mate para la impresión inmediata su «espíritu y poesía». Ahora bien, no se ha de censurar al que comete una tal equivocación; pero sí al que pretende hacer creer que su error es la manifestación del genio. Es la manifestación del error de un hombre que, por lo demás, puede ser un genio. Y, ciertamente, en el caso en cuestión el artista se ha revelado como tal en los detalles de la obra. Quizá también se mostraba grande en su mismo error. Pero esto no excluye que su error fuese también un grande error.

Mal aconsejados se muestran aquellos que piensan que tal procedimiento está justificado por los antiguos, que ponían ojos de cristal y de piedras preciosas en sus estatuas de bronce o por sus estatuitas de oro y marfil. La barbarie no deja de serlo por ser antigua.

Ley de la continuidad de la masa.

Por último, en este respecto tenemos que examinar aún un tercer punto. La plástica, como vimos, no representa otro espacio que el que ocupan los cuerpos representados, no representa el espacio entre los cuerpos. Es, por tanto, impotente para representar una relación o correspondencia mediada por un espacio que se encontrase entre las partes de los cuerpos representados. Sin embargo, representa la exterioridad de los cuerpos, especialmente.

Y ahora se pregunta cómo puede conseguirlo, es decir, por qué medio representa una variedad de cosas como relacionadas en el espacio.

En primer lugar, recordemos que las artes espaciales no aspiran, en último término, a la reproducción de lo espacial en sí; sino a la representación de la vida que se mueve dentro del espacio. Y, por consiguiente, lo que en definitiva constituye su objeto no son las relaciones espaciales en sí, sino las relaciones de vida.

Así el arte plástico, cuando reproduce un cuerpo indivi-

dual vivo, representa las relaciones de la vida de un individuo reducidas a unidad. Al reproducir las diferentes partes del cuerpo representa diferencias espaciales. Y las representa como un conjunto, como un todo. Pero este todo es correspondencia de las partes de un individuo biológicamente unificado.

Esta unidad ya se nos muestra en la realidad por la continuidad de la masa corporal. En los cuerpos individuales, en los que todas las partes forman una masa inmediata, palpita una corriente de vida que, partiendo del yo, recorre todo el cuerpo hasta la punta de los dedos. Que esto es así lo sabemos por nuestra experiencia inmediata. Y, a la vez, la continuidad de la masa es el supuesto obligado de esta unidad viva o de esta unidad de relaciones de vida. Y, en consonancia, para la representación plástica de las relaciones de vida de un individuo, la continuidad de la masa representada es el fundamento material necesario.

Tratamos aquí, ante todo, de la representación de un solo individuo. Pero lo mismo sucede cuando se trata de varios, o cuando se trata de un individuo o de una cosa representada como perteneciente a algo. También aquí es siempre objeto propio de la representación una relación de vida ininterrumpida. Pero la plástica sólo puede representar esta relación como no mediada por un espacio intermedio; por consiguiente, como si este espacio no existiese inmediatamente para nosotros.

Y esto sólo sucede cuando los cuerpos de las figuras representadas se tocan inmediatamente. Sólo entonces forman una relación de vida inmediata, no mediada por espacio alguno. La vida, y especialmente la actividad voluntaria de las figuras unidas, es compartida —no en realidad, sino para nuestra impresión inmediata o para nuestro «sentimiento»— entre ellas. Se establece como un flujo o una corriente de vida que las anima. Al mismo tiempo obtenemos, por este contacto inmediato, la impresión de esta corriente de vida que pasa de un cuerpo a otro, esto es, la impresión de una relación de vida inmediata.

Pero todo esto sólo puede expresarlo la plástica por medio

de la continuidad de la masa, esto es, por la continuidad del material que representa las figuras particulares. Y esto excluye la representación de un espacio que se moviese entre las figuras, por mínima que fuese su dimensión, y excluye también que las figuras formen unidades separadas y reproduzcan estas unidades de vida separada. Por tal razón la plástica es especialmente apropiada para la representación del pensamiento de una corriente de vida, no encerrada en una figura, sino fluyente de una a la otra, o sea para la representación de una corriente de vida única, que circule por toda la obra. Y esto sólo puede conseguirse por la fusión de todas las partes de la masa en una masa continuada y única.

Obsérvese, sin embargo, que la relación o correspondencia íntima entre las diversas figuras sólo se puede representar por dicha unión corporal inmediata, esto es, en cuanto consiste en un contacto corporal, por lo que sólo se efectuará cuando este contacto inmediato se realice, en cuanto aparezca representada por este contacto. En otras palabras, la relación de vida representada sólo es producida por un determinado contacto corporal. Si, en una representación plástica, una figura da la mano a otra, nace una relación entre ambas sólo en cuanto esta relación es expresada por el hecho de darse las manos. Por virtud de la especial significación que las manos tienen para la relación entre diferentes figuras, y especialmente por la acción de asirse recíprocamente las manos, los personajes de la obra pueden entrar en una relación espiritual.

Tal efecto sólo puede conseguirlo la plástica por medio de la continuidad de masa. La unidad de masa es el único representante sensible que puede patentizar la unidad de vida o unidad psíquica.

A causa de lo cual, la representación plástica de grupos, esto es, de conjuntos de figuras, está circunscrita a límites estrechos. Suponiendo que un escultor quisiera oponer dos figuras sin ponerlas en contacto material, y por este medio hacer patente la continuidad de masa, haría, por ejemplo, dos estatuas. Colocadas sobre una misma base las dos estatuas estarían reunidas en ella sin que por esto las figuras se tocasen en lo más mínimo. Y si las viésemos mirarse y sonreír, se

daría el contrasentido de que dos estatuas se miraban y sonreían. Como el mirarse y sonreír de dos estatuas separadas una de otra espacialmente, sólo puede representarse como realizándose a través de un espacio vacío, este espacio vacío debería contarse como incluido en la representación. Pero no es esto lo que sucede en el ejemplo presente. El espacio que separa las dos figuras es un espacio real. Y las figuras representadas no pueden entrar en relación por este espacio. Sí, en cambio, las dos estatuas; por consiguiente, las estatuas, y no las figuras, son las que miran y sonríen.

Otra cosa sucede cuando las dos figuras, como antes suponíamos, se dan la mano, y tal relación corporal es expresada por la continuidad de la masa. Entonces, para nuestra impresión inmediata, la vida total de una de las figuras pasa a la otra por las manos unidas. E, indirectamente, lo que la mirada de una de las figuras expresa, esto es, los sentimientos expresados por tal mirada de uno de los personajes respecto del otro, pasa a éste, como una corriente, por el contacto material de las manos.

Quizá pudiera creerse suficiente que las dos figuras descansan sobre una misma base o suelo y que la masa que constituye la base sirva para los efectos de unificación o continuidad a que aludimos. También en este caso están en relación material y aparecen, por lo tanto, como unidas. Pero el movimiento interior o, como decía antes, la «corriente de vida», no pasa, para nuestra impresión inmediata, por los pies de la figura a través del suelo y luego por los pies de la otra a su cuerpo, como pasa a través de las manos unidas. La continuidad material que se establece por el suelo, o base, o pedestal, no basta para poner en relación a las figuras; es preciso el contacto inmediato de los cuerpos. Desde este punto de vista, nos aparece el «toro farnesio», por ejemplo, como una monstruosidad. Es una casa de muñecas de mármol en grandes dimensiones.

Como hemos dicho, la continuidad de masa es en la plástica el único medio de producir la impresión inmediata de una relación de vida unificada y, a la vez, la impresión general de enlace unificativo de las diferentes figuras o partes de

un todo, por lo que es necesario que esta continuidad de la masa se ofrezca sensiblemente a nuestra impresión inmediata.

Y esto arroja nueva luz sobre la cuestión de por qué es imposible una composición plástica de diferentes materiales. Estos podrían unirse, componerse, adicionarse unos a otros, pero no darían para nuestra impresión inmediata ninguna continuidad de masa.

También, cuando el material es el mismo, puede faltar la impresión de continuidad de masa. Y también en este caso la obra de arte plástica se disgrega en varias obras o «*torsi*». Y asimismo es suprimida para la impresión inmediata por todo corte afilado entre las partes o por cualquier recorte por debajo de lo figurado. Si, por ejemplo, en la estatua «Hermes y Baco», en la cual el muchacho apoya la mano sobre el hombro de Hermes, recortáramos la mano conforme a la realidad, ya no se representaría una mano sobre un hombro, sino que tendríamos, prescindiendo para simplificar la expresión de los cuerpos correspondientes a la mano y al hombro, tendríamos, digo, un trozo de mármol que representaría una mano, sobre un trozo de mármol que representaría un hombro, o una mano de piedra sobre un trozo de piedra.

Otro ejemplo: supongamos que yo contemplo una escultura que representa una madre con un niño en el regazo. Pero la parte que representa el niño está recortada por el sitio en que éste descansa sobre la otra figura, dando así la impresión de un trozo independiente. Lo cual produce la impresión de que la estatua del niño está superpuesta en la estatua de la madre o en una parte de ésta, en su regazo. De aquí se deduce una nueva ley del arte plástico. La formularemos expresamente como la ley de continuidad visible de las masas de la obra plástica unificada.

Naturalmente, esta ley es aplicable a los ropajes que envuelven los cuerpos como, en general, a la representación de toda relación espacial entre un individuo vivo y una cosa material. Si en una estatua de mármol falta continuidad de masa allí donde el ropaje se ciñe al cuerpo, existiendo un corte que produce una solución de continuidad para la impresión inmediata, ya no es un ropaje aplicado a un cuerpo, sino

la representación de un ropaje a la representación de un cuerpo; en una palabra, una obra plástica aplicada a otra obra plástica. Para decirlo de otro modo, dará la sensación que daría un cuerpo de mármol blanco y un ropaje de mármol de otro color, amarillento, por ejemplo. Y en ambos casos podemos decir con el mismo derecho que un traje de piedra reviste a un hombre de piedra.

CAPITULO VII

LAS ARTES PLÁSTICAS DE LA SUPERFICIE

Límites laterales. Principio de la prolongación pictórica.

El camino que llevamos recorrido en la consideración de las artes plásticas del volumen nos ha de servir también para el estudio que vamos a hacer ahora de la pintura, si bien en dirección contraria. En particular, ciertas observaciones generales concernientes a la plástica deben ser tenidas aquí como supuestos indispensables.

La pintura representa el espacio o, mejor dicho, un trozo de espacio con las cosas y los seres vivos que en él se hallan.

Este espacio ideal representado no tiene límite definido en la dirección de profundidad. En cambio, lateralmente y por delante, es decir, en la dirección del espectador, está limitado. Pero la pintura no representa el trozo de espacio como si estuviera limitado, es decir, como un trozo existente por sí y que no formase parte del resto del espacio, sino como trozo, como parte de un espacio más dilatado. El espacio representado es pensado por el artista como perteneciendo al espacio en general.

Toda obra pictórica, podemos decir también, representa el espacio en general. Pero le representa hasta un cierto límite. Y esto lo digo en el mismo sentido en que decía que el escultor que hace un busto, no representa un hombre que llega hasta un cierto límite, es decir, un hombre mutilado, sino que representa a un hombre cuya *representación* no pasa de un cierto límite.

Pero, como en la plástica, también en la pintura, según decíamos antes, no basta el hecho material y taxativo que

este proceso de cosas implica, sino que el sentido de la obra de arte depende de que este hecho real sea también reconocido artísticamente.

Por consiguiente, el artista pintor debe cuidar de que el espacio o trozo de espacio que representa aparezca inmediatamente como tal trozo, es decir, como un espacio que puede extenderse o prolongarse indefinidamente.

Lo cual puede hacerse de dos maneras. La primera posibilidad es la siguiente: la representación pictórica es cortada en una línea limitante de un modo repentino, inmediato. Pero lo hace de modo que el pensamiento de que el trozo de espacio que representa la pintura se prolonga indefinidamente fuera de ella, parezca, no sólo posible, sino perfectamente natural.

Esto, expresado en forma negativa, quiere decir que el artista evita que el espacio o el conjunto de objetos reunidos en este espacio terminen en un sitio que signifique un límite natural, es decir, un punto en el cual termina un objeto y empieza otro. Si se trata, por ejemplo, de un paisaje que representa una montaña, el artista no empezará la representación por un bajo de la montaña y la acabará por el otro, sino que la cortará por el medio en su mayor elevación. Y así hará en cualquier otro caso con los edificios, los árboles, las nubes y los mismos hombres; y todo ello para dar la impresión del modo más concreto posible de que el paisaje se prolonga más allá de los límites de la representación, o para evitar la impresión absurda de que el paisaje, o lo que represente el cuadro, aparezca como algo especialmente aislado en el mundo.

Esto no quiere decir que el artista deba siempre cortar de este modo un determinado objeto. También sin hacer esto puede el espacio reproducido aparecer como prolongado sin interrupción. Sólo es necesario que el pensamiento natural de que el espacio reproducido hasta el borde del cuadro es una parte de un espacio mayor que se prolonga sin interrupción no sea desvirtuado por una pausa o por la independencia de las partes con las cuales parezca que el artista ha querido indicar que allí terminaba la obra.

Principio de la representación indefinida.—Límite anterior del cuadro.

Al lado del principio expuesto, que hemos designado con el nombre de la prolongación pictórica, encontramos ahora otro que persigue el mismo fin por distinto camino: me refiero al principio de la representación indefinida. La impresión de un espacio o de un conjunto de objetos que se prolongan indefinidamente no se obtiene cortando un todo unitario, sino que el espacio situado más allá de la representación, es decir, su prolongación, y con ella la de la realidad correspondiente, es inmediatamente representado.

Decir que la representación se prolonga es decir que no tiene un límite determinado o que no es posible señalarle un límite, que no cesa allí donde la percepción inmediata cesa. Supongamos una pintura al pastel o al pastel y al carbón sobre una superficie que puede ser un cartón, por ejemplo, y que el artista no la acaba de cubrir con la pintura, sino que se ven las pinceladas sueltas hasta el punto de que deja que se vea el cartón. En este caso el cartón será también empleado en la representación.

Más concretamente: supongamos una cabeza de niño pintada al pastel y prolongándose la pintura hacia abajo, en este estilo de pinceladas sueltas. En tal caso, a la representación contribuirá, no sólo la pintura, es decir, las dichas pinceladas, sino también el fondo, el material que queda sin pintar; en una palabra, este fondo colabora en la representación, es un elemento representativo. Y entonces el fondo en el cual la representación se prolonga —en nuestro caso el cartón—, como quiera que es fondo, tanto dentro como fuera del dibujo, aparece a la misma luz, es decir, también representa este fondo que está más allá de la representación. Pero como no representa ningún objeto determinado, aparece como representando, respecto de su contenido, un espacio indeterminado. La prolongación del dibujo es, según esto, un perderse de la representación en un tal espacio vacío. Lo cual no quiere decir que lo representado se represente como perdiéndose o

disolviéndose en el espacio; lo que se pierde no es lo representado, sino la representación. La representación del individuo pintado deja salir del espacio una parte del mismo; pero sin límite determinado, a la manera que un último rayo de sol cayendo sobre un paisaje crepuscular hace destacarse del mismo, sin límite determinado, una colina o un trozo de pradera con una cabaña, etc. Lo que «vemos» en este último caso no es precisamente este trozo, sino el conjunto al cual pertenece el paisaje, del cual la colina o la pradera es una parte, sólo que, precisamente, el paisaje se hace visible para nosotros en ese punto. El que lo percibido con sus límites permanezca unido al conjunto del paisaje es lo que nos da ocasión de que percibamos en lo que vemos el todo, si bien como algo indeterminado y sólo sospechado. En el caso en cuestión vemos más de lo que vemos en cierto sentido, a saber: el espacio que se prolonga.

De igual modo, también vemos en aquella representación prolongada, en lo representado, el espacio que el fondo representa. Es decir, vemos en el mismo sentido más de lo que vemos. Lo representado no es para nosotros lo meramente representado, sino el espacio o el mundo espacial visible como por una luz reflejada, que aquí es, como en el caso anterior, el rayo crepuscular, sino el espacio puesto por el artista sin limitación concreta.

En tal sentido, el espacio exterior a lo representado es también representado. Está contenido en la representación implícitamente. Y esto sucede en virtud de aquel principio que designamos con la frase de «representación prolongada». Y este procedimiento no es, en realidad, sino un artificio del arte.

Y tal artificio tiene por base la ya mencionada suposición, a saber: que el fondo del material se haga visible dentro de la representación, y, en conformidad, también el fondo, en el cual la representación se prolonga en virtud de su identidad con aquél, aparece como elemento figurativo. Sobre esto volveremos más tarde.

Por lo demás, es de notar, con respecto a estos dos procedimientos de prolongación, que sólo tienen validez para la

pintura en tanto ésta es representación. Pero cuando el carácter decorativo predomina, ya veremos que hay que aplicar principios opuestos. También se hablará de ellos más tarde.

Ya anteriormente opusimos a los límites laterales del espacio representado el límite anterior. Este límite es la superficie del cuadro. El espacio se extiende a partir de este límite. De aquí se sigue que toda figura que se pinte o dibuje como sobresaliendo de este límite, ya en su totalidad, ya en parte, es un contrasentido, una equivocación del artista. El contrasentido es que la figura se representa como saliéndose del cuadro, es decir, como saliéndose de lo representado e invadiendo el espacio real que se extiende delante del cuadro, en el cual se encuentra el espectador. Lo que se exige de éste, por lo tanto, es aquella identificación o confusión de lo real con lo ideal, con que ya hemos tropezado varias veces en el curso de este libro y que señalaba yo como la más garrafal aberración en que un artista puede caer y exigir de su público.

Del lugar del espectador.

El espacio ideal de la obra de arte, de cuyos límites hablamos, es representado en el arte de las superficies por símbolos, que ellos mismos son superficiales. Para reconocer por medio de ellos lo que se ha querido fingir debemos interpretarlos. Y aquí surge la cuestión del lugar que debe elegir el espectador para hacer esta interpretación.

Y, desde luego, se hace patente que este lugar no puede ser elegido a capricho. Como quiera que los objetos que se extienden y se ordenan en el fondo aparecen dispuestos de diferente manera, según sea el punto de mira que se escoja, el cuadro, según esto, no representará un mundo tridimensional; por lo menos, no representará una disposición determinada de los objetos en el espacio tridimensional. Pero, en realidad, no sucede así, sino que cada cuadro representa o quie-

re representar un determinado mundo de objetos y, más especialmente, una determinada posición de los objetos en el espacio tridimensional. Por consiguiente, cada cuadro exigirá un distinto lugar de contemplación y estará pintado para ser contemplado desde ese punto. Y este lugar será siempre el mismo, no cambiará ni con nuestra casual posición respecto del cuadro ni con la posición del cuadro respecto de nosotros.

Este lugar es el mismo que nosotros escogeríamos, naturalmente, para la observación de los mismos objetos que el cuadro representa, en caso de que los viéramos en la naturaleza real. Será el lugar desde el cual pudiéramos abarcar de una ojeada lo más cómodamente tal conjunto de objetos. Dicho lugar estará situado enfrente del cuadro, y le determinará una línea perpendicular al centro de la superficie del mismo. Pero este centro no será necesariamente el centro geométrico, sino el centro dinámico, su centro de gravedad, el punto en que se resume, por decirlo así, la composición, o a partir del cual se extiende y se desparrama ésta en distintas direcciones, y desde el cual se determinan, naturalmente, la derecha y la izquierda, el arriba y el abajo del conjunto de objetos reproducidos. Este punto de mira le escogemos nosotros mentalmente, cualquiera que sea nuestra situación real frente al cuadro o el sitio en que se encuentre. Y juzgamos el conjunto que contiene la obra desde este punto de vista ideal.

Como es sabido, muchas veces la pintura, o, mejor dicho, algún pintor, ha pecado contra este principio. En tal caso, lo que ha hecho el artista ha sido un ensayo o experimento, y no una obra de arte. Por ejemplo, se han pintado las figuras en un cuadro mural como si no fuese el cuadro, sino las figuras mismas las que allí estuvieran y debieran ser miradas desde abajo. Pero como nuestro ideal punto de vista, es decir, el punto de vista ideal para juzgar el cuadro cae precisamente enfrente de éste, las figuras y objetos parecerán como inclinadas hacia atrás, como cayéndose hacia atrás. Este error es disculpable en un Mantegna, que buscaba nuevos caminos; pero, al mismo tiempo, era lo bastante artista para no perseverar en esta vía.

También puede ocurrir que un pintor pinte un techo en el cual las figuras aparezcan como vistas desde abajo, como si no fuera el cuadro, sino las figuras lo que estuviera en el techo. Pero, en realidad, lo único que está en el techo es el cuadro. Y esto es siempre para el cuadro una desgracia, a causa de la dificultad de su contemplación, y, por consiguiente, del juicio que de él haya de formarse. Pero a las figuras representadas en el cuadro no afecta dicha circunstancia en lo más mínimo. A pesar de ello, encontramos siempre repetida esta forma de representación.

Quizá se piense que tales pinturas, con «vista desde abajo», pueden ser justificadas en aquellos casos en que se trata de una «Ascensión» o cualquier otra clase de figuras entronizadas en las nubes, esto es, cuando la escena se representa en las alturas. Pero también en estos casos nos representamos el cuadro en la manera antes dicha y juzgamos lo que vemos en consonancia. Por lo que se refiere a los techos, podemos referir el proceso de la siguiente manera: nosotros imaginamos el cuadro en posición vertical y nos colocamos en pensamiento a la altura del cuadro. La consecuencia es que nosotros no vemos las figuras volando por el aire, sino horizontalmente, enfrente de nosotros. Tal es la impresión que produce la *Ascensión* del Correggio en Parma.

De la forma, del color y de la luz.

El arte pictórico, como la plástica, es representación por reproducción, es decir, por reproducción de los elementos del objeto representado. Y lo reproducido es, en ambos casos, formas y colores. Estos dos elementos pueden tener en la pintura una razón de ser fundamentalmente distinta que en la plástica. De aquí se derivan dos géneros de pintura, es decir, dos géneros en el arte de las superficies o dos estilos dentro de la misma. El uno es el dibujo; el otro, la pintura propiamente dicha. Pero la palabra dibujo puede ser tomada en un sentido especial, por cierto muy usado, a saber, en el sentido del contorno de los objetos representados.

En la representación plástica, la forma y el color son los

propios de los objetos reproducidos, pero en la pintura, sobre todo en su estilo específico, los colores son influidos, creados muchas veces, en cierto sentido, por la luz. Existen en cuanto la luz los descubre, y desaparecen cuando falta la luz. Claro que, en los dos casos, aun sin luz, los colores existen para el pensamiento, mas para nuestros ojos, y, por tanto, para la contemplación estética, sólo son evocados por virtud de la luz.

En consecuencia, las relaciones entre la forma y el color en la pintura de «estilo pictórico» son otras que en la plástica. En ésta, el color se añade a la forma sencillamente, y como algo secundario. Por el contrario, en la pintura de «estilo pictórico», el color es lo primero, comprendiendo también, dentro de la palabra color, el claro-oscuro, como propiedad del mismo. La luz, el crear los colores y los límites que los separan, crea también las formas. También el modelado del color, por el cual consigue su forma interior, esto es, su forma dentro de los límites de la silueta, y entre los límites por los cuales se destacan las partes de los objetos, no es otra cosa que un revelar y descubrir los colores, y, por tanto, la forma de los objetos.

Esta significación de la luz en la pintura se ha exagerado hasta el absurdo. Así sucede cuando se piensa que en la pintura hay luz y efectos de luz sin objetos, y colores sin forma ninguna. Pero lo cierto es que la luz, así en la pintura como en la realidad, no existe para nosotros sin objetos, sobre los cuales cae, y con los cuales juega de ésta o la otra manera. Y no hay luz sin objetos que la absorban o la reflejen. Por una parte, los objetos y sus formas los crea para nosotros la luz, y, por otra, son los objetos los que hacen posible la luz, y las formas son evocadas por los colores, y, a su vez, éstos por aquéllas.

Esto parece contradicción. Pero tal contradicción desaparece en la esencia propia de la pintura. Lo que ésta nos actualiza es la unidad del influjo recíproco de los objetos y el espacio, y en la pintura «pictórica», más especialmente, el juego de los objetos con la luz que llena el espacio. O, para decirlo más precisamente, y conforme a su sentido exacto, la unidad

del juego de la vida que en la luz palpita, o mejor, de la vida en el espacio.

Pero, en este juego, uno de los dos factores de la relación puede desempeñar un papel preponderante. La forma y el color, en su caso, pueden bastarse a sí mismos, como sucede en la plástica, por cuanto la luz que reciben sea adecuada de modo que no aparezcan como creados por la luz, y, en tal caso, la pintura, es decir, el arte de las superficies, sin dejar de ser el arte que representa espacio, es decir, objetos que se encuentran y se relacionan en el espacio, puede coincidir con la plástica. Por otro lado, el espacio, con las fuerzas que en él se agitan, y, sobre todo, la luz en el espacio, pueden prevalecer y dominar con respecto a los objetos. Y esto puede suceder en un número infinito de grados. Entonces vemos cada vez más distintamente los colores y las formas, y aparecen diferencias entre éstos que la luz determina al azar. Vemos, además, el ir y venir la luz entre los objetos, modificando los colores propios de cada uno, armonizarlos, compensarlos. Vemos, por ejemplo, una luz de un tono particular, dorada, o rojiza, o verdosa, alterar el color de los objetos, y, por último, arrebatarle. Por otra parte, vemos desvanecerse las formas en el aire y en la luz o en el claro oscuro del espacio; borrarse los contornos y las líneas; la luz, concentrando sus rayos dispersos en ésta o aquella parte de un objeto, la hace emerger y brillar vagamente, mientras que deja en completa obscuridad las demás partes.

Clases de negación estética en la pintura.

Conforme al proceso descrito, el espacio, o mejor las fuerzas luminosas y aéreas, realizan una especie de negación. Pero no en el sentido en que hablábamos de negación en la plástica, esto es, no en el sentido de desrealización. Si la escultura, al dejar al bronce su color propio, no quiere representar al hombre como de color bronceo, el pintor, en cambio, cuando pone una figura en la semiobscuridad, representa dicha figura como apareciendo en la semiobscuridad y perdiéndose relativamente en ella. Precisamente esto es lo que determina posi-

tivamente el sentido de tal negación, que no es como la negación plástica ocasionada por motivos técnicos, sino por razones objetivas. Es una negación impuesta por la realidad misma. Sin embargo, hay algo negado en ella, pero es lo individual, el detalle. Tampoco se puede decir que sea negado en sí, sino para el espectador, es decir, lo que se niega es la pretensión del detalle a figurar como cosa individual y con personalidad propia.

Tal rebajamiento de lo particular lleva en sí una fuerza unificativa. Todos los medios de negación exigidos por la realidad tienen la misma fuerza unificativa. Y porque la tienen puede ser relativamente negado por ellos lo particular, es decir, puede lo particular perder relativamente su propia significación como tal particular. Y la pierde entrando en el todo y apareciendo en el todo. Pero este todo en que lo particular entra y por el cual es elevado a una más alta significación, es el espacio.

A la negación específica de la pintura, tal como aquí aparece, opondré ahora la negación de que hablamos al tratar de la plástica, en la cual, por efecto de la índole del material y de la técnica, el objeto que se representa queda despojado de una parte o cualidad que en la realidad le corresponde. Llamábamos a esta negación «negación por el medio técnico», y la caracterizábamos expresamente como procedimiento de «des-realización». Sin embargo, tampoco estos medios faltan, como ya sabemos, en la pintura. Y también en ella poseen el mismo efecto unificador.

El primero y más importante de ellos ya nos es conocido; es la superficialidad. Está en oposición con la realidad en cuanto ésta se desarrolla en las tres dimensiones. Pero, al mismo tiempo, la superficie representa el espacio tridimensional. Y esta superficie unifica ya por su propia virtud los objetos representados. Y los unifica en el espacio que representa.

Al lado de este medio de negación estética hay aún otros que producen efectos semejantes. Entre ellos la igualdad de la pintura, ya sea óleo o de otra clase, extendida superficialmente y su manera uniforme de recoger la luz, con su opacidad o blandura, su brillo o su poder reflector, quizá también

con su transparencia. La fuerza desrealizadora y, a la vez, unificadora de estos factores, es realizada por el barniz, cuando existe, y, finalmente, el cristal que cubre el lienzo con sus reflejos blanquecinos o verdosos. Pero el barniz y el cristal no sólo son medios auxiliares sino que hacen del cuadro otra cosa a los ojos del espectador; le aíslan de la realidad y le dan unidad a la vez. Por esto surge, con respecto a ellos, la cuestión artística de si el cuadro permite esta clase de desrealización y de unificación y si acaso la exige.

Y aquí debemos recordar lo que dijimos de la superficie de la obra plástica. Atribuimos a ésta una doble función, o, si se quiere, consideramos su función bajo dos aspectos. Hablábamos de una «piel» de la obra plástica y dijimos que, al mismo tiempo que aislaba, unificaba. O sea, que, a la vez que cubre en toda su extensión la obra, aislándola así de la realidad, la dota de una unidad propia.

Esta doble función pudiera también atribuirse a la superficie del cuadro, especialmente a la capa de barniz y a la cubierta de cristal. Sin embargo, en este punto observamos una nueva diferencia entre la plástica y la pintura. Lo que en ésta se extiende sobre el lienzo, o sea, el color, no corre el peligro, como la masa de que se compone la obra plástica, de parecer un trozo de la realidad material. Por tanto, no necesita la pintura con igual necesidad que la plástica de esta piel aisladora, por la cual, la masa, configurada artísticamente, pasa a ser un «individuo» perteneciente a un mundo completamente nuevo. En cambio, la fuerza unificadora del barniz y del cristal, y de la masa de color extendida sobre el lienzo, es tanto más importante.

Los medios «objetivos» de negación estética los calificué anteriormente de medios unificadores. Nos aparecían como medios de degradación de los detalles en su significación individual y, dicho en forma positiva, medios de dar valimiento al espacio frente a lo particular. Pero, según lo dicho, los medios «técnicos» de «desrealización» de lo particular, son medios de unificación y de subordinación al todo cuyo nombre general es «espacio». Son también, por lo tanto, medios de subordinar el detalle al espacio disminuyéndole

en su significación y en sus pretensiones a la individualidad. Así parecen igualados los medios técnicos y objetivos de negación en la pintura. En realidad, sin embargo, la diferencia de ambos subsiste. Siempre es fundamentalmente distinto el caso en que en la obra de arte, para la reproducción de la realidad, se introduce algo ajeno a esta realidad, del caso en que lo representado es puesto en un medio unificador objetivo y, por tanto, no extraña a la realidad, por el cual se disminuye más o menos su individualidad. A pesar de aquella coincidencia, siempre subsiste la oposición consistente en que los medios técnicos de negación niegan en general, esto es, desrealizan, mientras que los objetivos sólo desrealizan lo particular en el sentido de que castigan más o menos sus pretensiones a la individualidad. Subsiste, sin embargo, el elemento común a ambos: la acción unificadora.

Pero podemos poner de relieve esta función común a ambos, por otro camino. Aquella desrealización que consumen los medios técnicos fué caracterizada como idealización o acentuación del carácter de la idealidad estética. Ahora bien, la unificación en el espacio es igualmente una forma de idealización, pero en un sentido especial. El espacio, con las fuerzas que en él habitan, aire y luz, se opone a los cuerpos como lo incorporal, como lo que no es ya fácilmente palpable. Tiene, en comparación con éstos, una especie de idealidad, no opuesta a la realidad sino a lo material tangible. Por consiguiente, mientras los medios objetivos de negación de lo particular subordinan las cosas al dominio del espacio directamente y los medios técnicos de negación o medios de desrealización, indirectamente, los desmaterializan o idealizan en el sentido de la desmaterialización. Es decir, por un lado, en el sentido de la desrealización, y, por otro, en el de la desmaterialización. Ya veremos más tarde que la idealización en este segundo sentido es, a la vez, una idealización en el sentido de la interiorización.

Finalmente, pudiéramos distinguir de los medios de negación técnicos y objetivos, otro que, en cierto modo, ocupa un lugar medio entre los dos. Me refiero a la reducción de las proporciones. Como ya observamos anteriormente es función

de la representación y no de lo representado. Así, en efecto, el pintor que presenta a sus figuras inundadas de luz o las hace retroceder en la obscuridad, no representa las figuras y las cosas como existentes en la medida reducida en que las pinta. Sin embargo, algo hay en el mundo real que corresponde a esta reducción de proporciones. Esta es la reducción de la imagen visual cuando vemos las cosas a distancia.

Al hacer esto hacemos posible o facilitamos la concepción de los objetos en una unidad espacial o de vida. Ahora bien, el artista hace esta misma reducción con el mismo fin. No hay que decir que también este factor negativo favorece la unificación, dando, al mismo tiempo, al espacio unitario toda su significación.

La negación estética y lo representado.

La idealidad especial de la representación pictórica que de lo expuesto se deduce, tiene ahora importancia en doble sentido para la resolución del problema de qué es lo que en el arte de la pintura puede ser reproducido. Algunas veces lo desrealizado o desmaterializado en la representación pictórica puede luego acercarse de nuevo a la realidad en cierta medida. La representación plástica, como ya dijimos, es, dentro de las artes de la forma, la más realística. Por esto mismo exige en un cierto sentido la idealidad de lo representado, es decir, exige que las figuras que aparecen ante nosotros en su forma tridimensional y sueltas en el espacio, por consiguiente por sí mismas, sean dignas de esta clase de representación, esto es, que tengan en sí una alta significación. En cambio, en la pintura sucede lo contrario. La representación pictórica es, desde luego, idealística en más alto grado, y lo es por el hecho mismo de que no reproduce los objetos por sí mismos ni en sus tres dimensiones, sino sobre una superficie y como parte del espacio. También por este hecho permite la más alta realística o puede aspirar a la mayor fidelidad en la reproducción de lo real. Permite, por ejemplo, la fiel reproducción de la superficie de la piel, del matiz de la carnación, del brillo del cabello, de la luz interior de los ojos; permite también la

fiel reproducción del carácter material de las cosas muertas, de la seda, del terciopelo, del mármol, etc.; cosas todas a que tiene que renunciar la plástica.

Pero, aunque esto es así, no impide que los factores de desrealización cumplan sus funciones. Y al hacerlo ponen límites a la representación, es decir, determinan lo que en cada caso debe aceptarse o rechazarse en el contenido ideal de la obra, y qué elementos, lados, rasgos de un trozo de vida debe escoger el artista, y cuáles debe dejar a un lado.

Y esto nos hace pensar de nuevo en los factores técnicos de negación. Pero también tienen una significación semejante los factores objetivos de negación estética, que unifican lo particular, rebajando su sentido particular. También ellos determinan lo que debe ser representado. Ambos se concretan en la consideración de que, como en la plástica, también en la pintura existe una relación natural entre los objetos representados y sus rasgos y cualidades, y los medios de representación, y especialmente los momentos de negación estética que en éstos se dan.

El objeto de la pintura, decíamos, es siempre una relación de las cosas particulares y el espacio. El acento puede recaer en una de estas dos cosas. Lo cual da lugar a dos formas opuestas de pintura, que, no obstante, se comunican entre sí. También lo que constituye el objeto ideal de la plástica, la figura aislada, que, como siendo por sí misma, aspira a una suma significación, puede ser representado por la pintura. Tal es el caso del hombre «ideal», bello, juvenil en su desnuda magnificencia. Pero tal asunto invita en el arte de las superficies a una representación de tamaño natural, a la reproducción de sus formas en el conjunto y en los detalles, a un dibujo intencionado, y a un modelado correcto. Y cuando este individuo rebasa la media, por lo que se refiere a la fuerza, dimensiones y plenitud, no de la vida espiritual, sino de la vida corporal, parece que las dimensiones correspondientes son las de tamaño más que natural.

Mas, con todo, no hay que olvidar que en la pintura el objeto individual, aunque éste sea la más noble figura humana, no aspira por sí sólo a una significación absoluta. Por mucha que

sea su importancia artística, siempre está en el espacio y es una parte del espacio. Y lo es en manera más impresionante, cuando debe su existencia a nuestros ojos, a las fuerzas vivas del espacio, especialmente a la luz. Pero el ordenamiento de las figuras en el espacio, y en su caso de los portadores especiales de la vida del espacio, que siempre es una relativa subordinación, reduce esta medida, hasta el punto que podemos decir: aquello mismo que en la plástica exige una determinada proporción, por ejemplo, las dimensiones supranaturales, no exige ni tolera en la pintura semejantes dimensiones. La razón es que el objeto no es ya el mismo. En la pintura no es el objeto simplemente sino el objeto en el espacio.

Lo dicho se basa en el supuesto de que se trate de una sola figura. Pero supongamos también que se trata de varias figuras, en mayor o menor número, o de personas y cosas juntamente. Entonces la siguiente reflexión se impone: desde el momento en que están reunidas en un espacio entran en relación recíproca. Quizá no consiste esta relación en otra cosa que en el vivir y respirar en el mismo espacio. Entonces nace el «grupo», o sea el cuadro en que una persona se representa como estando rodeada de cosas, sin que se relacione con ellas de un modo activo y expreso. Ahora bien, también esta figura aislada puede ostentar una suma significación en su apariencia corporal y en cada una de las partes de su cuerpo. Pide entonces una independencia y aislamiento por la limpieza y corrección del dibujo, y el modelado de su corporeidad en los detalles y en el conjunto. Pero este mismo privilegio es disminuído por el hecho de ocupar un espacio, de vivir en el espacio.

Pero de esta mera conjunción en el espacio hay que distinguir la reunión de figuras, o de figuras y cosas, que consiste en la relación voluntaria, expresiva y activa algunas veces de ellas entre sí, por ejemplo, en una escena histórica o mitológica. Entonces lo decisivo no son ya las figuras o las cosas, sino su relación expresa. Sin embargo, también entonces la base es el espacio. En efecto, tales relaciones se establecen por el espacio. Y, por consiguiente, las figuras y las cosas quedan subordinadas al espacio. Cuando esta subordinación lo es a una

figura en la cual se sintetiza el todo, y especialmente la acción conjunta en el espacio, ésta figura alcanzará de hecho, aun en su misma apariencia sensible, un rasgo especial que exigirá ser representada en su plena corporeidad, y a veces en su tamaño vivo. Y las demás figuras necesitarán esta misma medida. Así nace, por ejemplo, el gran cuadro de historia. Pero tal síntesis se consume también en el espacio. Y de aquí se engendra un límite para las dimensiones.

Y ahora debemos pensar las relaciones interiores, sobre todo las relaciones espirituales y afectivas entre las personas y entre éstas y las cosas, como lo decisivo. No se trata ya de un destacarse completo y sin límite de las figuras particulares. En estas relaciones interiores, lo particular como tal, y sobre todo en su manifestación plástica o corporal, pierde relativamente su importancia. Y, por tanto, el espacio, como vínculo de tales relaciones, y la entonación del espacio en que aquellas relaciones se cruzan y se condensan, aumenta de significación.

Puede suceder, por consiguiente, que el color de los objetos pierda su importancia cubierto por el tono o colorido en que aquella interioridad del espacio, la entonación ambiente, se exprese de una manera inmediata. Y también puede suceder que la pureza de la forma pierda su importancia en los detalles, y aparezca en su lugar una forma de conjunto, ligera, flotante, que desdén los detalles precisos. Todos estos momentos de relativa degradación de lo particular, condicionan por su parte una disminución de la medida. Con lo cual, como se comprenderá, hemos arribado a la esfera, por ejemplo, del cuadro de género y del paisaje.

Y, finalmente, el color, frente a aquello que da sentido propiamente a la obra de arte, puede llegar a ser tan indiferente que desaparezca el de las figuras individuales por completo, y el espacio y la entonación del aire y de la luz lleguen a alcanzar un predominio absoluto.

La forma y la expresión de lo específicamente anímico.

Como respecto del color, decíamos, también, respecto de la forma de los objetos y de su correcto dibujo, pueden mos-

trarse desdeñosas las relaciones interiores, espirituales y afectivas. Así toma cuerpo la manera suelta, ligera, flotante, indiferente ante la corrección de los detalles. De tal estilo ya hablamos en la plástica. Pero en la pintura este procedimiento toma un sentido especial. Naturalmente, no tengo necesidad de advertir que no me refiero aquí a una real y verdadera indiferencia por la forma y la corrección, sino al estilo que «aparenta» esta indiferencia o da tal impresión. Quizá en esta técnica es supuesto indispensable la más completa seguridad, el perfecto dominio de la forma. De hecho, sólo el que posee tal dominio puede jugar de este modo con los detalles del dibujo y el colorido. En este punto la pintura marcha de acuerdo con la plástica.

Pero también lo que dijimos al tratar este punto en la plástica tiene validez para la pintura; a saber: que esta impresión de libertad y ligereza en la confección de la forma, no es por sí misma, sino porque nos ayuda a introducirnos en lo que está más allá de la forma. Y en pintura sobre todo esto es lo «ánimico» y «espiritual».

Y este poder de introducirnos en lo espiritual del estilo no acabado proviene de la manera especial que en la pintura tenemos de penetrar en lo específicamente psíquico de un individuo, es decir, en la forma especial que toma aquí la proyección sentimental.

La fuerza, la salud, la flexibilidad de la vida física, la actividad voluntaria corporal o traducida en actos corporales, está en las formas del cuerpo. Del mismo modo, lo anímico, como la alegría serena, el dolor, la compasión, está en las facciones, como las líneas alrededor de los ojos y la boca o la actitud total del cuerpo. Pero tal «estar» tiene diferente sentido en cada uno de los dos casos. La fuerza corporal atraviesa como una corriente las formas que anuncian dicha fuerza. Al contemplar nosotros las líneas y las formas en su curso, y al seguirlas con la vista, sospechamos o acechamos inmediatamente en ellas la vida corporal. Y al seguir, no las formas en reposo, pero sí la dirección de un movimiento o la inclinación del cuerpo hacia adelante, o la actividad toda de éste, creemos ver allí inmediatamente una voluntad que tiende a realizar un

acto, o se dirige a un punto del mundo exterior, o en la cual irrumpe un movimiento interior, un sentimiento de orgullo, por ejemplo.

Otra cosa sucede con la expresión de lo interior específico de la vida anímica o espiritual en sí misma. Por ejemplo, las líneas y formas de los ojos y la boca, que le sirven de expresión, no están animadas inmediatamente del sentimiento de tranquila alegría, de amargura, de melancolía o del trabajo interior del pensamiento, de las cavilaciones, de las imaginaciones, etc., como lo están las formas musculares por el torrente de fuerza y voluntad. Lo anímico está en tales formas, y, al mismo tiempo, no está en ellas, sino que está más allá, detrás de ellas. Lo interior no se nos revela por el hecho de seguir nosotros con nuestra observación las líneas referidas sino al mirar a través de ellas, y por una inefable manera. Y este mirar a través es, en realidad, un ver, mas no para permanecer en lo visto, sino para pasar más allá y a través de dichas líneas y formas. Es un mirar a lo lejos, mejor-dicho, en lo profundo, esto es, en lo profundo de la vida anímica y espiritual específica.

Esto es lo especial de la «expresión de lo genuinamente anímico y espiritual» en comparación con la vida corporal y con la fuerza interior del cuerpo o de la voluntad que tiende a una actividad corporal. Las fuerzas corporales, la salud, la actividad voluntaria, nos parece a nosotros que tienen su lugar en lo que vemos; su unión a las formas corporales nos aparece como una unión espacial inmediata. Por el contrario, lo específicamente anímico o espiritual, el sentimiento de vida y el estado de ánimo, así como la vida específica del intelecto, está también ligado a las formas del cuerpo. Pero en sí está fuera del espacio, y tanto más cuanto más pronunciado es su carácter de «interioridad».

Esto es lo que se piensa cuando se dice que «los ojos son el espejo del alma». Pero yo creo que tenemos perfecta conciencia de que la fuerza y la salud del cuerpo no se refleja en el mismo sentido en las formas corporales. Lo que en éstas parece inmediatamente dado, esto es, la vida corporal, no necesita «reflejarse». Y aún más evidentemente damos a entender

un proceso semejante por otra diferencia que hace el lenguaje corriente. Como en las formas corporales creemos ver la fuerza en sus variaciones voluntarias, llamamos a estas formas poderosas o movibles. Pero de las formas de los ojos o de las facciones en general, cuando nos anuncian la tristeza, no decimos que estas formas son tristes, sino que lo triste es el hombre, el «yo» que se siente detrás de los ojos. Y si decimos que la mirada es triste, es porque en ella o a través de ella brilla ese «yo» distinto de los ojos materiales.

Todo esto se hace más patente e inmediatamente perceptible si reflexionamos que, en general, designamos la vida corporal como «corporal», y la actividad corporal como «corporal», distinguiéndolas de la vida y actividad anímicas. Aquella vida se llama corporal porque la encontramos inmediatamente en el cuerpo y sus formas, y además también en sus colores. Esta, por el contrario, la llamamos anímica porque no la encontramos en el cuerpo, aunque la deduzcamos de las formas corporales. Ahora bien, siendo esto así, es decir, llegando nosotros a la impresión de lo específicamente anímico o espiritual por medio de las formas corporales y a través de ellas, el artista, cuando quiera representar lo espiritual o anímico, deberá hacer que nosotros penetremos a través de lo corporal sin detenernos en dichas formas. Y lo hará mostrándose desdénso con el detalle, y despertando con su estilo la impresión de lo vago e impreciso. Cuando el artista, o, mejor, la obra de arte no detiene nuestra atención en la corrección del detalle, el contemplador puede penetrar más adentro. Entonces podemos penetrar en lo íntimo, que está más allá de las formas materiales. Pero es supuesto indispensable que la forma visible sea aquello a través de lo cual miramos o penetramos en lo interior, para lo cual se hace preciso el perfecto dominio en la reproducción de dichas formas.

Sin embargo, no queremos decir en absoluto que sea condición indispensable para comprender un estado de ánimo esta ligereza o falta de terminación de los detalles. También vemos lo anímico en las figuras vivas, y lo vemos aun cuando estas figuras se nos aparezcan acabadas y detalladas. Y es natural que así suceda. Pues en la naturaleza de estas formas, y

sin necesidad de ninguna condición o requisito, está que podamos penetrar más allá de ellas y llegar a asimilarnos un estado interior espiritual o anímico.

Por otra parte, existe una oposición natural, una especie de rivalidad entre estas dos formas de contemplación, a saber, entre aquella que se detiene en el cuerpo, y encuentra en él lo que éste nos da inmediatamente, de un lado, y, de otro, la que avanza a través de ellas y va a buscar una expresión específica espiritual. Es decir, que cuanto menos nos entregamos a aquéllas, más nos podemos entregar a ésta. Y esto quiere decir que lo espiritual alcanza su efecto artístico pleno, sólo cuando la obra de arte nos eleva intencionadamente, esto es, por medios especiales, sobre lo sensible en que lo espiritual se esconde.

El alma del individuo y el «alma del espacio».

Pero no es sólo este procedimiento el que nos conduce al encuentro de lo específicamente espiritual y anímico. Hay también otros caminos para lograr este mismo fin.

Pero al tratar de examinarlos debemos, ante todo, separar lo anímico propio del individuo, es decir, lo anímico en sentido estricto, de otro más amplio.

En efecto, la pintura se propone representar un doble elemento espiritual. El uno pertenece al alma del individuo; el otro, al alma del espacio. En general, puede decirse que para la pintura hay dos clases de almas: el alma humana y el alma del espacio. La belleza corporal, que es efecto de la salud, fuerza y flexibilidad de la vida del cuerpo, podemos llamarla belleza plástica. Y frente a ella está la belleza espiritual que nos aparece como más poética. En realidad, lo es ya la plástica que, ante todo, tiene su expresión en la vida corporal, y, por otra parte, la poesía se expresa de una manera más cumplida en lo anímico. Ahora bien, aplicando esta expresión podemos decir: para la pintura hay una doble poesía. Una es la poesía de la vida anímica del individuo, y la otra, la poesía del espacio. Sería mejor y menos expuesto a confusiones decir que esta belleza del alma o interior, en la cual la pintura se halla

como en su terreno, es la específicamente propia de este arte. De hecho, lo específico de la pintura, aquello que la distingue de la plástica, es, en último término, la representación de lo anímico, y por cierto en aquel doble sentido. Es, en suma, la representación de lo interior, ya sea del hombre o de la vida del espacio.

Lo anímico en el espacio, o lo anímico del espacio lo designamos ya con el nombre de ambiente (*Stimmung*). Lo que vivifica el espacio, la luz, la atmósfera, el aire, es el *substratum* específico de este ambiente.

Este alma del espacio, que el espacio encierra en sí, y el alma humana están emparentadas. En tanto las dos son almas, constituyen un más allá para la contemplación, algo que está sobre el dato sensible inmediato. Como lo anímico en el hombre, también el «ambiente» del espacio está más allá de las formas visibles particulares. Pero en estas últimas se condensa el cruce infinito, multiforme, indefinible, de fuerzas en el espacio, especialmente de fuerzas luminosas.

El sentimiento de este ambiente es el «sentimiento del espacio» en sentido estricto, y también puede llamarse así el sentimiento arquitectónico específico. Pero estos dos sentimientos son sentimientos de una actividad determinada que se manifiesta en las formas. El sentimiento del espacio que nace en mí cuando contemplo, por ejemplo, una columna, es el sentimiento del «elevarse» esta columna. El que experimento ante un interior arquitectónico, es el «extenderse, ensancharse» el espacio. Pero ambos lo son de una actividad espacial que parte de un determinado punto y llega a una determinada meta y tiene una dirección y un límite determinados. Por el contrario, el sentimiento del espacio de que aquí hablo, carece de estas determinaciones y no va unido a una forma concreta de un objeto en el espacio. Es un flujo indefinible, una palpitación invisible de la vida en el espacio.

También este sentimiento es proyectado. La tonalidad del espacio es mi propia tonalidad. Es ésta o aquella clase de sentimiento en mí, alegría, agrado, solemnidad, melancolía, deseo. Pero estos sentimientos o tonos sentimentales están unidos a lo que yo veo. A la vez no puede decirse que estén

en un determinado lugar de lo que yo veo. No están ligados a una forma particular. Están condicionados, sí, por los objetos que crean para mí este determinado espacio, y por sus formas. Pero no por las formas particulares, sino por la manera como se relacionan y hablan entre sí o con el aire y la luz, en todo caso, en el espacio o a través de él.

El sentimiento del espacio que yo considero ahora es la convivencia en este diálogo, el tomar parte en él. Como dichas tonalidades están en el espacio, las vivimos en él, y vivimos todos los objetos como sumergidos y bañados en ellas.

Formas especiales del encadenamiento en el espacio.

Este es el lugar de examinar las diferentes posibilidades que en la representación pictórica se dan de estar enlazados los objetos visibles en el espacio, y cómo estas diferentes posibilidades pueden crear, en general, una poesía del espacio.

Y señalaremos como una primera especie, en este sentido, la pintura a toda luz (*Freilichtmalerei*). La luz proveniente de todos lados y reflejada por los objetos y los átomos del aire, resuelve los contornos de las cosas y la diferencia de forma inherente a los objetos, así como los colores, en una especie de velo. De este modo envuelve a los objetos en la poesía del espacio. Los hace aparecer como parte constitutiva de una vida espacial que, en cierto modo, se concreta en la vida propia de los objetos y de las personas. Pero lo singular es que los objetos son unificados con el espacio y también unos con otros. Ahora bien, esto sólo podrá efectuarse en la medida en que un medio general y homogéneo tiene poder de unificación. Tal unificación no se efectuará, sin embargo, en el sentido de reunirse los objetos ni en el sentido de una relación de subordinación a un centro común o de concentración en un punto. Los objetos siguen estando, dentro del medio unificador, en relaciones de simultaneidad y relativamente aislados los unos de los otros. La general poesía del espacio, en sí igual en todas partes y determinada solamente en los detalles por la índole particular de los objetos, coordina estos casos con otros.

Frente a esta manera de hacer valer el espacio y su poesía encontramos luego otra que podríamos llamar la «manera continua». En esta manera los objetos se hacen visibles como si, ocultos en el espacio, salieran de su escondite sin contornos precisos, sin límites, y como evocados por el ambiente que los necesitara para sus fines particulares unitarios. De este modo, lo que vemos es algo más de lo que vemos; es dada al mismo tiempo en ellos o con ellos la infinita serie de posibilidades que el espacio encierra, pero sin concretarse ninguna de ellas; en una palabra, la vida del espacio en general. Con esto, lo que nosotros vemos adquiere una sobresignificación. Lo que ya tiene su importancia en sí y puede regocijarnos, es realizado por la resonancia de aquellas posibilidades no concretadas, o sea por la vida del espacio en general, a la manera que un sonido es reforzado por el eco que encuentra en un extenso paraje, por ejemplo, en el bosque o en una gran sala. También en este caso «oímos más de lo que oímos», es decir, oímos, no sólo las vibraciones del sonido mencionado, sino, a la vez, el resonar de todo lo que es capaz de resonar en el lugar en que el sonido se produce. Pero no lo oímos en sí sino en la mayor plenitud que alcanza el sonido escuchado. De este modo, el más insignificante sonido puede alcanzar significación.

Del mismo modo el objeto más baladí puede llegar a tener importancia y alcanzar encanto para nosotros, realizado por la resonancia que le presta la vida general del espacio y sus posibilidades. Y quizá sólo por ella se nos hace sensible el encanto o la seducción que pueda tener el objeto.

Si comparamos este caso con el anterior podremos decir que, mientras en el primer caso los objetos toman su poesía del espacio, puesto que en ellos se ejercen las fuerzas de éste y de la vida que en él se agita, luz, aire, atmósfera, en el segundo es el espacio mismo el que saca su poesía de los objetos, proporcionándoles una resonancia que aumenta su significación.

Y ahora aparece la tercera posibilidad, emparentada con el caso mencionado últimamente, pero que, sin embargo, posee sus cualidades propias. La luz, esa fuerza viva del espacio, no procede ya de todos lados sino que dimana de un solo punto,

de una sola dirección. Y esta luz que dimana de un solo punto ilumina los objetos por un lado y los deja en la sombra por otro, realza su efecto en parte y apaga su acción en parte también. Pero quedan en cierto modo unificados. Los percibimos unificados en la unidad que les da la fuente luminosa que esclarece una de sus caras para dejar la otra sumida en la obscuridad o semiobscuridad.

Sin embargo, también la luz cayendo sobre ciertos objetos o partes de objetos y dejando el resto en la obscuridad, y, por consiguiente, realzando ciertos objetos o parte de ellos, puede singularizar éstos o aislarlos unos de otros.

Y no se limita a esto su poder. La luz, o el espacio por la fuerza de la luz, puede producir el efecto contrario de esta singularización que es capaz de operar a pesar de su acción unificadora. Vemos, supongo yo, concentrarse la luz en sus efectos; vemos, por ejemplo, iluminada una parte del espacio, un objeto o un conjunto de objetos, y más allá perderse los objetos progresivamente en la obscuridad. Pero aun en esta obscuridad palpita aquella luz que vemos brillar plenamente en las partes iluminadas.

Ahora bien, por esto mismo, por el hecho de que una y la misma luz se concentra en un punto, dejando otros en la más profunda obscuridad, todo lo que en el espacio se encuentra, aun aquello mismo que se pierde en la sombra, aparece como transportado a la parte luminosa. No hay sino recordar la manera de Rembrandt y sus concentraciones de luz.

Detengámonos más especialmente en este efecto de la concentración de la luz. Supongamos para ello que el cuadro contiene una sola figura. Aun en este caso ella misma constituye una pluralidad. A la vez, es tal, que forma una unidad de vida, y, finalmente, una unidad de vida espiritual, un individuo y, en último término, un individuo espiritual. Como tal unidad de vida espiritual, el individuo particular puede ser caracterizado expresivamente por dicha concentración de luz. Es supuesto indispensable, naturalmente, que dicho individuo invite por su importancia estética a ser caracterizado. Pero entiéndase lo que esto significa. Anteriormente afirmábamos que la significación estética de un indivi-

duo está en su apariencia sensible o corporal de conjunto, con la accesión que le prestan las diferentes partes del cuerpo. Ahora afirmamos que la esencia o la característica del individuo se concentra en sus cualidades espirituales. En su consecuencia, el artista concentrará los caracteres sensibles de la figura, su centro de gravedad, en aquellas partes que son más apropiadas para la expresión espiritual, como el rostro, y también, a veces, en las manos. Para ello encontrará un medio muy elocuente en la concentración de la luz sobre dichas partes.—En este punto conviene recordar lo dicho sobre la supresión de una parte de la figura. En la expresión espiritual no toma parte todo el cuerpo. Por esto, en el caso presente, el corte de la figura puede ser de buen efecto. En vez de representar toda la figura puede reproducirse solamente el busto o hasta la rodilla.

Aquella concentración de luz de que hablamos tiene ahora una significación más general. Al igual que la figura aislada, también el conjunto de personas o cosas puede ser concentrado en un punto por dicho procedimiento. Con esto es concentrado, en primer lugar, el espacio, y luego todo lo que en él vive. De este modo las cosas son puestas en una relación íntima y unificadas por el sentimiento de la unidad de espacio, y todo lo que en el espacio vive y colabora en el sentimiento del espacio es condensado en un punto. Lo que retrocede en la sombra se disgrega en ella y pierde su unidad espacial; pero la recobra y vuelve a vivir en el sitio iluminado a plena luz. Y con ello esta vida se funde, por lo que respecta a su significación, en ese sitio con lo que en él vemos o vislumbramos, entra en relación con ello, y sólo entonces se nos hace comprensible en toda su importancia propia.

De aquí se deduce una diferencia entre este caso y al anterior, o sea la manera «continua». También aquí se verifica el traslado de la vida general que llena un espacio a un único punto, el cual es un objeto que se hace visible. Pero lo que allí se trasladaba era la vida indeterminada en lo tocante a su contenido especial, una mera infinidad de posibilidades, una vida meramente presentida. En cambio, en este caso, lo que se incorpora al objeto expuesto a plena luz es algo determinado

objetivamente. En el grupo de personas son las que quedan en la sombra. Son incorporadas a las personas o al grupo de personas más reducido. Otras veces son cosas, o la significación de las cosas, lo que atrae a sí al objeto o la persona que reciben toda la luz.

Pero, en este caso, el sentido de la incorporación es *sui generis*. Podemos expresarlo así: las personas o cosas que quedan en la sombra son puestas a la luz o bajo la luz de lo que está totalmente iluminado. La luz que en este punto se concentra es el medidor sensible de un movimiento interior del espectador, por el cual el todo que contemplamos es atraído al «punto» de vista de lo plenamente iluminado, de modo que la relación interior con este punto aparece como lo esencial de este todo. Con ello ganan ambos, esto es, lo «dominante», es decir, lo iluminado, y especialmente la figura iluminada, y lo «dominado», es decir, lo que queda en la sombra. Aquello gana su sentido propio, la dirección de su existir, por su relación con esto. No aparece ya simplemente como lo que es en sí, sino como dirigido en su acción interior a la vida del ambiente, atrayéndola como su objeto específico. Y lo «dominado» no es ya tampoco lo que sería por sí solo, sino que alcanza su significación específica como aquello a que la figura dominante se refiere, como incorporado a ella, como lo que ella es desde el punto de vista o de luz que la ilumina. Así sucede en «La Moneda de cien florines», de Rembrandt, en aquella ilustración de las palabras de Jesús: «Venid a mí, vosotros todos, los que sufrís, etc.», en donde los mendigos, lisiados, paralíticos, ciegos, etc., no aparecen simplemente como tales, sino como iluminados por el rayo de la piedad que parte de la figura de Jesús, y como entregados a su fe, como esperando en esa piedad y puestos en relación con ella. Y la persona de Jesús alcanza su contenido especial por su relación con los miserables.

Lo dicho puede aplicarse a aquella figura aislada, tratada en el mismo estilo pictórico. También de ella podemos decir que la figura entera, con todas sus partes, está orientada a la luz o al punto de vista de las partes iluminadas. La luz cae sobre las partes que sirven para la expresión específica de la esencia espiritual, bajo aquella suposición. Toda la figura, aun

la parte de ella que queda en la sombra, retrotrae su ser espiritual a la parte iluminada, relacionándose siempre con ella y sirviéndola. Y, a la inversa, las partes a plena luz alcanzan así su más elevada significación, a saber: la de elementos que dominan el conjunto, le toman a su servicio y estampan en él su sello.

Relación del alma del espacio con las almas individuales.

Llegamos ahora a un punto en que las relaciones íntimas entre el alma del espacio y las almas individuales se esclarecen. Ambas, dijimos, están emparentadas. Y precisamente porque lo están, el alma o la vida del espacio puede abrirnos por modo singular el alma de un individuo.

Ya admitíamos este supuesto en nuestro último caso, a saber: cuando se trata de una figura única, en la que, por la concentración de la luz sobre las partes que ante todo sirven a la expresión de la vida espiritual, o, dicho de un modo general, a la expresión de lo interior, es concebida la figura total en su esencia espiritual o en su interioridad. Y especialmente suponíamos que, por tal condensación de la luz, y consiguientemente de la vida del espacio, en un punto del interior específico de un individuo, éste alcanzaba una especial capacidad de impresión. Con ello dábamos también por supuesto que para nosotros, o para nuestra observación, existe una relación íntima entre el alma del espacio y el alma del individuo. Y, en efecto, tal relación existe, y existe por las razones apuntadas.

Pero concretemos más este punto: el mirar en el espacio, que es penetrar en su alma, tanto más profundamente cuanto mayor profundidad y, por tanto, mayor alma tiene este espacio, es un penetrar a través de los objetos individuales, sensibles, en la interioridad de aquél, situada más allá de éstos. Es, por consiguiente, en general, penetrar en una intimidad. Por consiguiente, penetramos en la intimidad y en la región de lo anímico; nos apartamos de lo corporal y sensible particular, y llegamos a la conjunción del alma del espacio con las almas individuales. Y, naturalmente, somos atraídos al lugar en que lo

íntimo del espacio, o sea su alma, se condensa en lo íntimo del individuo. El medio es la luz condensada en una determinada región, por la cual pasamos de la intimidad del espacio en general a un punto de esta misma intimidad, dentro de un individuo. Y hacemos de este punto el centro de una resonancia creciente para la expresión de lo anímico individual. Y quizá de este modo se origina para nosotros la viva impresión de un alma que no nacería sin aquello.

Pero todo esto tiene, a la vez, una significación más general. También la apariencia sensible que, en sí misma, sólo daría la sensación de una vida corporal, en una palabra, la apariencia de las cosas muertas, puede por este medio ser dotada de una vida espiritual, anímica. Un cuerpo desnudo, por ejemplo, representaría para nosotros solamente una vida corporal, y no podría comunicarnos más que un sentimiento de vida. Pero supongamos que aparece de entre las sombras a la luz, de tal modo que quede, sin embargo, aprisionado entre las sombras, y, por tanto unido con el espacio ocupado por éstas. Dicho cuerpo nos parecerá entonces dotado de una vida singular. Recordemos, por ejemplo, el cuerpo del *Io* del Correggio. Esta figura no se siente sólo en su cuerpo, sino que lleva en sí la secreta vida íntima del espacio en que se agita, y gana con esto un encanto espiritual que rebasa su belleza plástica. Su belleza deja de ser la belleza inconsciente del cuerpo. La figura despierta de su sueño. Sale de los límites de su corporalidad y, al entrar en la vida del espacio, entra también en las relaciones de lo que en el espacio se ve. Da y recibe, vive y convive con lo que está fuera de ella. Comunica una especie de deseo anheloso.

Y así como el cuerpo que sale de las sombras es otra cosa que el cuerpo visto a plena luz y perfectamente delimitado o destacado, o representado aisladamente en un material plástico, así cualquier objeto, cualquier cosa muerta, como un utensilio, una marmita fregada y pulida, que la pintura evoca desde las sombras, es otra cosa completamente distinta de lo que sería aislada. También vive la vida del espacio por manera especialmente íntima. El alma del espacio juega con las cosas, se adentra en ellas, así como, a la inversa, la cosa en su lugar da a

la vida del espacio su contenido específico, y da su nota propia en el ambiente.

Por consiguiente, podemos distinguir una doble significación a este brillar de las cosas en la obscuridad; la que atañe a la cosa y la que se refiere al espacio. Pero no son sino dos lados de una misma cosa. En el espacio, podemos decir más concretamente, es un sentimiento indefinible y un tomar parte en la marmita que brilla, por ejemplo; un acecho del contenido específico de vida que da al espacio, del servicio amistoso que le presta. Vemos en el espacio en que tales cosas limpias, pulidas y brillantes se encuentran, un «espíritu» de limpieza, de agrado y amistad. Este espíritu es la vida de conjunto del espacio en el cual aparecen dichos objetos, que toma parte en estas cualidades, y se complace en ellas, y que no podría hacerlo si no tuviese un alma. Y precisamente por tales objetos adquiere el espacio un alma determinada o alcanza ésta un contenido. Por otra parte la marmita no es ya la cosa material dotada simplemente de una vida corporal y de una configuración particular, sino que es la cosa animada de dicho espíritu de pulcritud. Y al mismo tiempo que lo crece, lo vive. También ella, por el alma del espacio, llega a poseer un alma propia, como a la inversa. Su alma es provocada por el alma del espacio, y recíprocamente. Y todo ello sucede por su difusión en el espacio, por la imprecisión de sus límites en la sombra, por la cual toda la interioridad del espacio que representa esta sombra fluye al objeto.

A lo cual hay que añadir que la sombra no es nada más que la ausencia de luz, y, por tanto, de los objetos y su impresión para nosotros. Mas, para nuestro sentimiento, cuando la luz tiembla en ellos y vence las sombras es algo. Es el espacio con su vida y su poesía. Ahora bien, si el espacio vive, tiene un alma, es un «yo». Y al vivir las cosas en el espacio, el «yo» de las cosas vive en este «yo», entabla relaciones con él, se enlaza con él y alcanza por tal hecho una intimidad y poesía propias, así como, por otra parte, el yo de las cosas determina el contenido especial de la interioridad o poesía del espacio.

Supongamos ahora en tal espacio, en el que viven las cosas

en la manera expresada, una figura o grupo de figuras, concentrándose en ellas la luz y la vida espacial, y entonces la interioridad del espacio se condensará definitivamente en dichas figuras. Su propia interioridad será, al mismo tiempo, la consideración de esta interioridad del espacio. Y al vivirla nosotros en ellas, y seguir los rayos de la luz, se nos abre un camino para dicha interioridad, que por el alma del espacio nos conduce al alma de los individuos.

A la vez, el alma del espacio se conserva frente al alma del individuo, como algo relativamente independiente. Entre ambas se establece un coloquio. Coloquio que se mantiene a través del espacio y con las demás cosas que, a su vez, entre sí, también dialogan. Con lo cual toda la interioridad y poesía del espacio y de las cosas se comunica a las personas, y la poesía toda de este diálogo viene a ser una resonancia, una característica o nota fundamental en la vida espiritual de los individuos. La simpatía, la calma, la solemnidad del espacio, por ejemplo, constituyen una resonancia del sentir y del querer, y, en su caso, del sufrir de las personas y también quizá de su morir. También la muerte tiene su poesía, que la hace más penetrante la poesía del espacio.

Aun en el caso de que en el cuadro no aparezca este elemento anímico de las personas en las cuales se pudiera concentrar la poesía del espacio, puede esta poesía alcanzar toda su fuerza. Así comprendemos la poesía de la vida tranquila. Consiste en esta poesía del espacio.

La limpieza de la forma, y a la vez el color propio de los objetos, pueden ser decisivos para el contenido específico de la vida del espacio o para la poesía del espacio. Tampoco, en este caso, reside el sentido del conjunto en la forma y el color de los objetos en sí, sino que la luz que juega con ellos y los da existencia, y la vida particular del espacio condicionada expresamente por aquélla, es lo que mantiene el diálogo de las cosas entre sí y con el espacio, y lo que da sentido a lo que vemos.

Pero hablemos en general. Ya hemos expuesto, en lo que queda dicho, varios medios de unificación, y a la vez, por lo tanto, de interiorización. Hablamos también de las varias es-

pecies de negación estética, de lo particular en favor del espacio unitario y luego de la manera del enlace expreso en el espacio. Allí se trataba, ante todo, de la impresión de desdén por la corrección de la forma en los detalles. Y a continuación exponíamos la posibilidad de que también el retroceder de los colores propios de los objetos podía servir para favorecer la unificación en el espacio y, consiguientemente, la interiorización. Frente a éstas, expondremos ahora la posibilidad opuesta, a saber, la posibilidad de que la limpieza de la forma y los colores propios de los objetos posean una importancia decisiva. Estas son, evidentemente, posibilidades que se contraponen y debemos tenerlas presentes, así como su oposición. Pero hay estas dos maneras de enlace y, por consiguiente, de interiorización. Común a ambas es la desmaterialización para la contemplación estética, por la que lo ideal se pone en el primer plano de contemplación. Pero esto es el elemento anímico que cae más allá de la forma y el color de los objetos, la vida interior del espacio, un juego con la forma y el color de las cosas que llenan el espacio. En los dos casos, se trata quizá del alma del individuo vista a través de la vida interior del espacio.

De aquí que podamos afirmar que, junto al referido entrecruzamiento o enlace en el espacio y su poesía, o junto a aquella manera específica que tiene la pintura de tratar los objetos, existe también la posibilidad de hacer que retroceda la vida del espacio, y dejar obrar en toda su eficacia a los detalles, en la importancia que éstos tienen en sí, en virtud especialmente de la fuerza y belleza de la apariencia sensible y de la vida corporal. Pero entonces se pregunta cómo es que aspiran los objetos, sin su entrelazamiento en el espacio y sin aquella resonancia o poesía en el espacio, es decir, en sí mismos, a tener una significación y a llenarnos con la plenitud de su vida.

Recuérdese el contraste de la pintura florentina y en parte de la flamenca, y, de otro lado, de la holandesa, en la magnificencia y pompa de aquellas figuras pletóricas de formas y colores, y, por otra parte, la manera como en esta última lo corporal va perdiendo importancia, los hombres y las cosas se en-

tretejen en el espacio y se enlazan en su poesía, con lo cual el puesto de lo corporal lo ocupa lo anímico, lo espiritual y afectivo. Así nace la pintura llamada de género. Ni siquiera los grandes cuadros de género de un Jordán llegan a esto.

Con tal desaparecer de la corporeidad en favor de lo «anímico» desaparece, en el cuadro de género, en la medida en que lo anímico, en el sentido específico de la palabra, es decir, lo interior, desdénando por su naturaleza la apariencia sensible, logra el predominio, desaparecen, digo, en el cuadro de género, los colores propios de los objetos particulares y se subordinan a un «tono» general. Y desaparece la acentuación de los colores puros. Y redúcese cada vez más, en todo caso, la medida.

Y este mismo proceso de lo corporal a lo anímico se efectúa también en la pintura de paisaje. El espacio interior y su poesía deja a un lado al exterior con su belleza. No se trata, por ejemplo, del individuo árbol y de su magnificencia, sino de la entonación general, a la cual el árbol, o la cabaña, o el hombre, cada uno desde el sitio que ocupa, contribuye a su manera. El hombre, y también los objetos de la naturaleza, pasan aquí a la categoría de «accesorios».

Y el mismo contraste se observa también en la representación de los objetos sin vida. También en la pintura de flores puede el acento recaer, si no en lo particular, en lo genérico individual, en su forma y color característicos, y, por otro lado, en la entonación del espacio.

Y ya se ha dicho que la pintura de interiores, propiamente llamada así, tiene su sentido en esta entonación general. No consiste en la disposición de los objetos, por ejemplo. También ésta es sólo un medio para la poesía del espacio.

Ya vimos también, anteriormente, que no siempre la pintura de género y de paisaje se muestra desdénosa con la limpieza de la forma y los colores propios de las figuras y las cosas, sino que a veces, por el contrario, estos elementos desempeñan el principal papel. Y también encontramos una pintura de género, en la cual esta limpieza de las formas y la propiedad en la reproducción de los hombres y las cosas, es característica. Sin embargo, esto no implica contradicción con lo di-

cho sobre la falta de importancia del detalle en la pintura de género y en la de interiores. Siempre, aún allí donde la poesía del espacio envuelve como con un velo los objetos y los cobija en sí, y es el manantial y la base o resonancia de su poesía, los medios de representación, las especies de posición y negación estética, están condicionadas por el sentido especial de dichos objetos o por aquello que en ellos da a dicha poesía del espacio, su contenido especial, creándola y viviendo en ella.

Así como en el paisaje las formas particulares, como los colores individuales, pueden llegar a perder toda significación, así también, sobre todo, en la pintura de interiores como en los cuadros de género, la pureza del detalle y la minucia, y lo penetrante de la forma, la luminosidad de los colores en sus juegos con la luz, pueden llegar a ser los elementos que den el tono general al cuadro. Con ellos logra, a la vez, la poesía del espacio su contenido especial.

Y la manera de lograr esta poesía del espacio y los medios de hacerla penetrar en nosotros, determinan también en cada caso las dimensiones del cuadro. Allí donde la luz destaca la finura y limpieza de la forma y los colores, y, por tanto, da contenido propio a la poesía del conjunto, allí, aun con la falta de importancia de las cosas que la luz envuelve, es decir, aun con la falta de importancia de las cosas aisladas por sí mismas, podrá exigirse un tipo dimensional mayor. Y esta mayor dimensión no se exigirá por las cosas, sino para que la luz muestre toda su fuerza.

En cambio, la relación interna de los individuos entre sí, y con las cosas en el espacio, especialmente de índole afectiva, indiferente por la apariencia exterior, requiere una medida. Estos elementos interiores no necesitan grandes espacios que llenar. Las grandes proporciones ofrecen aquí el peligro de que el asunto degenera en un patetismo hueco.

Por último, podemos decir con relación a la medida: cada obra de arte determina su propia medida por el asunto reproducido. Y, a la inversa, nada hay que más inmediatamente revele el sentido artístico que la elección de la medida; nada que mejor delate su carencia que un cuadro de grandes proporciones en que nada justifica tal dilapidación del espacio.

CAPÍTULO VIII

LOS GÉNEROS DE LA PINTURA

La acuarela.

Cuando hablábamos de las diferencias de técnica, pensábamos siempre en la técnica elegida libremente, o, mejor dicho, en la técnica determinada por la naturaleza del asunto, no en la exigida por los medios de representación. Y siempre era supuesto obligado, mientras no dijésemos expresamente lo contrario, que la superficie en la cual se pinta, el material, estéticamente sólo como superficie se tomaba en consideración.

Ahora bien, esta superficialidad no es lo único que el material aporta a la obra de arte, sino que con su contextura o estructura superficial y con su color, puede servir como medio representativo. Ya en la pintura sobre lienzo, cuando el grano de la tela se reconoce a través del color, este grano colabora en la representación. Es un factor de desrealización, y, en este sentido, un factor negador. Pero también este factor, en cuanto niega, aporta algo positivo. Al oponer el lienzo su textura unificada a las diferencias de textura superficial de los distintos objetos, las unifica, las compensa, Y con ello puede, como todo aquello que en la pintura niega estéticamente la singularidad de los objetos individuales, realzar la importancia del espacio unificador y de su poesía y contribuir, en cierta medida, a su interiorización.

Pero supongamos que el material no queda completamente cubierto por la pintura, de modo que todas sus cualidades colaboran en la representación. Y al decir esto pienso en la verdadera acuarela, en la que no vemos colores esparcidos por una superficie, sino un material, que por las necesidades del

objeto representado, queda sin color o no cubierto del todo con el color, sino coloreado superficialmente.

En la acuarela sobre papel, sobre papel blanco o blanquecino, éste puede tener más o menos grano. Ahora bien, la especialidad de la técnica en la acuarela consiste en que no quede, por ejemplo, el material al descubierto, sino que quede cubierto por el color. Lo contrario sería absurdo. Cuando el papel asoma en su color natural, entonces su superficie representará la superficie de los objetos. Para la realidad representada, el material no es un mero soporte indiferente de lo que allí hay pintado. O, para decirlo más exactamente, no es algo por ejemplo, que desempeña la función material de fijar los medios de representación, es decir, los colores. Es, a la vez, elemento representativo; tiene esta función ideal o simbólica.

Y si la obra de arte es en alguna de sus partes obra unificada, lo debe ser también en las demás. Es decir, que la superficie del papel debe tener en todas sus partes igual función.

Esto no impide, sin embargo, que el blanco del papel se haga visible. Pero lo que vemos en los sitios coloreados no puede ser otra cosa que este papel granuloso, en sí blanco, que, sin dejar de serlo, sufre una modificación por la cual es más apropiado para representar el color en el mundo representado. La superficie blanca del papel granulado representa, allí donde se manifiesta sin alteración, la superficie blanca de los objetos, cualquiera que pueda ser ésta, por ejemplo, una nube, un campo nevado o un muro encalado. Representa la superficie de los objetos en cuanto refleja la luz blanca de un modo continuo, es decir, sin absorber aquí o allá ningún rayo. De igual manera en la acuarela las partes coloreadas de la superficie del papel representan la superficie coloreada de los objetos, independiente también de cuál sea la naturaleza de éstos. Reproducen la superficie de aquellos objetos que no reflejan la luz blanca, sino que absorben ciertos rayos de ésta. Lo cual quiere decir, que las partes coloreadas de la superficie del papel de la acuarela son partes del mismo papel por sí blanco, pero que reproduce la luz blanca, no de una manera continua o sin absorción de éste o aquel rayo. Y quiere decir también que las partes coloreadas de la acuarela son las par-

tes del papel blanco y crudo, teñidas del color de los objetos. Y son esto, así como las partes blancas de la acuarela son el papel blanco y crudo no coloreado.

Todos conocemos el contraste fundamental entre la coloración de un trozo de una hoja de papel y la acumulación de un pigmento de color sobre el papel. Es la misma diferencia que entre coloración y pincelada. La cosa coloreada en éste o el otro sitio es para nosotros la misma cosa, aun allí donde está coloreada. Pero la costra de color puesta sobre ciertas partes de la superficie de un objeto, oculta en dichas partes dicho objeto, es decir, sustituye el objeto a nuestros ojos con otra cosa, a saber, la capa de pigmento.

Ahora bien, en la verdadera acuarela sucede lo primero, así como en la pintura al óleo lo segundo. En ésta no se colora el lienzo, sino que se cubre el lienzo con el color. Pues en la acuarela no se cubre el papel con el color, sino que se colora el papel. Es decir, que en ésta vemos el material directamente, mientras que en aquélla le vemos, por decirlo así, a través de un medio coloreado.

Suponiendo que en la acuarela sucediese esto último en algunos sitios, no sería ya una obra de arte unificada, sino compuesta de varios trozos heterógeneos. En ciertos parajes veríamos los objetos reproducidos por la superficie del papel; en otros, por la capa de color. Lo cual produciría la misma impresión que el grabado cubierto en parte por pintura al óleo, de que yo hablaba anteriormente, de modo que el conjunto de la obra se nos representaría como un pedazo de grabado zurcido a un pedazo de un cuadro al óleo.

Pero no puede identificarse este proceso, a saber, el hecho de que en la acuarela el papel sólo se encuentra modificado aquí y allá por los medios de representación, con aquel empleo artístico de la textura de la tela. Este consiste en recubrir el lienzo con una ligera capa de color. Pero, por ligera que ésta sea, siempre queda la tela cubierta, y esta cubierta, y no la tela, es el medio representativo. Y, aunque se note el grano de la tela, éste sólo implica una idealización de la capa de color. Por el contrario, en la acuarela sucede otra cosa. En ésta el material, al asomar en los sitios luminosos, constituye un me-

dio representativo puro. No modifica el color, sino que es modificado por él. Y es un medio de representación, porque unas veces queda exenta de toda modificación y otras veces la recibe.

Cuando el color es sólo una tal modificación del papel blanco en sí mismo, lo mismo podemos decir de la parte sombreada. Tampoco es sobrepuesta, sino que es un oscurecimiento del papel.

Aquí debemos tener en cuenta un nuevo momento. La falta de luz, es decir, la obscuridad propiamente dicha, se sustrae por completo a la representación pictórica. Obscuridad, ya dije yo en otra ocasión, no es nada. Y la nada sigue siendo la nada, en pintura también. Quien la quiera representar no representará nada. Mas lo oscuro puede llegar a ser algo para nuestra conciencia. Y llegará a serlo cuando sepamos que tras lo oscuro hay objetos invisibles para nosotros. Entonces aparecerá como una masa espesa que tiene un contenido. Positivamente se suele hablar de «espesas» tinieblas. Pero esta masa carece de vida en sí misma. Y, aun existiendo esta masa para la inteligencia, no es todavía un elemento estético. Para la impresión estética no basta que sepamos de objetos que se ocultan detrás de la sombra, sino que éstos deben ser estéticos, es decir, deben ser vistos. Entonces la obscuridad ya no es pura obscuridad, sino que es luz. Es un espacio con luz, por el cual o a través del cual vemos los objetos. Nosotros no podemos ver objetos en la obscuridad, sino en cuanto la obscuridad es luz.

Y de este modo la masa en cuestión adquiere vida. Y la adquiere porque está iluminada. La obscuridad, es decir, el espacio oscuro, sólo tiene vida bajo tal supuesto. Y repito que la obscuridad sólo tiene vida estética, y es, por consiguiente, algo para la representación pictórica, en tal figura. Sólo es estética resolviéndose en luz. Si esto no ocurre, también podemos decir que, en tanto aparece como una cosa material, sólo es algo en esta idealización.

La pintura al óleo tiene un medio para hacer que la más profunda obscuridad aparezca luminosa. Este medio es el aceite que queda entre los pequeños pigmentos de color. Y luego también tenemos un segundo medio en el barniz, que

produce el mismo efecto. Estos dos elementos introducen la luz en la obscuridad. Le dan perspectiva y profundidad, en la cual penetra la mirada y nos hacen ver cosas allí dentro y aún nos hacen sospechar lo infinito.

En la pintura a la aguada no sucede esto. El agua coloreada con que se trabaja carece en sí de este momento de la profundidad. El agua que hay entre los pigmentos de color se evapora y quedan sólo éstos. Por eso la obscuridad en la acuarela es simplemente obscuridad, es decir, es algo apagado, muerto, nada. Esta brutal negación carece de toda profundidad. No es espacio, sino una cubierta inespecial.

Y a esto queda reducido todo mientras en el lugar de aquel elemento que ilumina la sombra en el óleo, no aparece en la acuarela algo que puede representar el papel de vehículo de la luz. Y este elemento no es otro que el fondo blanco. Este debe iluminar la sombra. La obscuridad no puede ser cubierta ni siquiera debe enturbiar la luz del fondo, sino que solamente puede ser la sombra iluminada por la luz del fondo; un velo a través del cual aparece ésta. Sólo de este modo la obscuridad cesa de ser obscuridad, es decir, nada, o cosa muerta. Sólo entonces adquiere vida y no puede adquirirla de otro modo en la acuarela.

La manera como esto sucede en la acuarela no necesita más concreta explicación. Sucede en cuanto las partículas oscuras no se acumulan en la superficie del papel, sino que se asientan en ella y dejan apreciar la textura del papel. Este asentarse no destruye dicha contextura, sino que deja aparecer el blanco del papel y su granulación.

Esta cualidad del papel, que sirve de fondo visible en todas partes, aquí inmediatamente, allá a través del color o del sombreado, igual siempre y unificador, tiene la significación del espacio que abarca todos los objetos y los da unidad, y es el vehículo de la poesía del espacio. A la vez, en nuestro caso, esto es, en la acuarela, concurre la particularidad de que el espacio aparece como la base, así como, técnicamente, el papel blanco del fondo es la base o el supuesto, el medio por el cual los colores, y con ellos la forma representativa entera de los objetos, son aquello que son. El espacio, podemos decir,

es en acuarela lo primero, no lo que une y enlaza a los objetos, sino lo que contiene los objetos y les da existencia estética.

Y con ello también aquí, dentro del mundo representado, la poesía del espacio es lo primero y, por lo tanto, en cierta medida, lo que domina a todo lo demás.

Pero no es esto sólo: el color a la aguada, decíamos, penetra en la superficie del papel y la colora, no la cubre, sino que es embebido por el papel. Esto da ocasión a una técnica más o menos manchosa, lo contrario de todo dibujo, que exige la precisión del contorno, y lo contrario también de toda pintura fina y minuciosa. Condiciona una técnica característicamente ligera, flotante, que no se preocupa de la correcta reproducción de los detalles. El alma de la técnica de la pintura a la aguada es una aplicación ligera y suelta de manchas.

Si recordamos luego lo que dijimos de la falta de espacios oscuros o predominio del fondo blanco, tendremos que la poesía de la acuarela será la poesía de ciertas regiones de la realidad. A este último momento corresponde la reproducción de aquellos objetos o asuntos que se distinguen por sus colores alegres o variados. Y con la condición referida de requerir una técnica ligera y manchosa, no se recomienda como asunto ideal de la acuarela, ni lo caracterizado por un dibujo penetrante, ni la belleza de la apariencia sensible de un individuo u objeto aislado, ni la acción, sino los hombres y objetos naturales de vivos colores y las escenas alegres y variamente coloreadas.

El arte de la pintura suelta.

Frente al arte de las manchas, y especialmente al específico de la acuarela, está el arte de la pintura suelta, a grandes pinceladas. Mencionaré aquí el arte del pastel, de que ya hablamos en otro lugar. De hecho es este arte de la pintura a grandes pinceladas, y como tal tiene su especial poesía y justificación. Sólo incluimos en este género aquella pintura cuyas pinceladas aparecen sueltas, esto es, separadas unas de otras, de modo que dejen ver el fondo. Ciertamente, el pastel también puede cubrir el fondo. El resultado es una pintura al óleo es-

tropeada, una pintura que se esfuerza por lograr lo que no puede conseguir perfectamente. Al color al pastel le falta la profundidad, la transparencia, es apagado y muerto, sin la vida que le daría el fondo visible entre las pinceladas. No quiere decir esto que el fondo sea en sí una cosa viva. Sin embargo, da vida en cuanto niega estéticamente. Cuando el fondo, por ejemplo, el cartón, entre las pinceladas que representan un cuerpo o una superficie corporal, en una palabra, algún objeto, queda al descubierto, toma parte, como ya dijimos, en la representación. Sin embargo, sigue siendo fondo en cuanto no representa nada. El fondo, con las pinceladas, significará, en todo caso, una negación o resta de realidad en lo representado, ya que esto no consiste en las pinceladas y el fondo visible. Amínorase así la pretensión de este género de pintura a reproducir la realidad. Pero, al mismo tiempo, crece la importancia de la representación, que, a pesar de lo dicho, llega a producirse. Tal representación, sin embargo, no se efectúa por la reproducción de lo individual, ni en su tamaño natural, ni en su modelado peculiar, ni en la precisión de su contorno. La agudeza del dibujo se hace imposible por la blancura e imprecisión de las pinceladas, que impide al mismo tiempo la delimitación precisa de las partes en el interior, es decir, las líneas características que separan las superficies. A la vez falta la perspectiva. En su lugar aparecen esas superficies embotadas, pastosas, blandas y harinosas, propias del pastel. Y esto hace imposible también la reproducción realística de la contextura superficial de los objetos y de los juegos de luz en su superficie, por ejemplo, de la carnación luminosa o de la superficie determinada de un material, como la seda, el mármol, etc. En lugar de las propiedades de la estructura, superficial de las cosas, especialmente de su luminosidad, nos da un reflejo apagado, blando y compensado.

Por estas causas el pastel no es el arte de lo particular, especialmente del cuerpo humano en su apariencia sensible y magnífica, ni el arte de la representación de una acción, de una vida dramática y movida, ni el arte de lo caracterizado por su determinación, claridad o agudeza. Y no es tampoco el arte de la perspectiva, es decir, de los espacios transparentes y palpi-

tantes, sino que es, ante todo, el arte de las superficies rotas en sus límites, que se confunden unas con otras, un arte de superficies humildes, ligeras, delicadas y blandas.

Con todo, el pastel no carece de una profundidad y poesía propias. Se complace en romper los contornos, en mezclar el fondo visible en las pinceladas, y en dar unidad a la obra, sólo con el color y aquel reflejo apagado de que hablábamos. Por esto, lo que vemos en el pastel nos aparece como una imagen blanda, delicada exteriormente, sin importancia, que se mueve en el espacio, y que le da vida; no reproduce el espacio en su profundidad, sino únicamente como rodeando las cosas y enlazándolas. Este espacio, con la indeterminación de su contenido vago, se hace más penetrante en la representación. Y en él se encierra una plenitud de cosas más bien presentidas que vistas.

Por esta última circunstancia, el pastel nos da una cierta renovación de profundidad, a saber, la que implica esta abundancia de cosas, esta vaguedad y riqueza de su interior.

Tal poesía se completa cuando percibimos este espacio, en el cual pululan las imágenes, más allá de los límites de la representación, es decir, cuando ésta se pierde prolongándose más allá de los límites del espacio. Sólo entonces se completan esas imágenes vagas, delicadas y al parecer insignificantes. Esto nos da una idea de lo que puede ser el natural asunto de esta clase de pintura.

El grabado.

Nuestro método nos lleva ahora a tratar del arte que renuncia por completo al colorido. Con razón Klinger reclama para este género del arte sin colorido, que él llama «el arte del punzón», una estética propia. Teniendo, a su juicio, cada material y cada técnica su espíritu y su poesía peculiares, también tendrán su estética propia, que en el fondo no será sino el reconocimiento de ese espíritu propio y de esa poesía propia. La pintura en color tiene, según Klinger, la misión de representar los cuerpos. Pero no se sirve del nombre, de la idea, de lo conceptual o novelístico. Al artista le es indife-

rente que la figura representada se llame «Pedro» o «Endimión».

El grabado es otra cosa. De él se puede decir que su objeto no es la corporeidad. Abandona la corporeidad y se apodera de la idea. El grabado no representa, pues, los cuerpos; reproduce pensamientos, nos transporta al reino de la poesía. Por otra parte, Klinger cree que la pintura en color es el mundo de la belleza. Todo en ella se subordina a la armonía. Es «la más perfecta expresión de la alegría en el mundo, la magnificación y la apoteosis del mundo». Pues también en este punto diferénciase el grabado de la pintura en color. «También el lado sombrío de la vida le proporciona al artista inspiraciones. Para reproducirle se exige un nuevo arte. Este arte es el arte del grabado.»

De estas dos sentencias, la primera suena extrañamente. En el arte de las superficies coloreadas, la idea, las adherencias conceptuales sobran. Es indiferente si el hombre representado es «Pedro o Endimión». En el arte del grabado, en cambio, suele suceder otra cosa. Ahora bien, ¿por qué? También el grabado es arte. Y, con arreglo a esta su naturaleza de arte, su misión es infundir la vida en una apariencia sensible, de modo que la sintamos inmediatamente y hallemos en ella un goce estético. Entonces el contenido de esta clase de obras será, no lo que nosotros imaginamos o soñamos al ver la figura u objeto representado, no lo que nosotros añadamos con nuestro pensamiento, sino simplemente lo que aparezca en el grabado, es decir, lo que encontramos inmediatamente en el elemento sensible que se ofrece a nuestra vista. Por consiguiente, también para el grabado debe ser indiferente si la figura se llama «Pedro o Endimión».

Especies de esta clase de arte.

Pero, además, debemos añadir que no es verdad que haya, como Klinger parece admitir, para esta clase de arte una sola y misma estética. Sino que también cada una de estas artes tiene su propia estética, porque cada posible arte del punzón tiene su propio espíritu y su propia poesía. Se puede carac-

terizar esta clase de arte que renuncia a la reproducción del color, como arte del blanco y negro. Ahora bien, podemos caracterizar la oposición entre sus especies diciendo que la oposición del blanco y el negro en sus distintas ramas tiene una significación esencialmente distinta. Especialmente se evidencia este contraste en dos ramas que se oponen simultáneamente y que, por lo mismo, quiero señalar aquí: la talla en madera y el grabado.

Bajo la denominación general de grabado comprendo el grabado propiamente dicho, es decir, el grabado a rasgos trazados sobre la superficie de una manera fácil y despreocupada y que, en todo caso, deja ver el papel blanco o amarillo del fondo. No me refiero al falso arte del grabado, en el cual se añade a los trazos una coloración o tonalidad que cubra el fondo, ni a la mezcla de trazos y manchas o a la combinación del arte del punzón y del arte que colora las superficies, que transforma la obra de arte unitaria en un zurcido de retazos de diferentes cortes, destruyendo el espíritu de unidad de la misma. Tampoco me refiero para nada, cuando hablo del grabado en madera, a ese arte que imita a la fotografía, sino al verdadero grabado en madera al estilo de Durero.

Analicemos ahora el elemento común a todas estas artes del punzón o del blanco y el negro. Esta se caracteriza por el empleo del blanco como fondo. Al aparecer este blanco entre los trozos, es, como en el pastel, un elemento representativo, un colaborador en la representación. Representa, en general, el espacio. Por eso vemos en el grabado en madera el papel blanco entre las líneas, quizá en bastante extensión. Las líneas reproducen el contorno de los objetos y ciertos detalles característicos del interior de éstos. Entonces las líneas no son por sí, sino que reproducen, conjuntamente con el fondo visible, el objeto, por ejemplo, una cara. Una cara no consiste solamente en líneas. Y como el fondo entre diferentes objetos es el mismo fondo, también él reproduce o representa. Pero lo que representa no es el espacio que llenan las cosas, sino el espacio por el cual se relacionan las figuras y las cosas entre ellas.

Y lo mismo puede decirse del grabado en cobre. También en éste, el fondo entre los trazos, no es en sí, pero representa,

juntamente con las líneas, superficies corpóreas y espacio. De tal modo, en los dos casos son reconocidos estos dos elementos, las superficies corpóreas y el espacio. Pero son reconocidas por el fondo unificador, siempre idéntico. En su consecuencia, la diferencia entre el espacio vacío y los objetos, y la de éstos entre sí, es estéticamente negada. Todo aparece, por decirlo así, meramente como parte de un espacio siempre igual a sí mismo. Y, a la vez, las diferencias de color son estéticamente negadas, como también la vida coloreada de los objetos.

Esta técnica entraña, por consiguiente, la preferencia por aquellos objetos para los cuales el color es indiferente. A la vez, este fondo unitario, ya en cuanto espacio, ya como superficie de los objetos o espacio entre ellos, ejerce un efecto negador de la individualidad de las figuras, aun prescindiendo de los colores, es decir, de la falta de diferenciación cromática. Dicho fondo abarca las figuras y las cosas, las engarza, por decirlo así, en él, las devora y suprime su especialización y su diferenciación. Y de este modo son anegadas o disueltas en la poesía del espacio unificador.

Pero, además, el fondo tiene otra significación en esta clase de artes. Respecto del grabado en madera, puede decirse que reproduce la superficie de los objetos y el espacio sin reproducirlos. Esto es: las superficies entre líneas, en su peculiar modo de ser, no sólo respecto de su color, sino de su modelado, no están reproducidas. Lo están sólo en sus líneas, por tanto, sólo en sus límites. Por el contrario, en el grabado en cobre, las superficies son reproducidas también en su forma y modelado.

Y, asimismo, el espacio entre los objetos allí sólo es reproducido en sus límites, aquí también en su profundidad, según su conformación interior o «modelado», es decir, del modo como le atraviesa o le perfila la luz, y, por consiguiente, en su configuración.

Ahora podemos considerar también este mismo proceso por el lado de las líneas. En el grabado en madera éstas son líneas límites, es decir, líneas de contorno, o sea, líneas límites entre superficies que se cruzan en el interior de una su-

perficie de conjunto. En el cobre, por el contrario, son las líneas del modelado las que figuran la luz y la sombra y el claro obscuro, y en este sentido crean las formas corpóreas y dan vida al espacio.

Esto introduce una diferencia necesaria en los dominios representativos de los dos artes. Más arriba hemos determinado negativamente los dominios de los dos artes. Lo que les está vedado a ambos es la apariencia coloreada y la vida contenida en ésta. Ahora bien, si prescindimos de este elemento, parece que lo que resta es la forma. Pero el grabado en madera es, ciertamente, el arte de las líneas que dibujan la forma de los cuerpos, es decir, lo contrario de un arte de la forma con significación por sí misma o bella en sí, es decir, de aquella forma corporal que, por la plenitud y armonía de su vitalidad física o como expresión de una dichosa existencia corporal y de sentimiento de vida, puede aspirar a ser reproducida estéticamente. Toda forma «interior», es decir, todo modelado, desaparece y queda sólo la línea, y las líneas del grabado en madera, que son las que aquí considero, no reproducen ni líneas —es imposible reproducir lo que en los objetos no aparece—, ni formas corporales, sino que son más bien representantes de algo distinto de ellas mismas; son símbolos, en los cuales aparecen condensados y recogidos su apariencia de conjunto, su construcción y sus movimientos, como en un esquema caracterizador. Y, en otro sentido, puede decirse también que la forma del cuerpo no tiene significación alguna para el grabado en cobre. Y en este sentido nos lo dicen los rasgos ligeramente trazados, como al acaso, dirigidos en éste o en aquel sentido, corriendo paralelos, cruzándose, etc. Con ello da también el grabado, ciertamente, aquella forma «interior». Por el contrario, los contornos se desvanecen más o menos. Parecen moverse en el espacio. Y parecen, a la vez, renunciar deliberadamente a toda precisión y pureza de las formas de los detalles, a toda corrección en el dibujo.

Y siendo ello así, para los dos géneros artísticos aquí examinados sólo quedan dos posibilidades, a saber, la representación del movimiento y de las poderosas características individuales de un lado, y la interioridad específica, de otro. Lo

primero consagra el dominio particular del grabado en madera; lo segundo, el del grabado en bronce.

La pronunciada determinación y segura ejecución de las líneas de contorno, la silueta indicada con fuerza, propia del grabado en madera, evoca, ya lo hemos dicho repetidas veces, los movimientos del cuerpo y las manifestaciones exteriores de la voluntad, la acción de las personas entre sí y con las cosas. Para esto sirven las líneas en el interior de las figuras, que valen para expresar, no los finos matices de la vida anímica, por decirlo así inmanente, sino de la actividad que se manifiesta al exterior de un modo vivo y poderoso, de las excitaciones que conmueven fuertemente a las personas y que, al mismo tiempo, se exteriorizan en ademanes, posturas, etcétera, de una manera sencilla y característica.

Cada uno de estos momentos puede ser subsumido en el concepto de lo «dramático». Sin embargo, esta palabra puede ocasionar equívocos. Lo mejor es decir: el objeto natural del grabado en madera de que aquí hablamos, por ejemplo, el de Durero, aquel en que su esencia se expresa mejor es todo aquello que se traduce en gestos, acciones, y, en general, en líneas características; en una palabra, la vida exterior.

En cambio, el dominio específico del cobre es el reino de lo interior. No menos que la madera es refractario a expresar las bellas formas sensibles del cuerpo humano. Y en verdad, por las ya expresadas razones, es decir, a causa del carácter de contingencia que va anejo con el cobre a la forma de los detalles, y además porque es propio de esta clase de grabado entretejer las figuras por el aire y la luz, en el espacio. Ambos momentos se resuelven en un efecto de interioridad, el primero inmediatamente en la representación de la expresión anímica en el individuo, el segundo en la representación del «alma», es decir, de la entonación del espacio, en la poesía del espacio, especialmente producida por la luz. Pero estos dos momentos se unifican. Lo interior del espacio nos introduce aquí y allí, por manera penetrativa, en el interior de los individuos. Por esto el cobre es, en el más elevado sentido, un arte de la poesía de lo interior.

Y aquí aparece con toda evidencia lo inexacto de aquella

frase de Klinger, según la cual en vez de la corporeidad, en el arte del grabado en general, aparece la «idea». En el cobre especialmente, en vez de la corporeidad, aparece aquello que propiamente constituye su contraste, a saber, lo específicamente anímico, lo afectivo y espiritual, y, a la vez, como la atmósfera en donde éste vive, lo interior o la entonación interior del espacio.

En cambio resplandece toda la verdad de la otra frase de Klinger: «¡También los lados sombríos de la vida tienen su representación plástica y a ella se prestan las artes del grabado!» Cuando la figura aislada no aspira más que a la representación de su apariencia sensible, puede hacerse odiosa. Y cuando la exteriorización dramática de las excitaciones interiores no aspira a otra cosa que a reproducir estas mismas, aparece lo insignificante y lo no bello. Y tanto más importante aparece entonces aquello, que, a pesar de esto y aún por esto, alcanza total validez.

No hay efecto alguno en arte que no esté unido a alguna renunciación. Todo objeto a representar tiene varios lados que concurren juntamente a nuestra contemplación. Tres de éstos, los principales, han sido anteriormente puestos de relieve. Hay una belleza de la vida corporal, de la apariencia sensible en reposo; hay una belleza de los movimientos expresivos, vivos, poderosos; y hay una belleza de los estados interiores, de los hondos valores humanos, que sólo se manifiesta en la pasión, en el dolor y quizá en la amargura, en una palabra, en todo lo heroico, grandioso, en el triunfo sobre lo «sensible» de la belleza corporal, y que forma el más agudo contraste con todo esto.

La misión del arte es hacernos patente tales cosas de un modo expresivo. Y es también especial misión del arte sacar esta belleza interior de la envoltura no bella en que por su naturaleza están encerradas; sacar el oro humano de tales pasiones, de tal escoria; en una palabra, de la bajeza o de las sombras de la vida. Y, para ello, el material de estas artes y su técnica ofrecen medios poderosos, pues por su naturaleza no pueden aspirar a representar aquel heroísmo y grandeza, aquel triunfo de la belleza, y aquella vida dramática exterior,

sin poner sus fuerzas al servicio de la expresión anímica.

Esta técnica es la del cobre. También ella consigue un triunfo, a saber, el triunfo de lo específicamente anímico de lo afectivo y espiritual, y, a la vez, el triunfo de la vida general del espacio de la luz y de la vida, que también palpita en el secreto de las sombras.

Al mismo tiempo el cobre, por el efecto de la luz, cuyo poder aquí y allá vence a la obscuridad en un punto, especialmente en aquel punto crítico en que se concentra el sentido del conjunto, consigue el máximo poder de expresión. Recordemos otra vez los efectos de luz de Rembrandt. Allí lo particular no obra como tal particular, sobre todo no como figura corporal individual, sino como la cima espiritual y punto medio en el cual se concentra toda la vida interior.

Pero con decir esto no lo hemos dicho aún todo. Entre las condiciones o medios de que dispone el arte del grabado en general hay que enumerar las dimensiones reducidas de la obra. Ahora bien, estas reducidas dimensiones traen consigo, naturalmente, que las formas corpóreas individuales, y, en general, las formas de los cuerpos, retroceden, esto es, pasan a un segundo término. La vida corpórea, es decir, la vida material de las figuras está íntimamente ligada con las dimensiones del espacio en que se desarrolla. En cambio, lo interior y afectivo, reconcentrado en sí mismo, no necesita dimensiones espaciales. En lugar de toda medida espacial se nos presenta aquí la dimensión inespacial de la perspectiva anímica.

Tales interioridad y profundidad puede parecer algo indefinible, enigmático, secreto. Y quizá nos dan ocasión a ciertos pensamientos e indicaciones. En este caso, el contenido de la obra de arte no le forman estas indicaciones o asociaciones, sino lo inmediatamente vivido, esto es, ese mismo carácter secreto y enigmático. Es también entonces indiferente que la figura representada se llame «Pedro o Endimión».

Lo repito: cada medio de representación, por tanto, cada género de arte, tiene «su propio espíritu y su propia poesía». Este espíritu y esta poesía, interpretados debidamente por el artista, le harán triunfar y ser reconocido como tal artista. Nunca introducirá en su arte un espíritu ajeno al mismo.

Pero esto quiere decir que el artista debe siempre hacer determinadas renunciaciones.

El artista se revela, sí, en lo que nos da, pero aún se revela quizá más en lo que renuncia a darnos. Por esto sólo da él completamente lo que da. Todo lo que se llama ligereza, vaguedad y libertad en el empleo de los medios técnicos, todo aprovechamiento de lo contingente, toda evitación de la impresión de intencionalidad y del estilo atormentado están en este caso.

El artista domina su material y su técnica; esto no quiere decir nunca que los atormente o los mate, sino que los deje en completa libertad y produzca su pleno efecto de este modo.

Es más, el artista deberá quedarse siempre deliberadamente más atrás de lo que el material permite para evitar cualquier impresión de conflicto entre lo que él quiere hacer y lo que el material permite o exige, esto es, todo conflicto entre el querer y el poder, toda impresión de insuficiencia.

De aquí podemos deducir la más constante división de las artes. Es signo de decadencia que el músico poetice y el poeta haga música; que cualquiera de las artes plásticas declare pensamientos; que el escultor, en vez de tallar figuras plásticas, talle filosofía o sistemas conceptuales.

Cada arte tiene su propia poesía. Así, el arte que no es poesía, tiene otra poesía que no es literatura. Y todo arte que filosofa está perdido.

Toda obra de arte tiene un valor universal y dice algo universal. Y puede ser signo de grandeza en la obra de arte el sugerir algo de valor universal. Pero es característica constante de la obra artística el no necesitar de ningún suplemento o apéndice conceptual. Y la más grande será aquella en cuya contemplación yo olvide todo anexo conceptual, porque la obra me da tanto que no queda en mí espacio para más.

Es, repito, carácter específico del arte, no sustituible en modo alguno, que no me dé nada a pensar, sino que en ella palpite la vida, la vida positiva en una imagen sensible, de modo que yo la encuentre, la sienta y la goce de un modo inmediato.

CAPITULO IX

LAS ARTES DEL RELIEVE

El relieve plástico y el pictórico.

Bajo el nombre de «plástica» se suele designar preferentemente la plástica del volumen, es decir, la que reproduce los cuerpos, lo tridimensional, esto es, las formas limitadas en las tres dimensiones. Bajo el nombre de pintura, comprenderé en lo sucesivo, como en lo que ya va expuesto, el arte de las superficies en general, por tanto, no sólo la pintura en colores, sino el dibujo y los grabados.

Ahora bien, entre aquella plástica y esta pintura encontramos ahora, en el centro, el arte del relieve con una característica propia. La propiedad general del relieve es que la representación va unida a la superficie, pero que, sin embargo, no es superficial, sino de bulto. Aquél es un momento común con la pintura; éste, con la plástica. De un modo más concreto puede expresarse esto también diciendo que, en el relieve, el espacio fuera del cuerpo o fuera del lugar ocupado por el cuerpo, por consiguiente, el espacio vacío, pasa a ser superficie, perdiendo así su tercera dimensión o profundidad. Pero los cuerpos conservan relativamente su corporeidad.

Esto suena a contradicción. Los cuerpos están en el espacio, o el espacio que llenan los cuerpos corresponde al espacio fuera de los mismos; en otras palabras, se trata de uno y el mismo espacio, aquí ocupado por los cuerpos, allí vacío. Ahora bien, ¿cómo este espacio uno y el mismo puede perder su corporeidad en cuanto está vacío, esto es, en cuanto no contiene cuerpo alguno, y afirmarlo en cuanto está ocupado por los cuerpos?

Pues bien, tal contradicción se resuelve por un compromiso. Queda sentado que el espacio fuera de los cuerpos pasa a ser, en el relieve, superficie. De esta manera desaparece la tercera dimensión del espacio vacío. Con ello también los cuerpos se hacen superficiales, esto es, pierden igualmente su tercera dimensión. Mas, por otro lado, los cuerpos se oponen entre sí, tienden a buscar la superficie en que deben perderse. Y así vacilan entre ambos términos; por un lado, como, según hemos dicho, el espacio que ocupan y el espacio vacío son uno y el mismo espacio, permanecen unidos a éste; por otro lado, salen de él más o menos, o tienden a sacar el espacio de la superficie en virtud de su natural tendencia a extenderse en las tres dimensiones. Y por este salir de la superficie nace el relieve.

El hecho así originado de ocupar el relieve un puesto medio entre la plástica y la pintura, da nacimiento a una oposición entre dos diferentes clases de relieve, que vamos a analizar. Podemos designarlas provisionalmente con los nombres de relieve plástico y relieve pictórico. Como esta oposición está condicionada por la de la plástica y la pintura, se nos hará más patente si examinamos más concretamente esta última.

Y la oposición entre la plástica y la pintura consiste en lo siguiente: la plástica, entendida en el sentido de la plástica del volumen, representa los cuerpos como llenando el espacio, pero no representa el espacio en que están los cuerpos. En este sentido es arte de los cuerpos, no es arte del espacio. La pintura, por el contrario, representa el espacio y, en el espacio, cuerpos, o bien, representa los cuerpos, no sólo como llenando el espacio, sino como viviendo, respirando y manteniendo relaciones entre sí en el espacio. El espacio que vemos, fuera de la figura plásticamente representada, es simplemente el espacio real que nos rodea. Por el contrario, el que vemos rodeando a la figura pintada en un cuadro, pertenece a la categoría de los seres representados.

De esta oposición entre plástica y pintura nacen ahora, para el relieve que está entre ellas dos, las dos posibilidades que indicamos anteriormente con el nombre de «relieve plás-

tico» y «pictórico». Lo cual quiere decir que el relieve puede conducirse con el espacio, de un lado como la plástica, y de otro como la pintura. Y según se conduzca de aquel modo o de éste, es decir, según se coloque en el punto de vista de la plástica o de la pintura, le daremos uno u otro nombre.

Y si consideramos ahora más atentamente la oposición aquí estudiada, veremos que nuestra afirmación de que en el relieve el espacio fuera de los cuerpos pasa a ser superficie, quiere decir cosa distinta según se trate del relieve plástico o del pictórico. Y cuando decimos que en el primero el espacio fuera de los cuerpos pasa a ser superficie, no puede éste ser otro que el espacio real. Y la superficie misma en que se transforma este espacio del relieve plástico es, por lo tanto, una superficie real, por ejemplo, una superficie de piedra o de madera, y sólo esto, es decir, la superficie de una cosa real. En su consecuencia, los cuerpos que de ella sobresalen no pueden ser las figuras representadas, sino los trozos de piedra o de madera, es decir, las masas modeladas en las que están representadas las figuras. Si a esta superficie real la llamamos fondo de la imagen o base de la imagen en el sentido en que pudiéramos decirlo de la tela de un cuadro, entonces el relieve plástico será una obra escultórica unida al fondo con unión real y al mismo tiempo destacada de dicho fondo, es decir, que será, en ciertos casos, un cierto número o sucesión de obras escultóricas saliendo o destacándose de un fondo. Y lo que en el relieve está representado serán simplemente las figuras y no el espacio en que se encuentra lo representado.

De aquí se sigue que cuando en la misma superficie, como ya vimos que puede suceder, están representadas varias figuras, éstas (en el relieve plástico) no pueden estar relacionadas por el espacio que hay entre ellas, es decir, por la superficie de madera o de piedra, sino que lo que por ésta entra en relación son las masas modeladas. No hay en la plástica en general más que una manera de relacionar las figuras representadas, a saber: que éstas se toquen materialmente, se cojan, se sostengan, etc. Y este único medio es la continuidad de la masa, es decir, la continuidad de la masa representante, el estar modeladas las figuras en un solo bloque sin separaciones o

entreespacios y sin solución de continuidad para los ojos del espectador. De consiguiente, tampoco podrán ser representadas estas relaciones en el relieve plástico de otro modo que por la unión material de las figuras, ya cogidas de la mano, ya apoyándose unas en otras, abrazándose, luchando, etcétera, etc. Y, como se ve, el único medio será también la continuidad visible y palpable de la masa representativa. Si designamos la representación de las figuras que se corresponden entre sí como representación de grupos, podremos expresarnos de este modo: así como en la plástica del volumen, así también en relieve plástico, el único medio que existe para la representación de grupos es la unión material de las figuras por la continuidad de masa.

Esto no quiere decir que en un relieve plástico no puedan representarse en una y la misma superficie varias figuras que no estén unidas materialmente, esto es, que no se toquen corporalmente. Aún así pueden relacionarse positivamente. Pueden representar un cortejo, por ejemplo, y las estatuillas que representen el cortejo pueden seguirse en el mismo trozo de piedra o de madera del mismo modo que se seguirían en una procesión real. En tal caso se creará tal vez que tal obra debería llamarse «representación de un cortejo». Pero, en realidad (suponiendo siempre que el relieve sea un relieve plástico), lo que se representa no es el cortejo, sino las figuras, esto es, diferentes obras plásticas, reunidas en una misma superficie. De estas figuras dispuestas en fila podemos sacar nosotros la representación de un «cortejo»; mas por esto no está representado el cortejo mismo. A la representación del cortejo correspondería también la del espacio que media entre las figuras y las relaciones espaciales de éstas. Pero de esto no puede hablarse en el relieve plástico. Los trozos de superficie entre las figuras son trozos de espacio real, por el cual es imposible que entre en relación lo representado, que sólo tiene una existencia ideal. Por consiguiente, repito que por este espacio real lo único que entra en relación son las masas reales, es decir, los trozos de madera o de mármol.

Otra cosa completamente distinta sucede con el relieve pictórico, para cuyo estudio nos podemos referir a cualquier mo-

delo conocido de todos, por ejemplo, los del Renacimiento. El espacio fuera de los cuerpos, que se convierte en superficie, es aquí el espacio en que se encuentran las figuras representadas. Por consiguiente, dicho espacio entrará a colaborar en la representación. Y de este espacio, colaborador en la representación, se destacan estas figuras para unirse más o menos a su superficie o embeberse en ella.

Límite inicial y nacimiento del relieve.

De la oposición anteriormente estudiada entre las dos clases de relieve, a saber, entre el relieve plástico y el relieve pictórico, se deducen luego ulteriores consecuencias. Toda obra de arte tiene un comienzo o tiene en alguna parte su límite inicial o punto de arranque. En este punto empieza también la contemplación estética o empieza la obra de arte para la contemplación estética. Ahora bien, para el relieve plástico este punto inicial es la superficie de la tabla, de la cual arrancan las figuras hacia el espectador. El relieve pictórico, por el contrario, tiene su límite inicial, lo mismo que el cuadro pintado, en la superficie a partir de la cual el espacio representado se extiende hacia otras, es decir, en dirección contraria al espectador. Como se comprende por lo expuesto, la frase «límite inicial» de la obra de arte tiene, en cada uno de estos dos casos, un sentido diferente. El «límite inicial» del relieve plástico, es límite para la obra plástica o para las obras plásticas. El límite inicial del relieve pictórico, en cambio, es límite inicial de lo representado. Aquél es un límite material, éste es un límite ideal. Aquel límite inicial es, dicho más exactamente, límite entre un trozo del mundo material, a saber, el constituido por la obra de arte plástica y el resto del mundo material que está fuera de la obra de arte plástica. El límite inicial del relieve pictórico, en cambio, es el límite entre el mundo ideal de la obra de arte por un lado, y el mundo real o material en el cual, yo, el espectador, me encuentro, por otro lado. Ambos pueden denominarse como límites del cuadro. Pero lo son en opuesto sentido. De aquella superficie limitante posterior del relieve plástico se

destacan o separan hacia adelante, como hemos dicho, las figuras en dirección al espectador; de la superficie limitante anterior del relieve pictórico se extiende hacia atrás el espacio representado con todo lo que contiene.

En este último caso el sostén material del espacio representado, o el representante sensible de este espacio, es la masa material que está detrás de la superficie limitante anterior, por ejemplo, la tabla de madera o de piedra. Por el contrario, la masa material que está detrás de la superficie limitante posterior del relieve plástico, no es el soporte o sostén de representación alguna, o no es representante de un representado, sino que es, sencillamente, dicha masa material.

De este «límite inicial» nace en los dos casos para nuestra ideación, es decir, para la contemplación estética, el relieve. El relieve nace, por lo tanto, idealmente (lo que sucede en la realidad es aquí indiferente) por la superposición o adición, en sentido de una tercera dimensión, de la obra plástica a la superficie de una tabla o por el destacarse de dicha obra, de una tabla. En cambio, para nuestra mente el relieve pictórico nace de la manera opuesta, a saber, desde aquella superficie límite hacia atrás. Para hacer más claramente comprensible el nacimiento del relieve pictórico, imaginemos una imagen pintada o modelada sobre la superficie de una masa, en blanco y negro. Las líneas de contorno son pensadas como líneas de figuras que están del otro lado de la superficie, dentro de la masa. Y el modelado a luz y sombra es pensado como modelado corporal o representa un modelado corporal. Si ahora el artista realiza lo pensado o representado por sucesivas manipulaciones en el interior de la masa, en lugar de las líneas de contorno aparecerán los límites de las imágenes de los cuerpos, y en lugar del modelado con luz y sombra aparecerá el modelado de los cuerpos.

Por consiguiente, mientras en el relieve plástico en su «nacimiento ideal» se añade algo a la superficie límite posterior que marca el punto de partida de la obra de arte, el relieve pictórico que parte de la superficie anterior toma algo del lado de allá de esta superficie. Aquél crea algo nuevo mientras que éste, por el contrario, lo roba.

En el relieve pictórico, de aquella sustitución de la pintura por la representación plástica sólo queda una cosa, el medio por el cual la pintura figura como lejanos los objetos, a saber: la reducción de las figuras y la abreviación de las líneas y superficies que se extienden hacia el fondo. En vez de la perspectiva ambiente, en cambio, aparece la disminución del relieve plástico en los límites, y el aplastamiento del relieve en general. Este motivo, así como la perspectiva aérea de la pintura, está tomado de la experiencia. También para la percepción de los objetos reales lo que está lejos se chafa, es decir, su relieve corpóreo disminuye y la diferencia de los salientes y entrantes de la figura desaparece cada vez más, de modo que los objetos se aproximan en apariencia a la mera superficie, asemejándose a simples siluetas reconocibles solamente por su perfil.

Por el contrario, en el relieve plástico no hay posibilidad de representar las figuras como situadas en los segundos términos, por la reducción de su tamaño. También aquí hay perspectiva, pero sólo en las figuras aisladas. No hay fondo o segundos términos en los cuales se puedan ordenar las figuras. La reducción del tamaño es aquí equivalente o significa nada más que la representación de una figura más pequeña. La reducción de tamaño de un hombre, por ejemplo, no es aquí la representación de un hombre que esté situado en segundo o tercer término y que por ello aparece más pequeño, sino que es la representación de un hombre más pequeño.

Y, por la misma razón, aquella sustitución de la perspectiva ambiente que encontramos en el relieve pictórico, no tiene significación alguna para el relieve plástico. Cuando hay que representar ciertas partes de una figura como más retiradas que otras, el medio natural de hacerlo es el achatamiento del relieve. Pero este medio no es, como en el relieve pictórico, un desaparecer de la corporeidad en el espacio, en el cual sumerge sus miradas el que contempla la obra estéticamente y en el cual ve las figuras, sino que es simplemente el apegarse más la figura a la superficie, a la masa de piedra o de madera. Esta adherencia es una disminución del saliente del

cuerpo y, a la vez, una menor altura del relieve en el interior del mismo.

Arquitectura del relieve. La profundidad.

A la oposición en su esencia y nacimiento ideal entre el relieve plástico y el pictórico, corresponde naturalmente también una oposición en el punto de vista de nuestra observación y de nuestro juicio. La figura de la plástica del volumen nos invita a observarla por todos sus lados, es decir, en líneas que, partiendo de todos sus lados, convergen en la obra. El cuadro pintado exige una contemplación contraria en líneas que parten de un punto y se dirigen divergentes hacia los diferentes puntos del cuadro.

Y como el relieve pictórico es un cuadro, exige esta última clase de contemplación. En cambio, el relieve plástico requiere otra clase de contemplación, a saber, la observación, no desde un punto, sino desde un número indefinido de puntos, que en infinito número de líneas paralelas y en ángulo recto llegan hasta el plano del fondo.

En su consecuencia, el plano que sirve de suelo en la representación (y también en la realidad) y que es horizontal, en el relieve pictórico aparece como oblicuo. En el relieve plástico, por el contrario, aparece horizontal, como conviene a un suelo.

Puesto que el relieve plástico no representa el espacio en que se encuentran coordinadas las figuras, tampoco se establece entre ellas ninguna relación con respecto al fondo, y, por tanto, no hay segundo término ni fondo. No hay más que simultaneidad. Y ésta tampoco es de las figuras sino del esculpido. Por el contrario, en el relieve pictórico hay todo esto.

Pero hay que repetir que en el relieve plástico el fondo no está representado. Sólo los trozos materiales, es decir, los bloques en que están talladas las figuras tienen un fondo; a saber, la superficie material de la cual se destacan o a la cual están adheridos. Las figuras representadas, en cambio, se mueven en el vacío; es decir, que la pregunta «¿dónde están?» no tiene sentido alguno. Existen simplemente.

Por el contrario, en el relieve material, así como en el cuadro pintado, las figuras tienen siempre un fondo, del cual se separan, se destacan, ya consista este fondo en una pared figurada o en un espacio de aire vacío.

Ya dijimos que en el «relieve plástico» no hay medio alguno de presentar figuras relacionadas entre sí, como tocándose, sosteniéndose o abrazándose fuera de la representación. La relación tiene que ser material, inmediatamente corporal, puesto que la plástica en general y el relieve plástico en particular sólo representa cuerpos. Ahora bien, el relieve pictórico también se conduce de otra manera completamente distinta en este punto. Aquí también está representado el espacio fuera de los cuerpos, espacio que los rodea y los pone en relación unos con otros.

Pero debemos distinguir la simultaneidad en el espacio de un lado, es decir, el estar las figuras unas al lado de otras o las unas arriba y las otras abajo, del estar las unas detrás de las otras; es decir, que hay que distinguir la simultaneidad superficial de la posición en perspectiva. Aquella la obtiene el relieve pictórico por la continuidad de la superficie del cuadro, es decir, por el relieve de la pintura. El alejamiento de las figuras en este sentido se representa por el alejamiento de los distintos puntos de esta superficie. Otra cosa sucede con el alejamiento de las figuras en el sentido de la profundidad o tercera dimensión. Este implica que entre las figuras existe un espacio tridimensional vacío. Este espacio lo representa, sí, el relieve pictórico, pero no por medio del espacio vacío. En el relieve el soporte de la representación es simplemente la masa corporal. Esta no puede representar, sin embargo, un espacio vacío, sino un espacio lleno por los cuerpos. Y, por otra parte, a la naturaleza propia del relieve pictórico corresponde el no poder llegar a la representación del espacio «corpóreo» vacío por la masa corpórea. En este relieve el espacio «corpóreo» vacío entre las figuras se convierte en superficie y sólo las figuras o los cuerpos afirman relativamente su tridimensionalidad.

Con lo cual está dicho de qué única manera puede el relieve pictórico representar la relación de las figuras en

dirección de la profundidad, su distribución en perspectiva, a saber, poniéndolas unas detrás de otras en la masa material que se encuentra detrás de la superficie del relieve, con la circunstancia de que, cuanto más atrás, esto es, cuanto más lejos esté una figura, tanto más reducida ha de representarse su corporeidad, es decir, más chata y más próxima a la mera silueta ha de parecer. Y además, con la circunstancia de que las partes de la masa en que las figuras de detrás están representadas han de estar en inmediata continuidad en la dirección del fondo, sin que puedan aparecer separadas unas de otras por masas que representen espacios vacíos; en una palabra, toda exterioridad en la dirección del fondo ha de ser «negada estéticamente». Lo cual quiere decir más particularmente que es un absurdo, una equivocación artística separar las figuras por medio de una talla acabada de las mismas, de modo que se rompa la continuidad de la masa y se produzca un espacio vacío entre ellas; recuérdense algunos relieves de Ghiberti. Al separar la figura de la masa común queda separada del cuadro. Ya no pertenece al conjunto representado o a la escena representada sino que es una obra aislada. Lo que vemos es una estatua o estatuita que, sin saber cómo, aparece separada del cuadro. Dicho de un modo general, es una cosa material que por descuido ha sido transportada a un mundo ideal y que, por lo mismo, aspira a ser una cosa ideal. El espacio vacío que queda entre la figura aislada y lo que detrás de ella hay, debe pertenecer al mundo de lo representado, debe ser el mediador de la relación ideal entre esta figura y las figuras que están detrás de ella. Pero, en realidad, es un espacio real o material que no tiene nada que ver con el mundo ideal de la obra de arte, y que, por consiguiente, no puede servir de mediador a una relación entre partes de un mundo ideal representado.

No hay regla alguna que determine la altura a que han de llegar las figuras representadas en un relieve plástico. Tampoco se puede determinar su profundidad. En cambio, en el relieve plástico la superficie limitante interior, así como en el pictórico la anterior, debe ser la misma y estar absolutamente determinada. En el primero cada distinta posición en profun-

didad de aquella superficie limitante posterior, o sea de aquel retroceder del relieve, crea una esencia intermedia entre el relieve plástico y el pictórico; por otra parte, en el relieve pictórico las figuras, al salir de la superficie limitante anterior, entran en el espacio ideal, al cual pertenecen como figuras representadas que son y cuyos límites están trazados por esta superficie, y, por consiguiente, vienen a ocupar este espacio ideal. En aquel caso, la superficie material de la tabla es idealizada, es decir, es considerada como algo perteneciente al mundo ideal de lo representado. En éste, por el contrario, una parte de las figuras existentes, sólo idealmente, es materializada, es decir, tratada como cosa material, puesto que en un espacio material sólo puede haber cosas materiales. Pero en ambos casos reina análoga confusión de conceptos, como la que reinaba en el redondeado de la figura individual del relieve pictórico, de que ya hablamos.

Sin embargo, la superficie limitante anterior del relieve pictórico está determinada naturalmente por sus líneas limitantes exteriores. Y éstas nos son dadas por las líneas del borde del relieve, es decir, por las líneas de que el artista parte para la construcción de la profundidad. Determinaremos mejor estas líneas diciendo que son lo que queda en la superficie anterior del relieve pictórico al penetrar éste hacia adentro. Constituyen el borde que queda al hacer el grabado. Este borde, o, mejor dicho, su altura, señala el límite que no pueden traspasar las partes del relieve, sin correr el peligro de que las figuras dejen de moverse en un espacio representado para pasar a un espacio material, transformando así su existencia ideal en una existencia material. Se comprende, por lo tanto, que semejante línea o borde es cosa esencial para el relieve pictórico. Por el contrario, el relieve plástico no sólo no necesita de tal borde, sino que iría contra su naturaleza, en cuanto parecería que había un espacio representado indicado por el borde como su límite anterior.

Relieve ornamental y de la imagen.

Decíamos antes que no existe límite determinado para el saliente de las figuras sobre la superficie interior del relieve plástico. Es decir, que no se puede establecer ninguna regla general acerca de su altura. Sin embargo, de hecho hay un límite natural. Las figuras deben estar más o menos unidas a la tabla. Y suponiendo que se encuentren sobre la misma tabla o superficie interior de dicho relieve varias figuras o grupos, se impone, naturalmente, una altura media de todas las figuras.

Tal exigencia tiene su razón especial. Pero, antes de declararla, volvamos a señalar una nueva diferencia esencial entre el relieve plástico y el pictórico; más bien lo que vamos a hacer es reemplazar la oposición de concepto que hemos establecido entre las dos clases de relieve mencionadas, por otra, y, en su consecuencia, introducir una nueva denominación.

Ya vimos que cuando en un relieve plástico, es decir, sobre una y la misma superficie interior, están distribuidas varias figuras y separadas por un trozo de la mencionada superficie, estas figuras no aparecen unidas por ninguna relación. Y ahora debemos añadir: sin embargo, las figuras están positivamente en relación mutua. Lo cual quiere decir más concretamente: que son elementos decorativos vivificadores de una y la misma superficie. Pero esta superficie, por el hecho de ser una y la misma, requiere una decoración semejante. Y tal semejanza la da la técnica homogénea del relieve en las figuras particulares, el mismo lenguaje decorativo y, a la vez, la altura proporcionalmente igual del relieve.

A todo lo cual debe luego añadirse que si la superficie hace las veces específicas de tal en la composición a que pertenece, es decir, que si el sentido de la superficie o del lugar en que ésta se encuentra exige que ésta se extienda y se alargue, el relieve tomará parte en este movimiento, se alargará y será un relieve menos alto, esto es, sobresaldrán menos las figuras.

Ahora bien, todo esto que decimos del relieve plástico,

puede también ser aplicado al pictórico. Este en principio es imagen; entra de lleno en el concepto de la pintura o arte de las superficies, sólo que con medios plásticos. También la pintura puede tener, en mayor o menor grado, la función decorativa, es decir, que puede ser más o menos pintura decorativa. Y del relieve pictórico puede decirse siempre lo mismo. No está destinado, como el grabado, a pasar de mano en mano, sino que tiene su puesto fijo, pertenece a un conjunto material, tectónico o arquitectónico determinado y forma con él una unidad. Y, en la medida en que esto sucede, se determina la ley de esta relación y especialmente el ritmo de la vida que en ella palpita. Y así adquiere un carácter decorativo.

Pero en tal relación, el relieve pictórico, o, mejor dicho, la masa material de la obra de relieve, o la masa material en la que el cuadro es ejecutado, puede, con arreglo al sentido del conjunto decorativo, aparecer como extendiéndose a lo ancho, es decir, presentando un carácter superficial entre ciertos límites. Y entonces es preciso que este carácter de extensión superficial sea respetado, en otras palabras, que no se desvirtúe por una altura exagerada.

Y si suponemos que un mismo todo material sea decorado, por medio del relieve pictórico, en varias partes que desempeñen funciones semejantes, será necesario, igualmente, que el decorado guarde una relación unitaria con el conjunto. Lo cual exige, a su vez, una técnica homogénea, y, por consiguiente, una altura del relieve aproximadamente igual.

Márcase de este modo una nueva separación del relieve plástico y el pictórico. El primero es, por su naturaleza, el adorno de una superficie material. Este último, por el contrario, representación pictórica o cuadro; pintura que se sirve de medios plásticos. Pero además es imagen decorativa o pintura decorativa.

Determinemos ahora un poco más esta diferencia. El relieve «plástico» pertenece al dominio de la ornamentación decorativa; el pictórico, en cambio, entra dentro de las artes de la imagen, y en cuanto decora pertenece a las artes de la imagen decorativas, especialmente de la pintura decorativa o arte de

las superficies. Ambos tienen de común que son decorativos, es decir, que se proponen adornar o animar un conjunto comprensivo de varios elementos. El ornamento adorna, esto es, anima, intensifica la vitalidad de una obra, la presta variedad, la da carácter individualizándola. Pero el ornamento puede ejercer esta función por medio de imágenes que reproduzcan lo real. Puede reproducir, con el fin de adornar. Y entonces se aproxima al arte pictórico. Esto puede decirse especialmente del relieve ornamental. Cuando en éste el ornamento es ornamento figurativo, se acerca desde luego al arte de las superficies. Por otra parte, la esencia del arte de las imágenes y, por lo tanto, especialmente de la pintura o arte de las superficies, consiste en reproducir. Pero puede servir más o menos a la vivificación y adorno de un conjunto más comprensivo.

De aquí se deduce la existencia de dos géneros fundamentalmente distintos por la oposición de su punto de partida. La ornamentación decorativa de superficies queda como ornamentación de superficies, es decir, animación decorativa, en primer lugar de la superficie y luego del todo a que ésta pertenece; sólo actualmente se realiza esta ornamentación por formas reproductoras, esto es, figurativas. El arte de imágenes, por su parte, es, ante todo, tal arte imaginativo, pero su libertad está limitada por el fin decorativo, esto es, por la subordinación al conjunto a que sirve de decoración.

Pero hablemos ahora de un modo más general: la imagen superficial es, como ya dijimos, representación del espacio, y de lo que hay en éste, sobre una superficie. Y lo que la imagen superficial representa como situado en el espacio, es, en cuanto tal, es decir, en cuanto se encuentra en el espacio, representado, figurado. Lo que la imagen representa es, por decirlo así, una vivificación de un espacio representado, una condensación o concentración de la vida general del espacio en las figuras. En cambio, en la plástica en que el espacio que rodea a los objetos representados desaparece en la representación y en su lugar aparece el espacio real, los objetos representados no pueden ya condensar o intensificar la vida de un espacio representado con ellos, no quedándoles otra función que vivi-

ficar un espacio material, condensarle, configurarle y diferenciarle, y a la vez, en cierto modo, caracterizarle y elevarle a una más alta esfera. Con lo cual, las figuras dispuestas simultáneamente o en series se conducirán unas con otras y con el espacio real, como los giros, tropos, metáforas, etc., en una palabra, como los elementos decorativos del lenguaje entre sí y con el discurso, no del poeta, sino del orador. Lo primero aquí es el sentido del discurso, el cual une las imágenes. Este obedece a las leyes lógicas, a las leyes de la razón o al conocimiento de la realidad. Pero luego, este sentido es animado, caracterizado aquí y allá, iluminado por las imágenes retóricas. Y, a la inversa, éstas no tienen otra función que animar y caracterizar el pensamiento del discurso, independiente de ellas.

Y éste es el sentido general de la ornamentación. A los elementos ornamentales del discurso, de que acabamos de referirnos, corresponde especialmente la ornamentación en las artes del espacio. Con el ornamento en la arquitectura o tectónica sucede lo mismo que con las partes ornamentales del discurso. Lo primero es aquí la vida material y las relaciones de esta vida, el conjunto de las funciones de las masas espaciales. Ahora bien, aquí y allá aparecen animados ciertos elementos de esta vida por motivos semejantes a las metáforas o imágenes del discurso, es decir, por la figuración ornamental. En consecuencia, las figuras ornamentales particulares aparecen relacionadas simplemente por la relación de la vida material y no son otra cosa que un realce y una caracterización individual de esta vida en diferentes sitios. La ornamentación es, podemos expresarnos así, la retórica transportada al arte del espacio, o sea, significa dentro de él lo que la retórica en el discurso.

En cambio, la pintura superficial es comparable a la obra poética, por ejemplo, al drama o a la epopeya. Las figuras de una de estas pinturas, esto es, de una obra del arte representativo de las superficies, se relacionan entre sí como las figuras poéticas en el mundo de la poesía, es decir, en el mundo creado por el poeta. Así, pues, la imagen es a la ornamentación como la Poética a la Retórica, y la estética ornamental

es a la estética de la imagen como la retórica a la poética propiamente dicha.

Y el arte decorativo es comparable a la obra poética que crea un mundo que, ante todo, está regido por sus propias leyes, pero que también se subordina a las leyes del material, es decir, del lenguaje. Es comparable, por ejemplo, con la poesía épica, que no se limita simplemente a narrar, sino que lo hace por medio del verso, del ritmo y de la rima. Lo rítmico, lo rimado, no es aquí la vida representada, la esencia, la acción, las pasiones de los personajes representados, sino el lenguaje, por lo tanto, el material. Mas por el ritmo y la rima se crea a la representación un suelo, una base general sobre la que se construye la obra, un marco en el cual se inserta, una atmósfera en la cual vive y respira.

Del mismo modo, para la obra decorativa la vida material de conjunto en la cual se inserta, es también una base, una atmósfera general en que está sumergida la representación, en una palabra, una ley general a la que se subordina la representación.

Pero, aunque la poesía épica aparezca sometida a la ley del ritmo y de la rima, en sí misma es una obra independiente de estos elementos y no es un mero discurso adornado. Y, a la inversa, por muy adornado que aparezca un discurso, no por ello será un poema épico.

Y esta misma relación la encontramos ahora, entre la ornamentación, por un lado y el arte que reproduce el espacio por otro, es decir, el arte de la imagen. La cariátide, por ejemplo, es, en realidad, una columna ornamental que soporta un peso. Sólo que esta acción de sostener o soportar un peso está trasladada a la esfera de la actividad humana. Sin embargo, a pesar de que la cariátide es una figura humana, no por ello es una estatua. Fácil es ver la diferencia entre las dos cosas, entre la columna en forma de figura humana y la estatua que representa un individuo que sostiene un peso. Allí la columna es la que sostiene; aquí, el hombre. Además, la columna sostiene realmente, el hombre sostiene sólo figurada o representativamente.

Y lo mismo podemos decir también del relieve plástico,

por un lado, y del pictórico o imaginativo, por otro. En el primero es vivificada por el relieve una superficie material o que tiene una función material, y además el conjunto material a que esta superficie pertenece. Y todas las imágenes del relieve tienen por única finalidad la vivificación de esta superficie material y de este conjunto. En el relieve pictórico, por el contrario, las imágenes individuales tienen por finalidad la representación o reproducción. Esta se subordina, en la medida, claro está, en que el relieve es relieve decorativo, a la vida material del conjunto a que pertenece.

Esto no impide que en ambas clases de relieve encontremos imágenes semejantes. El plástico puede especialmente caracterizar, con auxilio de la figura humana, la vida de la superficie por medio de una simbólica parecida a la de la cariátide que transforma la columna en el cuerpo de una mujer. Por lo demás, la vida representada en las partes individuales del relieve pictórico se inserta en la vida del espacio representado en conjunto. Lo cual no impide que también dicha vida se subordine a la vida ambiente arquitectónica, o sea a la vida del espacio arquitectónico real.

Pero en el relieve pictórico la función decorativa es secundaria. Es la subordinación de una vida que, en último término, obedece a su propia ley, a saber, la ley de la vida en el espacio representado, al ambiente general.

Con lo cual, la oposición entre relieve plástico y relieve pictórico se demuestra idéntica a la que existe entre relieve ornamental y relieve imaginativo, y especialmente entre relieve ornamental y relieve decorativo. Y no se pierda de vista el significado estricto de las palabras relieve plástico y relieve pictórico. Estas expresiones sólo tienen por objeto separar dos posibilidades: primeramente que en el relieve, como en la plástica del volumen, no se puede hablar de un espacio representado en que se hallen las figuras, sino de un espacio real que, naturalmente, no rodea las figuras en cuanto representadas sino los bloques de mármol o piedra de que éstas se componen; por otra parte, que también como en la pintura hay espacio representado y figuras que se mueven y se relacionan en este espacio. Lo nuevo, lo que con el nombre

de relieve ornamental se quiere dar a entender, es que las figuras del relieve plástico y ornamental, al extenderse sobre una superficie y ordenarse en ella, pertenecen a esta superficie real y forman con ésta una vida común, contribuyendo a caracterizarla y a darla expresión. Todo lo cual está en la naturaleza de la cosa misma. No hay nada de lo que constituye la formación del relieve plástico que no forme parte de esta superficie real, ni otra vida a la que puedan incorporarse las figuras vivas que la de esta superficie y su ambiente. No son algo que se añade a la superficie sino que son ésta misma, tomando aquí o allá un cuerpo, una vida individual.

**Del lugar y el objeto, de las formas y los colores de los relieves
ornamental y figurativo.**

Ahora bien, ¿dónde encontrará este relieve su lugar natural? La respuesta ya está implicada en lo dicho. El relieve plástico o, para evitar equívocos, el relieve ornamental, encontrará su lugar natural donde la superficie material sea lo primero, es decir, donde ésta, no sólo aparezca con una función material relativa al conjunto a que pertenece, es decir, ensanchándose, sirviendo de sostén, etc., sino donde esta función material tenga una decisiva significación para dicho conjunto. En cambio, el relieve pictórico o figurativo encuentra su lugar adecuado donde esta función material retrocede o queda en segundo término. Este último caso se da cuando la superficie es estructuralmente neutral, por ejemplo, cuando aparece como un relleno neutral. Por tal debe entenderse una relación arquitectónica que pudiera suprimirse sin detrimento del sentido del todo (dicho más exactamente, sin detrimento de nuestra impresión de este todo), es decir, que, perteneciendo al todo, tiene, sin embargo, un sentido propio. En la medida en que la superficie se muestra neutral, esto es, en la medida en que su función material retrocede, puede asumir otra función relativamente independiente de su relación material con el todo, a saber, la función ideal de fondo o continente de la imagen.

Dicho en general, en todo conjunto material la superficie

real de una masa puede ostentar dos clases de funciones. Puede funcionar material o idealmente. Lo primero quiere decir que funciona como esta masa o como superficie de esta masa en sí y en relación con el todo; la función ideal, en cambio, significa que es soporte material de una representación. Allí funciona técnicamente; aquí, como la superficie de un cuadro.

Ahora bien, estas dos funciones son opuestas por naturaleza: imprimen a la superficie dos rumbos diferentes y completamente extraños uno a otro. Con todo, no se excluyen absolutamente, pero sólo pueden unirse por una especie de pacto.

En tal pacto siempre uno de los dos elementos ha de tener la dirección; es decir, que una de las dos funciones debe ser en cada caso la pensada, la que da sentido a la superficie. La otra será después la secundaria, la subordinada, la que colabora. Y si la superficie no está vacía, sino que ha sido tratada por medio del relieve, la intención de este relieve estará dirigida en uno de los dos sentidos; lo cual quiere decir que o será ornamental o será figurativo.

Lo que decidirá de estas dos direcciones será la posición de la superficie respecto del todo, al cual en cada caso corresponde. La superficie en relieve se dará a conocer como incluida en el primero o en el último caso, según las figuras salgan de la superficie, en el sentido de que fuera de ellas y entre ellas quede la superficie como superficie material, o, por el contrario, ésta desaparezca como tal y en su lugar se presente la representación, o también cuando la superficie no subsista como superficie material sino como representando un espacio ideal. En el primer caso tendremos el relieve plástico en el sentido que hemos dado a esta palabra, es decir, ornamental; en el segundo, el pictórico o figurativo. En este último caso será más o menos decorativo según el grado de neutralidad, pero nunca desaparecerá la oposición entre el relieve plástico y el pictórico.

De la oposición estudiada se derivan naturales consecuencias para el contenido del relieve, o sea para las formas reproducidas por éste. Como ya he dicho, el relieve ornamental

tiene una misión vivificadora. Pero lo que vivifica es material, es el efecto y contraefecto de fuerzas corpóreas. Con lo cual está dicho lo que el relieve plástico u ornamental ha de representar, a saber: una vida plástica o corpórea en su existencia reposada, y posiciones, actitudes y movimientos que para la contemplación estética sean expresión de una tal vida corpórea. Y esta vida representada ha de ser, a la vez, de tal índole, que su ritmo general se subordine al movimiento en la superficie, especialmente al ambiente material.

Lo opuesto a esta vida corporal es la expresión de lo anímico, así como las relaciones interiores de las figuras entre sí y de las cosas, las escenas, las tonalidades, el ambiente, etc. Todo esto cae fuera de la jurisdicción del relieve ornamental. En cambio, las escenas son el tema propio del relieve pictórico. Y cuanto más decorativo es este relieve, y deba serlo conforme a su naturaleza, tanto más se subordinan estas escenas a la vida plástica y corporal, a la existencia sensible, y por ende, indirectamente también, al ritmo de la vida material ambiente. Pero en él este ritmo es el marco dentro del cual se despliega en el espacio representado una vida pictórica más o menos rica e independiente, una vida en la cual se puede dar también en el espacio ideal representado una vida específicamente anímica.

Una cosa análoga a lo dicho aquí de las formas reproducidas por el relieve se puede decir también de los colores. También el color, en el relieve plástico u ornamental, es cosa radicalmente distinta que en el pictórico. Allá es, en su esencia, el color de la superficie material y de la materia de que está formado el relieve, y su misión es armonizar con el conjunto arquitectónico del cual forma parte. En el relieve pictórico, por el contrario, es en su origen el color de los objetos representados. Su misión es reproducir idealmente la coloración de estos objetos.

Pero en el relieve ornamental el color puede acercarse al color de los objetos, en la medida que lo permite la unidad de colorido del todo a que la superficie pertenece. Y, a la inversa, en el relieve figurativo, en la medida en que es decorativo, pueden determinarse los colores con relación al todo

a que pertenece. Y esto en cuanto el carácter decorativo implica que el relieve pertenece a un todo como parte de él, y, por consiguiente, toma parte en el ambiente o colabora en él. Y esta colaboración en la vida ambiente es, a la vez, una participación natural en la coloración de la misma, una incorporación subordinada al conjunto de esta vida coloreada.

Altura del relieve.

Volvemos ahora al punto de que partimos para la determinación del concepto del relieve ornamental y del decorativo, a saber, a la altura o elevación del relieve. Decir que la superficie funciona materialmente, quiere decir, ante todo, como ya vimos, que funciona como superficie material, esto es, que se extiende y se eleva. Y en la medida que esta función se cumple, la misión del relieve —aquí, naturalmente, del relieve ornamental—, es extenderse. Y este extenderse de la superficie trae consigo la necesidad de que el relieve no se eleve, no sobresalga demasiado.

Pero consideremos más especialmente el relieve figurativo o pictórico. En él existe, ante todo, una relación natural entre la altura del relieve y los objetos de la representación. El alto relieve se acerca a la plástica del volumen y participa, por tanto, de las exigencias de ésta respecto de los objetos a representar. La plástica del volumen es la forma realística de representación dentro de las artes plásticas en general. Y lo es, porque presenta las figuras en su corporalidad pluri-lateral y las hace accesibles a la contemplación por todos sus lados y además presenta cada figura o grupo de figuras por sí y sueltas o despegadas del espacio que las rodea. Esto es lo que le distingue del relieve pictórico. Las figuras, en éste, no son accesibles a nuestra contemplación por todos sus lados, no aparecen en toda su corporalidad. Y además no están aisladas sino que forman parte del espacio representado, con esto ganan la libertad de las figuras de un cuadro. Pero la aproximación a la plástica del volumen que late en el relieve en la medida en que es alto relieve, hace también su representación relativamente realística en el sentido en que lo es

aquella. Y también en la misma medida será o deberá ser en ella la representación idealística, es decir, que las figuras deberán justificar sus pretensiones a la corporalidad. Tales pretensiones se fundan en la importancia de la apariencia corporal que expresan la fuerza, la grandeza, la capacidad de impresión de la vida corporal, de los movimientos, posturas y actitudes.

En cambio toda interioridad, toda expresión anímica y la relación interior de las figuras entre sí y con el espacio y sobre todo lo afectivo, requiere una altura menos pronunciada del relieve. Existe, por decirlo así, una relación natural entre el valor independiente, interior, de la figura, por un lado, y su valor en el conjunto a que pertenece, de otro, así como entre la altura de las figuras y la altura del relieve total a que pertenecen.

Pero también en el relieve ornamental existe tan pronto el derecho a elevar como rebajar la altura del relieve. Sólo que aquí la oposición está razonada de otra manera. Así como en el relieve pictórico la elevación o achatamiento del relieve se regula por la naturaleza de lo representado, así se modifica la altura o achatamiento del relieve ornamental por la significación material de la superficie. Decíamos que la función de la superficie es extenderse; del mismo modo la esencia del relieve ornamental es esta extensión, y, por consiguiente, acentuar la superficialidad de la superficie. Pero las partes materiales de la superficie pueden también desempeñar una función de reposo, representando firmeza interior, tensión de fuerzas en equilibrio. Quizá no indican la propagación del movimiento de arriba abajo o de izquierda a derecha, sino un punto de partida seguro o una meta, un punto de resolución. Entonces funcionan en lo profundo o desde lo profundo. Y cuando esto sucede, también tiene aquí su puesto una mayor profundidad o una mayor altura del relieve. Recuérdese, por ejemplo, la clave del arco en oposición a las partes que terminan en dicha clave, arrancan de ella, y, por otra parte, en ella se reúnen. O también puede pensarse en el capitel que sostiene la carga y la aguanta en oposición a los fustes de los pilares o de las columnas que propagan linealmente la fuerza.

Finalmente, entre la altura del relieve y el material existe también una relación natural interna. No es lo mismo que el relieve esté hecho sobre una plancha delgada o que esté fundido, o repujado, o tallado en una masa gruesa. En el primer caso la tendencia es extensiva, por lo que la extensibilidad de la plancha se toma en consideración. En aquellas otras técnicas, por el contrario, entra en juego, en primer término, la plasticidad de la masa.

Es ésta una diferencia determinada por el predominio de elementos que pertenecen a la vida interior de un material, o de rasgos que constituyen la esencia interior de éste, y que, por lo mismo que forman parte de la vida de dicho material, poseen un cierto valor estético, cuyo acertado reconocimiento puede prestar al relieve, por consecuencia, un incremento en su valor estético, y, en cambio, su desconocimiento o desprecio puede introducir un divorcio interior o una inverosimilitud interna en la creación artística. Cuando el artista, por ejemplo, reconoce que la propiedad de un relieve debe su existencia a la extensibilidad de una superficie, y lo expresa así en su obra haciendo de dicha extensibilidad un factor constitutivo de la impresión inmediata, dotará a la obra de una vida característica; introducirá en ella una expresión individual y la posibilidad de un incremento característico en viveza. Y esta ganancia estética no la desperdiciará el autor, si es realmente un artista.

Y no es difícil encontrar el secreto de este rasgo de vida del material, pues éste no es otro sino que en la altura del relieve se reconozca y se acate el carácter de la extensibilidad, que para nuestra impresión inmediata las figuras no aparezcan talladas, o repujadas, o cinceladas en una masa. Dichas figuras, sean las que sean, han de parecer partes de una superficie que se extiende sin corporeidad, es decir, sin masa corpórea. Y que son esto lo dan a conocer en que están unidas a la superficie, es decir, en cuanto ellas mismas son superficie o superficiales. Si suponemos que el relieve es ornamental o plástico, las figuras o el relieve figurativo constituirán abultamientos o curvas de esta superficie que, por su parte, se extiende entre ellas. Dicho de otra manera, una y la misma

superficie se extiende plana unas veces y otras se abulta formando figuras.

Pero también en el relieve figurativo o imaginativo la plancha es una superficie y nos aparece como tal. También aquí hay el peligro de que las figuras parezcan sobrepuestas y no como una modificación de la extensión de la superficie, introduciendo así una perturbación en el carácter específico de la obra, o, como hemos dicho, una inverosimilitud. El artista reconoce asimismo la esencia interior o el carácter de este relieve cuando hace que las figuras aparezcan unidas a la superficie y siguiendo las vicisitudes de ésta, es decir, cuando hace participar a las figuras de la continuidad de la superficie y de su ensanchamiento superficial. Para lo cual sólo tiene un medio, a saber, que las partes elevadas no se destaquen repentinamente, y, por consiguiente, también por sí mismas se mantengan superficiales. Todo saliente demasiado decidido, todo fuerte destaque, todo relativo torneado interrumpe la continuidad de la superficie, separa las figuras del fondo y las hace aparecer como algo independiente. Y así queda negada la unidad de las partes salientes con la superficie y la cualidad del relieve extensivo, que precisamente consiste en esto, y se mata con ello el momento característico de vida interior de la plancha, es decir, su cualidad de poder expresar por la sola extensión toda clase de formas.

Existe, como vemos, entre la superficialidad del relieve, por un lado, y la técnica del realce, por otro, una relación de dependencia natural. Con lo cual está dicho que en el relieve de masas, es decir, en todo relieve fundido o tallado en masas, lo característico es lo contrario, a saber, el poderoso saliente del relieve, el torneado de las figuras, el destaque de éstas. Ya no se trata aquí de mantener la continuidad de una superficie, sino simplemente de la relación de las partes de la masa con la masa o de la profundidad. Y, por lo mismo, se trata de reconocer que la obra de arte debe su existencia como tal, no a aquella continuidad de la masa, sino a esta última relación de la masa, y tal reconocimiento se debe hacer por la relativa independencia de las figuras o partes de la masa. Sobre todo, cuando el relieve es superpuesto, apare-

ce, naturalmente, como algo relativamente independiente de la masa a que está pegado.

Como es sabido, hay numerosos ejemplos que contravienen a estos preceptos de la técnica del realce. El célebre salero de Cellini es un ejemplo de relieve que se distingue por el fuerte destaque y torneado de las figuras. Pero aquí se ha confundido la obra de arte con el alarde. Este pronunciado relieve es un trozo de *bravura*, y lo es tanto más cuanto más se aleja del verdadero arte del relieve. La *bravura* en el arte siempre quiere decir que el artista niega el arte para mostrar sus facultades. Arte viene, efectivamente, de *ars*, *artis* (1), que significa, como sabemos, virtud, fuerza, facultad para hacer alguna cosa, pero, por último, llegan a ser conceptos opuestos. El verdadero artista vive en su material. Es decir, que facultad artística es siempre reconocimiento de la vida propia del material. Junto a esto hay una virtud o facultad antiartística. Esta consigue sus fines a pesar del material, es decir, violentándole.

Si lo que dejamos dicho es verdad, es decir, que entre la acentuación de toda especie de interioridad en las figuras representadas, entre las relaciones interiores de ellas entre sí y con el espacio, y también entre lo individual interior, de un lado, y la unión de las figuras a la superficie, esto es, el carácter superficial del relieve, por otro, existe una relación natural de parentesco, se seguirá de aquí que la técnica del realce no es apropiada para la representación de todos los objetos en la misma manera, sino que entre ella y los objetos a representar existe una relación de dependencia. Es decir, que en el arte del relieve extensivo, por el carácter especial de su técnica o del material con que opera, existe una preferencia a aquellas figuras que, en vez de acentuar su corporeidad, conservan su carácter interior. Muestra su preferencia, por consiguiente, por lo delicado, sencillo, y que, sin embargo, puede ser grande, en lo cual toda ostentación corporal pierde su sentido.

Y así es, ante todo, cuando el relieve es pictórico o figu-

(1) En alemán, *Kunst*, de *Können*, poder.—N. del T.

rativo. Si se trata de un relieve ornamental, y, por consiguiente, plástico, queda ya dicho que su tema propio es la vida corporal y no la intimidad anímica ni el comercio espiritual de las figuras entre sí. Pero también aquí hay una interioridad que corresponde a la unidad de la representación en la superficie. Y esta interioridad se muestra contraria a la ostentación corporal. Tal interioridad es un ensimismamiento de la vida corporal, la tranquilidad, lo apacible, la falta de pretensión de la actitud y del gesto, el suave fluir de las formas, la gracia, todo lo cual es contrario a los movimientos bruscos y pronunciados.



SECCIÓN TERCERA

Un capítulo de la estética del espacio.

Formas simplicísimas de las artes del espacio.—Anticipación.

CAPÍTULO X

FORMAS CORPOREAS DE LAS ARTES DEL ESPACIO EN GENERAL

Objeto y punto de partida.

Conviene aquí recordar el sentido del concepto de la mecánica estética, según fué fijado en el primer tomo de la presente obra. Pero este concepto necesita ahora una ampliación. La Estética no sólo necesita explicar este concepto sino que debe también dar toda la importancia que tiene al objeto de la estética mecánica. Debe desarrollar suficientemente este tema. Dicha explicación ampliada del concepto de la estética mecánica y, a la vez, una seria fundamentación de ésta, deberán constituir, por lo tanto, el tema de las dos secciones siguientes. Con todo, me he de permitir una ordenación de la materia que bien sé que se opone a las leyes de una lógica estricta, porque prescindiré en esta sección de la fundamentación de la mecánica estética, que me propongo hacer. Y procedo de este modo porque la materia que en ella he de tratar, por una parte, es especialmente abundante, mas, por otra, está tan precisamente delimitada que justifica un capítulo independiente. Pero quizá no parezca inadecuado, con respecto al conjunto de la doctrina de las dos secciones siguientes, adelantar un ejemplo comprensivo de las leyes que en ellos hemos de exponer. Para ello hay que dar por

supuesto el recuerdo del concepto fundamental fijado en el primer tomo, de la naturaleza estética de las imágenes espaciales que reproducen formas naturales abstractas, es decir, no concretas.

La línea simple nace y se desarrolla desde un punto en una dirección única. La superficie, por el contrario, nace y se desarrolla a partir de un punto radialmente, es decir, en infinitas direcciones, todas las cuales, sin embargo, están en un plano —como el círculo desde su centro—, o nace en una única dirección inicial a partir de una línea. El cuerpo, finalmente, nace y se desarrolla de un punto radialmente en todas las direcciones posibles —así puede ser pensada la esfera desarrollándose radialmente desde su centro—, o también de un eje lineal, o, finalmente, de una superficie.

Aquí hemos de hablar de cuerpos y los consideraremos con relación a su perfil. Damos, naturalmente, por supuesto el sentido de la palabra perfil. Todo el mundo sabe lo que es un perfil. Pero este concepto puede ser definido de dos maneras. La primera es puramente exterior o geométrica. En este caso distinguiremos dos posibilidades. El perfil de una vasija de corte redondeado es la línea en la cual se cortan el plano trazado por el eje de la vasija con la superficie de ésta. Pero tal determinación no es verdadera cuando se trata del perfil de una pared o del perfil de un listón que separa la pared del zócalo que forma la base de ésta. Ni la pared ni el listón tienen perfil. En lugar de éste, lo que encontramos es un plano: el eje de la vasija en este ejemplo se ha extendido, por decirlo así, en un plano. En los dos casos este plano está en algún punto detrás de la superficie visible de la pared o del listón y es paralelo a éstos; está, por consiguiente, como ellos mismos, perpendicular al suelo. Digo que está en cualquier punto detrás de la superficie visible de la pared o del listón, porque nuestro pensamiento sitúa dicho plano a una profundidad cualquiera del muro. En tal caso, el perfil es la intersección de un plano perpendicular a éste, y, a la vez, como la pared y el zócalo perpendicular al suelo, con la superficie del muro o listón.

Otra cosa sucede cuando lo que preguntamos no es por qué construcción geométrica se nos revela la línea del perfil,

sino qué es lo que en esta línea de perfil se nos hace intuitivo, es decir, cómo se conduce esta línea, o qué relación tiene con la naturaleza interior de la imagen o cuerpo. A esta última pregunta podemos dar una respuesta general. Y ésta es la siguiente: tal perfil es la línea en la cual toma expresión inmediatamente el cambio o la uniformidad del hecho en ella, la manera del salir de sí mismo o del volver a sí mismo o de permanecer en un estado interior. Esta vida interior parte, en uno de los dos casos señalados, de un eje; en el otro, de un plano. Pero en ambos casos es vitalidad interior de la misma especie y está sujeta, por consiguiente, a idénticas leyes.

Y el ser esto así nos permite, en nuestra consideración, que se propone determinar la esencia interior que se nos revela en la línea del perfil, reducir aquellas dos posibilidades a una sola. Y así lo haremos en honor a la sencillez. Reduciremos las dos a la primera. En los casos en que el eje se ha convertido en plano, supondremos un eje simple, es decir, reduciremos con el pensamiento este plano a un eje. Aquí sólo hablamos expresamente de aquellas figuras que a partir de un eje se extienden en igual forma en todas las direcciones o perduran, se recogen o persisten en una determinada amplitud; en una palabra, manifiestan su vitalidad particular interna. Comprendemos entre éstas las figuras en que el eje se extiende positivamente en un plano.

Aquel eje es ahora una línea. Y en pensamiento damos a esta línea una dirección, para lo cual necesitamos fijar un punto de partida. Ahora bien, concebimos esta línea otra vez, en honor de la sencillez, como línea vertical y la pensamos como desarrollándose de abajo arriba. En otras palabras, concebimos nuestra figura que se desarrolla a partir de un eje simétricamente en todas direcciones como descansando en una base horizontal o elevándose sobre esta base. Esto no quiere decir que una figura de esta especie deba tener siempre de hecho tal dirección; en la práctica su dirección puede ser la que se quiera. Mas por ello no cambia su naturaleza interior. A lo sumo, si suponemos otra dirección cualquiera, emplearemos en su descripción otros nombres. Por esto, aquí debemos dar por supuesta la dirección indicada.

Hablábamos de una vida interior en nuestra figura. Esta vida es la que le da nacimiento y forma. Mas para mostrar este su nacimiento debemos partir de una forma fundamental. La forma primera fundamental es la de un cilindro que se eleva sobre una base circular. Pero nosotros remplazamos esta forma, y, por consiguiente, la figura que de ella se engendra por un corte longitudinal efectuado por el eje. Puesto que, según nuestra hipótesis, las figuras se desarrollan simétricamente en todas direcciones a partir del eje, este corte longitudinal no puede representar toda la figura. El corte longitudinal del simple cilindro recto se nos representa como un rectángulo. Y como un rectángulo que descansa sobre uno de sus lados. Por consiguiente, concretando, esto es lo que hay en el fondo de nuestra contemplación.

No necesitamos decir que partiendo, como partimos, de un cilindro puesto de pie, es decir, de un rectángulo, elegimos un punto de partida natural. Toda actividad espacial se produce en una dirección espacial cualquiera. Pero todas las direcciones espaciales que pueden darse se reducen fundamentalmente a tres. Y si reemplazamos el cuerpo por un plano las tres direcciones se reducen a dos, a saber, la vertical y la horizontal. Todas las demás pueden ser consideradas como combinaciones de éstas. Estas dos direcciones las encontramos frente a frente en el rectángulo. Por esto mismo el rectángulo es el punto natural de partida para la contemplación de nuestra figura.

Pero fijémonos, ante todo, en que la figura a que aquí nos queremos referir descansa en una base horizontal, o que nosotros la consideramos como puesta en pie. Este «estar en pie» es para la consideración estética un desarrollarse en dirección vertical, un engendrarse de abajo arriba, es decir, un engendrarse merced a una fuerza en movimiento. Por consiguiente, la base será el punto de partida y el límite superior de la figura la meta de esta génesis o movimiento.

Ahora bien, esta meta es, necesariamente, como punto límite del movimiento, un punto de reposo: es el lugar en que las fuerzas en movimiento llegan al reposo.

Si suponemos que el límite superior de la figura no es tal

punto de reposo natural, entonces el movimiento por el cual se engendra la figura continuará hasta que encuentre otro punto de reposo. Entonces el límite superior no será ya un límite. La figura resultará inacabada.

Con esto no quiere decirse que tal estado de reposo en el límite superior de la figura deba aparecer como tal desde todos los puntos de vista. Sólo sucederá esto mientras contemplemos la figura en sí. Cuando pertenece a un conjunto más complejo, este límite podrá estar muy lejos de desempeñar tal función. Y lo estará cuando el movimiento se propague a través del conjunto.

Supongamos, por ejemplo, una columna románica con capitel cúbico y sobre la superficie del capitel un arco sobrepuesto. En este caso, la superficie superior del fuste representará para éste un estado de equilibrio, es decir, de reposo. Pero en el conjunto indicado este límite superior supone un estado de concentración de la masa y de la fuerza del fuste contra su eje; y esta concentración implica una tendencia a la continuación del movimiento en el cual se resuelve.

De esta concentración aparece después el conjunto en el capitel. Este se conduce respecto del fuste, en cuanto a su modalidad horizontal, como la resolución con la tensión. Y el límite superior del capitel viene a ser de nuevo un estado de equilibrio, a saber, con relación al capitel, o, en su caso, al conjunto que forman el fuste y el capitel. Este conjunto llega en el límite superior del capitel a resolverse en un estado de tensión horizontal y vuelve a su natural equilibrio. Mas para el conjunto formado por el fuste, el capitel y el arco, sigue apareciendo este lugar como un punto de concentración horizontal y como tendencia a la continuación del movimiento. En este conjunto consúmase la vuelta al estado de equilibrio sólo en la separación de las dos ramas del arco. En éste se resuelve la tensión horizontal existente ya en el capitel.

Pero aquí hablamos sólo de simples figuras aisladas, como se nos ofrecen en el fuste o capitel de la columna románica. Y bajo este supuesto subsiste todo lo que hemos dicho.

Mientras la línea superior limitante de una figura, desarrollada de abajo arriba, bajo el supuesto de que se trata de

una figura aislada, representa tal estado de reposo natural, la línea inferior no necesita representar la base. Esto no quiere decir que no pueda hacerlo. La base puede obrar una supresión del equilibrio natural de las fuerzas en la figura, pero también puede producir este equilibrio. En el primer caso el desarrollo de la figura se nos representa como un restablecimiento directo o indirecto del estado de equilibrio. En el segundo caso el estado de equilibrio puede ser suprimido. Entonces el desarrollo de la figura puede representar el restablecimiento del mismo.

Suponiendo ahora que se trata de este último caso, el rectángulo, o la figura por él representada, se hunde bajo el influjo de la gravedad contra la cual lucha y se ensancha o comba lateralmente para volver después a la posición de equilibrio originaria. Entonces la línea del perfil se curva. Pero este hecho supone la movilidad interior de la figura en todas direcciones. Que ésta existe lo demuestra la línea combada. En cambio, la figura rectilínea ignora tal movimiento, o, por lo menos, en ella tal movimiento no es tomado en consideración.

Fuerzas fundamentales. Fuerzas verticales.

De lo expuesto se deducen diferentes posibilidades que debemos concretar más determinadamente.

Como decíamos antes, hemos de partir del simple rectángulo puesto sobre una base: y lo primero que sabemos de él es que está en pie, es decir, que está derecho.

Esta posición recta es una actividad, y toda actividad encuentra una fuerza frente a sí, contra la cual se dirige.

Ahora bien, aquí aparecen las dos posibilidades fundamentales: aquella actividad vence a esta fuerza o la mantiene en equilibrio. La figura, al elevarse, puede sostener un peso que obra sobre ella desde arriba o puede contrarrestar el impulso de la propia pesantez.

No pensamos ahora en este último hecho sino que partimos del supuesto más sencillo. Y éste es el de que la figura se eleva libremente. También entonces la actividad de la figura

se emplea contra la pesantez. Pero ésta no es la pesantez de una carga que obra de arriba abajo, ni siquiera la pesantez propia, sino simplemente la pesantez que por todas partes obra en el espacio, la que tiene que vencer todo aquello que se yergue. Como se observa, el fenómeno que aquí describo es el mismo de una simple línea vertical que se prolongase libremente por su extremo superior. También ésta obra en dirección contraria a la gravedad. Mas por el hecho de ser una línea libre en su extremo superior, no queda espacio para el pensamiento de una carga que la línea sostenga, ni tampoco de la propia pesantez.

El movimiento en cuestión, por consiguiente, se produce por un impulso espontáneo. En la sencilla figura que aquí hemos escogido, por ejemplo, este impulso empieza donde empieza la figura a elevarse, esto es, en el extremo inferior, o sea en la base. El movimiento no se efectúa en varios actos en el sentido de que la figura, mediante un primer impulso, se levante hasta cierta altura, y después otro nuevo impulso consume el resto del movimiento, sino que el impulso es único. Y así tiene que ser porque aquí hablamos de una simple figura, no de una serie de figuras que se levantasen unas sobre otras. Pero si la elevación se efectúa en varios actos consecutivos, entonces la figura se convertirá en varias superpuestas o que se levantan unas sobre otras.

Y semejante caso es imaginable. Un ejemplo de ello lo tenemos en la columna compuesta de cuerpos separados y encajados los unos en los otros. Aquí el movimiento de elevación se efectúa en varios actos sucesivos. Al mismo tiempo la columna no es una figura única sino una figura compuesta de varias cajas o cuerpos superpuestos.

Enfrente de esta figura encontramos ahora la columna lisa. Esta se eleva de un solo trazo. Su elevarse es obra de un único impulso. Y también por esto la columna se caracteriza como figura simple. Ahora bien, sólo de esta clase de figuras simples hablamos aquí.

Este impulso elevador, una vez que se ha iniciado, prosigue y vence la pesantez. Y, al vencerla, se agota el impulso. Por consiguiente, el final del movimiento es la situación de

reposo, el arribo a la meta, el acabar de erguirse. El movimiento en cuestión es comparable al de la piedra que rueda a consecuencia de un primer impulso recibido, hasta que el desgaste de fuerza producida por los rozamientos le hace perder su velocidad y, por último, se para.

La idea de que este «elevarse», como nosotros le presuponemos, es decir, como un simple erguirse sin el pensamiento de un «resistir» o de un obrar contra un peso que viene de arriba o contra la fuerza natural de la gravedad, es el efecto de un «único impulso», puede ser expresada también de esta manera: la figura debe su elevación a un único impulso. Sin embargo, esta expresión pudiera prestarse a una mala inteligencia. El elevarse de la figura debe su existencia también a un impulso que se repite de momento en momento, es decir, la figura se eleva positivamente, en virtud de un único impulso, pero lo hace en cada uno de los momentos de su existencia, o, mejor dicho, de mi contemplación estética. Si supusiésemos que el elevarse no se consumaba en un momento, entonces habría un instante en que la figura no estaría acabada.

En realidad, la figura está erguida de una manera permanente. Pero esta simple modalidad se transforma, para mi contemplación estética, en una acción renovada a cada instante, en el crear la forma, en resumen, en un erguirse o elevarse.

Sucede, en otras palabras, con el erguirse de un objeto estético, lo que sucedería con mi propio erguirme. También éste cesaría si cesara un momento la actividad en virtud de la cual realizo el acto. También es un constante erguirme. Y es también, al mismo tiempo, un acto libre si, y en cuanto yo no levanto un peso, ya sea el peso de un cuerpo extraño, ya el de mi propio cuerpo. Análogo a este acto mío es, como hemos dicho, el erguirse de una figura espacial, para mi contemplación estética. Su posición erguida no es otra cosa que esa constante acción de que venimos hablando.

Pero también cuando la figura es una figura simple, es decir, sin remates ni añadidos, es un constante erguirse que cada vez se efectúa por razón de un único impulso, dado al principio y continuado en el curso del desarrollo de la figura.

El acto completamente libre de que aquí hablamos, apare-

ce contrapuesto, como ya indicamos, al permanecer en la misma forma y situación. Aquí la figura tiene la forma erguida, tiene este modo de ser, no lo logra por el vencimiento de la gravedad; la posee y la afirma o la sostiene en oposición a la gravedad amenazante. Lo cual también podemos expresar diciendo: la figura ejerce una acción de resistencia contra la gravedad.

Ahora bien, analicemos más concretamente lo característico de esta resistencia. El concepto de resistencia implica que ésta no se ejercita mientras no obra la fuerza contra la cual se opone. Así, en nuestro caso, encontramos que la resistencia no tiene lugar cuando falta el efecto de la gravedad; sino que sólo existe evocada o provocada por ésta. En efecto, la fuerza o capacidad de la resistencia existe ya de antemano. Es supuesta como una propiedad de la figura. Es, dicho en términos generales, una fuerza de extensión vertical naturalmente propia a la figura. Pero tal fuerza sólo es puesta en acción por el efecto de la gravedad. Mientras la gravedad obra, legítima esta fuerza y la trae a existencia.

Y el resultado de todo esto no es que el impulso se consuma en el vencimiento de la gravedad. La gravedad no es vencida, sigue obrando. Y también la fuerza que aquí aparece en lugar de aquel impulso, sigue obrando. Pero el efecto de la gravedad no es suprimido sino mantenido por el de la fuerza de extensión vertical traída a la existencia por la gravedad misma.

Con toda claridad se ve aquí la oposición entre las dos posibilidades que hemos contrapuesto anteriormente. Allí, en el libre erguirse, lo primero es el impulso, y mientras éste obra ataca a la gravedad y la vence. En nuestro caso, por el contrario, sucede a la inversa. Lo primero no es el impulso sino la fuerza de la gravedad. Y ésta llama a la existencia la ya existente fuerza de extensión vertical, para después, por este efecto, impedir la posibilidad de una acción ulterior. Allí el final es el reposo, en el sentido de que no sucede ya nada más. Aquí el final es el equilibrio de fuerzas que obran la una contra la otra en opuesta dirección.

Así como el impulso de actividad vertical de que hablá-

bamos primeramente es un solo impulso de extensión vertical de toda la figura, también la fuerza de extensión vertical, de que aquí hablamos, es una sola fuerza existente en la figura de una vez para siempre. Pero no necesitamos añadir que esta fuerza nace en cada momento de nuevo, así como decíamos de aquel impulso que se renovaba en cada momento. Esta fuerza es, pues, simplemente constante.

Pero otra cosa sucede con sus efectos. Estos nacen, positivamente, en cada momento de nuevo, porque la fuerza es tomada en consideración, y, por consiguiente, llamada a obrar en cada momento.

Y siendo este efecto llamado a obrar en cada momento, es también mantenida por él en cada momento la fuerza de la gravedad; nace así, pues, en cada instante el equilibrio de ambas fuerzas. También aquí la contemplación estética transforma el ser duradero en vida, es decir, en constante devenir. Sucede aquí con las figuras espaciales como con mi cuerpo. También cuando yo soporto un peso lo soporto por una constante y renovada actuación de mi fuerza de resistencia. Y como ésta actúa en cada momento de nuevo, también a cada instante se establece el equilibrio entre el peso que soporto y mis fuerzas de resistencia.

La resistencia que la figura desarrolla en virtud de su fuerza de extensión superficial contra la presión, es llamada a obrar, como queda dicho, por la acción de dicha presión. Pero pueden darse dos posibilidades. La figura puede ejercer una resistencia rígida o elástica. Lo primero quiere decir que la presión obra y se produciría una variación de la altura si no lo impidiera la resistencia provocada por su efecto. En este caso la presión obra, pero sin efecto. Obra, esto es, llama a la acción a aquella resistencia rígida; y no produce efecto, es decir, que no opera ninguna alteración en la figura porque lo impide dicha rígida resistencia. Se afirma simplemente en su existencia. Frente a esta resistencia rígida está ahora la resistencia elástica. Esta significa que la presión produce su efecto, esto es, que disminuye la altura de la figura, o que ésta cede, pero que al ceder opone cada vez una más fuerte resistencia. La presión obra sobre la figura contrayéndola. Con ello, la

fuerza de extensión vertical es puesta en acción. Y es puesta en acción aumentando progresivamente en intensidad. Obrará, según esto, aumentando el efecto de la presión, es decir, produciendo una disminución de la altura cada vez más acentuada. El proceso llega al reposo en el momento o en el punto en que la cantidad de efecto de la fuerza de extensión vertical o la cantidad de resistencia o de contratendencia, llegue a ser igual a la cantidad de fuerza que la resistencia ha provocado, en nuestro caso, por consiguiente, a la gravedad. Denominaremos este momento como el momento del equilibrio. Pero es un equilibrio en el contraefecto elástico, o, en otras palabras, es un equilibrio elástico.

Aquí se supone siempre que aquello que provoca la fuerza o capacidad de resistencia, o sea lo que provoca la resistencia, es la fuerza de la gravedad. No una gravedad cuya naturaleza sea ser vencida, sino una gravedad que siempre existe porque en cada momento se renueva.

Esta gravedad es necesariamente el peso de una masa, ya sea ésta una masa que obre sobre la figura, ya sea la masa, misma de la figura. En todo caso hay que distinguir esta gravedad de la fuerza que le opone una resistencia, ya sea rígida, ya elástica. El efecto de las últimas es, como queda dicho, provocado, es el resultado de una reacción. La fuerza de resistencia, podemos decir en breves palabras, es una fuerza reactiva. Por el contrario, la fuerza que la gravedad implica o que denominamos nosotros fuerza de la gravedad, no es reactiva sino espontánea como aquel impulso de elevación o de enderezamiento. Y hasta puede decirse que no es otra cosa que un impulso espontáneo que se renueva en cada momento.

Al mismo tiempo está también en oposición con aquel impulso por el cual suponemos que la figura se yergue, se pone derecha, se endereza. En su acción no hay una actividad de la figura sino que ésta se conduce pasivamente frente a la gravedad. Sufre su efecto.

De este modo la fuerza de la gravedad es, por un lado, análoga a dicho impulso, por otro, se distingue de él. Aquel impulso del erguirse tampoco es reactivo sino espontáneo. Pero es espontáneo y activo.

Efecto horizontal y recíproco de las fuerzas horizontal y vertical.

Notemos ahora, además, que la figura espacial de que hablamos, no sólo se yergue o endereza sino que, al mismo tiempo, se extiende en dirección latitudinal. Lo cual no sucede por un impulso que empiece en un punto de partida y se desarrolle a través de la figura. Pues esto significaría que la figura naciese y se desarrollase en dirección horizontal a partir de un punto, lo cual contradice nuestra hipótesis. Hablamos de figuras que están en pie, es decir, que nacen y se desarrollan en dirección vertical. Pero la fuerza de extensión horizontal sólo puede ser considerada como existiendo de antemano en la figura, y de una vez, por consiguiente, siempre de un modo uniforme. También en lo que se refiere a esta fuerza puede considerarse la figura como activa.

También esta fuerza obra contra algo, a saber, contra la tendencia al estrechamiento o a la limitación. Y de ella se puede decir lo que decíamos hace poco de la fuerza de extensión horizontal. También existe en la figura siempre, y en todas sus partes es igual; también en ella y por ella la figura se muestra activa.

Mas por lo que se refiere al carácter de espontaneidad y de actividad, las dos fuerzas se conducen de un modo característico. Ambas son, a la vez, reactivas y espontáneas. En primer lugar: cada una de estas dos fuerzas antagonistas obra provocada por la acción de la otra, y, por consiguiente, puesta en acción por ella. Y su efecto se acrecienta en el curso de aquel contraefecto. En este respecto las dos son reactivas. Por otro lado, las dos son también espontáneas. No sólo existen originariamente en la figura sino que obran también por sí mismas. Estos dos procesos se reducen ahora a uno solo: las dos fuerzas obran, en primer lugar, espontáneamente la una contra la otra, y guardan el equilibrio en su acción recíproca. Es éste un equilibrio en el cual cada una de las fuerzas llega a producir un efecto correspondiente a su cuantía. Pero este equilibrio natural de las dos fuerzas puede romperse. Supongamos, por ejemplo, que la figura, cediendo a cualquier in-

flujo sufrido, se extiende horizontalmente saliendo de este equilibrio natural. Entonces se da una tendencia al restablecimiento de la situación de equilibrio. Esta es una tendencia reactiva que en la hipótesis supuesta se determina como tendencia al estrechamiento. A ella se opone la tendencia al restablecimiento del equilibrio horizontal en dirección contraria, esto es, la tendencia reactiva al ensanche cuando la figura ha salido, por cualquier circunstancia, de su equilibrio natural. En aquel caso, la fuerza de estrechamiento, y en éste, la de ensanche, se han transformado en tendencias reactivas, o se conducen como tales. Y frente a esta posibilidad está la otra. La figura ha encontrado un impedimento en su comienzo a ensancharse o a estrecharse. Entonces nace una tendencia a recobrar el equilibrio que se manifiesta de nuevo como una tendencia al ensanchamiento o al estrechamiento.

La posibilidad de que esto suceda da a toda la figura un carácter de movilidad interior. Oscila o puede oscilar alrededor de un equilibrio horizontal; cada desviación hacia un lado engendra la tendencia a un movimiento contrario.

Demos ahora un paso más en la consideración de nuestra figura. Yo hablaba de la posibilidad de la supresión del equilibrio horizontal o de la movilidad horizontal, como si ésta pudiera darse con completa independencia de la marcha vertical de la figura. Pero no es así. Sino que es preciso advertir que el proceso horizontal y el vertical están en una dependencia recíproca. Y esta dependencia mutua es para la esencia de la figura corporal de una significación decisiva.

Aquella idea de una disminución de la extensión vertical de una figura espacial o de un recogerse la figura en sí misma, encierra en sí la idea de una tendencia a la expansión vertical. Del mismo modo, la idea de estrechamiento o concentración horizontal lleva consigo la de una tendencia al aumento de la extensión vertical. Con esto está dicho que la disminución de la extensión vertical encierra en sí una excitación de la fuerza de concentración horizontal.

Podemos patentizar este proceso representándonos que cada disminución de la extensión vertical implica una compresión de las partes de la figura en el mismo sentido vertical.

Esta compresión significa, a la vez, la tendencia a la expansión en sentido horizontal. Del mismo modo, la disminución de la extensión horizontal implica una compresión de las partes en sentido horizontal; lo cual engendra la tendencia a la extensión en sentido vertical. Como vemos, aquí se da por supuesta la movilidad interior de las partes de la figura en todos sentidos, pero también la resistencia creciente contra dicha movilidad producida por la aproximación de las partículas.

El estado a que llegan las partes con este movimiento de aproximación y de resistencia creciente, podemos designarle empleando una frase usual, como estado de tensión. Y entonces el estado de tensión se resolverá en un cambio de dirección de la fuerza en ángulo recto, es decir, que la tensión tenderá siempre a transformarse en un movimiento extensivo que formará ángulo recto con el sentido de la tensión.

Ahora bien, en cuanto la tendencia del movimiento vertical se engendra de la tensión entre el estrechamiento horizontal o presión horizontal de las partes unas con otras y el contraefecto de la fuerza de extensión horizontal, el movimiento vertical nos aparece a una nueva luz. No es, por consiguiente, como nosotros suponíamos antes, producto de un impulso primario que tienda a la extensión vertical, sino que es de naturaleza secundaria, a saber: el resultado de aquella tensión horizontal. Y a la misma luz nos aparece ahora el movimiento de extensión horizontal. Es el resultado de una tensión vertical, y, en último término, el resultado de la gravedad.

Con esto se nos hacen comprensibles por modo especial, ambas clases de movimiento. No necesitamos ya, en cuanto se refiere a la hipótesis estudiada, hablar de impulsos, que se producen sin que sepamos cómo, sino que en su lugar aparecen los resultados naturales de la tensión. Aquéllos carecen de motivación; éstos, en cambio, los vemos existir. Están interiormente motivados. Así se aclara la comprensión de la vida interior que supone el proceso en las figuras espaciales.

Sin embargo, no hay que olvidar que todo esto es relativo. El que la tendencia a la extensión vertical provenga de la tensión horizontal, no quiere decir que no se pueda dar otra

tendencia a la extensión vertical; y, del mismo modo, el que la tendencia a la extensión horizontal se engendre por la tensión vertical, no quiere decir que no exista otra tendencia a la extensión horizontal. Queda siempre la posibilidad de que se produzcan las dos clases de extensiones por un impulso primordial libre. Y, por otro lado, existe la posibilidad de una extensión vertical que simplemente existe y que, contra una presión que obra sobre ella y que amenaza su integridad, ejerce una resistencia, ya sea rígida, ya elástica.

Según esto podemos considerar el rectángulo de que partíamos para nuestra construcción imaginaria desde otro punto de vista. El rectángulo se erige libremente como la línea vertical de terminación libre. O bien, sufre un efecto amenazador contra su posición vertical y ejerce una resistencia rígida, o se inclina bajo el influjo de una presión ejercida verticalmente contra él, pero encuentra en sí mismo la fuerza de resistencia que necesita para detener el efecto de la presión, o encuentra en sí mismo una situación de equilibrio elástica.

Aparte de esto, podemos considerar el rectángulo como si, en virtud del estrechamiento horizontal o de la compresión horizontal de las partes, lograrse una extensión vertical. Y, por último, podemos ver en él una figura que tuviese en sí una mayor extensión vertical, pero sufriese una disminución en su altura, y, por consiguiente, se hubiese ensanchado, con la circunstancia de que este aumento de su latitud provocase una creciente resistencia contra una mayor extensión en dicho sentido, y, finalmente, podemos suponer que renunciase a toda extensión horizontal y a todo encogimiento vertical. La figura se afirma en su extensión vertical en virtud de la resistencia que se ejerce en ella por la fuerza horizontal de estrechamiento.

Cuál de estas maneras de considerar la figura es la que debemos preferir, dependerá de las circunstancias. Si descartamos el pensamiento de una presión que se ejerce sobre la figura desde arriba, porque ésta termina libremente por su parte superior, y tampoco hay motivo para pensar de un esfuerzo contra su propio peso, entonces la figura será tal que se eleva o se levanta libremente con un determinado

ancho. Si la figura está cargada, pero es independiente, es decir, no aparece inmediatamente como parte de un conjunto que en ella ejerza cualquier clase de estrechamiento o ensanche, entonces aparecerá como ejerciendo una resistencia vertical, rígida.

Si forma parte de un conjunto, y en él se estrecha, aparecerá a una nueva luz. Parecerá tener su extensión vertical por este estrechamiento. Parecerá que se encoge espontáneamente para prolongarse verticalmente y elevar la pieza que en ella se articula, o ejercer una actividad reforzada de resistencia contra la carga. Si es una parte de un todo que en ella penetra, parecerá recogerse para ganar la capacidad de resistencia que necesita como base o fundamento de lo que sobre ella descansa.

Como ejemplo de este último caso podemos recordar el ábaco de la columna dórica. Se ensancha, en comparación de la columna, y parece ceder al peso del entablamento, y al ceder ensancharse. Al ceder, sin embargo, se recoge poderosamente y afirmase contra el efecto de la presión. De este modo forma el miembro o eslabón capaz de resistir entre la fuerza de elevación vertical de la columna y el peso del entablamento concentrado en el arquitrabe.

Perfil curvilíneo.

El ceder del ábaco dórico contra la presión de que aquí hablamos, es un ceder que se realiza en un acto único, así como el encogerse por los lados, por el que se evita un ceder ulterior. Esto quiere decir que ambas cosas no son un hecho que nosotros veamos consumarse ante nuestros ojos. Lo que vemos es simplemente un extenderse en dirección de la anchura y un recogerse de ésta. Este hecho debe su existencia, para la contemplación estética, a una acción que se renueva a cada momento. Pero nosotros no vemos cómo cede la figura y se extiende en dirección de lo ancho, y, por otro lado, se encoge, es decir, no vemos el devenir de este proceso. Y así sería siempre mientras la figura fuese simplemente una figura limitada por líneas rectas. Lo cual no sucede cuando se trata

de una figura terminada por líneas oblicuas y sobre todo por líneas curvas. En estos dos últimos casos el proceso interior momentáneo o que se consuma de una vez, se transforma en un proceso vivo, esto es, en una serie de momentos en la existencia de la figura. En el último caso, o sea en la figura curvilínea, transfórmase en una serie de fases que entran las unas en las otras en sucesivas formas del mismo proceso, que salen las unas de las otras y se suceden las unas a las otras. Esto último sucede únicamente en la figura limitada por líneas curvas, pero sucede siempre. Aquí vemos siempre una figura que parte de un estado inicial y que, atravesando por una multitud infinita de estadios y de fases cambiantes, experimenta un efecto y, por otra parte, elabora el trabajo contrario. La figura desarrolla ante nuestros ojos una «historia interior» infinitamente varia.

Opongamos ahora aquí, a la forma limitada por líneas rectas, a la forma del cilindro recto o del ángulo recto que lo representa, la forma del bocel (*Wulst*) (1). Lo que vemos es una historia horizontal, o de un proceso horizontal. El bocel tiene al principio una cierta anchura inferior. Es la misma que tiene la figura en su borde superior, es decir, en el punto en que se encuentra en su posición natural de equilibrio o en que alcanza su natural situación de reposo. Por consiguiente, el bocel se encuentra en su comienzo en la posición natural de equilibrio. Pero le vemos salir de ella en cuanto se empieza a elevar sobre su base; vemos paulatinamente realizarse y progresar el efecto de una fuerza que tiende a ensancharse. Esta fuerza se desarrolla primero rápidamente, después más despacio. Lo cual nos produce la impresión de que la rapidez originaria del movimiento de ensanche encuentra un obstáculo y tiene que vencer una resistencia cada vez mayor. Comprendemos esto por la creciente contratendencia o tendencia a volver a la natural posición de equilibrio, o sea por el crecimiento de la fuerza, cada vez más tomada en conside-

(1) *Wulst*, en alemán, es toda moldura de perfil convexo. Equivale a nuestro bocel o toro, de donde se engendran todas las demás. (N. del T.)

ración, de concentración horizontal. Por fin, vemos que el movimiento hacia afuera llega a resolverse en reposo. El efecto de aquella fuerza que tendía a la cesación del equilibrio en favor de la extensión horizontal, es aquí igual al de la tendencia reactiva creciente al estrechamiento, despertada por aquel mismo efecto, o sea a la tendencia al restablecimiento del equilibrio. Y desde este punto vemos que las relaciones de las dos fuerzas se invierten. No aquella fuerza misma tendente al ensanchamiento, pero sí su efecto, se consume en la contención o represión, primero rápida, después más lenta, de la acción de la fuerza limitante o de concentración. El movimiento de ensanche pierde sucesivamente su fuerza viva. Por consiguiente, el momento de equilibrio de los dos efectos es necesariamente un momento de cambio o crisis. A partir de él, la figura, primero lentamente, después, cada vez más deprisa, vuelve a su natural posición de equilibrio horizontal y recobra, por último, su anchura originaria.

Con esta historia horizontal está también relacionada una historia vertical de la misma figura para nuestra impresión inmediata, y no sólo unida, sino que brota inmediatamente de ella. El ensanchamiento sucesivo de la figura es, al mismo tiempo, una disminución sucesiva de su altura. Y la menor rapidez del movimiento de ensanche es para nuestra impresión equivalente a una cada vez más lenta depresión en la altura originaria del bocel hasta llegar, por fin, a un punto en que la figura queda protegida contra la necesidad de una depresión ulterior. La necesidad del ceder se ha transformado al llegar a este punto en un resistir. La figura, al ensancharse, ha ganado, mediante la resistencia que este mismo ensancharse encontraba, algo que antes no tenía, a saber: una extensión vertical o de altura que le da una cierta fuerza de resistencia. Este sucesivo nacer de un movimiento de extensión vertical que engendra una fuerza de resistencia, es decir, que contiene los efectos de la presión, nacido de una altura existente ya al principio, es la «historia» íntima vertical que presenta la figura. Y no es que esta historia vertical se desarrolle paralelamente a la horizontal, sino que brota, nace de ella. Y vemos cómo se engendra de ella al ver realizarse la historia vertical.

Y con esto hemos conseguido una imagen comprensible de la esencia interior de esta figura curvilínea en oposición a las rectilíneas. También la figura rectilínea, ya lo dijimos más arriba, puede ceder, y al ceder parecer afirmarse. Pero en la curvilínea, este proceso se verifica en un movimiento vivo y, a la vez, en forma de cambio o transformación. Vemos luego que, en ella también, los dos momentos que allí se ofrecían contrapuestos, a saber: el ceder y el resistir, el sufrir y su reacción, se separan uno de otro. El mero mantenerse firme en el ceder se ofrece aquí como un proceso vivo en el que la figura pierde su anchura originaria y con esto su altura originaria, y en que, a la vez, gana visiblemente algo, a saber: la fuerza de resistencia horizontal y vertical. Lo primero se ofrece para nuestra impresión inmediata en el ensanchamiento horizontal; lo segundo, en la cesación de este ensanchamiento y en el retroceder en dirección contraria.

Con lo cual queda indicada la función estética específica del bocel y en ella va implícita, a la vez, la función específica de la figura curvilínea en general. No consiste ésta en otra cosa sino en que aquello que en una figura rectilínea se da en un momento, en la curvilínea se da en una serie de momentos, y las actividades o movimientos opuestos se transforman en actividades o movimientos que se engendran unos a otros.

CAPITULO XI

FORMA FUNDAMENTAL DEL BOCEL

La forma del bocel.—Bocel normal y subnormal.

A pesar de la extensión con que hemos tratado el tema anterior, debemos aún detenernos a estudiar más particularmente la condición fundamental que determina el nacimiento, o que da origen, a la figura limitada por líneas curvas. Podemos suponer que tal figura es engendrada por el movimiento en todas direcciones de las partes de la misma. La figura limitada por líneas rectas puede ser concebida como engendrada por líneas verticales invariables en su forma, cuyas partes, en efecto, pueden correrse de un lado a otro de modo que las líneas se acorten o se alarguen, pero que no puede en modo alguno experimentar un ensanche lateral. Ahora bien, para la figura terminada por líneas curvas tenemos que sustituir este esquema representativo por otro. Dicha figura consiste o se compone, o podemos descomponerla en pensamiento, en partes que se pueden alejar unas de otras en todas direcciones, así como también acercarse. Y esta movilidad plurilateral es transformada en el bocel, por efecto de una presión, en movimiento efectivo. Para el caso es completamente indiferente que concibamos esta presión como un peso o carga que obra sobre la figura de arriba abajo, o como el efecto del peso propio de la figura, o sea la fuerza de la gravedad. Hemos de dar por supuesto que el efecto, cualquiera que pueda ser su origen, debe ser concebido, para los fines de la contemplación estética, como un agente espontáneo que obra en cada momento renovándose, que apretase la figura por arriba, y, en su consecuencia, la ensanchase lateralmente, pero que, al

mismo tiempo, al hacer esto, engendrarse poco a poco una contratendencia elástica por medio de la cual se mantuviese la figura en equilibrio.

Determinemos ahora de un modo más exacto las condiciones del bocel de que hemos tratado brevemente en las páginas anteriores. Partiendo de la línea horizontal fija de la base, o, mejor dicho, de los puntos extremos que la terminan, la figura se va ensanchando por el influjo de una presión que obra constantemente. Al suceder esto, decíamos, crece la resistencia, es decir, la contratendencia elástica; hay un momento en que entre la presión y dicha contratendencia se produce el equilibrio, y a partir de este momento la contratendencia toma la supremacía y acaba por vencer a la presión. El final de este proceso es que la figura recobra en su extremidad superior el mismo ancho de su base.

A esto hay que añadir que la vuelta a las dimensiones laterales originarias se realiza necesariamente en forma de simple inversión del movimiento de ensanche precedente. Lo cual es un natural contraefecto elástico de la figura o un contraefecto elástico natural al proceso mismo que la engendra. En otras palabras, la figura es simétrica a partir de su centro, o sea del punto máximo de latitud, hacia arriba y hacia abajo. Ya designamos a la figura como bocel. Ahora debemos añadir más concretamente que es una figura simétrica, siempre bajo el supuesto de que la base represente el ancho originario o la natural posición de equilibrio horizontal, y, por consiguiente, el equilibrio natural entre la fuerza de extensión lateral y la fuerza de concentración, y bajo el supuesto también de que sobre la figura no obra ninguna otra fuerza fuera de las indicadas. Para simplificar la cuestión, podemos considerar la figura, o, mejor dicho, su perfil como circular. No quiero decir con esto que deba ser circular. Ya veremos cuándo de hecho tiene esta figura y cuándo no la tiene. Entretanto invito al lector a que se la represente como circular, es decir, como compuesta de líneas circulares cortadas. En todo caso es la forma que acude a la imaginación inmediatamente cuando se contempla la figura.

Antes de abordar la cuestión propuesta de si la figura es

circular o no es circular, debemos considerar otro momento en la forma del bocel, a saber: qué dirección tiene la línea del perfil en su comienzo, y, por consiguiente, también en su borde superior, o cómo nace esta línea y cómo muere.

Y observamos lo siguiente: lo que en la figura dicha tiene el efecto de la presión es, dicho de una manera general, la tensión de la figura misma, o sea la resistencia que en todas sus partes obra contra la alteración de su forma. Esta variación de la forma es de dos clases, a saber: por un lado variación de la altura, por otro, y no sin relación con ésta, ensanche de la misma o acentuación de la línea del perfil.

A esta diferencia entre los factores de la variación de forma corresponde luego una diferencia análoga de dos factores en aquella resistencia. En cuanto ésta va dirigida contra la disminución de la altura o contiene el movimiento de arriba abajo, es una resistencia vertical. En cuanto es resistencia contra el abultamiento o ensanche obra desde fuera, es decir, desde las líneas limitantes laterales hacia adentro.

Ahora bien, estas dos clases de resistencia difieren en lo que se refiere a su dirección. Pero también difieren en su esencia. La resistencia vertical es una resistencia contra la presión indefinida de las partes en dirección vertical. Es, con arreglo a su naturaleza positiva, una tendencia hacia la expansión vertical que crece con el progreso de la presión o que tiene por finalidad la expansión vertical de las partes. Por el contrario, aquella resistencia que obra de afuera adentro es, a la inversa, una resistencia contra la separación de las partes entre sí. Por consiguiente, es por su naturaleza una tendencia de las partes a aproximarse unas a otras.

Como se ve, estas dos clases de resistencia están evidentemente en oposición como géneros contrarios. Ambas se resuelven, es verdad, en un mismo efecto, a saber: la contención de la presión. Pero esto no impide que sean de especie opuesta entre sí, y, por consiguiente, que en nuestra contemplación estética, que es una convivencia con las fuerzas y actividades que se revelan en la figura, y, por lo tanto, con sus respectivas propiedades, las diferenciemos distintamente.

Y, en conformidad con lo dicho, cada una de las dos espe-

cies de resistencia o fuerzas reactivas, la fuerza reactiva de extensión vertical y la fuerza de contención, pueden parecer, independientemente una de otra, como más pequeñas o más grandes.

Hagamos ahora aplicación de esta posibilidad; supongamos primeramente que la fuerza reactiva de extensión vertical es igual a la fuerza espontánea de presión. Ello no quiere decir que la presión no obre sobre la extensión vertical aminorándola. La fuerza reactiva de que aquí hablamos, no es idéntica a la rigidez vertical, sino que es una fuerza elástica, es decir, que tiene por efecto ceder. Y tampoco quiere decirse que no tenga lugar un ensanche en las partes oprimidas verticalmente por la presión. Sin ello no podríamos hablar de un bocel. Lo que quiere decirse es lo siguiente: la presión obra, como corresponde a su naturaleza, oprimiendo la figura sucesivamente en dirección vertical, esto es, disminuyendo su altura. Pero al producir esta alteración en la forma de la figura, es despertada la acción de aquella fuerza reactiva elástica, es decir, se engendra una contratendencia vertical que posee las mismas dimensiones que la presión. Lo cual quiere también decir que esta contratendencia vertical es tan grande, que si la presión desaparece por un momento se efectúa en virtud de ella un contramovimiento vertical, es decir, un movimiento de alargamiento de la figura, por el cual ésta recobra su posición o altura originaria, movimiento que es el mismo, sólo que en opuesta dirección, que el de la presión y completamente simétrico con él, y más especialmente un movimiento de la misma vitalidad de fuerza.

Ahora bien, la tensión entre el efecto de la presión y el de esta contratendencia, se transforma en ensanche o expansión lateral. Por consiguiente, la contratendencia vertical que aquí equiparamos a la presión, se transforma en parte en una resistencia de los límites laterales. Y lo que, en último término, ofrece obstáculo a la presión, no es esta contratendencia vertical por sí sola. Tal contratendencia vertical, obrando por sí sola, no se da de ningún modo en el bocel.

Pero esto no impide que nosotros consideremos la resistencia contra la presión independientemente o haciendo abs-

tracción del movimiento del ensanche, es decir, de la transformación de la resistencia vertical en horizontal. Y así lo hacemos. Y suponemos, como ya hemos dicho, que esta resistencia o contratendencia vertical contra la presión sea igual en cantidad a la presión misma, o sea, de tal índole, que en el momento que la presión desaparece, la figura, con la misma violencia con que fué comprimida, recobra la altura que tenía antes de sufrir los efectos de la dicha presión.

Consideremos ahora expresamente la tensión entre la presión y esta contratendencia vertical y luego el movimiento hacia ambos lados resultante de ella. Hemos afirmado que este movimiento es un movimiento de ensanche. Ahora bien, este movimiento de ensanche o de escape lateral se efectúa cuando la presión y la contratendencia vertical son equivalentes, es decir, cuando las tendencias del movimiento hacia arriba y hacia abajo se equilibran; se efectúa, digo, necesariamente en dirección puramente horizontal.

Así, pues, aceptando nuestro supuesto, la figura se extiende lateralmente en dirección puramente horizontal; estos movimientos de extensión lateral de todas las partes se efectúan en esta dirección; el movimiento de conjunto se puede dividir, con el pensamiento, en otros tantos movimientos que corren en líneas paralelas horizontales.

Lo cual quiere decir que el bocel tiene, en nuestra hipótesis, aquella forma que yo designo, en honor de la brevedad, como la «forma normal», es decir, que su línea de perfil que se inserta en su borde inferior, o sea desde el extremo de la línea horizontal limitante inferior de la figura, se dirige en línea puramente horizontal hacia fuera. La tangente de esta línea de perfil es, en su extremo inferior, una línea recta horizontal. Y la línea de perfil se repliega también en el borde inferior, puesto que la figura es simétrica en dirección absolutamente horizontal. Bajo la denominación «bocel normal» comprenderemos, según esto, aquel que empieza de esta manera horizontal y termina de la misma manera. Y ya hemos indicado, en lo que precede, la condición para que se dé este bocel normal.

Admitamos ahora que la tendencia a recobrar la figura su

altura normal, tendencia, como hemos visto, nacida al engendrarse la fuerza elástica reactiva de extensión vertical por la presión, o sea, en menos palabras, la contratendencia vertical contra la presión, admitamos, digo, que sea menor que la presión. Entonces se efectúa un ceder contra la presión que no engendra una tendencia elástica de contrapresión de igual dimensión, por consiguiente, un ceder en parte sin resistencia. Lo cual significa que la figura es empujada, no sólo horizontalmente hacia adelante, sino que ella o sus partes son empujadas también hacia atrás; pero no indefinidamente, pues nosotros hablamos aquí de una figura que no se deshace



Fig. 1.ª

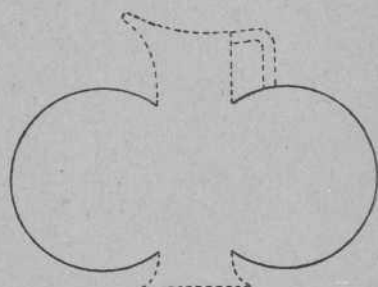


Fig. 2.ª

bajo el efecto de la presión, sino de una figura que resiste, que se afirma. Pero cuanto menos enérgico es este afirmarse por el contraefecto de la tendencia reactiva elástica de extensión vertical, o por el efecto de la contratendencia vertical elástica que aquél ha engendrado, tanto más parecerá éste como causado por las líneas límites laterales, esto es, por una fuerza que obra de fuera adentro. Puesto que la fuerza reactiva elástica de extensión vertical no puede oponer al efecto de la presión una contratendencia correspondiente en cantidad a aquélla, le es imposible a dicha fuerza operar el movimiento de concentración de fuera adentro, es decir, «remediar el mal». Pero como bajo nuestra suposición el movimiento de avance de las partes de la figura, provocado por la presión, es también un movimiento hacia abajo, esta tendencia que obra hacia el interior desde afuera, nos parece también, natural-

mente, como concentrando la figura desde abajo, y por otro lado, también desde arriba. La forma de bocel que entonces nace la designaremos como extremada o supernormal. El bocel normal tiene, por ejemplo, la forma de la fig. 1.^a; el supernormal, la de la fig. 2.^a

Ruego al lector que en todas las figuras que aparecen en el texto no considere más que las líneas seguidas, no las indicadas por puntos. Estas últimas sólo tienen por objeto cerrar las figuras, o incluirlas en alguna de las formas en que nos las ofrecen las artes técnicas.

La modalidad extrema del bocel supernormal estaría representada como vemos por la fig. 3.^a La forma que esta figu-

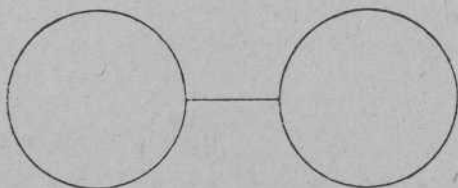
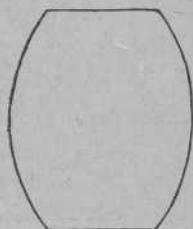


Fig. 3.^a

ra 3.^a representa sufre una depresión vertical absoluta, o sea que las líneas limitantes horizontales superior e inferior se han acercado la una a la otra absolutamente hasta formar una sola línea. Con ello, el perfil del bocel se ha convertido en una línea que se arrolla en sí misma. La negación de la extensión de altura indica la falta absoluta de tendencia a la extensión vertical reactiva elástica o de contratendencia vertical contra la presión. Con ello, la misión de resistir la presión corresponde a la tendencia reactiva elástica de concentración de fuera adentro.

Finalmente, existe también una tercera posibilidad: la tendencia de extensión vertical es más grande que la presión. Me refiero aquí, sobre todo, a una tendencia de extensión vertical en general, no a la que es puesta en vigor por la fuerza reactiva elástica de extensión vertical. Pues fuerza reactiva es sólo la fuerza que obra cuando ha sido, provocada. Y la provocación de la fuerza vertical reactiva elástica se opera

por el ceder vertical a la presión. De aquí se sigue que la contratendencia vertical contra la presión, provocada por la toma en consideración de tal fuerza reactiva elástica, nunca puede ser mayor que la presión misma. Si, por consiguiente, admitimos que la contratendencia opuesta a la presión es mayor que la presión, esto sólo puede significar que a la fuerza reactiva elástica de extensión vertical se ha sumado una fuerza reactiva no elástica de elevación. Esto, a su vez, quiere decir que en la figura existe un movimiento primario de extensión vertical independiente de su elasticidad vertical, es decir, no provocado por el ceder, o sea que hay en la figura una tendencia «primaria» a permanecer en la extensión vertical a pesar de la presión; se efectúa en ella un movimiento de avance vertical, que debe su existencia a un impulso espontáneo, o hay en la figura un grado de rigidez, es decir, de incapacidad natural para seguir el efecto de la presión. La forma de bocel que de aquí se origina la designaremos con el nombre de subnormal. La fig. 4.^a la hace patente.

Fig. 4.^a

La modalidad extrema de esta figura disminuía es la forma en la cual ya no se da abultamiento lateral, es decir, la forma de la figura con líneas limitantes laterales completamente rectas o verticales. Tal figura nos la representamos en esquema como el simple rectángulo.

Consideración más detenida de las figuras descritas.

Lo que acabamos de decir sobre el bocel normal puede ser luego objeto de una nueva consideración. Quiero decir que tenemos el derecho de separar en nuestra consideración las dos tendencias que obran igualmente contra el efecto de la presión, a saber: la tendencia de extensión vertical y la de concentración o de recogimiento de las líneas limitantes laterales. Su diferencia radical nos da este derecho.

Pero no necesitamos consumir esta separación, sino que

podemos oponer a la presión simplemente la resistencia ejercida en general por la figura contra la presión.

La presión obra, en último término, sobre las líneas limitantes. En estas líneas limitantes, por consiguiente, es donde se detiene, en último término, el efecto de la presión. Según ello, a estos elementos tenemos que acudir cuando buscamos el origen de la contratendencia engendrada contra la presión. Y ahora ocurre preguntar cuál es la cuantía de esta contratendencia. Y, ante todo, se nos ofrece la siguiente primera posibilidad: la cuantía de dicha fuerza es igual a la de la presión; el efecto o acción de la presión provoca una tendencia de reacción igual a ella, es decir, que la tendencia de reacción o de restablecimiento de la forma de la figura alterada por la presión representa una fuerza viva igual a esta última, de modo que si la presión no obrase en cada momento de nuevo, sino que cesase un momento en su acción, la figura volvería igualmente a su posición originaria, sólo que en opuesta dirección; en una palabra, simétricamente, o sea recobraría la forma que la presión —imaginariamente— había alterado.

Y ahora imaginemos que esta tendencia de reacción, igual, por hipótesis, a la presión, está obrando allí donde de hecho, para nuestra impresión inmediata, tiene final o definitivamente su asiento, es decir, en las líneas limitantes laterales. Pero, si es allí donde tiene su asiento, no será otra cosa que la tendencia reactiva elástica a la concentración de estas líneas limitantes, o sea a la concentración de fuera adentro. Esto será, pues, lo que nosotros imaginamos igual a la presión.

Con todo, consideremos la índole del efecto de la presión en nuestra figura.

Esta consiste, dicho en general, en una variación de la forma de la figura. Y tal variación consiste en una disminución de la altura y, últimamente, en un abultamiento o curvatura de sus lados en forma de panza. Es decir, que la disminución de altura trae consigo, como consecuencia necesaria, esta curvatura lateral. Por el contrario, la tendencia de restablecimiento de la «forma originaria» es una tendencia a la supresión de dicha curvatura y, por consiguiente, al restablecimiento de la altura primitiva de la figura. Con otras palabras:

se trata de una y la misma tendencia, que puede ser designada unas veces como tendencia a la supresión de la curvatura de los lados y otras como tendencia al restablecimiento de la primitiva altura de la figura. Aquélla es una tendencia a la concentración lateral o al estrechamiento, ésta es una tendencia a la extensión vertical. Estas dos tendencias, por consiguiente, son una y la misma, sólo que considerada por diferentes lados y, en conformidad, designada con diferentes nombres.

Y, según esto, la cosa no variará si, en vez de echar mano de la hipótesis supuesta, según la cual la tendencia reactiva elástica de extensión vertical es igual a la presión, o sea a la tendencia a la disminución de altura engendrada por la presión, la sustituímos por la otra de que la tendencia reactiva de recogimiento lateral o de recogimiento de las líneas limitantes de los lados es igual a la presión, a la tendencia que en ésta se oculta de ensanchamiento.

Y si invertimos los términos tendremos que nuestra hipótesis actual es equivalente a la primeramente expuesta, de que la contratendencia vertical elástica es igual a la presión. Y, en su consecuencia, de nuestra hipótesis actual se deduce la forma que hemos denominado más arriba bocel normal. Pero, en cuanto, como ya dijimos, la contratendencia entera contra la presión se resuelve en las líneas limitantes laterales, debemos denominar al bocel normal como aquella figura en la cual la contratendencia elástica que obra de fuera adentro contra la presión es igual a ésta.

Y, para hacer todo lo dicho más patente, añadiremos que la contratendencia de las líneas limitantes laterales contra la presión es dirigida primera e inmediatamente contra la curvatura de los lados o apanzamiento. Este apanzamiento es esencialmente la tendencia al ensanche que por su parte se origina de la presión. Por consiguiente, decir que la tendencia reactiva de recogimiento de las líneas limitantes laterales es igual a la presión, es decir, en último término, que es igual a la tendencia al ensanche lateral.

Pero la magnitud de esta última tendencia no es determinada por la magnitud de la presión como tal, sino por la ten-

sión que se engendra de la contratendencia vertical contra la presión. Es igual a esta tensión. Y esta tensión, a su vez, es igual a la presión cuando la contratendencia vertical lo es también. Por consiguiente, la afirmación de que aquella tendencia reactiva de recogimiento lateral o de recogimiento de las líneas limitantes laterales es igual a la presión es equivalente a la de que la contratendencia vertical contra la presión es igual a la magnitud de la presión.

Ahora bien, dado que se trate de este caso, lo que sucede, como vimos, es que se produce el ensanchamiento lateral y, por consiguiente, el contraefecto de las líneas limitantes laterales en dirección horizontal hacia dentro. Y entonces, el bocel presenta la forma «normal». Así, pues, esta forma normal nace necesariamente cuando la contratendencia reactiva elástica contra el efecto de la presión, localizada, en último término, para nuestra impresión inmediata en las líneas laterales limitantes, es igual en la presión.

Pero si en una figura espacial cuya forma ha sido alterada, a la magnitud del choque que ha variado su forma corresponde una tendencia elástica al restablecimiento de la forma primitiva, provocada por dicha alteración de igual magnitud, el contraefecto que la figura ejerce contra la variación de forma será completamente elástico, o sea la figura se conducirá respecto de la variación de forma de una manera completamente elástica. Y si la tendencia al restablecimiento de la forma originaria ha sido provocada simplemente por la variación de forma, o, mejor dicho, por la fuerza causante de esta variación de forma, es decir, es de naturaleza puramente reactiva y no aparece una segunda fuerza que coadyuve a tal restablecimiento, entonces la tendencia de la figura a recobrar su forma primitiva será puramente elástica, o sea: la figura se conducirá respecto de la fuerza que produce la variación de la forma elásticamente. Empleando estas expresiones, que por cierto deben ser tomadas en el sentido indicado, la forma normal del bocel es la forma del bocel absoluta y netamente elástico.

En oposición a esta figura normal se caracteriza la del bocel supernormal o extremado por la circunstancia de que en

él la magnitud de la tendencia al restablecimiento de la forma originaria, es menor que la magnitud de la presión. Pero también en él la figura resiste la presión, de lo contrario quedaría destruída. Tampoco en él la alteración de la forma se prolonga indefinidamente, sino que tiene su límite fijo. Y sólo puede tenerle porque en dicho límite hay una fuerza que restablece el equilibrio. Pero esta fuerza no consiste, o no consiste completamente, en la contratendencia elástica provocada por el efecto de la presión. El equilibrio que tiene lugar en ella, no es absolutamente un equilibrio en la tensión elástica entre la presión y tal contratendencia, sino que es un equilibrio relativo libre, inelástico, y, por consiguiente, no vivo.

El proceso real que aquí se ofrece, puede ser considerado desde dos puntos de vista que hemos de distinguir cuidadosamente. Consideremos primeramente el movimiento por el cual cede la figura. Entonces las cosas suceden del siguiente modo: el bocel «supernormal» cede a la presión que determina la variación de forma, primero, relativamente sin resistencia, es decir, sin que este ceder provoque, por efecto de su magnitud, una tendencia pareja a volver a la forma primitiva. Cede como un almohadón blando para llegar a un punto en que ya no cede más. Entonces el bocel supernormal aparece como relativamente «blando».

Pero, al llegar a tal punto, nos encontramos ya al otro lado del proceso de que tratamos. También este «no ceder más» tiene su causa. Puesto que, por hipótesis, este «no ceder más» no está fundado en la contratendencia provocada por el efecto de la presión, sólo puede radicar en una cualidad nativa de la figura. Y ésta no puede ser otra, sino que a la movilidad interior o al empuje de las partes, la cual es el supuesto necesario para el efecto de la presión modificadora de la forma, la naturaleza de la figura opone un límite que no puede ser traspasado por el efecto de la presión. A esta resistencia la llamaremos pasiva o inerte, porque no es reactiva. Y la debemos suponer en el bocel supernormal al lado de la resistencia elástica, o ponerla relativamente en su lugar.

Es preciso que nos fijemos bien en la diferencia entre es-

tas dos clases de resistencia. La resistencia pasiva de que aquí hablamos no es, como la elástica, una tendencia al restablecimiento de la forma, sino simplemente una resistencia contra la prolongación de la alteración de la forma. La primera es tendencia a retroceder, ésta, en cambio, es la natural imposibilidad de un ulterior o más prolongado cambio de forma. Es el simple hecho de que la naturaleza de la figura no permite ceder más. Tal resistencia pasiva la ejerce también el almohadón, relativamente inelástico o «blando.» Ahora bien, el bocel supernormal debe también ofrecer tal resistencia, en tanto su resistencia no puede aparecer como tendencia elástica de retroefecto, es decir, de movimiento inverso. Por consiguiente, para nuestra impresión de la figura, esta resistencia pasiva aparece en lugar del retroefecto elástico. La resistencia de conjunto que el bocel supernormal ejerce, es, pues, de doble índole, o se divide en dos, a saber: una resistencia elástica, y otra resistencia inerte.

Esta resistencia inerte no es, naturalmente, una misma cosa que aquella blandura que atribuíamos al bocel supernormal. Pero la una es dada por la otra. La blandura, es decir, la falta de capacidad para el retroefecto elástico, hace aparecer la resistencia en parte como simplemente pasiva. Y, a la inversa, la existencia de una resistencia pasiva encierra en sí la impresión de blandura o de falta de capacidad para el contraefecto elástico.

Al señalar esta resistencia como pasiva quiero decir, como ya he advertido, que sólo tiende a que algo no suceda, es decir, a que no siga operándose la variación de forma; no es tal que por su naturaleza tienda a que suceda algo, es decir, a que se restablezca la forma primitiva.

En vez de un bocel de resistencia pasiva podemos también hablar de un bocel pasivo, y, en contraposición a éste, llamar al normal «pura y absolutamente elástico y también sencillamente: bocel elástico». El bocel pasivo es, pues, a la vez, el relativamente blando.

Frente a esta figura relativamente blanda y de resistencia pasiva, hay que poner ahora aquella en la que el efecto de la presión, no sólo encuentra aquel contraefecto elástico, sino

que a éste se suma otro contraefecto que no sólo no es elástico sino que, en general, no es de naturaleza reactiva, es decir, que no aparece en el curso de la variación de la forma, sino que existe de antemano e impide dicha variación.—También la resistencia que procede de la inercia, si bien no es reactiva elástica, sin embargo, en tanto entra en acción al ceder es de naturaleza elástica.

Llamaremos a esta clase de contraefecto no reactivo, contraefecto primario. Este contraefecto primario puede ser también ejercido por un impulso espontáneo del movimiento de extensión vertical, o sea, por un libre impulso de elevación de la figura, o también puede estar fundado en una relativa rigidez de la misma, siendo entonces, por consiguiente, una resistencia rígida. Esta «resistencia rígida» quiere decir que no se efectúa ninguna variación de forma, y, por ende, que no se engendra la tendencia al restablecimiento de la forma. Pero no quiere decir que la figura, después de haber cedido hasta un cierto límite, ya no ceda más. Dice sencillamente que tal variación no ha podido producirse en la figura por encontrar ésta en su naturaleza misma un obstáculo invencible. Por consiguiente, la resistencia rígida, como la que procede de la inercia, es una negación de la movilidad absoluta. Sólo que la primera quiere decir que la movilidad en general es menor, y en ésta hay un límite absoluto hasta el cual el movimiento vertical de las partes entre sí, y, por consiguiente, la variación de forma, en tanto está condicionado por éste, puede tener lugar.

A la vez, tampoco hay que pensar aquí en una resistencia rígida absoluta, es decir, en una negación absoluta de la movilidad, sino sólo en una negación de ésta hasta cierto grado. Hay que pensar en una resistencia rígida relativa que se añade en cierta proporción a la capacidad de resistencia elástica e impide que la resistencia ejercida en general por la figura sea puramente elástica; así como por resistencia inerte hay que entender la que se añade a la elástica e impide que la resistencia total sea enteramente elástica.

Si bien aquí no pensamos una resistencia rígida absoluta sino relativa, sin embargo, cuando la imaginamos cada vez

más fuerte en una figura, se acerca a ésta en aquella forma que nace bajo la hipótesis de una rigidez absoluta, es decir, el bocel se acerca al rectángulo, o sea al cuerpo cuyo esquema es un rectángulo. Su perfil se aproxima a la línea recta. Ahora bien, éste es el bocel que hemos denominado bocel disminuído. Podemos llamarle también bocel relativamente rígido. Con ello reunimos en el concepto de «rigidez» las dos posibilidades, a saber: que al efecto de la presión se oponga un libre impulso de elevación o un grado de rigidez.

El bocel de resistencia relativamente blanda y pasiva, sufre una mayor disminución en su altura y un más pronunciado apanzamiento que el pura y absolutamente elástico. El más o menos «rígido», por el contrario, experimenta una menor alteración de la forma. El relativamente blando e inerte tiene la forma de la fig. 2.^a; el rígido, la forma de la figura 4.^a

Aplicación del bocel normal, supernormal y subnormal.

Consideremos ahora la aplicación de las tres formas estudiadas. Supuesto que se trata de crear una base de resistencia segura para una masa que pueda descansar segura y libremente sobre aquélla, la forma adecuada sería el bocel de resistencia pasiva y blanda. Tal base despierta la idea de lo que ya no puede ceder o descender más, es decir, da la sensación de una firmeza particular. Pero sobre tal base hay algo que se apoya o descansa como sobre un almohadón, hay algo también que se reclina. Falta la relación mutua de actividad entre ella y aquello a que sirve de apoyo. No crea esta relación activa; no «trabaja».

Y en tal sentido esta forma no es la forma natural de la base segura de que hablábamos.

La forma del bocel supernormal no es, en virtud del carácter apuntado, una forma específica de la construcción de piedra. La propiedad específica de esta clase de construcción es, ante todo, la segura consistencia, de un lado, por el peso o la gravedad de la masa consistente, de otro, en virtud de la actividad, del trabajo interior de aquello sobre que la masa des-

cansa. La piedra, por su naturaleza, no es una masa blanda e inerte, sino activa. Es masa, y masa pesada, mas, por otro lado, es una masa que trabaja. Es contradictorio a su dureza el ceder blando, así como la mera resistencia pasiva en tal ceder.

Según esto, podría parecer que la forma más apropiada en las construcciones de piedra como pie derecho, es la forma directamente opuesta, o sea la del bocel «rígido». Pero nos encontramos con que el peso de la masa de piedra que en esta clase de construcciones ha de ser soportado por el pie derecho, lo contradice. Porque, fijémonos bien: nosotros exigimos de tal pie derecho, no sólo que sostenga el peso que sobre él cargamos, sino que exigimos que pueda sostener un peso mayor con igual seguridad. Pero como el bocel disminuído está disminuído, es decir, como su tendencia a la extensión vertical no es reactiva sino primaria, existe el peligro de que la figura, por lo mismo que no ha cedido recogién dose verticalmente en sí misma, se redujese bajo una carga mayor. Recordemos aquí también lo que significa el contraefecto primario en oposición al retroefecto elástico. Este último, al ceder, por consiguiente, en nuestro caso, bajo el efecto de la presión, aumenta sucesivamente. Por el contrario, la fuerza, no reactiva, sino primaria, es una fuerza que tiene, de una vez para siempre, su magnitud fija; por consiguiente, no crece con la magnitud de la presión, y, por tanto, si hacemos crecer la presión mentalmente cada vez más, surge la duda de si crecerá también la resistencia.

Con esto queda dicho qué forma solamente es la que, por un lado, puede servir de base activa, y, por otro, lleva en sí la caución de que no sólo sostendrá la carga que se le impone, sino que podrá sostener también otra mayor.

No es ésta aquella figura que primero cede sin fuerza y luego resiste sólo pasivamente, como tampoco aquella que primeramente es activa, sino que es la que obra pura y completamente elástica. Un mayor peso hace aquí crecer la resistencia, y el hecho de que la resistencia sea reactiva hace que la figura aparezca como ofreciendo a la carga un seguro apoyo en virtud de su interior actividad.

No siempre se trata en las artes del espacio, de ofrecer una base segura y activa para la carga. Y no siempre en

estas artes lo que está sobre una figura o parte de una figura es una carga. Pero aquí hablamos de un caso concreto. Hablamos de lo específico de la arquitectura de piedra. Y esto, a su vez, no quiere decir que hablemos de la arquitectura de piedra, sino de aquella en la cual lo específico de la piedra hace valer sus derechos. Y éstos son, como hemos dicho, la capacidad de permanecer por el propio peso en reposo seguro, y, por otro lado, la actividad que se da en la dureza y firmeza de la piedra. El permanecer en virtud del peso exige solidez en aquello que permanece. Pero la solidez aquí exigida reside para nosotros, no en un mero ceder y resistir pasivo, sino en la contraactividad reactiva. La circunstancia de reunir la piedra estas dos condiciones es lo que le da su esencia específica, su carácter «monumental».

Pero si, según esto, las dos formas del bocel, la rígida y la blanda, la de resistencia primaria activa y pasiva, no son las formas específicas de la arquitectura de piedra, son, en cambio, tanto más propias de la cerámica y la tectónica. En la cerámica, sobre todo, el ceder blando y el seguir cediendo, tiene su puesto. Y en la tectónica, el pensamiento fundamental no es la carga, sino el crecer de abajo arriba o el volar de lo superior sobre lo inferior.

De otras varias figuras.

Pero tampoco el bocel normal o elástico tiene, desde luego, y constantemente, el carácter de capacitación para resistir un peso creciente cualquiera. Circunstancia es ésta que nos conduce a una última consideración del bocel simétrico.

Si nos representamos actuando sobre el bocel normal una carga que crece sucesiva e indefinidamente, tendremos la impresión de que la resistencia del bocel crece también constantemente. Pero sólo crecerá en cuanto la capacidad de resistencia, es decir, la fuerza de extensión vertical existente originariamente en la figura, es provocada o puesta en acción. Lo cual quiere decir que crece cediendo siempre. Este ceder va disminuyendo gradualmente. Pero cada ulterior grado de crecimiento de la presión tiene siempre por consecuencia ne-

cesaria un ceder. Y, por esto, el bocel normal aparece creciendo a cada presión. Pero también aquí falta con esto, en un cierto sentido, la impresión de una absoluta seguridad en la base. Lo cual quiere decir que falta la impresión de que la carga ocupa un lugar inconmovible en el espacio por el trabajo interior de la base, lugar que no pudiera ser cambiado ni aun por la más grande presión imaginable. Ello nos conduce a ciertas modificaciones del bocel normal que corresponden a las correspondientes o semejantes del bocel diminuído y del extremado.

En todo lo que va dicho late la suposición de que la masa del bocel es en sí homogénea. Esta homogeneidad quiere decir que el bocel trabaja en todas direcciones de igual modo contra la presión. Esta idea es susceptible aún de una determinación más concreta. Mientras el efecto de la presión opera de arriba abajo y encuentra el contraefecto de la fuerza de extensión vertical, nace la tensión que ocasiona el ensanchamiento. Éste se efectúa en ángulo recto con la dirección de la tensión. El movimiento de ensanche encuentra luego la fuerza de contención, que obra desde los límites de la figura hacia su interior, o, si se quiere, lo que encuentra es el efecto de esta fuerza, y nace así también una tensión. Tensión que encierra en sí, a su vez, la tendencia al ensanche en una dirección que está con la de aquélla en ángulo recto, etc. La primera tensión era vertical; la otra, secundaria, provocada por ésta, es horizontal. Pero la reunión de estas dos tensiones, horizontal una y vertical la otra, da por resultado, puesto que se trata de las mismas partes interiores empujadas por una y otra, una nueva tensión en todas las direcciones posibles, o sea engendra una capacidad de resistencia y una firmeza interior plurilateral que se mide por la intensidad de la tensión. Aquella homogeneidad quiere decir, pues, que la firmeza interior o el grado de esta tensión es igual en todas partes y en todas direcciones, o sea que, conforme a la naturaleza de la masa de la figura, las dichas tensiones se compensan por todos lados.

Lo mismo sería decir que esta homogeneidad es una relativa movilidad igual en todos lados. Como la tensión, por su origen, no es sino el contraefecto de un movimiento, la

movilidad siempre es, si hacemos abstracción de toda tensión, la misma absoluta movilidad. Por consiguiente, una tensión igual siempre y en todas partes es equivalente a una supresión siempre y en todas partes igual de aquella absoluta movilidad. El resultado será una cesación siempre igual de la movilidad igual por todas partes, o sea una movilidad relativa igual siempre y por todas partes.

Pero, desde el momento en que suponemos en la figura esta tensión o movilidad relativa por todas partes y en todas direcciones igual, es decir, desde el momento en que consideramos a la figura como absolutamente homogénea, el perfil de ésta sólo puede ser aquel que decíamos que, desde luego, acude a la imaginación; a saber, el circular o formado por líneas circulares.

La línea circular, por presentar igual curvatura en todas sus partes, ofrece la particularidad de que el progreso rectilíneo de cada punto en la dirección que allí tiene la línea aparece como cohibido o desviado. Esta desviación o coacción implica una tensión. Y la desviación es un grado de la huída en la dirección que forma ángulo recto con el sentido de la tensión. La circunstancia de que en cada punto la coacción y la curvatura o huída son iguales quiere decir que el movimiento, condicionado por la coacción de un movimiento, es cohibido en el mismo grado y que de aquí se origina también el mismo escape o huída, y, así sucesivamente, en una palabra, que en todas partes se da la misma tensión con igual resultado.

Pero no era necesario este análisis del movimiento circular para demostrar que sólo la forma circular es la que da la sensación de una tensión igual en todas partes. Imaginemos la línea limitante lateral de un bocel, primero circular y luego como desviada en alguna parte, de modo que la curvatura resulte aumentada o disminuída, y recibiremos la inmediata impresión de que allí donde esté disminuída, es decir, en el sitio en donde está el aplanamiento, se produce un contraefecto mayor contra la actividad de ensanchamiento de la figura y, por consiguiente, una mayor tensión. En cambio, allí donde la curvatura es más pronunciada experimentamos

la impresión de una tensión disminuída o de un aflojamiento de la misma. Con lo cual y sin más queda dicho que sólo la línea circular invariable o pura puede engendrar la impresión de una tensión uniforme en todos lados y en todas direcciones.

La línea recta vertical limitante puede ser considerada como caso límite de la línea circular, y en tal concepto debemos también estudiarla aquí. Es propio de la limitación o terminación en línea recta vertical de una figura el que, abstracción hecha de las circunstancias accesorias y que modifican la impresión, parece obrar en su función limitante con la misma intensidad siempre, es decir, que parece engendrar siempre la misma tensión entre la tendencia extensiva de la figura y la tendencia a la limitación.

El bocel circular es el que encierra en sí, por antonomasia, las tres posibilidades arriba estudiadas y que hemos designado con los nombres de bocel normal, supernormal y diminuído. Pero cuando el bocel es normal la línea de perfil es un semicírculo. Cuando es supernormal, dicha línea forma la parte más considerable de un círculo. Y cuando es diminuído es un segmento de círculo por bajo del semicírculo.

En cada una de estas figuras podemos suprimir la forma circular, haciendo cesar la suposición hecha anteriormente de una igual tensión en todas partes o relativa firmeza interior o de igual movilidad relativa y aceptando la hipótesis de que a un grado de tensión igual por todos lados se añade un grado de tensión no igual, es decir, de tensión unilateral que desiguala el movimiento, es decir, una firmeza existente sólo en determinada dirección.

Pero esto quiere decir varias cosas. En primer lugar, que en la figura se opera una rigidez de curvatura.

Esta rigidez de curvatura debe ser distinguida, ante todo, de la rigidez vertical de que hablábamos con ocasión del bocel «rígido». Rigidez, en general, es falta de movimiento. Y dicha rigidez era, ante todo, una disminución de la capacidad de las partes para acercarse las unas a las otras en dirección vertical. Y era, a la vez, primaria, es decir, no era resistencia reactiva contra dicha aproximación, o, dicho más exactamen-

te, era una impotencia originaria de las partes para acercarse las unas a las otras en dirección vertical.

Ahora bien, de esta rigidez se diferencia la rigidez de curvatura en la manera que todos conocemos. Esta última es, como el mismo nombre lo dice, capacidad de resistencia contra la curvatura; por consiguiente, no contra la aproximación de las partes, sino contra la curvatura lateral condicionada por la resistencia contra la misma. Y ésta se convierte positivamente en resistencia sólo cuando es provocada, es decir, cuando la curvatura se consume o, en su caso, está para consumarse. Es, en otras palabras, una tendencia de retroefecto elástico contra una variación de forma. Por lo demás, son lo mismo en el sentido de que ambas van siempre dirigidas contra la disminución de la altura. Y si nos representamos la rigidez de curvatura veremos que coincide, no en sí, pero en su resultado con la rigidez vertical absoluta.

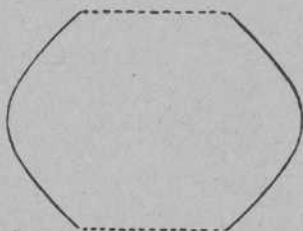
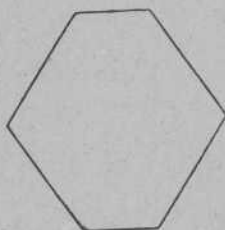
Hablemos más concretamente. Sustituyamos otra vez nuestro bocel o el rectángulo del cual nace la forma del bocel bajo el influjo de la presión, por simples líneas verticales. Estas líneas se comban cuando el rectángulo toma la forma de bocel. Y sólo de estas líneas verticales puede decirse que se comban en el bocel. Y aceptemos ahora que estas líneas verticales, por su naturaleza o por la naturaleza de la figura, ofrecen una resistencia a este movimiento de curvatura. En tal caso tendremos lo que yo designo aquí como resistencia a la curvatura. Según esto, será por su naturaleza, resistencia a la curvatura en sentido vertical.

Cuál es la forma de bocel que de aquí se engendra, es patente, si nos representamos la figura originaria consistente, no en una serie infinita de líneas verticales, sino de una multitud de varillas verticales. Recordemos entonces la forma que una de estas varas verticales adquiere cuando es sostenida firmemente por su extremo inferior, y hacemos obrar un peso vertical sobre su extremo superior. Ahora bien, tal forma será la que adopte en su perfil nuestro bocel. La forma será la que indica la fig. 5.^a

Ahora podemos pensar esta rigidez de curvatura más o menos grande. Si la pensamos cada vez más grande nos acer-

camos a la forma rectilínea rígida. Si combinamos con la suposición de la absoluta rigidez de curvatura el pensamiento de que la figura sea en lo restante movable y que cede a la presión, entonces se engendrará el caso extremo del representado por la fig. 5.^a, o sea el que se indica en la fig. 6.^a

Pero lo mismo que la figura rectilínea rígida, esta figura tampoco es ya un bocel. La representada en la fig. 6.^a es más bien compuesta de dos figuras limitadas por líneas rectas oblicuas.

Fig. 5.^aFig. 6.^a

Pero entre estos dos extremos están las diferentes modificaciones posibles de la forma de la fig. 5.^a—Podemos designar, y así lo haremos en lo que sigue, el bocel engendrado bajo la hipótesis de una relativa rigidez de curvatura como bocel de forma acodada. Sus modificaciones se distinguirán por la mayor o menor agudeza del codo.

También este bocel acodado adolece, en cierta medida, del defecto que achacábamos al circular. La rigidez de curvatura es, en efecto, una fuerza reactiva, es decir, que llega a efecto en el ceder. Y obra, ante todo, en la medida en que se opera el ceder, si bien dentro de ciertos límites. Más allá de éstos disminuye la capacidad de resistencia vertical. La vara demasiado arqueada se quiebra. Esto nos hace pensar inmediatamente en tal disminución de la capacidad de resistencia vertical.

Y esto, a su vez, quiere decir: la presión creciente pone en peligro la existencia del bocel acodado. Por lo mismo, esta forma, allí donde se exige la capacidad de resistencia para resistir a una presión indefinidamente grande —y esto suce-

de, como hemos dicho, principalmente en la arquitectura específica de piedra—, es insuficiente. Es preferentemente, por su naturaleza, una forma a propósito en las figuras que se elevan y soportan ligeros pesos, los cuales, más bien que pesar, se suspenden. Tiene, sobre todo, una aplicación cerámica y más que nada tectónica.

Por lo demás, aquí también pueden darse las tres posibilidades del bocel normal, supernormal y disminuído. Cuando la capacidad de resistencia es suficientemente grande, entonces es posible sólo el bocel disminuído. Pero podemos imagi-

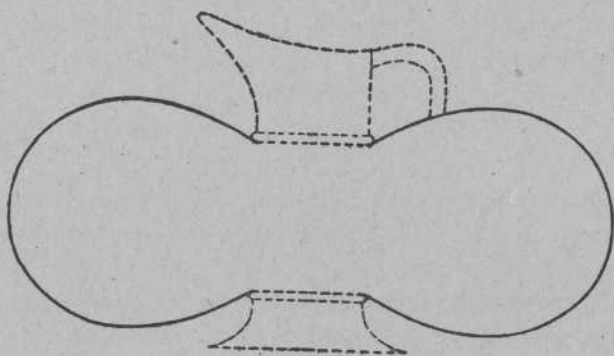


Fig. 7.ª

nar esta capacidad de resistencia menor, es decir, menor en comparación con la presión, y, por tanto, muy alejada de la rigidez de curvatura absoluta o de la rigidez vertical. Entonces se dará la forma de la fig. 7.ª Esta forma se convierte en la de la fig. 5.ª, pasando por la forma normal, es decir, por la de la fig. 8.ª

Pero la rigidez de curvatura es una de las dos maneras posibles en que se puede agregar a la rigidez igual en todos lados o capacidad de resistencia contra la variedad de forma, una rigidez que obre en una sola dirección. La rigidez de curvatura es, como queda dicho, rigidez vertical. Es una forma especial de concentración en el sentido vertical. Con esto está dicho cuál puede ser la otra posibilidad. La figura se puede distinguir por una rigidez o capacidad de resistencia que obra en una sola dirección, esto es, horizontalmente.

La alteración de forma que experimenta el bocel en dirección horizontal, consiste en un alargamiento horizontal. En su consecuencia, la rigidez horizontal de que aquí hablamos consistirá en una capacidad de resistencia contra el alargamiento horizontal. Pero tal resistencia está supuesta necesariamente en todas las formas del bocel. Toda figura de esta

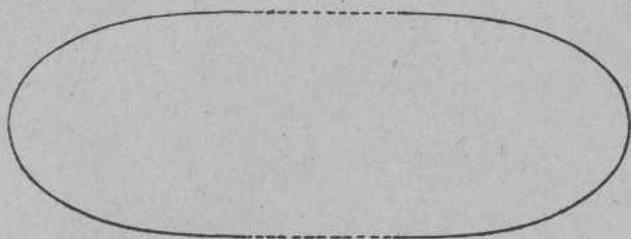


Fig. 8.ª

clase ejerce una resistencia horizontal elástica que crece mientras la figura se va extendiendo horizontalmente. Esta posibilidad la podemos concebir como indefinida, sólo que encontrando siempre una resistencia cada vez más fuerte. Ahora bien, podemos suponer que la posibilidad de extensión horizontal tenga un límite. Si ello es así, la figura se acercará a

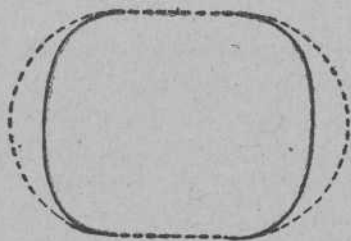


Fig. 9.ª

este límite por una presión creciente. Pero este límite ofrecerá a la presión más grande que pueda concebirse una resistencia absoluta.

Claramente se comprende cómo se opera este proceso en la forma del bocel: el perfil de éste empieza a pronunciarse, primero, con relativa rapidez; después, el movimiento hacia

afuera, es cada vez más contrariado al acercarse a aquel límite, de tal suerte que el movimiento de avance, en su más aguda curvatura, como sucede en el bocel circular, se convierte en movimiento vertical y, en el sitio de mayor escape, se acerca a la línea recta vertical. En una palabra, la forma del bocel será la forma achatada lateralmente, como, por ejemplo, la representa, sobre poco más o menos, la fig. 9.^a

Llamamos a un arco de esta forma arco rebajado (*Korbbo-gen*), y, por consiguiente, podemos designar al bocel de esta forma, bocel de arco rebajado.

Especialidad del bocel normal de arco rebajado.

Al hablar del bocel caracterizado por la rigidez de curvatura, le concebíamos como formado por una colección de varillas verticales de mucha curvatura, pero, a la vez, resistiendo esta curvatura. Correspondientemente a esta manera de representación, podemos considerar el bocel de que ahora hablamos como formado por una serie de capas horizontales puestas las unas sobre las otras, y que, por efecto de la presión, por un lado son comprimidas, y, por otro, se extienden en dirección horizontal y oponen a la presión una resistencia cada vez más fuerte hasta llegar a un punto de absoluta resistencia.

Pero también aquí podemos establecer diferentes supuestos respecto de la resistencia vertical elástica. Y así nacen el bocel extremado, o el normal, o el disminuído, según supongamos la magnitud de dicha resistencia elástica o elástico-reactiva más pequeña que la magnitud de la presión o la equiparemos a ella, o, finalmente, añadamos un *quantum* de tendencia primaria a la extensión vertical.

Con esto queda dicho que el bocel extremado y el disminuído de arco rebajado participan del defecto que atribuíamos al extremado, y, en su caso, al disminuído en general. Aquél parece relativamente blando; éste, relativamente rígido, es decir, que el último, en tanto es disminuído, da la impresión de que no puede oponer, a una presión creciente, un correspondiente contraefecto elástico creciente. Por el con-

trario, el bocel normal de arco rebajado participa de las ventajas genéricas del bocel normal. Por otra parte, obtenemos de él la impresión de que el efecto de ensanche o escape de la presión no se prolonga indefinidamente, aunque se aumente a capricho. Vemos el punto de resistencia absoluta contra este efecto. Y, por ello, esta forma de bocel resulta apropiada en el más alto grado para soporte seguro y activo. El trabajo reactivo de la fuerza concentradora contra el efecto de escape o ensanche de la presión, parece encaminar el efecto de la presión a un límite absoluto determinado. La forma en cuestión une así la movilidad propia de todo bocel a la mayor seguridad y monumentalidad posibles.

Con ello queda caracterizado este bocel como específicamente arquitectónico, y, sobre todo, específicamente adecuado a la construcción de piedra, considerando siempre lo específicamente arquitectónico aquello que marca la oposición entre la carga que se afirma por su gravedad y el soporte que opone una resistencia activa. En esta clase de construcciones exigimos, como ya se dijo, que el soporte, no sólo contenga la carga que debe mantenerse en reposo absolutamente segura por su propio peso, sino que obre contra ella de una manera activa y que lo haga con una fuerza que nos parezca suficiente; no sólo para sostener la dicha carga, sino otra indefinidamente mayor. Y exigimos, finalmente, que el soporte mantenga la carga de una manera incommovible. Ahora bien, esto es posible, sin duda alguna, en el bocel normal de arco rebajado.

De hecho, esta forma de bocel es la que vemos emplear cuando tal género de resistencia se necesita. Se ha creído poder cortar los bocelos y los simples perfiles curvilíneos de la arquitectura en general, del arco circular. En efecto, los bocelos cargados, sobre todo aquellos en los que se apoyan fustes de columnas, suelen ser bocelos normales de arco rebajado.

Pero debemos advertir que al género del arco rebajado normal pertenecen también los perfiles de la forma de un «semicírculo realizado». Se llaman así porque en él se supone añadido un semicírculo a los dos extremos de un fragmento rectilíneo. De hecho, en la práctica puede establecerse por

esta vía un perfil posiblemente arquitectónico. Pero, en realidad, todas estas formas son sólo aproximaciones a aquellas que no tienen nada que ver ni con líneas circulares ni con líneas curvas; en una palabra, son arcos rebajados.

Lo mismo puede decirse con respecto a la usual reconstitución de los arcos rebajados, que son reconocidos como tales, por la agregación de fragmentos circulares y elipsoides. Tampoco de aquí se engendran aproximaciones en los arcos rebajados efectivos.

En oposición al bocel normal de arco rebajado, el disminuído y el supernormal tienen una significación, ante todo, cerámica y tectónica. En el supernormal se expresa, ante todo, claramente el soporte blando y el ceder espontáneo que trae consigo una resistencia absoluta y segura, efectivamente, pero pasiva.

CAPÍTULO XII

FORMAS DE ELEVACION LIBRE

Reducción rectilínea y su pareja.

Si consideramos la base sobre la cual se eleva la figura, veremos producirse otras varias modificaciones en la forma del bocel. También en este punto se pueden hacer varias suposiciones. Sin embargo, queremos considerar en sí lo que de estas suposiciones se deduce haciendo abstracción por largo tiempo de lo específico en la forma del bocel. La forma de éste supone, por una parte, la movilidad interior multilateral; por otra, el efecto de una presión que obra sobre la figura como sobre un todo. Y supone además que la figura cede a la presión, pero que, al ceder, ofrece una resistencia elástica. Ahora bien, por el momento, prescindamos aquí de estas dos últimas suposiciones. Quiere decirse que yo puedo considerar la figura como «elevándose libremente». En su consecuencia, vamos a hablar ahora de estas figuras que se elevan libremente.

También este fenómeno puede estar sujeto a diferentes condiciones. La primera que hemos de considerar se refiere a la base. A éstas, añadiremos luego otras concernientes a la forma de la figura en cuestión. Estas mismas condiciones habremos de aplicarlas luego a la figura del bocel.

En el estudio que vamos a realizar debemos partir asimismo del rectángulo que se eleva sobre su base, o, en su caso, de la forma representada por éste, a saber: la del simple cilindro rectilíneo. Ahora bien, de la base de esta figura hemos de decir, ante todo, si esta base es realmente la base «de» la cual el rectángulo se eleva, entonces es, no un momento, ni siquie-

ra el momento inicial del movimiento de la figura, sino que es el supuesto de la misma. Ni es la figura ni está dentro de la figura, sino que está delante de la figura; está simplemente allí como algo dado, anterior a las fuerzas que condicionan el devenir de la figura. En todo caso, será el resultado de una prehistoria. Pero no necesita serlo. El desarrollo total de la figura, es decir, toda la virtualidad de las fuerzas que la dan nacimiento, parte de allí. Particularmente, el ancho de la base es, para la génesis de la figura, y, por tanto, para las fuerzas que en ella obran, condición previa, un estado anterior a ellas que deben sencillamente reconocer para conducir-se luego correspondientemente.

Este estado inicial supuesto previamente para el devenir de la figura, sólo puede ser un estado de equilibrio. Naturalmente, el equilibrio de que aquí se trata es un equilibrio de fuerzas horizontales. Por consiguiente, la base significará el estado de equilibrio natural entre la fuerza horizontal exterior y la fuerza horizontal limitante. Y a esta luz aparece la base necesariamente, cuando su anchura sea igual a la anchura de la figura por su parte superior. Así se encuentra la figura siempre y naturalmente en el estado de equilibrio a que nos hemos referido.

Ahora bien, hasta aquí admitíamos que la base se ajustaba a esta posibilidad descrita.

Pero la base puede tener también una anchura menor; el estado de equilibrio natural puede ser suprimido en favor de la fuerza extensiva. Entonces la base sufre un entorpecimiento en su desarrollo, está como sujeta, como atada. Por otra parte, también puede afectar una anchura que vaya más allá del estado de equilibrio. Puede ser extensa o encontrarse en estado de extensión.

Supongamos ahora que la base representa en sí una supresión del equilibrio natural, y sea éste el que designamos con el nombre de «acortamiento». En tal caso, la figura tiende en su desarrollo a restablecer el equilibrio horizontal, es decir, tiende a extenderse progresivamente en su desarrollo vertical, primero rápidamente, después en la medida en que se acerca a este estado de equilibrio, es decir, que, conforme la

tendencia se va realizando, se va debilitando y haciéndose menos impetuosa.

Pero aquí nacen ahora dos posibilidades: la primera es que la figura de que hablamos sea rígida en sentido vertical, o también podemos decir, se caracterice por una rigidez absoluta de inclinación. Entonces la vuelta al estado de equilibrio se efectúa en línea recta. Pero frente a ésta aparece la otra posibilidad, la de que la figura sea por sí movediza. Entonces su perfil será una línea curva.

Detengámonos ahora en la primera posibilidad. La figura que aquí se engendra es, en el caso de la extensión de la base, una figura limitada por rectas ensanchadas por abajo, pero

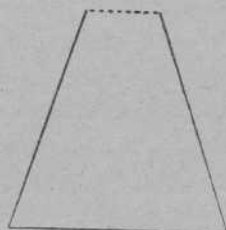


Fig. 10.

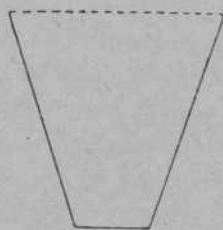


Fig. 11.

que se van juntando hacia arriba. Una forma contraria a ésta se engendra partiendo de la hipótesis opuesta, es decir, cuando la base tiene un ancho inferior a la situación de equilibrio, con lo que la figura resulta rígida verticalmente. En este caso, la figura tiende, en su desarrollo sucesivo, a ensancharse hasta alcanzar su anchura natural. Y también este movimiento de ensanche se efectúa bajo el supuesto de aquella rigidez de un modo rectilíneo.

Con esto tenemos, junto a la forma fundamental de que hemos partido, considerándola como absolutamente fundamental, a saber, la del rectángulo, dos formas fundamentales. Están representadas en las figs. 10 y 11. Llamaremos a dicha forma fundamental forma núm. I, y a estas dos, núm. II y núm. III, respectivamente. Todas ellas son formas rígidas.

Las formas II y III nacen, según lo dicho, por la simple tendencia a volver al estado de equilibrio. Ahora bien, aunque

estas formas no necesitan para su génesis de una presión, esto no impide que sufran una carga. Pero reaccionan contra ella de opuesta manera.

La forma fundamental II, es decir, la forma de la fig. 10, puede ser también designada como forma de reducción rectilínea. Ahora bien, en ella hay ya más que la simple vuelta al estado de equilibrio. Reducción quiere decir que la figura se recoge en sí misma, es decir, que se recoge en sentido horizontal. Y cada uno de los momentos de este recogerse en sí misma es un relativo aumento de la actividad vertical, así como, a la inversa, cada ensanchamiento una disminución de esta actividad, esto es, un ceder en dirección vertical. La figura reducida en línea recta lleva consigo, por consiguiente, un aumento progresivo, relativo de la actividad vertical.

Y esta actividad puede emplearse en favor de una carga. Sin embargo, no con esto destruimos la anterior indicación sobre el sentido de la forma reducida. Su génesis sigue siendo la vuelta a la posición horizontal de equilibrio. Pero cuando suponemos una carga sobre la figura este equilibrio aparece suprimido dentro de la base por dicha carga; el peso, al apretar la figura contra el suelo, la ha ensanchado por abajo. Y, en consecuencia, la figura, o más bien la natural tendencia de concentración, reacciona; o sea, la figura tiende a volver a la situación de equilibrio de que la ha sacado la carga. Por consiguiente, en el curso del desarrollo de la figura, el efecto de ensanche de la carga es progresivamente vencido. El resultado final es que tal efecto es completamente destruido.

Pero, al mismo tiempo, y como fenómeno compensador, al quedar vencido o dominado el efecto de ensanche de la figura, la tendencia reactiva, o sea la tendencia a volver a la natural dimensión de anchura, desaparece, se consume o se gasta. Y entonces el estadio final de todo el proceso —que, como es consiguiente, está vinculado en el extremo superior de la figura—, es un estado de reposo horizontal sencillamente, es decir, es un estado, no de tensión, sino de cesación de todo movimiento horizontal y de toda tendencia al movimiento de simple posición horizontal sin tensión de ninguna clase.

De este modo el movimiento vertical, suprimido relativa-

mente por el ensanchamiento inicial de la figura, queda restablecido. La figura recobra de nuevo hacia su extremo superior la rapidez del movimiento de extensión vertical, que, hecha abstracción del ensanchamiento de la base, es natural a la misma. En esta recuperación consiste aquel relativo aumento de la actividad vertical que, según decíamos antes, existe en la reducción. En virtud de este su movimiento de extensión vertical la figura sostiene la carga que pesa sobre ella, es decir, la mantiene a una determinada altura. Esta actividad vertical, ahora bien, está relativamente suprimida, en el principio de la figura, por el ensanchamiento de la base. Vimos ya que, en general, el ensanchamiento horizontal es para nuestra impresión, *eo ipso*, disminución del movimiento de extensión vertical. Mas como por la reducción este movimiento en su curso de abajo arriba se restablece, es decir, crece relativamente, la carga aparece elevada, primero más despacio, después más rápida y más fácilmente. O, dicho de otro modo, en el ensanchamiento que la carga ha operado en la figura con su peso, se encuentra encerrado implícitamente un rebajamiento de la figura. Es decir, este rebajamiento no tiene lugar en el interior de la figura, sino que ésta empieza con un estado de rebajamiento, esto es, como si sucumbiera bajo el peso de la carga. Y cuando el ensanchamiento es atajado, parece naturalmente como si dicho estado cesase. Pero la cesación del estado de aplastamiento o hundimiento es un movimiento de elevación. Por consiguiente, la figura, en cuanto reacciona con creciente éxito contra el efecto de ensanche producido por la presión, se eleva, y al elevarse eleva también la carga. El resultado final es que la figura se yergue y, por consiguiente, levanta la carga, y que este movimiento de elevación aparece condicionado por la actividad elevadora interior de la figura, es decir, por el movimiento reactivo de concentración horizontal.

Del mismo modo la forma inversa, es decir, la forma de alargamiento rectilíneo hacia arriba, que podemos llamar también reducción hacia abajo, puede resolverse en el sostenimiento de una carga. Pero lo hace en un sentido completamente distinto. En este caso la figura al principio se estrecha,

después parece que es vencida poco a poco por el efecto del peso. También en este caso el estrechamiento inferior es una supresión del estado natural de equilibrio sólo que en dirección contraria. A la vez, cuando la figura no existe por sí sola sino que está cargada, este efecto aparece como supresión de aquel estado natural de equilibrio en el que se encontraba la figura al ceder al peso de la carga; es decir, como cesación del estado de equilibrio entre las fuerzas de la figura por un lado, y el peso por otro. Y ahora todo el proceso de la figura tiende al restablecimiento de tal estado de equilibrio, en otras palabras, tiende al establecimiento del equilibrio entre las fuerzas que obran en la figura y las fuerzas que representa la carga. Tal restablecimiento se efectúa, notémoslo bien, en cuanto la figura experimenta los efectos de la carga. Lo que sucede es esto: el efecto de la carga, creciente de momento en momento, va despertando poco a poco el contraefecto elástico de la fuerza de concentración de la figura hasta que llega un momento en que éste es suficiente para mantener el equilibrio entre dicha fuerza de concentración y el efecto deprimente de la carga. El estado a que se llega, por virtud de este proceso, es el estado de equilibrio. Dicho estado, en oposición al estado final de la figura que hemos estudiado anteriormente, es decir, al estado de reducción, es un estado de tensión horizontal.

Pero el ensanchamiento sucesivo que la carga produce en nuestro caso implica a la vez una depresión o reducción de la figura en sentido vertical. Esta cede progresivamente al peso de la carga para conseguir en este ceder la tensión interior que necesita para hacer imposible que la presión siga obrando.

Este ceder al peso de la carga con el fin o el resultado de llegar a un punto de seguro mantenimiento de la carga, en una situación de altura alcanzada por el ceder elástico, puede ser considerado como un recibir la carga cediendo. En directa oposición con éste aparece, como vimos, aquel movimiento de elevación de que antes hablamos. Y ahora queremos dar a tal oposición un nombre especial. El efecto de elevación de la carga que da por resultado el mantener a ésta en

reposo seguro, a una situación de altura determinada, le llamaremos «apoyar». En cambio, este recibir, cediendo y manteniendo firme la carga al mismo tiempo, le llamaremos más especialmente «sostener». Entonces, la forma reducida y la forma que se alarga hacia arriba, son, respectivamente, como el apoyo y el sostén. El apoyo, en virtud de su carácter fundamental, es un proceso que se manifiesta de una manera activa, y que despliega una fuerza que hace salir a la figura de sí misma. El sostén es pasivo y concentra la figura verticalmente en sí misma. Ambos producen el mismo sentido, a saber, mantener la carga firme en un lugar seguro, y, sobre todo, a una situación de altura fija. Pero ambos lo hacen en la opuesta dirección que acabamos de indicar.

Formas simples de estrechamiento y ensanchamiento reactivo elástico.

Las dos figuras de que hemos tratado en las páginas precedentes, son «rígidas» en dirección vertical, es decir, carecen de movilidad interior en todos sentidos. Si ahora concebimos de nuevo la figura originaria rectangular, puesta en pie sobre su base, y dotada de un movimiento interior en todos sentidos, y, sobre todo, dotada de un movimiento igual siempre, o, lo que es lo mismo, si damos a la figura una relativa firmeza igual por todos los lados, habremos concebido la línea limitante susceptible de afectar la forma curva.

En un cierto ancho horizontal, esta figura se encontraría en su natural posición de equilibrio horizontal. Si este desaparece, o, por lo menos, si es suprimido en alguna de las partes, nacerá, como es consiguiente, la tendencia a volver a dicha posición natural de equilibrio.

Supongamos ahora, en primer lugar, cómo en las figs. 10 y 11, que la base representa, no la posición natural de equilibrio, sino que ha sufrido un estrechamiento o encogimiento, o, si se quiere, un ensanchamiento o una distensión; en una palabra, supongamos que la figura ha sufrido una compresión o un estiramiento en su base. En lo demás, dejemos a la figura libremente entregada a sí misma. Es decir, que sobre ella

no han de obrar otras fuerzas que perturben su equilibrio.

Siendo esto así, la figura se esforzará, naturalmente, por volver a recobrar su posición de equilibrio horizontal perturbado por la compresión o, en su caso, por la distensión que suponemos se ha ejercido sobre su base. Y claro está que, bajo el supuesto establecido, esta recuperación o restablecimiento de su equilibrio natural la efectuará la figura, afectando una forma curvilínea. Ahora bien, claramente se comprende cuál es el sentido en que se ha de producir esta curvatura de sus líneas.

Cuando la base sufre un estrechamiento o representa una compresión, la tendencia a volver a la posición natural de

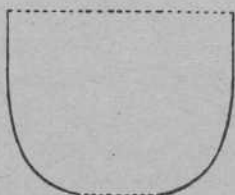


Fig. 12.

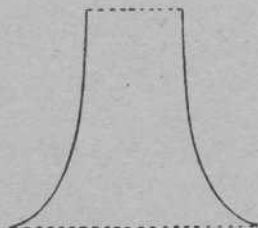


Fig. 13.

equilibrio es una tendencia a ensanchar. Esta tendencia es al principio la más fuerte; el ensanchamiento se produce en el primer momento lo más rápidamente posible, luego, a medida que la indicada tendencia se va satisfaciendo, es decir, conforme la figura se va aproximando a su ancho natural, se va haciendo cada vez más lenta. El resultado final es el restablecimiento completo del estado de equilibrio. La figura toma, por ejemplo, la forma de la fig. 12. Designaremos expresamente esta forma con el nombre de «estrechamiento elástico inferior». También podríamos denominarla forma de ensanchamiento elástico o, más exactamente, forma de ensanchamiento reactivo elástico simple. De hecho, esta forma se engendra por un ensanchamiento elástico, es decir, por una vuelta a su anchura natural, a consecuencia de, y tomando como punto de partida, la compresión que ha sufrido en su base. Es elástica la forma, en cuanto la elasticidad no es sino la

tendencia de una figura que ha sufrido una alteración en su forma a volver a su forma primitiva. Dicha tendencia crece siempre en conformidad al grado de alteración que ha sufrido la forma primitiva y disminuye, a su vez, en la medida en que se acerca a la misma.

La contrafigura de ésta es la forma de la fig. 13. En ella se ha operado una distensión o estiramiento de la base y la figura se esfuerza por recuperar su ancho natural. Aquí se opera un movimiento hacia dentro, primero rápido, y después cada vez más lento. Esta forma, que es la forma contraria a la que acabamos de estudiar, puede ser denominada como forma de ensanchamiento elástico inferior simple. Más exacto sería llamarla forma de estrechamiento elástico simple. Pues, como en la forma anterior, la compresión no era elástica, aquí, en realidad, el ensanchamiento tampoco lo es, sino que en uno y en otro caso son la compresión y el ensanchamiento formas supuestas en la figura. Sólo la figura es elástica, esto es, cuerpo elástico. Así que, al designar aquí esta forma como forma de ensanchamiento elástico simple, lo hago atendiendo al estado originario supuesto al engendrarse la figura. Podemos, sin embargo, denominarla, como también a la forma anterior, de modo que hagamos resaltar aquella fase que sucede al estado originario de compresión o, en su caso, de distensión de la base. Por esto, la llamaremos forma de estrechamiento reactivo elástico simple.

Las dos figuras que hemos puesto aquí en comparación o contraste adquieren su forma simplemente abandonadas a ellas mismas, es decir, por el proceso material que implica la alteración inicial que hemos supuesto en su base. No se trata, particularmente, en ninguna de ellas, del efecto de una carga, y, por consiguiente, de ninguno de los resultados de trabajo interior que produciría el vencimiento de la misma. Siendo esto así, y habiendo ya indicado que no tienen rigidez vertical, sino que posee movimiento en todas direcciones, las figuras dichas no pueden aparecer como cargadas. La primera figura, y por las mismas razones que la representada en la fig 10, aparece, en efecto, en virtud de su ensanchamiento inferior, como recogiéndose verticalmente y gravitando hacia el suelo.

Al estrecharse después gradualmente, sale de este estado inicial; por consiguiente, se eleva. Y al hacerlo parece levantar, por ejemplo, otra figura que estuviese sobre ella o inmediatamente encima de ella. Pero esto no implica una carga. Toda idea de presión hacia abajo, como indica la palabra «carga», debe estar descartada. El efecto de elevación es, por consiguiente, ligero, libre de todo esfuerzo; es la creación de una situación de altura en la que se afirma una figura superpuesta que no pesa, que flota, que ella también se eleva, y, por consiguiente, es activa. Tal figura puede también sostener algo, pero no transmite la carga hacia abajo, sino que la sostiene en sí, la trabaja en su interior.

No sucede completamente lo mismo con la otra forma, a saber: la originada por el estrechamiento inferior o de ensanchamiento reactivo elástico simple. Tampoco es apropiada para la función que asignamos a la última, de elevación libre de todo esfuerzo. Lo que expresa, sencillamente, es el perseverar en su puesto, el reposo en sí misma sin indicación alguna de actividad en dirección hacia arriba. Más bien podemos ver en ella todo lo contrario.

Fácilmente se comprende, por lo que va dicho, que ninguna de estas dos formas es apropiada para la arquitectura de piedra en el sentido que hemos dado más arriba a esta expresión. En cambio tienen una gran importancia en la cerámica. Y también se deduce de todo lo expuesto acerca de ellas, que su función no es la de realizar o prestar un servicio constructivo, es decir, que no tienen por misión realizar un trabajo de sostenimiento.

Observaciones especiales sobre todo lo expuesto.

Detengámonos un momento más en el estudio de estas dos formas. Debemos hacer aún algunas observaciones con respecto a ellas. La primera se refiere al estado supuesto de la base. Dicho estado, como he dicho, nos lo encontramos ya dado. En todo caso, es el resultado de una prehistoria. Ahora bien, hemos de notar lo siguiente: estéticamente basta que el estado sea dado, sin que haya necesidad de suponer una pre-

historia que le engendre. Nosotros nos sentimos satisfechos estéticamente frente a una figura cuando nos parece que ésta se engendra libremente de las condiciones que vemos reunirse en ella; cuando las fuerzas que en ella vemos obrar parece que la traen a la existencia libremente, es decir, conforme a sus propias leyes. En cambio, no nos inquieta el proceso u origen de estas condiciones o fuerzas. Y no preguntamos por ellas en tanto la figura misma no despierta en nosotros semejante inquisición.

Pero esto no es óbice a que se produzca un incremento en el goce estético cuando se nos hacen comprensibles las condiciones de existencia o, para emplear nuestra expresión anterior, cuando se nos relata la prehistoria de la forma.

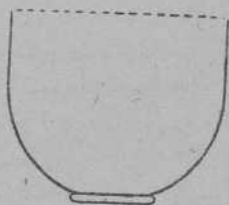


Fig. 14.

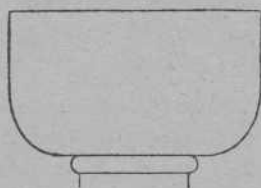


Fig. 15.

Y por lo que se refiere especialmente a la forma caracterizada por el achicamiento de la base, esto quiere decir lo siguiente: sentimos, frente a esta forma, una satisfacción estética cuando del achicamiento de la base, dado de antemano, se produce la figura lógicamente, es decir, con interior necesidad. Pero existe un incremento en tal satisfacción cuando este engendrarse la figura necesariamente se nos hace comprensible de un modo intuitivo. Y esto es lo que ocurre cuando vemos que en la figura en cuestión se estrecha la basa, o la vemos recogerse al ancho que indicábamos con la palabra «achicamiento», o cuando un anillo, arrollándose en sí mismo, parece provocar el achicamiento; y cuando vemos que la figura se desarrolla sobre esta base y en su curso parece evidenciar a nuestros ojos este efecto de encogimiento. Un ejemplo muy apropiado de este caso es la forma de la fig. 14 o la columna románica con capitel cúbico, tal como le re-

presenta la fig. 15. En el último caso, el fuste de la columna se encuentra ya, a partir de su extremo inferior y durante todo el curso de su desarrollo, en un estado de encogimiento o de concentración. La existencia de tal encogimiento o concentración se encuentra indicada expresamente en el extremo superior de la columna cuando se emplea en este sitio un anillo.

A la prehistoria de la figura de que tratamos, es decir, de la figura con estrechamiento en la base, por ejemplo, del capitel en forma de cubo, pertenece también la base de la columna en la que nace la concentración existente ya en todo el fuste, es decir, en la cual toda la columna que al arrancar del suelo es ancha, se recoge luego para, en fuerza de este encogimiento, subir luego verticalmente con tanta mayor fuerza, rapidez y seguridad.

De modo análogo puede sernos relatada la prehistoria de la forma de ensanchamiento inferior. Y el proceso se simplifica en gran manera si ponemos un anillo en el borde inferior de la figura. Este anillo tendría la apariencia de aislar la figura por su extremo inferior. Es indudable que aquí el anillo obra de opuesta manera que en el caso de la figura anterior, lo cual no implica contradicción alguna. En efecto, en el anillo se dan los dos efectos, el de ensanche y el de encogimiento. Pero producirá el uno o el otro efecto, según el lugar en que se coloque. En nuestro caso produce el efecto de ensanchamiento, precisamente por la oposición del estrechamiento que sigue, así como en el caso anterior producía el de estrechamiento por el contraste del ensanche que seguía. El efecto común en ambos casos es la fijación o aseguramiento de la estrechez o anchura existentes. En los dos casos, por la firmeza del anillo y, a la vez, por la circunstancia de que la figura se libera de esta anchura o estrechez firmes e invariables, se robustece la impresión de fuerza de esta liberación.

Especial atención merece, finalmente, un momento que es sobremanera característico para las formas de que estamos hablando. La figura originariamente achicada o ensanchada en su base, tiende, como decíamos, a volver a su posición de equilibrio. Esta tendencia se aminora cada vez más según la

figura se va aproximando a la posición de equilibrio. Pero este proceso es, en realidad, infinito. La aproximación, precisamente porque cada vez es más lenta, tiene que ser necesariamente asintótica.

Lo cual quiere decir que la línea de perfil se acerca a dicho fin, y, por consiguiente, a la posición de equilibrio, pero sin llegar a alcanzarle. Si le alcanzase se transformaría al llegar a dicho punto en una línea recta vertical. Podemos también decir que se acerca asintóticamente a la línea recta vertical. Pero lo hace sólo asintóticamente, es decir, prolongando la aproximación hasta el infinito.

Ahora bien, ambas figuras son, necesariamente, figuras finitas. No pueden prolongarse infinitamente hacia arriba. Y si no pueden prolongarse indefinidamente hacia arriba quiere decirse que la figura, para nuestra impresión inmediata, tendrá un fin en su extremo superior. Pero esto sólo es posible cuando su fin nos aparece como un estado natural de reposo o de perfecto equilibrio. Positivamente nosotros vemos que la figura no se prolonga más allá de su extremo inferior.

Ahora bien, esta contradicción sólo puede resolverse de una manera, por lo menos, cuando la figura que aquí suponemos termina libremente por arriba. El que la figura de base achicada, que en su curso vertical encuentra por fin un límite, no alcance, sin embargo, el equilibrio, quiere decir que tiende a ensancharse, aunque cada vez en menor grado. Esta idea desaparece si la figura, al libertarse de la compresión de la base, esa supresión de su natural equilibrio, conserva una fuerza de ensanche que suprime este equilibrio en la dirección opuesta. El efecto de esta fuerza de ensanche engendra una tendencia reactiva de encogimiento. Y por ésta, aquella tendencia de ensanchamiento continuado, que, por su parte, es una reacción contra la compresión primitiva de la base, puede ser suprimida y restaurado de tal modo el equilibrio.

Esta es también la impresión que nace de contemplar la forma de la fig. 12. Pero aquella fuerza de ensanche aparece como gravedad, y, si la figura termina libremente por arriba, como efecto de la propia gravedad. Ahora bien, en este supuesto la figura puede parecer terminada por arriba. Y a la

inversa, cuando la figura se nos presenta como definitivamente acabada, parecerá siempre que el propio peso repercute o resuena en el proceso mismo de la figura, desvaneciéndose progresivamente. En tal caso, el carácter de reposo o descanso en sí misma, que atribuimos a esta forma, parece acentuado.—Pero de este efecto de resonancia o desvanecimiento de la gravedad, hablaremos en seguida.

Así como en el límite superior de la forma de que aquí hablamos existe una tendencia al ensanche, así también en el límite superior de la figura con ensanchamiento en la base, encontramos un cierto grado de tendencia al estrechamiento.

Y de nuevo tropezamos aquí con una contradicción, puesto que la figura, por un lado, parece acabada, y, sin embargo, se marca en ella esa tendencia al estrechamiento. Tal contradicción desaparece cuando dicha tendencia es suprimida. Y esto sucede cuando en ella obra una tendencia espontánea al estrechamiento, pero que también se desvanece hacia arriba, contra lo cual reacciona la figura, naturalmente, tendiendo otra vez al ensanchamiento. Esta tendencia reactiva puede mantener en equilibrio aquel resto de tendencia al estrechamiento. Pero también podemos decir lo contrario, a saber: que cuando vemos la figura limitada o concluida por su borde superior, sentimos la impresión taxativa como si encontráramos en ella una tal espontánea resonante al estrechamiento.

También sobre esta tendencia espontánea resonante al estrechamiento volveremos a hablar pronto.

De la resonancia de la presión y del estrechamiento.

Antes de pasar adelante debemos hacer una consideración de índole general. Ante todo he de remitir al lector, una vez más, a la oposición fundamental entre la actividad vertical o la modalidad y condiciones de ésta en las formas que acabamos de estudiar y en las formas del bocel. En estas últimas, dicha actividad vertical es una extensión de la figura en sentido vertical y una forma de la misma; en una palabra, se supone una figura acabada, aunque aún sin la forma de bocel. Y además, la presión obra introduciendo una variación en la

forma. Y la figura ofrece una resistencia, es decir, opone a la variación de forma una tendencia al restablecimiento de ésta. Y así la figura alcanza, no su resistencia, sino la forma de bocel. Por el contrario, en las formas últimamente mencionadas, sucede otra cosa completamente distinta. Pero éste es un estado invariable que precede a la génesis de la figura y entra en dicha génesis como momento determinante de la forma.

Esta oposición es de importancia. Por esto, nos detendremos en ella un momento. Decíamos que en las formas últimamente mencionadas, la figura se engendra partiendo de un estado supuesto para este nacimiento. A la vez, se da una oposición completa entre la forma con estrechamiento y la forma con ensanchamiento de la base. El estrechamiento es un estado de compresión de las partes de la figura en el punto inicial de su formación. Esto da por resultado que las partes se esfuerzan por salir de tal estrechamiento en dirección hacia arriba, primero rápidamente, y luego, conforme se van libertando, cada vez más despacio. Por consiguiente, se produce una actividad vertical que, partiendo y causada por el estrechamiento inicial, se apacigua y se calma paulatinamente. En el caso contrario, es decir, en la figura de base ensanchada, suponemos en la figura una actividad vertical independientemente del ensanchamiento, pero cohibida por éste, y que recobra su libertad conforme se va emancipando de dicho ensanchamiento. Esta oposición la reconocí yo al designar a la primera forma como descendente, y a la segunda como ascendente. Pero, en cada caso, la figura nace de un estado inicial impuesto necesariamente, es decir, o del estado de estrechamiento o del estado de ensanchamiento, y alcanza mediante la liberación del mismo, su existencia vertical, mientras que éste, rápido en el bocel, es supuesto como dado, y sólo se trata de la relativa afirmación de la extensión vertical dada. En una palabra, el estrechamiento o ensanchamiento de la base o, en su caso, la reacción contra éstos es un factor en la génesis de la figura, especialmente para su nacimiento en dirección vertical; la presión, por el contrario, que condiciona el bocel, se refiere a la figura misma, y es condición de la

forma que ésta adquiere cuando está acabada. Esta oposición es preciso no perderla de vista ni un momento.

Y esta oposición nos conduce luego a una condición ulterior en el nacimiento de una figura espacial simple que tiene cierto parentesco con las que hemos estudiado con estrechamiento o ensanchamiento en la base, pero que, al mismo tiempo, posee una significación fundamentalmente distinta.

En las figuras tratadas hasta ahora, vemos obrar ya el peso en diferentes maneras, en el bocel como peso obrando sobre toda la figura. El bocel resistía a este peso. Pero después hablábamos de un peso vencido por una actividad vertical, y en cuyo vencimiento esta actividad se consumía.

Frente a estas dos formas de representación, aparece ahora una tercera.

Suponemos ahora una figura que se eleva libremente venciendo la fuerza de la gravedad, pero esta fuerza de la gravedad no proviene del peso de una carga que haga presión sobre la figura por arriba, ni tampoco de la gravedad que obra por dondequiera en el espacio, encontrando siempre el impulso de una actividad vertical, y siendo en cada momento vencido por ella. Sino que la concebimos como un análogo de este impulso, es decir, como si ella misma fuese un impulso que surge en el momento inicial de la génesis de una figura. Tal impulso de la gravedad o tal presión momentánea puede no ser originariamente vertical, es decir, de arriba abajo. Pues entonces, o equivaldría al peso de una carga o a aquella fuerza que obra por dondequiera en el espacio, sino que obra primeramente, en sentido horizontal, es decir, que obra ensanchando la figura. Y al mismo tiempo, produce en ella, secundariamente, una especie de encogimiento en sentido vertical. Pero, al obrar este impulso de la gravedad, despierta el contraefecto de la fuerza de cohesión interior de la figura. Y de estos dos factores, del efecto de aquel impulso y de este contraefecto, se engendra una tensión horizontal, la cual, por su parte, produce una nueva tendencia de extensión en dirección vertical y hace surgir un movimiento vertical. En este movimiento se resuelve la tensión. Por consiguiente, la presión es transformada por la tensión en movimiento vertical.

Ahora, este impulso de gravedad, que, en virtud del contraefecto de la fuerza de concentración que él mismo despierta, se resuelve en la génesis de una actividad vertical o en su restablecimiento, le designaremos con el nombre de «presión resonante».

A esta presión resonante oponíamos la presión ejercida por arriba sobre la figura que se eleva, en general, el efecto primario de la gravedad obrando de arriba abajo. Por lo demás, sólo es preciso que dicho efecto obre en la figura ensanchándola desde dentro. Tal presión es, necesariamente, aquel impulso de la gravedad.

Pero le podemos concebir obrando de dos maneras. En primer lugar, como peso de la masa en que la figura consiste. Supongamos por un momento que la masa de la figura se divide en un número infinito de capas superpuestas. En tal caso, el peso propio de la figura será el peso de dichas capas. Pero el peso de cada capa superior o la presión que ésta ejerce, se transmite a la capa inmediatamente inferior. Finalmente, el peso de toda la masa aparece concentrado en la última capa de abajo. Con esto, tenemos ya el efecto que indica la forma «impulso de la gravedad». Bajo la palabra comprendemos, en general, el empuje efectuado en un momento que ha de ser aquí necesariamente el momento inicial que da origen a una figura. Por consiguiente, nuestro impulso de la gravedad es un empuje dado de una vez en el momento inicial del nacimiento de la figura. Aquella capa última inferior no es, para la contemplación estética, sino el momento inicial del movimiento de la figura, así como, en general, para la contemplación estética las partes de la figura que se suceden en dirección vertical se transforman en los diferentes momentos de la génesis de una figura indivisible.

En las vasijas, en vez del peso de la masa, podemos considerar el de los líquidos que las llenan. También a ellos puede aplicarse la consideración que acabamos de hacer. También el efecto del peso del líquido o la presión que éste ejerce en las paredes de la vasija, se concentra en el suelo de la figura, y es, por consiguiente, el efecto de un impulso de la gravedad que obra en el momento inicial del nacimiento de la figura o

una presión que tiene lugar en este momento. Pero, en todo caso, queda lo que es característico en este impulso de la gravedad, a saber: el efecto de ensanchamiento horizontal y, de un modo secundario, el efecto de disminución de altura y el producirse, por este efecto o por la tensión que el ensanchamiento provoca, la actividad vertical, al principio relativamente suprimida. Y queda el resolverse de la tensión y de aquel impulso, en tal actividad recobrada, en una palabra, queda lo que comprendemos aquí con el nombre de «presión resonante».

He de llamar todavía la atención del lector sobre un punto: al llamar yo a la presión «resonante», quiero decir que, no sólo resuena o repercute taxativamente, sino con íntima necesidad, esto es, transmitiéndose y convirtiéndose en tensión, y ésta en actividad vertical. Esta necesidad radica en la naturaleza de la presión de que aquí hablamos, o sea, del mero «impulso de gravedad». Y que la gravedad es este nuevo impulso, se comprende, porque es un peso interior de la figura, un peso de lo que llena el espacio comprendido entre los límites de la figura, o un peso que obra en este espacio y no un peso que, actuando de arriba abajo, se opusiera a la actividad vertical de aquélla.

He de insistir, por último, expresamente en que aquella interpretación del propio peso como peso de la masa o del líquido que contiene una vasija, no es más que una interpretación cómoda. Es decir, que no es, por ejemplo, como si en las formas de que aquí hablamos radicase aquel impulso inicial de la gravedad, porque sabemos que la presión de la masa de una figura o la de un líquido que contuviera la figura se concentraría en el suelo. Mas para nuestra impresión estética, que es de lo que aquí únicamente se trata, las cosas suceden como nosotros las vemos o pensamos. Y nosotros no vemos o pensamos un líquido contenido en la forma de la figura. En efecto, lo que nosotros vemos, a la luz de la contemplación estética, es simplemente la forma, y en ella vemos que la figura cede primero, y después de este mismo ceder se engendra un movimiento por el cual se eleva libremente. Y vemos las fuerzas que consuman este proceso. Y vemos estas fuerzas obrando según

una ley propia interior a la figura. Y creemos en estas fuerzas (estéticamente, se entiende), porque las vemos y podemos creer en ellas. Y podemos creer en ellas, en último término, por sentir las íntimamente dentro de nosotros mismos. Sabemos, en efecto, por nuestra propia experiencia interna, mejor que por otro cualquier medio, lo que esto significa: primero ceder y recogerse en sí mismo, y después, por tal concentración de fuerzas, elevarse sobre sí mismo.

Pero debemos añadir aquí una observación. Cuando la figura está hecha de un determinado material y éste nos produce la impresión inmediata de poseer un peso propio, es decir, una fuerza de gravedad que le permite ceder y concentrarse y luego ensancharse, de la impresión inmediata que este material nos produce se nos hace comprensible la forma de que aquí estamos hablando. Lo cual no quiere decir que se nos haga comprensible en el primer momento, sino que lo que sucede es que desaparece la contradicción entre la esencia íntima o carácter del material y la impresión de la forma a la cual se une este material. Sin embargo, esto es sólo exacto en cuanto se trata para nosotros de la relación entre el carácter del material y la forma.

Frente a este motivo del impulso de la gravedad que, como tal impulso, es, a la vez, necesariamente un impulso de gravedad resonante o una presión resonante, aparece ahora inmediatamente otro motivo. Este es, a saber, el impulso resonante de estrechamiento. Aquel concepto engendra éste como su contrafigura necesaria. Ya vimos que la presión resonante o el impulso de la gravedad interior, al ejercer su acción de ensanche, provocaba la actividad de las fuerzas concentradoras de la figura. Ahora bien, esta actividad, considerada en sí misma, es una actividad de estrechamiento. Tiende al restablecimiento de la estrechez originaria de la figura suprimida por el impulso de la fuerza interior de gravedad. Y esta actividad resuena o se propaga a través de la figura del mismo modo que aquel impulso de gravedad interior, convirtiendo o resolviendo la tensión resultante de los dos efectos contrarios en movimiento vertical. Y esta actividad resonante de estrechamiento es positivamente de natura-

leza simplemente reactiva. Es provocada por el impulso de la gravedad. En sí considerada, no obstante, no es nada más que esta actividad resonante de estrechamiento. Y mientras la consideramos de hecho simplemente en sí, o como es en sí, deja de ser para nosotros una fuerza reactiva. Es entonces comprensible por sí misma y aparece como un impulso espontáneo.

Con esto llegamos al concepto de un impulso espontáneo resonante, de estrechamiento. Tal impulso está implícito en la figura sometida a la presión resonante. Ahora bien, en cuanto está allí implicado o implícito, no es realmente un impulso sino una actividad reactiva. Pero necesita de explicación o comprensión por sí mismo, y así alcanzamos la idea del correspondiente impulso espontáneo.

Y nosotros consumamos esta explicación. Es decir, pensamos en un impulso, no de la gravedad, sino de movimiento dirigido contra la gravedad, perfilado en la línea recta vertical originaria, pero obrando en la figura interiormente en todas direcciones. Como quiera que es la contrafigura de aquel «impulso de la gravedad», como éste, no es una fuerza que obra primariamente en sentido vertical sino de afuera hacia adentro, en suma, es un impulso de estrechamiento. Pero, como aquél también, éste obra secundariamente en sentido vertical. Y lo hace de una manera análoga, pero a la vez también, en virtud de su naturaleza contraria, de una manera opuesta. También este impulso despierta, a su vez, un contraefecto. Este luego se resuelve en actividad vertical. Por consiguiente, el estrechamiento se transforma en actividad vertical por la tensión, o sea, el impulso de estrechamiento es secundariamente un impulso de actividad vertical, o sea de elevación o extensión vertical. Esta actividad es producida o nace de aquel impulso. Pero nace inmediatamente. El proceso aquí no es como el del caso precedente, en el cual se produce una disminución de la altura y ésta se transforma, por medio de la tensión, en restablecimiento de la actividad vertical, sino que aquí el efecto del impulso resonante se convierte inmediatamente en movimiento de extensión vertical; aquí la actividad vertical no es recobrada por el ceder como en la

presión resonante, sino que se crea de nuevo. La figura no se hunde para levantarse de nuevo, sino que se eleva espontáneamente. Y esta actividad extensiva no está relativamente suprimida al principio, como aquella actividad vertical que luego va recuperándose, primero despacio, y luego más deprisa, sino que en el primer momento presenta la mayor velocidad, y después va retardándose. Pero el final de todo el proceso es el mismo que el de la presión resonante, a saber: la conversión de todo el movimiento interior en movimiento igualmente progresivo hacia adelante.

Con esta explicación se hace patente la homogeneidad y, a la vez, la oposición de los dos motivos indicados. Por su esencia común, la figura de presión resonante es una figura sentada, que se recoge verticalmente, que cede, es una figura que sólo al ceder, y en virtud de la tensión que alcanza cediendo, adquiere la fuerza que le permite desplegar una actividad vertical y elevarse. Es una figura que busca una situación de reposo y la encuentra para luego alzarse de ella, es decir, para enderezarse saliendo de dicha posición de reposo.

Por el contrario, la figura en la cual suponemos un impulso resonante de estrechamiento, sin tal preparación con un movimiento instantáneo (no progresivo) y luego resonante, sale de sí misma y se eleva. Aquella es, en conjunto o conforme a su naturaleza fundamental, pasiva; ésta es, por su carácter propio, activa.

Designemos ahora este impulso de estrechamiento que por la tensión se convierte en actividad vertical, y por lo mismo se hace resonante, designémosle, digo, expresamente como actividad resonante de estrechamiento o como impulso resonante hacia una actividad de estrechamiento.

Con esto hemos ganado dos nuevos factores plásticos, a saber: la presión que se difunde hacia arriba y este impulso resonante de estrechamiento. Las dos fuerzas son de naturaleza espontánea, no reactiva. Pero ambas se consumen por la reacción que provocan, o, dicho más exactamente, se consumen, en cuanto la tensión que provocan se resuelve en actividad vertical.

Formas de elevación libre con presión resonante y con estrechamiento resonante.

Ahora bien, ambos impulsos de gravedad interior que designamos aquí como presión resonante y el de estrechamiento, también resonante, pueden entrar en acción en la hipótesis que sentábamos al tratar del bocel, a saber, en la hipótesis de que la base de la figura que se eleva libremente representa la posición natural de equilibrio. Pero es de advertir que aquí no hablamos de formas de bocel sino de formas «que se elevan libremente».

Si en una figura de esta clase hacemos obrar la presión

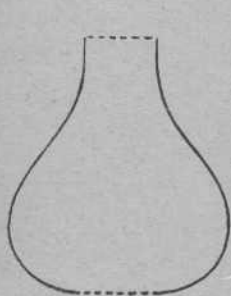


Fig. 16.

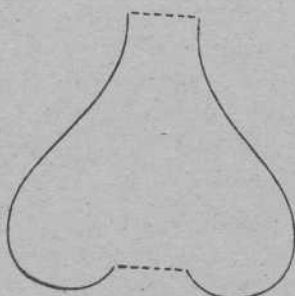


Fig. 17.

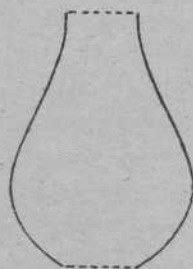


Fig. 18.

resonante se engendran formas como la que indica la fig. 16. Esta forma es normal, nace en el supuesto de que la contratendencia elástica que provoca el efecto de la presión sea igual a ésta. Así, cuando la presión es más grande, se engendrará la forma supernormal de la fig. 17, en la que habrá que añadir a la contratendencia elástica un grado de resistencia inerte en caso que se quiera mantener en equilibrio la presión. Cuando la presión sea más pequeña se engendrará la forma subnormal representada por la fig. 18. Con esto la forma en cuestión debe ser considerada relativamente como el resultado de una actividad elevadora.

Por otra parte, imaginemos, siempre bajo el mismo supuesto, es decir, bajo el supuesto de que la base representa la

posición natural de equilibrio, imaginemos, digo, obrando en la figura un impulso resonante de estrechamiento. Entonces se engendrarán las formas de la fig. 19, la forma normal, supernormal y subnormal de estrechamiento resonante. También en estos casos el carácter distinto con el cual designamos estos nombres está condicionado por las relaciones entre la magnitud del impulso espontáneo y la contratendencia elástica despertada por su efecto. Pero la contratendencia de que aquí se trata, la tendencia a recobrar el ancho natural, está, a su vez, condicionada por la capacidad de la figura, a resistir

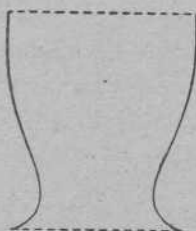


Fig. 19.

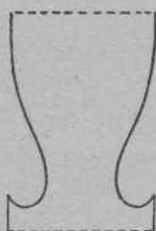


Fig. 20.

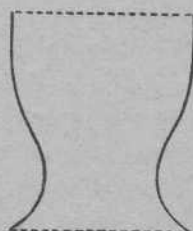


Fig. 21.

la compresión horizontal de sus partes por esta clase especial de solidez interior.

Por lo que toca a la especialidad de la curvatura en las formas supernormales de las figs. 20 y 17, es de notar que la actividad de estrechamiento de que aquí tratamos obra por su naturaleza de fuera adentro, así como la presión que suponemos actúa en la fig. 17, obra de dentro afuera. Esto quiere decir, en los dos casos, que obran en cada punto de la línea limitante lateral en ángulo recto a la dirección que ésta tiene en el punto de encuentro. Ahora bien, esta dirección es la horizontal, es decir, que el efecto se opera en líneas horizontales, en tanto la línea limitante es vertical. Pero como ésta, bajo el influjo de la presión o, en su caso, de la actividad de estrechamiento, se curva cada vez más y la dirección de esta línea se altera. El efecto, en ambos casos, se propaga a los puntos de la línea limitante en ángulo recto a la dirección que en ellos tiene. Mas precisamente, por esto mismo, las líneas que representan la dirección de su efecto divergen cada vez

más. Lo cual quiere decir que cuanto más se acerca a la horizontal una parte de la línea limitante en esta curvatura sucesiva, tanto más el efecto de la presión o, en su caso, de la actividad de estrechamiento sobre esta parte, se aparta de la horizontal y se acerca a la vertical; y cuando la curvatura se prolonga nace, por una parte, del efecto de la presión, una forma que, en último término, es análoga a las que designamos con el nombre de bocel supernormal, esto es, una forma en la que la curvatura de avance de la línea limitante se representa al principio como una curvatura de retroceso, y, por otra, de la actividad resonante de estrechamiento nace una curvatura entrante de forma análoga.

Finalmente, no está descartado el caso de que en una y la misma figura obren a la vez la presión resonante y el impulso resonante de estrechamiento. En efecto, suponiendo que los dos tengan igual fuerza, se destruyen mutuamente. Otra cosa sucederá si la magnitud de las dos fuerzas es desigual.

Supongamos ahora que el impulso de estrechamiento es el más fuerte; la figura se estrechará. Pero, a la vez, obrará en sentido contrario la presión ya existente. En consecuencia, el impulso se agotará. Por el contrario, no se agotará el efecto de la propia gravedad, por tanto, la presión a consecuencia del contraefecto del propio impulso. Según lo cual éste debe producir su efecto, cuando aquel impulso se haya agotado o en la medida en que se haya agotado.

No sucede lo mismo si suponemos que la presión es más fuerte. En tal caso, no hay que admitir que la actividad de estrechamiento produzca efecto absoluto, pues su acción se reducirá a disminuir la acción apreciable de la presión, y luego, cuando la presión empiece a resonar, a acelerar la aproximación de la figura a la posición de equilibrio. En otras palabras, el apanzamiento que se inicia al formarse la figura estará contenido por el contraefecto del impulso de estrechamiento. Mas la oposición de ambos engendrará una tensión que estirará el perfil en dicho lugar, es decir, le aproximará a la recta. Después se producirá una rápida curvatura del perfil hacia dentro. Según esto, la forma del apanzamiento será: primero, un pronunciado saliente del perfil, después, rá-

pida, pero gradualmente, esto es, con la resonancia del impulso de estrechamiento, un nuevo estrechamiento prolongado.

La oposición de formas aquí estudiada exige quizá una más detenida consideración. Se produce por la oposición de ambos impulsos. Frente a la presión la figura se conduce pasivamente. En el estrechamiento es activa. Esta actividad se consume luego en vencer o en resistir todo contraefecto. En cambio, la presión no se consume al contener la actividad de estrechamiento. La presión de que aquí se trata procede de la gravedad interior que, para expresarnos brevemente, podemos comparar al peso de un líquido. Y esta gravedad no desaparece ni disminuye cuando su efecto es suprimido en alguna parte, sino que el resultado es meramente que tal

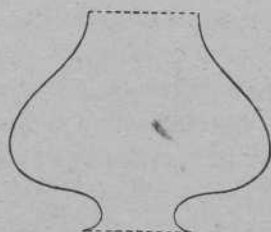


Fig. 22.

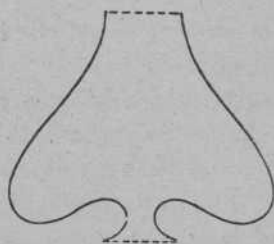


Fig. 23.

efecto es contenido, y que en cuanto desaparece lo que contenía, vuelve a aparecer. Si seguimos pensando que la gravedad es el peso de un líquido, podemos representarnos a éste empujado hacia arriba por la actividad de estrechamiento, y con ello cohibido en su efecto sobre el borde inferior de la figura.

Por esto, sin embargo, el líquido no pierde su acción ni su peso sino que los ejerce en un lugar más alto. Y este efecto será más rápido o más repentino cuanto más rápidamente se consuma la actividad que le hace subir.

Mas podía pensarse que así como la gravedad, aun cuando no entre en acción, sin embargo, subsiste, sólo que su efecto se desyía, también la actividad atractiva, aún no entrando en acción subsistiese en su «impulso» y obrase después.

Esto sería singular error. La actividad de estrechamiento

no es distinta del impulso de esta actividad, así como la masa pesada es positivamente distinta de la presión que ejerce. La palabra impulso no quiere decir aquí, en modo alguno, que la actividad no sea reactiva; se limita sencillamente a indicar su carácter; no designa una fuente distinta de la actividad, como

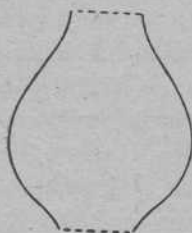


Fig. 24.

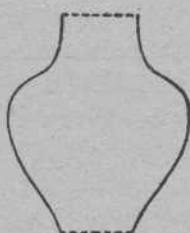


Fig. 25.

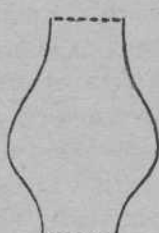


Fig. 26.

la gravedad o el peso de la masa indican una fuente distinta de sus efectos.

Las formas originadas en el primero de los dos casos mencionados, están representadas en las figs. 22 y 23. Las que se originan en el segundo, están representadas en las figs. 24 a 26.

Presión y estrechamiento resonantes en los casos estrechez o ensanchamiento de la base.

Las dos fuerzas de la presión y el estrechamiento resonantes, o, lo que es lo mismo, la acción del propio peso que obra en el comienzo del nacimiento vertical de la figura y la del estrechamiento o concentración que produce y resuelve en sí la actividad vertical, pueden ser concebidas como obrando del mismo modo bajo el supuesto de un estrechamiento o ensanchamiento de la base. Entonces los efectos de las dos fuerzas se combinan con los efectos que vimos producirse de vuelta a la posición de equilibrio perturbada en la base.

Supongamos primeramente que en la figura con base estrechada se produce una presión interior de una determinada magnitud, esto es, que obra una fuerza dada inicialmente y luego resonante que ensancha la figura por los lados y por tanto, la deprime consumiéndose en el curso del desarro-

llo de la figura. Entonces se engendrarán formas del tipo de la fig. 27.

Pero sobre esta figura hay que advertir dos cosas: en primer lugar, que la fuerza deprimente y de ensanche, resonante por sí, es relativamente grande. Por tal razón ensancha la figura más allá de la posición natural de equilibrio. En su consecuencia, la tendencia a volver a la posición horizontal de equilibrio se manifiesta aquí como tendencia al estrechamiento. Tal tendencia disminuye tanto más rápidamente, sin embargo, cuanto más estrechada se encuentra la figura en su base y más se esfuerza por salir de esta estrechez, tendiendo, por consiguiente, a ensanchar.

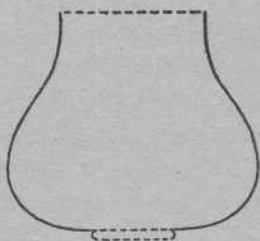


Fig. 27.

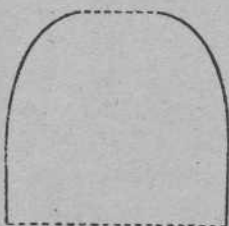


Fig. 28.

El proceso ulterior de la línea del perfil se manifiesta entonces como un gradual restablecimiento del equilibrio de las dos tendencias, a saber, de la tendencia al estrechamiento, condicionada por la acción de la fuerza de ensanche, y de la tendencia a salir de la estrechez originaria, o como vuelta al equilibrio en el que las dos tendencias se compensan. El punto en que se verifica esta compensación es, naturalmente, el borde superior de la figura.

Pero supongamos ahora que la presión es menor, y, por último, tan escasa que su efecto no produce en ningún punto una perturbación del equilibrio, y, por consiguiente, no engendra ensanchamiento alguno que sea mayor que

aquel que la figura, abstracción hecha del efecto de la presión, esto es, en virtud de la mera tendencia a salir del estrechamiento de la basa, alcanza. Entonces resultará la forma de la fig. 28, esto es, una forma en que la tendencia de ensanchamiento hasta el infinito, por realizarse cada vez más despacio, que hubimos de comprobar en la forma de estrechamiento de la base, se compensa en algún sitio contra la presión interior resonante.

Sin embargo, la línea del perfil de esta figura es la misma que la representada en la fig. 12. La forma aquí estudiada es, en otras palabras, la que ya indicamos como forma finita de «simple estrechamiento de la base». Se desarrolla de dicho estrechamiento para transformarse en línea recta vertical, continuadamente y sin ningún estrechamiento. Ahora bien, la figura de esta especie, es decir, la que sufre un estrechamiento en la base y después se va ensanchando gradualmente, primero con rapidez, luego más despacio, y que en su perfil se va acercando en dirección hacia arriba más y más a la línea recta vertical para transformarse en ésta, figura que encon-

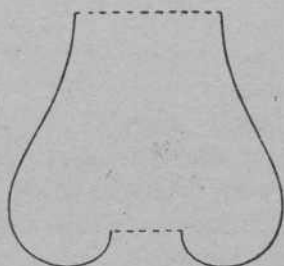


Fig. 29.



Fig. 30.

tramos con frecuencia y que nos produce una impresión agradable, suele corresponder al tipo de la fig. 28.

Pero esto quiere decir que en esta clase de figuras se presupone, aparte de la simple reacción elástica contra la estrechez de la base, una presión interior resonante. En cuanto esta forma se da especialmente en las vasijas, podemos pensar la presión interior como presión de un líquido que está contenido en ella o que introducimos en ella con la imaginación. Recuérdesse lo dicho en las págs. 286 y siguientes.

A la vez, la forma representada en la fig. 28, y lo mismo la representada en la fig. 27, aparece como normal, es decir, como si en ella la fuerza de elevación mantuviese el equilibrio contra el efecto vertical de la presión. En su virtud, se impide que la presión deprima la figura desde su comienzo hacia abajo. Y, por lo mismo, tampoco su línea de perfil puede ser una línea oblicua, sino que afecta una dirección horizontal.

Con esto está dicho que también a la forma normal corresponde aquí una forma supernormal y otra subnormal. La supernormal es la de la fig. 29 y la subnormal la de la fig. 30.

Estas dos formas se corresponden con las de las figs. 17 y 18. Lo que las distingue de ellas es la circunstancia de que estas últimas son formas de bocel; no son formas de «elevación libre».

Al lado de la tendencia espontánea resonante en sí de ensanchamiento lateral, y, por tanto, de depresión, o al lado de la presión que disminuye de abajo arriba y que por fin se hace resonante, coloco ahora como contrafigura el estrechamiento o concentración espontáneos y también progresivamente resonantes. Es un encogimiento horizontal de la figura. Pero también de éste se origina una correspondiente actividad vertical o un momento de la misma. Y mientras el encogimiento o su impulso se consume progresivamente, sucede lo mismo con la actividad vertical que engendra.

Vamos a suponer ahora, no, como antes, un estrechamiento de la base, sino un ensanchamiento o extensión de la misma. La figura se esfuerza por librarse de él, es decir, anhela el estrechamiento hasta encontrar la situación de equilibrio perturbado por la extensión que hemos supuesto. A este fin, surge en el comienzo de la figura, es decir, en el mismo sitio en que esta vuelta a la situación de equilibrio se empieza a producir, una actividad espontánea de estrechamiento. Si esta actividad es suficiente se produce un estrechamiento que va más allá de la natural situación de equilibrio. Y entonces se encuentra frente a frente, de un lado, la tendencia reactiva de estrechamiento, y de otro, la reacción contra este estrechamiento excesivo. Esta última es en sí una tendencia al apanzamiento. Y las dos tendencias se equilibran. La figura acabará de formarse justamente donde el equilibrio se encuentre. La forma que se engendra, según la hipótesis que estamos estudiando, será la que representa la figura 31. Lo característico de ella es que el borde inferior es más ancho que el superior y que, al principio, se opera un estrechamiento que excede del ancho del borde superior. La línea del perfil se acerca desde el sitio en que la angostura es

más pronunciada a la recta vertical, y esto en virtud de la dicha tendencia compensadora.

Pero también aquí podemos concebir la actividad de estrechamiento resonante cada vez menor, y, finalmente, tan escasa, que no produzca un estrechamiento en la figura que la haga

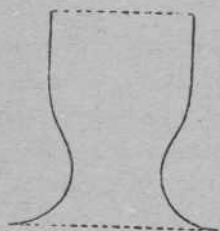


Fig. 31.

salir de la posición natural de equilibrio, y que la tendencia de reacción, menor también por este hecho, es decir, la tendencia a ensanchar, en el curso de su acción contraría cada vez menos el estrechamiento, sino que se compense con la tendencia reactiva de estrechamiento provocada por el estrechamiento de la base prolongada indefinidamente, pero disminuyendo en progresión. Entonces se producirá una

forma de base estirada que se acercará a la forma de ensanchamiento de la base abandonada a sí misma que representa la figura 13, pero que constituye una figura acabada, es decir, una figura que, por su naturaleza interior, es limitada. Con esto, la línea de perfil se acerca a la línea recta, no sólo asintóticamente, sino que al fin se transforma en ésta, alcanzando de tal modo su terminación.

A la inversa, las figuras acabadas de la forma representada en la fig. 13, no son casos de simple vuelta de la figura, abandonada a sí misma, desde una base estirada a la natural posición de equilibrio, es decir, que no la debemos considerar como formas de estrechamiento reactivo elástico, sino que, en realidad, son formas en las cuales obra una actividad de atracción espontánea, pero resonante. Véanse las páginas 286 y siguientes. Dado un grado medio de fuerza de esta actividad nacerá la forma que representa la fig. 32, y que denominamos de «libre desarrollo». Para comprender cómo llega a formarse la figura supernormal cuyas cualidades pone de manifiesto la fig. 33, debemos traer a la memoria lo que dijimos anteriormente con respecto a la fig. 20.

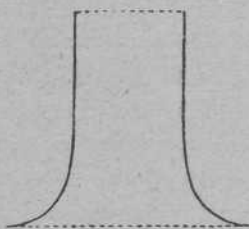


Fig. 32.

Tales figuras supernormales se producen tanto más seguramente cuanto más rezagada en intensidad se muestra la tendencia reactiva de ensanchamiento con respecto al impulso de estrechamiento, por el cual ha sido provocada, o sea, cuanto más «blanda» es la figura. En cambio, si a aquella tendencia reactiva, y a la vertical actividad que se engendra de la tensión entre ella y el impulso de estrechamiento se suma una actividad vertical «primaria», se engendran las formas contrarias, esto es, las formas subnormales, por ejemplo, las que representa la fig. 34, en la que la línea de perfil corre desde el principio en dirección oblicua hacia dentro. La forma

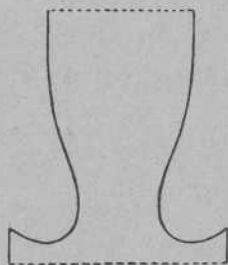


Fig. 33.

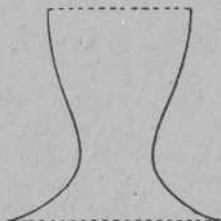


Fig. 34.

normal que oponemos a estas dos será, naturalmente, aquella en la que la línea de perfil corre desde el principio horizontal.

Pero debemos observar, además, que no sólo en las formas con estrechamiento de la base, sino también en aquellas en que la base es estirada o prolongada, existe y puede manifestar su acción una presión resonante interior hacia arriba. Y que también, no sólo las formas de base ancha, sino también las de base estrecha pueden estar sometidas al influjo de una fuerza de estrechamiento espontáneo resonante.

Detengámonos ahora un momento a examinar la primera posibilidad. Una figura rectangular, representada por el simple rectángulo, es en sí, supongámoslo, movable en todas direcciones y se eleva sobre una base ensanchada. Y en una figura de esta especie obra una presión interior, por su naturaleza misma paralizadora, contra la tendencia reactiva de estrecha-

miento de la base. Entonces, nacen formas del tipo de las representadas en las figs. 35-37.

También estas formas son normales, o subnormales, o supernormales. Serán lo uno o lo otro, según se transformen, al desaparecer el alargamiento de la base, esto es, la tendencia reactiva de estrechamiento, en las formas normales, subnormales y supernormales representadas en las figs. 16-18.

Las figs. 36 y 37 representan un caso especial de subnormalidad. Son subnormales, es decir, obra en ellas, independientemente de las tendencias reactivas, una fuerza espontánea vertical de estiramiento. A la vez, la presión interior y la

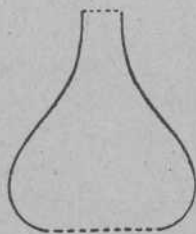


Fig. 35.



Fig. 36.

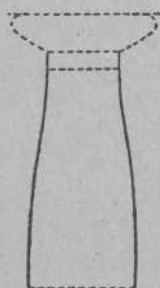


Fig. 37.

tendencia reactiva de estrechamiento, se equilibran desde el principio, de manera que el perfil sube verticalmente, y de este movimiento vertical empieza inmediatamente a pasar a la posición de equilibrio y se transforma en ésta en progreso constante. Esto es característico en un cierto género de formas de botellas, y además, también en la forma del fuste de la columna dórica con «éntasis» (1). Ya volveremos a hacer algunas consideraciones sobre este punto.

En el aspecto de todas las formas de que aquí hablamos, es decisivo, en primer término, la gran relación de la presión interior con el ancho de la base o con la magnitud de la tendencia que de este ancho resulta a volver desde el estiramiento de la base a la posición de equilibrio. Una forma que

(1) Hinchazón.—*N. del T.*

nace en el caso en que el ancho de la base es grande y la presión no es demasiado intensa, es, por ejemplo, la forma representada en la fig. 38.

Por lo demás, pertenecen a esta categoría otras varias formas, de las cuales se hará especial mención. La posición

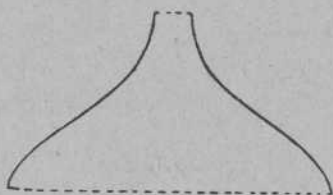


Fig. 38.

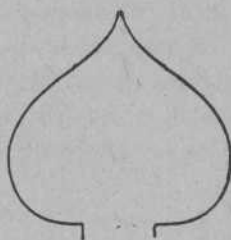


Fig. 39.

natural de equilibrio horizontal de una figura puede ser representada por una línea limitante superior más o menos larga. Un caso límite es que la longitud de esta línea sea igual a 0. Entonces la figura tiende en el curso de su desarrollo a transformarse en un punto. En este supuesto, se engendrarán

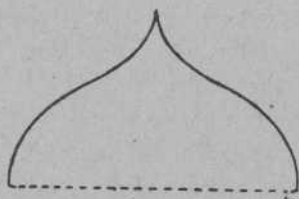


Fig. 40.



Fig. 41.

las formas de las figs. 39 y 40, esto es, formas de hoja y de cebolla muy conocidas como formas de cúpulas.

Frente a estas formas que acabamos de estudiar están luego aquellas que nacen cuando suponemos un estrechamiento o encogimiento originario en la base, y hacemos actuar en la figura una actividad de estrechamiento espontánea resonante, en el curso de su acción, y al mismo tiempo elevadora. En-

tonces nace, por ejemplo, la forma de la fig. 41. Para su nacimiento es condición indispensable una magnitud suficiente de la fuerza de estrechamiento, es decir, una fuerza de estrechamiento que equilibre la natural tendencia de ensanche o de liberación de la estrechez de la base, de modo que, cuando dicha fuerza espontánea de estrechamiento se paraliza, entre en acción la mencionada tendencia reactiva. Si disminuye la fuerza espontánea de estrechamiento, o si disminuye relativamente, dicha forma se transformará en la que representa la fig. 42, y luego en la indicada en la fig. 43.

Con respecto a estas formas hay que hacer la observación



Fig. 42.

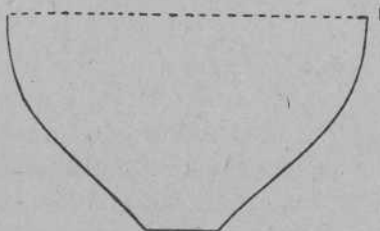


Fig. 43.

que en ellas el apanzamiento y la estrechez sólo pueden ser relativos. Lo cual quiere decir que en estas figuras sólo se dan retardos o aceleramientos del proceso de ensanchamiento del todo o de la vuelta del todo del estrechamiento original a la situación natural del equilibrio.

Esto quiere decir, por ejemplo, con relación a la fig. 43: el lugar en que el estrechamiento es mayor es más ancho que el borde inferior de la figura y el lugar en que el ancho es mayor en el relativo apanzamiento siguiente, es menos ancho que el borde superior de la figura. Es importante hacer esta observación por la comparación que luego haremos con otras formas que hemos de estudiar al punto. Estas formas son semejantes a las aquí tratadas, pero característicamente distintas en otros aspectos.

Las formas aquí estudiadas se engendran si a lo dicho sobre el efecto de la presión resonante y del estrechamiento resonante en las formas de base estrechada o ensanchada, aña-

dimos que también en estas dos, así como en las figuras cuya base representa la posición natural de equilibrio horizontal, ambos factores, la presión existente al principio, de la cual en el curso del desarrollo de la figura se engendra la actividad vertical, y el impulso de estrechamiento resonante que se re-

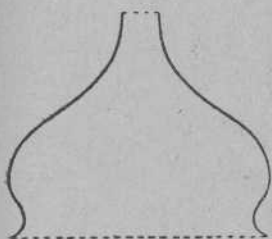


Fig. 44.

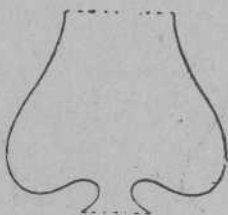


Fig. 45.

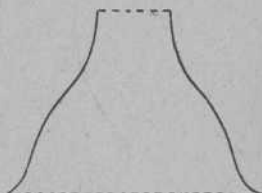


Fig. 46.

suelve en actividad vertical, pueden obrar de consuno. Ya dijimos arriba cómo puede concebirse esto. Aquí me limitaré a indicar algunas formas que se engendran de esta manera.

Un impulso de estrechamiento más fuerte, por el cual una presión más débil, como dijimos arriba, no es suprimida, sino

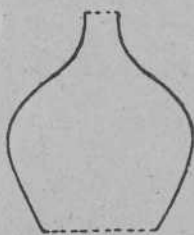


Fig. 47.

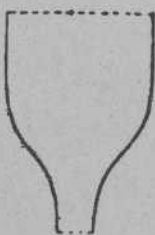


Fig. 48.

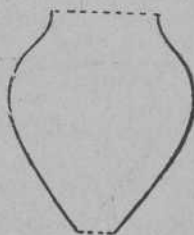


Fig. 49.

sólo reprimida, en el sentido de que produce su efecto tan pronto como y en la medida que aquel impulso se gasta, por consiguiente, con la misma rapidez con que esto sucede, engendra formas como las que representan las figs. 44 y 45. El exceso de fuerza con la cual la presión obra o actúa el propio peso interior de la figura da formas del tipo de las que aparecen en las figs. 46 a 59. Cómo se hace perceptible el efecto de estrechamiento, o en su caso de ensanche de la base lo mues-

tra la comparación de éstas con las figs. 22-26. No he de volver aquí sobre la oposición de los tipos normales, supernormales y subnormales.

Por último, con respecto a todas las formas mencionadas con base más estrecha o más ancha, es de notar que entre ellas,

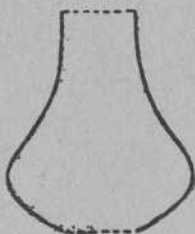


Fig. 50.



Fig. 51.

no sólo puede señalarse la distinción entre tipos normales, supernormales, etc., sino la de figuras circulares, acodadas y en forma de cesta. Las figuras circulares de que aquí se trata no son, en efecto, circulares, es decir, su perfil no está formado por una línea circular. Sólo son circulares en su borde

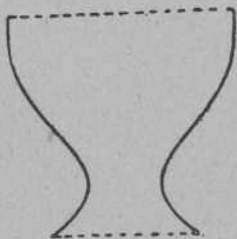


Fig. 52.



Fig. 53.

interior, y esto prescindiendo de la variación que la forma circular experimenta aquí por el efecto recíproco de la estrechez o ensanchamiento inferior, por una parte, y por otra, del impulso espontáneo resonante de estrechamiento. Para expresarnos con más propiedad, podemos decir que son figuras derivadas de figuras circulares. Precisamente por esto las

llamamos también circulares. Para hacer patente la diferencia entre las tres posibilidades indicadas, pondremos aquí en parangón tres formas. Por ejemplo, la fig. 50 es una figura acodada, es decir, que en ella se supone una resistencia a la curvatura. La fig. 51 es la correspondiente forma de arco reba-

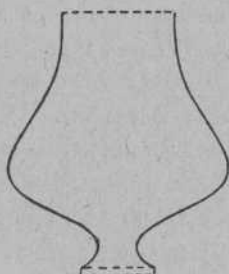


Fig. 54.

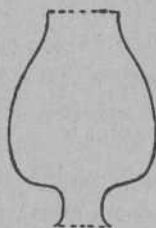


Fig. 55.

jado. Por último, como forma intermedia de tipo circular (hecha abstracción del ensanchamiento de la base), tenemos la figura 16. Junto a éstas ponemos las tres formas de las figuras 52 a 55.

Además, las formas de aquí tratamos sufren ciertas modificaciones que conoceremos cuando sigamos estudiando la forma del bocel.

Aplicación de las formas de elevación libre.

Por lo que se refiere a la aplicación de todas las formas estudiadas en esta sección, hemos de hacer extensivo a todas ellas, necesariamente, lo que dijimos de todas las formas simples que las sirven de fundamento, esto es, que por su naturaleza no están destinadas a soportar una carga. En tanto se engendran por una presión resonante que actúa hacia arriba, resisten elásticamente. Mas este concepto es el de una presión que obra hacia arriba y un contraefecto elástico opuesto a aquélla inmediatamente. Tampoco el impulso espontáneo de estrechamiento resonante hacia arriba, aunque por su naturaleza engendre una actividad vertical, puede hacer de nuestra figura un soporte de carga, puesto que dicho impulso no obra

a través de toda la figura, sino que precisamente desaparece allí donde la carga debería ser sostenida. Por otra parte, esta actividad de estrechamiento, por ser en general espontánea y no reactiva, no es una fuerza de resistencia. Obra elevando, pero lo que eleva no puede ser una carga. Aquí debe aplicarse lo que dijimos en otra parte con ocasión del bocel subnormal respecto de la fuerza espontánea de elevación.

Según lo expuesto, las formas aquí estudiadas, no son, en ningún caso, formas propias de la arquitectura específica de piedra en el sentido que hemos dado a ésta. En cambio, son formas específicas de la cerámica, en cuanto están condicionadas por un peso o por una presión interiores. Como tales, no tienen que soportar ninguna carga. Una tapadera cualquiera de la vasija produce o lleva consigo un pronunciado movimiento vertical. Como las partes superpuestas de la figura tienden hacia arriba, esta tendencia contradice toda idea de que constituyan una carga.

En contra de esta afirmación de que las formas estudiadas en esta sección no son sustentadoras de cargas, pudiera replicarse citando el fuste de la columna dórica, que señalábamos anteriormente como ejemplo de estrechamiento reactivo rígido con «presión resonante», por consiguiente, con propio peso interior vencido en el curso del desarrollo de la figura. Sin embargo, hemos de advertir que las columnas coronadas por un capitel no son nunca sostenes de cargas, es decir, su función no es nunca la de recibir una carga y ofrecer resistencia a la presión, sino que la función del fuste de columna, y principalmente del dórico, es, en cierto sentido, la contraria. La pieza que recibe la carga y la trabaja en sí es el capitel. Por el contrario, a la columna dórica le corresponde la misión de mantenerse firme y elevarse, y, por lo demás, hacer que su movimiento vertical se trasmita o resuene en el capitel, para que allí se compense contra la presión del arquitrabe o entre en equilibrio con ella. Y para la firmeza de la columna sirve el propio peso que se reúne en el extremo inferior y que ensancha la figura. Ahora bien, este peso resuena hacia arriba en el curso del movimiento, así que la actividad vertical propia, elemento primario en la figura, es decir, originario a la

misma, esto es, a todo lo que a esta actividad contraría —que debe distinguirse muy cuidadosamente de la actividad vertical secundaria procedente del impulso de estrechamiento— entra en acción y fluye libremente en el capitel, como lo expresa la parte superior de la «éntasis», en la cual se actualiza la tendencia natural a volver a la posición de equilibrio, es decir, la tendencia que nace del ensanche inferior.

Contra esto no vale la objeción de que la columna está positivamente cargada y soporta la carga. Pues no importa lo que positivamente sucede, sino la impresión que produce en nosotros. Ahora bien, para esta impresión, el conflicto entre la carga y la fuerza que la resiste se concentra en el capitel. Allí obra la carga y aquí es resistida, es decir, allí es contenido su efecto por la actividad vertical reactiva. Pero también tiene otra misión el fuste. Esta es la primera de las funciones en que se descompone la función de conjunto de la columna. Y ésta no es otra que mantenerse firmemente en pie y elevarse con seguridad. Así como, en realidad, no hay ningún fuste de columna que soporte, así todo capitel ejerce esta acción. Las figuras que soportan tienen, en general, como ya hemos visto, un aspecto absolutamente contrario al de los fustes de columna. Son anchas por su borde superior y van estrechándose hacia abajo. Su forma fundamental es la de la figura 11, nunca la de la fig. 10. Tampoco las piezas que no tienen reducción o estrechamiento por arriba ni por abajo sirven de sostén, sino que se limitan a extenderse verticalmente entre lo de arriba y lo de abajo. Son lugares de paso para el movimiento vertical, pero no miembros en los que se realice un trabajo de oposición entre fuerzas que obran verticalmente. Un ejemplo que puede aquí citarse es el fuste de la columna románica, que no sufre estrechamiento o reducción ninguna.

CAPÍTULO XIII

OTRAS MODIFICACIONES DE LA FORMA DEL BOCEL

Bocel con base estrechada y ensanchada.

Volvamos ahora al bocel. También en éste pueden obrar las condiciones que vimos obraban en las figuras de elevación libre. Hasta aquí sólo hemos hablado del bocel simétrico. En él la base representa la posición natural de equilibrio. Este es perturbado por la presión y se restablece luego. Pero al lado de esta posibilidad aparece ahora la otra: que la base del bocel se estreche o se ensanche. En estos casos, aparece también en el bocel el motivo del estrechamiento reactivo y del apanzamiento reactivo. Detengámonos primero en la segunda posibilidad y supongamos que la base del bocel sufre un estiramiento. Entonces sale al paso del ensanche que la presión provoca una tendencia que obra en sentido contrario, pero que es de naturaleza reactiva, a saber: la tendencia a volver a la anchura primitiva. Y de aquí se engendran varias formas de bocel, no ya simétricas, sino asimétricas.

Las dividiremos en dos grupos. La forma que constituye el primer grupo se engendra del siguiente modo:

Supongamos que en un bocel simétrico separamos un trozo en la parte superior, por un corte horizontal. Este trozo tendrá en su borde inferior un determinado ancho, el cual excede de la situación de equilibrio horizontal de la figura, determinada, como siempre, por el ancho de la parte superior. Este ancho está producido en el bocel, que queda dividido por el corte horizontal en dos trozos, uno superior y otro inferior, por el efecto de la presión. Pero, sea como fuere su origen, en todo caso, el bocel tiene en este sitio el ancho de-

terminado. Y la presión obra en este punto según le obligan su magnitud y el ancho de dicho punto, completamente independiente de la prehistoria de dicho ensanchamiento.

Y supongamos ahora que este sitio es el punto de partida del efecto de la presión, pero pensemos también esta presión tan grande como se manifiesta en aquel sitio del bocel simétrico. Entonces el efecto de la presión (me refiero al efecto que esta presión ejercía en aquel bocel simétrico en el sitio anterior a este punto), si bien el efecto precedente de ésta desaparece, es igual exactamente al del bocel simétrico.

En efecto, en la acción que la presión ejerce desde la línea

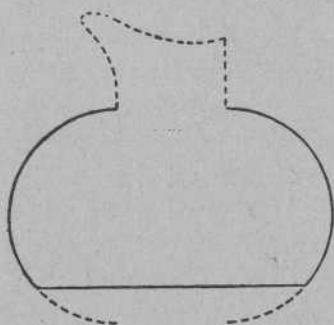


Fig. 56.

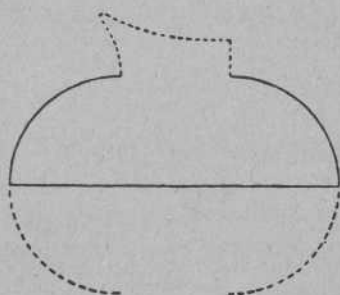


Fig. 57.

del corte hacia arriba, no ha cambiado nada por el hecho de que nosotros imaginemos que el ancho que el bocel posee en la línea de corte existía ya, y suprimamos el movimiento anterior, por el cual nace en el bocel simétrico. Esto, en otras palabras, quiere decir: imaginemos en el momento inicial del desarrollo de un bocel un primer ensanchamiento dado, y supongamos que este ensanchamiento es igual al que un bocel simétrico, es decir, un bocel sin este ensanchamiento, alcanzaría en cualquier punto, siendo en lo demás todas las condiciones iguales; entonces aquel bocel ensanchado por abajo se cubre con el trozo del bocel simétrico que queda si con el pensamiento suprimimos la parte que hay debajo de dicho punto.

Y esto quiere decir, expresado en términos inversos: cada parte superior de un bocel dividido por un corte horizontal

es, a su vez, una forma posible de bocel: sólo que entonces este bocel es tal que aparece condicionado por un ensanchamiento de la base. Podemos designar esta forma, por las razones expuestas, simplemente como bocel simétrico acortado en un trozo por abajo. Véanse las figs. 56 y 57.

Al lado de esta posibilidad puede darse otra, a saber: que el ensanchamiento de un bocel de base alargada sea mayor que el ancho más grande que alcanzaría el correspondiente bocel simétrico (es decir, el bocel que en lo restante estuviese sujeto a las mismas condiciones) en algún punto del desarrollo de su figura bajo el influjo de la presión que en él actuase.

Entonces obra necesariamente en el bocel la tendencia a volver a la presión de equilibrio, como se da de modo manifiesto en la forma fundamental II. El bocel afecta entonces la forma, por ejemplo, de la fig. 58, es decir, que nace el bocel acampanado con vuelo inferior.

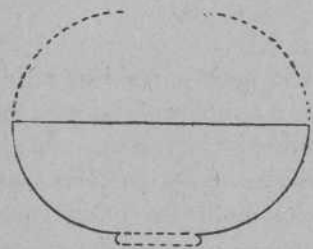


Fig. 58.

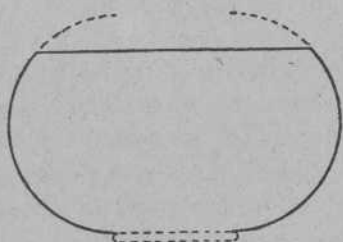


Fig. 59.

Fig. 60.

Obsérvese que, con esto, el apanzamiento, que en esta forma, a diferencia del bocel simétrico, no reside en el centro, sino que está más arriba, no puede tener una anchura que exceda de la del borde inferior.

Al lado de estas formas de bocel están luego las formas de acortamiento de la base. En ellas, el efecto mutuo de las fuer-

zas que obran en la figura está robustecido por la tendencia natural de ésta a salir de la estrechez inferior y a recobrar su posición natural de equilibrio. La forma es, por ejemplo, la de la fig. 59 y 60 ó 61 y 62.

También aquí debemos distinguir dos posibilidades.

Supongamos que en un bocel simétrico, esto es, en un bocel cuya extremidad inferior representa la posición de equilibrio, segregamos, por medio de un corte paralelo a la base, un segmento, no inferior como antes, sino superior. En este caso, el borde superior de la parte del bocel que resta, no representará la posición horizontal de equilibrio de la figura. Mas siempre podemos considerar la anchura alcanzada como

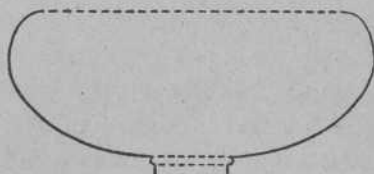


Fig. 61.

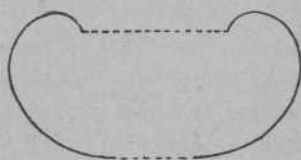


Fig. 62.

la posición de equilibrio horizontal de una figura abocelada. Entonces, el ancho inferior de la figura, o sea, su base, parece como afectada de un acortamiento, del cual la figura, por un lado, en virtud de la tendencia al restablecimiento de la posición de equilibrio, y de otro, por la presión que el bocel sufre, sale para volver a buscar, por la parte superior, la posición natural de equilibrio.

Esto nos indica ya la forma que corresponde a este bocel. Es la de un bocel simétrico del cual se segregase un segmento superior por medio de un corte horizontal. Como vemos, la forma así engendrada es la representada en la fig. 56.

Pero también aquí podemos enunciar esta ley de una manera inversa, diciendo que cada segmento inferior, separado por un corte paralelo a la base en un bocel simétrico, es, a su vez, una forma posible de bocel, de tal índole, que está caracterizado por presentar un acortamiento en su base.

Por último, se comprende fácilmente que podemos combi-

nar el corte de una parte inferior con el de una parte superior de un bocel simétrico, y que de aquí se originan nuevas formas posibles de bocel. En su consecuencia, hemos de decir, finalmente, que cada trozo de bocel, segregado de éste por un corte horizontal, constituye de por sí un nuevo bocel completo.

Sin embargo, no todo acortamiento de la base puede ser considerado como la posición natural de equilibrio de un bocel simétrico acortado por arriba. El acortamiento no está sujeto a límite alguno; puede, en último término, reducir a *cero* la base de una figura.

Si suponemos que el acortamiento presenta una magnitud que excede del límite señalado más arriba, veremos engendrarse nuevas formas. Lo que las distinguirá será que la figura aparecerá estirada en el borde inferior en comparación con el superior. De esta clase son las formas de la fig. 61 y 62. Como fácilmente se ve, estas formas pueden ser también normales, supernormales y subnormales. También aquí las supernormales causan la impresión de blandura, inercia y pasividad, mientras que las subnormales producen la impresión contraria, es decir, producen la impresión de actividad y tensión.

Bocel con presión y estrechamiento resonantes.

A la hipótesis que acabamos de estudiar, hay que añadir ahora los motivos de la presión interior resonante, y, en su

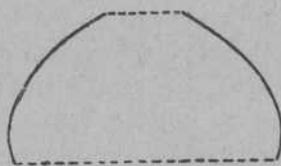


Fig. 63.

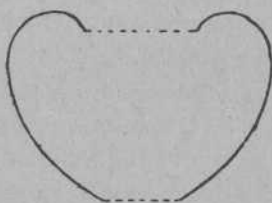


Fig. 64.

caso, del impulso resonante que tiende al estrechamiento y, por ende, al aumento de la actividad vertical. En el primer caso, el bocel de ensanchamiento inferior o con tendencia

reactiva al estrechamiento afecta las formas de las figs. 63, 64 y 65.

La primera de estas formas da origen a una desviación del tipo, cuando la presión interior resonante hacia arriba, juntamente con la presión que obra desde arriba, y que engendran la forma del bocel, mantienen en equilibrio a la tendencia reactiva de estrechamiento. En este caso, el perfil afecta en el comienzo la forma de una subida vertical. Ahora bien, en general, el efecto contrario de las distintas fuerzas en el comienzo de la figura, especialmente el choque de la presión resonante que tiende a formar una convexidad inferior, y la tendencia reactiva que tiende a formar una concavidad inferior, prestan a la figura una forma estirada y algunas veces una forma acolada hacia fuera. Pero, sobre todo, la desviación del centro del apanzamiento hacia abajo es característica en todas estas formas.

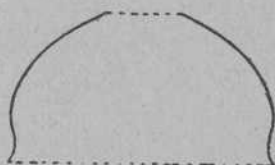


Fig. 65.

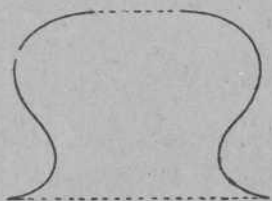


Fig. 66.

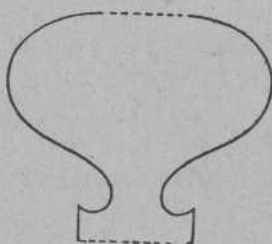


Fig. 67.

Si, por otro lado, reemplazamos la presión resonante por un estrechamiento resonante, se aumentará la actividad de estrechamiento, por la tendencia a salir de la angostura del borde inferior, así como, a la inversa, el efecto de la presión interior se verá disminuído. Así nacerán, de la forma de la figura 65, la de la fig. 66, y de la forma de la fig. 64, la de la figura 67. En cada uno de estos casos el ensanchamiento de la base obra sobre el extremo inferior de la línea de perfil esti-

rado, y por tanto, empuja el apanzamiento hacia arriba. En el segundo caso aumentará a la vez la oposición entre un estrechamiento inferior absoluto, y el apanzamiento superior también absoluto.

Supongamos ahora, por último, en oposición con la hipó-

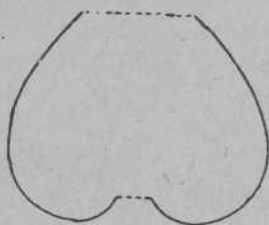


Fig. 68.

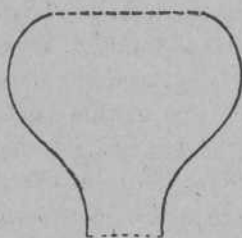


Fig. 69.

tesis admitida anteriormente, que la base de la figura se estrecha. Entonces la tendencia a salir de esta estrechez aumenta el efecto de la presión resonante hacia arriba, y, en cambio, la actividad resonante de estrechamiento obra en sentido contrario. De la fig. 64 se engendra la 68, y de la 67, la 69. La última, cuando la extensión de la base queda reducida a *cero*, se transforma en la figura inversa, lanceolada o atrebolada.

Formas especiales. El capitel dórico.

Entre las formas pertenecientes a esta categoría, hemós de poner en relieve algunas de ellas, por su importancia arquitectónica.

Cuando la actividad vertical de estiramiento, estrechamiento o recogimiento resonante hacia arriba es reforzada, y a la vez es rebajada la altura del bocel por una fuerte presión que viene de arriba, la forma de la fig. 70, frecuente entre las formas de vasija, se transforma en el equino dórico representado en la fig. 71. Es claro lo que esto quiere decir, y a la vez es evidente que puede decirlo.

Consideremos ahora el fuste de la columna dórica, no ya en sí, como lo hacíamos antes, sino como parte de todo el extenso edificio. Entonces aparece la cuestión a una nueva luz.

En el fuste, una actividad primaria de estrechez o recogimiento horizontal, y, por tanto, concentradora, es decir, una actividad vertical aumentada. Y sobre este fuste, el equino no se puede considerar como una pieza superpuesta, sino como una figura independiente que se encadena con él, que le sigue. Desde luego, el cuello del equino es, por su forma, una prolongación del fuste, y, sin embargo, si le consideramos como cuello del equino, pertenece al equino. Por este cuello pasa al equino la actividad vertical concentrada o recogida en sí misma, es decir, aquella actividad vertical de estrechamiento, y, por ende, de elevación o estiramiento vertical que obra en el fuste, y se afirma, como contraria a ésta, la tendencia existente en el equino a salir del estrechamiento inferior (estrechamiento que debe su existencia a dicha actividad) y a ensancharse, y afirmarse a la vez contra el efecto separador de la carga que obra sobre el equino. Del choque de aquella actividad con esta tendencia se engendra la línea oblicua, y casi recta, inicial del perfil del equino. Esto nos muestra con perfecta claridad la tensión entre aquellas poderosas fuerzas. Pero la actividad vertical de estrechamiento, y, por tanto, de concentración que del fuste fluye al equino, resuena en éste. El equino se engendra, pues, de una continuada concentración; se extiende a lo ancho, mientras que su movimiento hacia arriba se consume. La figura, que en su extremidad inferior, en virtud de aquella concentración o estrechamiento horizontal resonante, y de la actividad vertical concentrada que de él brota, había perdido el carácter de tendencia tensa vertical, se transforma constantemente en una figura que se afirma en sí misma, y, por cierto, de tal índole que, en ella, la fuerza separadora de presión es mantenida en equilibrio por la contratendencia elástica o tendencia de restablecimiento de la forma alterada por la presión, es decir, de la estrechez y la altura relativas o armónicas. Por el contrario, el estrechamiento inicial y la actividad vertical resonante, es una fuerza espontánea y obra estirando la figura hacia arriba, es decir elevando. La figura se convierte en una pieza puramente receptora, es decir, que cede, y al ceder resiste elásticamente.

No es preciso llamar la atención sobre el modo sencillo y

natural con que se desarrolla esta «historia interior» del equino y de las formas del capitel emparentadas con éste, sobre todo aquel transformarse la acción elevadora en una resistencia elástica. A la vez está claro lo que esto significa para el fuste. Me refiero al hecho ya apuntado de que el fuste no tiene la misión de resistir una carga, sino sólo de mantenerse firme en posición vertical y elevarse. Como ya dije, su actividad vertical pasa como pura actividad vertical por el cuello del equino a éste, y allí se compensa con la presión. Esta compensación o el trabajo interior de la presión, se efectúa especialmente en la parte superior del equino. Allí, especialmente, es donde vemos el ceder y el poder de resistencia. Este se convierte en firmeza a tal altura porque brota de la actividad elevadora. He dicho que la firmeza o poder de resistencia brota de la actividad elevadora. Pero, en realidad, no suceden así las cosas; no es que a la actividad elevadora siga sencillamente la firmeza, es decir, que ésta se produzca en la altura, después de una actividad de estiramiento precedente. Sino que en cuanto aquélla resuena en el equino, se transforma, con necesidad interior, en firmeza en dicho punto. Las dos son una misma cosa, a saber: el capitel mismo se estira o se eleva para permanecer firme y seguro en la situación de altura alcanzada. La parte firme o permanente del capitel no es elevada, sino que por formar un todo con las demás partes que se elevan, se eleva ella también a fin de permanecer firme en tal situación de altura.

Esta historia íntima del equino dórico, esta naturaleza íntima, esta vida interna del mismo, puede ser también considerada en sentido inverso, es decir, de arriba abajo. El equino recibe primeramente la carga, y es por ella apanzado y deprimido. Mas este mismo efecto despierta el contraefecto elástico que le presta la capacidad de mantenerse firme. Y de aquí, o sea, de la tensión entre el ceder y la resistencia elástica, nace un movimiento vertical concentrado, que, ahora, al considerar la figura de arriba abajo, aparece como movimiento de arriba abajo. Tal movimiento, cuando ya el efecto de la presión ha adquirido el predominio absoluto, pasa a ser, en el cuello del equino, un puro movimiento concentrado vertical

hacia abajo, y como tal se transmite por el fuste al suelo. Pero al hacerlo, y conforme se acerca al suelo, sale cada vez más de su concentración y rapidez, y se desliza de nuevo en un reposado efecto de resistencia, es decir, en el efecto de permanecer firme sobre el suelo en el cual descansa la columna.

Pero volvamos ahora a aquel punto de vista primero

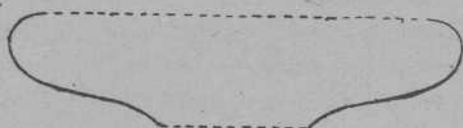


Fig. 70.

que es el natural. Y entonces se hace evidente que los dos momentos del equino, el elevarse por una actividad vertical concentrada, de un lado, y de otro, la persistencia reactiva resistente, pudieran también ser separados uno de otro. Esto es lo que relativamente sucede en la forma de la fig. 70 y, en cierto modo, también en la 71. Ya aquí vemos, primero, la

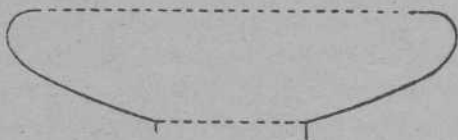


Fig. 71.

actividad vertical concentrada, y luego, la resistencia. Por consiguiente, los vemos en cierto modo aislados. Pero esta singularización no es tal que dé por resultado miembros independientes. Lo que vemos es más bien el pasar uno a otro de estos dos momentos.

Pero también es posible la singularización en miembros independientes. Y esta singularización la encontramos en una forma que bien pudiera designarse como la forma del equino dórico, a saber: en la forma que representa la figura 72. En

ella vemos que en su borde inferior, no sólo hay una prolongación de la actividad vertical concentrada del fuste, sino un miembro especial, una especie de garganta. Esta garganta representa una propia «contracción» independiente, fenómeno o motivo del que nos ocuparemos detenidamente más adelante. En ella se resuelve la parte apanzada, subsiguiente del fuste. En la referida pieza o articulación tiene lugar un acto de separación del fuste y luego de elevación. Y luego sigue nuevamente, como parte independiente, el apanzamiento, en el que el ceder a la carga, por un lado, y el resistirla, por otro, llegan a una diferenciación marcada. De este modo, el fuste resulta descargado por manera notoria, es decir, libera-

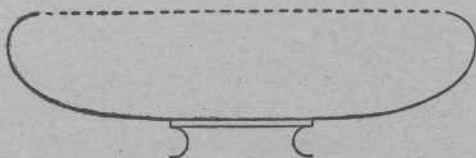


Fig. 73.

do de la tarea de trabajar la carga. La misión de recibir la carga y de resistirla de una manera elástica, es decir, cediendo, ha sido encomendada ahora, de modo bien marcado, a la parte superior del capitel por sí sola. Esta evidente diferenciación da por resultado un grado superior de viveza o movilidad, un «más» en la demostración intuitiva del juego mutuo de las fuerzas. Pero, con todo esto, la rigidez y concisión del equino dórico, de que aquí se habla, ha desaparecido. La parte alta del equino no parece ya dotada de un movimiento activo de avance, sino sólo resistiendo con un ceder elástico. Esta parte alta consigue, al mismo tiempo, con su forma redondeada, un cierto carácter de blandura que contrasta con la rigidez y concisión de la forma antes estudiada.

La forma del equino dórico, mencionada aquí, debe distinguirse de la forma de la fig. 70, en la cual, al iniciarse el perfil, es reemplazada la línea recta oblicua por una línea arqueada, es decir, por una línea que primero se dirige, relativamen-

te, hacia adentro y luego tuerce hacia fuera. Pero de esta última forma, la del equino dórico «normal», que muestra la figura 71, se diferencia simplemente porque en ésta la tensión entre el poder de la presión, de un lado, y la actividad contraria, de otro, esto es, la actividad vertical concentradora que penetra de rechazo en la figura y en ella resuena, y la tendencia de ensanchamiento por otro, condicionada por la presión, es mayor. Si imaginamos en la forma de la fig. 70 la presión y, a la vez también, la actividad de estrechamiento horizontal y estiramiento vertical que fluye a la figura, se producirá sin más la forma «normal» del equino dórico que representa la figura 71.

Finalmente, la actividad vertical concentrada de un fuste puede afluir inalterada y sólo con ligeras interrupciones al cuello de su capitel, y encima, pero también completamente independiente, sin el intermedio o eslabón de la garganta, puede colocarse un capitel que resista elásticamente a la presión. Con el fin de que éste no descansa sobre el cuello que se eleva verticalmente, o no se inserte sobre él, suele añadirse en tal caso, en el sitio del encuentro, una nueva pieza de otra configuración, esto es, un verdadero miembro intermedio. Como mediador da unidad a las dos piezas a que sirve de intermediario. En pequeño, realiza la misma función que la forma normal del equino desempeña en grande. No tiene nada de extraño, pues, que reproduzca en pequeño la forma de este equino.

Naturalmente, me refiero aquí al capitel jónico de volutas con su cuello que se eleva en línea recta vertical y al listón que de éste va a la voluta. Esta última no es, por su naturaleza, activa. No sostiene, sino que sólo se mantiene firme y resiste en virtud de la fuerza de resistencia elástica que posee.

En las páginas que anteceden he tratado bastante detalladamente de la «historia interna» del capitel dórico. Allí quise dar a entender, por medio de un ejemplo, que no basta la descripción puramente externa de tales formas, así como tampoco la indicación de la serie temporal de estas formas o de sus modificaciones, sino que, para comprender su forma exterior, es preciso entender su naturaleza interna. En efecto,

para darnos cuenta cabal de la mera morfología exterior es necesaria la fisiología, y, para la enumeración de las modificaciones sucesivas que sufre una y la misma forma funda-

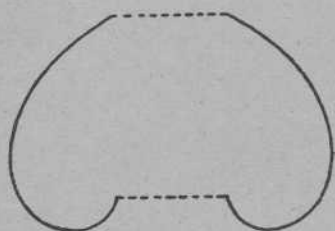


Fig. 73.

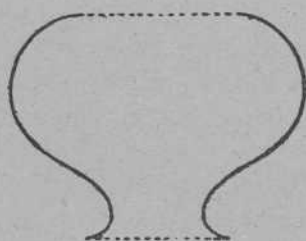


Fig. 74.

mental, es necesario comprender su historia evolutiva interior, que es una historia biológica, esto es, una comprensión de la ley interior de desarrollo de la vida que supone cada forma. Empleado este estudio, la ciencia del Arte dejará de ser mera erudición para convertirse en verdadera ciencia.

Observaciones complementarias al estudio del bocel con presión resonante y estrechamiento resonante.

Lo dicho en las páginas anteriores nos lleva, finalmente, a una complementación de lo dicho sobre el bocel. Partíamos

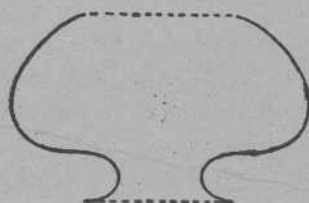


Fig. 75.

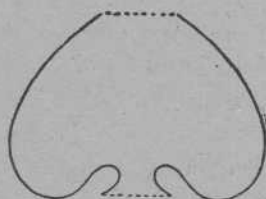


Fig. 76.

del supuesto de que el bocel con presión resonante, y asimismo el bocel con estrechamiento resonante, es una figura con acortamiento o prolongación resonante. Ahora bien, esta su-

posición no es siempre necesaria, sino que también puede engendrarse el bocel simétrico por el vencimiento de una presión existente al principio y, además, por un impulso de estrechamiento, también inicial, que se resuelve en movimiento vertical, siendo de este modo determinada su forma. De este modo nacen las formas que muestra la fig. 73 y, por otra parte, la fig. 74.

A más de esto pueden combinarse también en el bocel, ya sea éste un bocel simétrico o con base estrechada o alargada, los dos motivos expuestos, a saber: la presión inicial y el impulso de estrechamiento inicial. Las condiciones para que este fenómeno se dé y las particularidades que de él nacen son las mismas indicadas en las págs. 308 y siguientes. Las formas que aquí consideramos son las representadas en las figs. 75, 76 y 77.

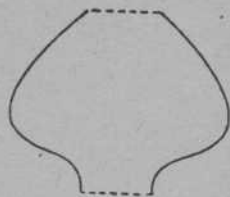


Fig. 77.

Para terminar, hemos de añadir algunas consideraciones generales sobre el carácter de todas las formas que han sido tratadas en lo que llevamos expuesto. Y repetiré lo que dije al tratar de las formas de elevación libre análogas: todas las formas de presión resonante son formas sentadas, reposadas, como cediendo a su propio peso; no se elevan y obran hacia arriba espontáneamente, ni tampoco ofrecen una resistencia elástica. Son, en el sentido especial de la palabra, formas «pasivas». Representan, en lo que constituye su característica especial, un simple existir y permanecer en su sitio.

En cambio, las formas de concentración resonante son formas que se elevan espontánea, pero ligeramente. Esto quiere decir que, como aquéllas, tampoco son éstas formas que expresen una segura resistencia contra una presión procedente de arriba.

Pero si suponemos que tales formas son formas aboceladas, es decir, procedentes de la evolución del bocel, entonces su esencia interior, su historia interna, varía. En cuanto formas aboceladas, no hay más remedio que reconocerles este último carácter, es decir, que son elementos de sostén que

ceden y ofrecen una resistencia elástica; por consiguiente, elementos de sostén en el sentido que hemos dado anteriormente a esta palabra. Por lo demás, debemos hacer de nuevo hincapié en la diferencia que existe entre las formas de presión resonante y las formas de concentración resonante. En aquéllas el carácter de sostenes se especifica o resuelve en el momento de descansar en sí, del simple estar en reposo en su sitio, del asentarse. La figura se abandona, ante todo, sin preocuparse de la presión, a su propio peso, para hallarse segura allí donde está, y sólo cuando ha alcanzado este seguro existir en sí misma sale de esta «pasividad» para enterarse del efecto de la presión y resistirla con un ceder elástico. Con esto, la función de sostener adquiere un cierto carácter de despreocupación, de descuido, de indiferencia, de comodidad. Asimismo, en la forma abocelada de estrechamiento resonante, únese al carácter de bocel el carácter de este estrechamiento. Ambos caracteres unidos dan por resultado en todo caso un matiz de ligereza y concisión, de desembarazo y gracia a la función elevadora, con la cual reciben la carga y la resisten elásticamente, cediendo.

La forma del equino, mencionada más arriba, es un ejemplo de estos caracteres.

Pero tampoco con lo dicho quedan agotadas todas las modificaciones posibles de la forma del bocel. Lo están, sí, todas las que se engendran de las fuerzas que en el bocel obran y colaboran en su configuración. Pero las formas del bocel suelen aparecer como formas particulares en un conjunto formal, o más exactamente, en una vida de conjunto, a cuya representación contribuyen en una forma especial y activa. Y, en esta relación de conjunto, puede existir un movimiento que modifique y afecte a las formas particulares articuladas en él. Por tal camino nacen las formas elípticas. Ninguna elipse puede nacer por la mera actuación regular de las fuerzas que obran en ella. Pero supongamos que un círculo, el

cual sí puede formarse por dicha actuación regular de fuerzas, se encuentra inserto en un todo. Y supongamos también que en este todo, como tal todo, es decir, como conjunto, obra una fuerza de estiramiento en una determinada dirección. En tal caso, el círculo sufrirá la repercusión de dicha fuerza, y participará del movimiento de extensión o estiramiento del conjunto. Y el resultado será que se convertirá en elipse.

De este modo podemos considerar como engendradas por un movimiento extensivo todas las formas de bocel cuyo perfil está formado por modificaciones de la línea circular. Así nacen las formas elipsoidales del bocel. Entre ellas, no sólo

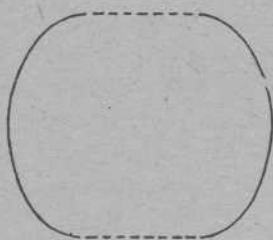


Fig. 78.

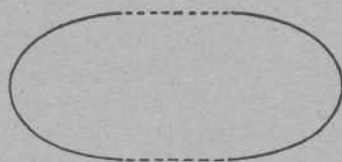


Fig. 79.

debemos comprender aquellas cuya línea de perfil aparece inmediatamente como parte de una elipse, sino también todas aquellas otras que por afectar, en vez de la forma circular, una modificación de ésta, es decir, por aparecer como un estiramiento de esta forma circular modificada, muestran también una correspondiente forma elíptica modificada.

Con esto hemos conseguido los fundamentos necesarios para una nueva división de las formas que pueden engendrarse del bocel. Y esta división es también tripartita. Las formas de bocel, podemos decir, son por su naturaleza, o formas simplemente circulares, o son formas vertical u horizontalmente elípticas. Si prescindimos de las fuerzas o condiciones que modifican la pura forma circular, y partimos sencillamente de ésta, entonces, al lado de las formas de la fig. 1.^a, aparecen las formas de las figs. 78 y 79, en las cuales siempre el semicírculo es reemplazado por una semielipse, unas veces en pie y otras tumbada.

Pero también junto a las modificaciones de aquellas formas circulares por la aparición de la base ensanchada o acortada, por la rigidez de curvatura, por la presión resonante hacia arriba, o por el impulso resonante de estrechamiento y estiramiento vertical, etc., aparecen las correspondientes modificaciones de estas formas elípticas.

Aquí tratamos, otra vez, especialmente de la forma de bocal, pero también a las formas antes tratadas de elevación libre y que no están destinadas a soportar carga alguna, les son aplicables las tres posibilidades aquí distinguidas.

CAPÍTULO XIV

LA CONTRACCION

De la contracción en general.

Hasta ahora sólo hemos conocido dos posibilidades de estrechamiento: el estrechamiento reactivo y el que se efectúa por un impulso espontáneo, vertical, resonante, de estiramiento que también estrecha. Ambos tienen su contrafigura en el ensanchamiento reactivo y en aquel ensanchamiento que se produce por una presión interior resonante hacia arriba.

Pero también frente a la presión resonante espontánea que obra sobre toda la figura y que hace que el bocel tome su forma, aparece ahora una fuerza análoga de «contracción». Y su concepto aparece evidente si tenemos en cuenta la esencia interior de la forma del bocel. Y se nos revela como su «contrafigura» necesaria. En el bocel encontramos frente a la presión una contratendencia elástica. Esta, ante todo, es una tendencia reactiva de recogimiento hacia el interior. Pero también podemos considerar esta tendencia en sí misma. Entonces nace en nosotros la idea de una fuerza o actividad que obra exactamente en sentido contrario a la presión, es decir, que tiende espontáneamente a estrechar la figura. Ahora bien, podemos designar a esta actividad o fuerza espontánea, como actividad espontánea de contracción.

Por virtud de esta actividad espontánea, nacen las formas contractivas opuestas a las formas del bocel. Como vemos, la palabra «contracción» tiene aquí un sentido completamente determinado.

Pero fijemos bien este sentido. La «contracción» de que aquí hablamos debe ser distinguida primeramente de aquel

estrechamiento reactivo que resulta de la tendencia de volver a la posición natural de equilibrio horizontal de la figura que ha experimentado un alargamiento en su base. Por esto, la «contracción» de que aquí hablamos, es decir, la contracción simple, se conduce exactamente como el bocel, o el ensanchamiento que le caracteriza se conduce con el ensanchamiento reactivo que descansa en la tendencia de la figura a volver al ancho natural después del acortamiento de su base. En otras palabras: la tendencia espontánea de contracción de que aquí hablamos es a la tendencia reactiva de estrechamiento como la presión que obra espontáneamente en el bocel es a aquella tendencia reactiva de ensanchamiento.

No menos importante es también la fijación de la oposición entre nuestra «contracción» o actividad contractiva, de un lado, y, de otro, el estrechamiento resonante antes mencionado o el impulso resonante de estrechamiento. En oposición a éste, la actividad contractiva de que aquí hablamos no aparece en el momento de nacer la figura, resonando en el curso de su desarrollo, sino que es una actividad que se agrega a la figura completa y que actúa en todas sus partes como en la figura entera, como existente de una vez y siempre.

Pero en vez de decir que esta actividad obra en toda la figura, podríamos decir, igualmente, que obra en una figura supuesta de antemano como existente, así como también aquella presión que engendra la forma del bocel obra sobre una figura supuesta ya como existente. Este «existir de antemano» quiere decir, en último término, que nos es dada una figura alta, si bien sin la forma del bocel, y esta figura tiene su ancho y su altura; en una palabra, es una forma determinada. Y luego sobreviene la presión y altera la forma. Pero la alteración de forma provoca y pone en acción la virtualidad que la forma posee de conservar la forma originaria, es decir, engendra una contratendencia elástica progresivamente creciente.

Ahora bien, este mismo proceso se repite en nuestro caso, es decir, que también nuestro concepto de la contracción tiene una idea semejante por base. También aquí hemos de suponer que se nos da la figura en cuestión y que se nos da con

una determinada forma. Una vez hecha esta suposición, debemos admitir que sobreviene la actividad de contracción, a consecuencia de la cual la forma es alterada. Y siguiendo el parangón, vemos que la fuerza o actividad de concentración despierta una contratendencia elástica, es decir, una tendencia que aspira al restablecimiento de la conformación primitiva.

Veamos ahora cuál es el resultado del proceso descrito. De él se deduce claramente que la oposición entre nuestra «actividad espontánea de contracción» y el «impulso resonante de estrechamiento» de que antes hablábamos, es doble, o sea que se puede considerar desde un doble punto de vista. La última de estas dos fuerzas, a saber, el «impulso resonante de estrechamiento», no obra sobre una figura existente de antemano, alterando su forma. Esto quiere decir, en primer lugar: el impulso resonante de estrechamiento no encuentra ante sí una determinada extensión vertical y obra sobre ésta o sobre la figura dotada de esta extensión vertical, sino que empieza por crear él mismo dicha extensión vertical, hace que se produzca en la forma indicada. En nuestro caso, por el contrario, la extensión vertical existe ya dada. Y en cuanto está ya dada se esfuerza por afirmarse.

Y con esto ya queda diseñado el segundo punto de vista a que nos referíamos. En el primer caso, la contratendencia provocada por el impulso de estrechamiento, es la simple tendencia al restablecimiento de la posición horizontal de equilibrio. Aquí, por el contrario, es la tendencia al reestablecimiento de la forma en un todo originaria, es decir, de la forma alterada por la contracción, o sea de la forma presupuesta. Y esta forma implica en sí, a la vez, la extensión vertical.

Como se ve por este análisis, se trata en este caso de una fuerza completamente nueva. La mencionada tendencia al restablecimiento de la forma, es, por un lado, una tendencia al restablecimiento de la posición natural horizontal de equilibrio o de la extensión horizontal disminuía por la contracción. Pero, a la vez, existe aquí un segundo momento, a saber: la tendencia al restablecimiento de la altura originaria. La contracción obra, al producir un estrechamiento horizontal,

estirando la figura verticalmente, es decir, no produce la extensión vertical de la figura, sino que sólo de un modo secundario tiende a aumentarla. En su consecuencia, la contratendencia elástica contra la variación de la altura, como ha sido producida por la contracción, es una tendencia a la concentración vertical. Por consiguiente, esta tendencia a la concentración vertical la vemos sumarse aquí a la tendencia reactiva al restablecimiento de la natural posición horizontal de equilibrio que se actualiza en forma de estrechamiento resonante.

Al mismo tiempo, la actividad de contracción es la contrapareja de la tendencia reactiva de concentración de afuera hacia dentro, que suponíamos obraba en el bocel. Y es, a la vez, un análogo o *pendant* a la tendencia reactiva de extensión vertical que suponíamos provocada en el bocel por el efecto vertical de la presión.

Ahora bien, aquella tendencia al restablecimiento de la forma alterada por la contracción, obra con la misma regularidad que la tendencia al restablecimiento de la forma alterada por la presión. Expresado de otra manera, la «historia» que la figura experimenta en virtud de la actividad de contracción y aquella contratendencia, es análoga al proceso que resulta en el bocel, de la presión y de la tendencia al restablecimiento de la forma alterada por la presión.

Y, con arreglo a lo expuesto, la forma de la contracción debe corresponder fundamentalmente a la forma del bocel; en particular el hecho del efecto elástico de retroceso, lo mismo aquí que allí, debe producir una forma simétrica, en tanto no aparecen nuevos factores de modificación.

Por consiguiente, aquí tenemos que habérmolas, en primer término, con contracciones simétricas correspondientes a los bocelos simétricos. Y si prescindimos de todas las modificaciones de que más tarde hablaremos, lo primero que encontramos como resultado del proceso expuesto es la forma más sencilla de contracción. De esta forma simple da una idea la fig. 80. En ella vemos cómo la fuerza de contracción empieza a obrar en el comienzo de la figura y actúa produciendo un estrechamiento cada vez más pronunciado.

Pero cuanto más avanza el efecto de esta fuerza, tanto más fuertemente se hace sentir, contrariando el impulso de la contracción, la tendencia al restablecimiento de la forma, es decir, la tendencia a restaurar las primitivas dimensiones horizontal y vertical de la figura, produciendo por una parte un contraefecto interior elástico, por un lado de fuera adentro, por otro en dirección vertical, proporcionados ambos a aquel impulso.

Poco a poco llega un momento en el cual ambas fuerzas, la fuerza viva del movimiento de contracción y la contratendencia elástica, se igualan. Este momento indica el punto de mayor estrechez de la figura. Pero, a la vez, éste es un punto en que se opera una conversión. A partir de él iníciase la «reacción» elástica, esto es, el movimiento de vuelta. La figura recobra, en la misma forma que el movimiento, sólo que cambiando su dirección y la serie de los movimientos, su ancho originario; a la vez, así como antes del punto de giro se había elevado, primero rápidamente y luego más despacio, ahora cae, primero despacio y luego rápidamente.

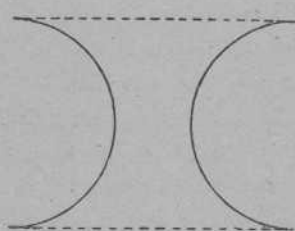


Fig. 89.

Con esto, el movimiento de conjunto aparece como un movimiento de contracción, pero con principio, medio y fin, y, si le consideramos desde otro punto de vista, como un movimiento por el cual la figura al estirarse sale de sí misma. Y ambas cosas suceden en virtud de una actividad propia, espontánea o libre, o sea en virtud de un trabajo interior espontáneo.

Modificaciones de la contracción simétrica.

Pero consideremos ahora las modificaciones de la forma de la contracción un poco más detenidamente.

La actividad espontánea de contracción, de que aquí hablamos, es, a la vez, como ya hemos dicho, un estiramiento

vertical. Pero no lo es en sí misma, sino sólo si suponemos que encuentra una resistencia.

Tal resistencia es la que ofrecen las partes interiores de la figura por todos lados contra la compresión o posible aproximación de estas partes entre sí en la dirección de fuera adentro, es decir, desde los límites laterales hacia el centro. Este efecto corresponde a la resistencia ejercida por el bocel contra el ensanchamiento secundario producido por la presión.

Pero la tensión entre la actividad de contracción y esta resistencia produce también en este caso una tendencia al «ensanchamiento» interior de las partes de la figura. Y esta tendencia es, en último término, una tendencia al ensanchamiento hacia arriba; por consiguiente, una tendencia al estiramiento o a la extensión de la figura en sentido vertical.

Pero también este movimiento de extensión vertical encuentra una resistencia dentro de la figura, así como, a la inversa, en el bocel, la aproximación vertical de las partes entre sí a que tiende la presión primaria proveniente de arriba, encuentra también una resistencia. Y la resistencia horizontal contra la aproximación de las partes de fuera adentro y la ejercida ahora contra la extensión vertical, tomadas conjuntamente, no son otra cosa que la resistencia elástica, que ya fué estudiada, contra la alteración de la forma producida por la contracción.

Pero aquí se preguntará también en qué proporción está esta resistencia de conjunto o contratendencia elástica, en una palabra, la tendencia a la restauración de la forma alterada por la contracción, en cuanto a su magnitud, con la magnitud de la fuerza de contracción.

Cuando la contratendencia elástica es de igual magnitud que la fuerza de contracción, se producirá la contracción «normal» correspondiente exactamente al bocel «normal».

Esta forma de contracción se convertirá en «supernormal», con un carácter de mayor o menor blandura y con la correspondiente pasividad de la resistencia, cuando el contraefecto elástico posea una menor intensidad.

Se convertirá, en cambio, en contracción «subnormal» cuando se añada un grado de estiramiento vertical de la figu-

ra, espontáneo o primario. El caso extremo del bocel diminuido o subnormal es el rectángulo, es decir, la forma fundamental primera. El caso extremo de la contracción extremada estará representado por la figura 81.

Por lo demás, las figs. 82 y 83 representan contracciones de un grado medio de supernormalidad.

Por lo que se refiere a la contracción supernormal, en ella, como se ve, la suposición que en el bocel iba implícita, a saber, que el carácter rectilíneo originariamente supuesto de las líneas horizontales que limitan la figura por su parte superior e inferior, permanecían intactas a pesar del efecto de la actividad de concentración, no subsiste aquí. La contracción extremada empuja, naturalmente, la figura cada vez más desde su centro o eje hacia arriba y ha-

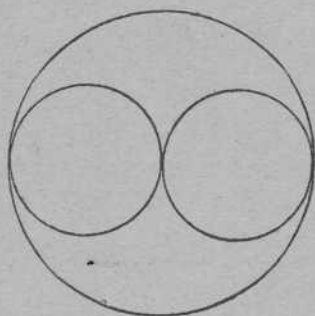


Fig. 81.

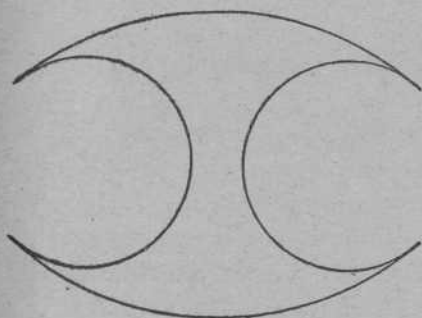


Fig. 82.

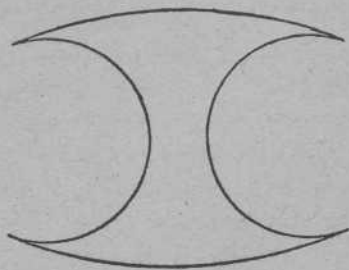


Fig. 83.

cia abajo, combando, al estirar la figura en dirección vertical, las líneas limitantes superior e inferior hacia fuera.

Pero esto no es obstáculo para la utilidad de esta figura. Por ejemplo, en los conjuntos tectónicos es pensable una unión de piezas que dé la forma que representa la fig. 84. Tam-

bién podía ligarse con un bocel una contracción extremada como la que representa la fig. 85. Y, finalmente, la convexidad o abovedamiento de las líneas superior e inferior de la contracción extremada, podría parecer encuadrada en una figura rectangular. Véase la fig. 86.

La contracción es el resultado de una actividad espontá-

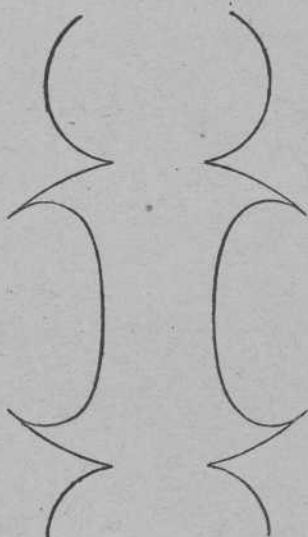


Fig. 84.

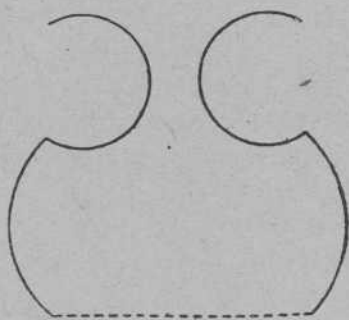


Fig. 85.

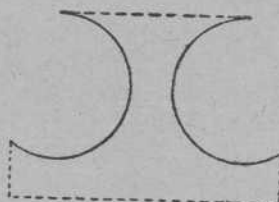


Fig. 86.

nea, no reactiva, por consiguiente, aun en el caso de normalidad, no da una figura a propósito para resistir una carga. El carácter de que está impregnada es lo contrario de la mera resistencia, a saber, la libre actividad, el recogimiento lateral espontáneo y la extensión vertical. En el bocel y en la concentración, estos dos aspectos de funciones técnicas, a saber, la resistencia y la libre extensión vertical, tienen una personalidad propia.

Por lo que respecta a esta oposición, las formas de contracción que hemos distinguido son comparables a las formas correspondientes del bocel.

Pero este parangón puede llevarse más allá, como ante-

riormente hemos indicado. Se extiende también a otras modificaciones de la forma del bocel y a las modificaciones de la contracción correspondientes a éstas. El perfil de la forma abocelada, partiendo del supuesto de la movilidad interior en todas direcciones, o, lo que es lo mismo, de la tensión interior igual en todos sentidos, nos parece circular. Pues bien, bajo el mismo supuesto, el perfil de la contracción es necesariamente circular también. También aquí la idea de una forma circular sólo es conciliable con la tensión igual y obrando en todas direcciones.

Pero también en la contracción podemos suprimir mentalmente la idea de una tensión multilateral o compensadora, o de una solidez interior por todas partes, y suponer una solidez que sólo obre en determinada dirección, o hacerla aparecer en lugar de aquélla relativamente. Y entonces, lo que primero acude al pensamiento es la rigidez de curvatura.

Pero con ésta sucede en nuestro caso exactamente lo mismo que con el bocel, por lo que no necesitamos internarnos más en su examen.

Bajo la suposición mencionada, nacen las formas acodadas de concentración que corresponden exactamente a las formas acodadas del bocel. Un ejemplo de éstas nos lo da la fig. 87, que debe ser comparada con la fig. 5.^a

Así como, frente a los bocelos acodados, están los bocelos de arco rebajado, así, frente a las formas de contracción acodada, están las formas de concentración en arco rebajado. Los bocelos de arco rebajado se engendran del supuesto de que para la posibilidad de que la figura se ensanche horizontalmente existe un límite finito absoluto, es decir, que hay un punto pasando del cual la extensión horizontal, aun suponiendo la mayor presión, es igual a *cero*. A esta idea corresponde también en la contracción la de que para la compresión horizontal de la figura, es decir, para el efecto horizontal de la contracción, existe un límite absoluto definido; existe, pues, un punto en el que, sin la más poderosa fuerza de contracción,

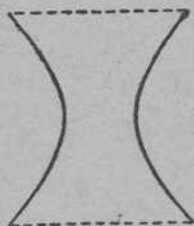


Fig. 87.

no es posible un estrechamiento ulterior de la figura, o, dicho de otro modo, un punto en el que la tendencia reactiva de estrechamiento es infinitamente grande.

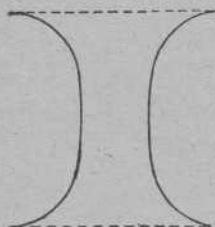


Fig. 88.

Si suponemos ahora que esto es así, nacen las formas de contracción que aparecen como la exacta inversión de las correspondientes formas de bocel; a saber, formas del tipo de la que representa la figura 88.

Todos, al contemplar tales formas y compararlas luego con la de la fig. 80, sacamos la impresión de una premiosidad característica, de una fuerza empleada en el movimiento de extensión vertical que no produce los efectos visibles que eran de esperar.

Contracción asimétrica

En lo que sigue hemos de levantar la suposición sentada hasta aquí, en el estudio de la contracción, de que la base, en su anchura, representa la natural posición de equilibrio horizontal. Descartada esta suposición nacen las contracciones asimétricas, en tanto que las contracciones estudiadas hasta aquí eran simétricas.

Y al llegar a este punto se nos presentan de nuevo las dos posibilidades ya conocidas, a saber: que la base represente un estado de estrechamiento y que, por el contrario, sea alargada. También en estos dos casos la figura se esfuerza por salir de su estrechez forzosa o de su ancho. Así nacen las contracciones de ensanchamiento o de estrechamiento reactivo. Si la base representa un estado de estrechamiento, la contracción se modifica en la manera como se efectuaría si en el comienzo de la misma contraobrase una tendencia al ensanchamiento, primero grande y después cada vez más pequeña.

Pero aquí hay que separar, ante todo, un cierto número de casos. Supongamos dada una contracción simétrica como la que representa, por ejemplo, la fig. 80. En ella la reacción natural contra la actividad contractiva tiene, en cada punto de

su curso, una cierta magnitud, y por otra parte la fuerza de contracción tiene una cierta potencia. La magnitud de aquella y de ésta es el resultado del curso de la contracción antecedente a dicho punto; en virtud del mismo, la tendencia de reacción contra la contracción es liberada hasta un cierto punto, y la actividad de contracción o el movimiento de contracción habrá perdido una parte de su fuerza viva en el trabajo empleado en vencer esta resistencia.

Aquí, *mutatis mutandi*, es aplicable lo que dijimos anteriormente sobre el bocel simétrico abreviado por abajo. Es decir, que nosotros podemos prescindir de la prehistoria de este proceso que antecede al punto en cuestión y considerarle simplemente como dado. Lo cual no impide que la fuerza del movimiento de contracción, aún viva en unión con el ancho alcanzado en ese punto, con la cual se mezcla luego la liberación de aquella tendencia reactiva, siga obrando del mismo modo, es decir, revista la misma forma que si el proceso en cuestión fuese provocado por aquella prehistoria. Pero la contracción a partir de aquel punto, o el trozo de contracción entre aquel punto y el límite superior de la figura, es considerada en sí misma como una contracción asimétrica, y en especial como una contracción con base estrechada.

Según esto, habrá contracciones asimétricas con base estrechada y, por tanto, con tendencia reactiva al ensanchamiento, que también pueden ser consideradas como el segmento superior, separado por un corte vertical, de una contracción simétrica. Y, a la vez, se ve, que, a la inversa, todo segmento separado de la manera indicada de una contracción simétrica, da por resultado una posible contracción con base más o menos estrechada.

Con esto ya hemos conseguido delimitar una primera clase de contracciones con base estrechada. Éstas son aquellas que coinciden con un segmento superior cualquiera, de una contracción simétrica cualquiera, o, dicho de otro modo, están configuradas de tal manera que pueden ser completadas por prolongación hacia abajo, hasta formar una posible contracción simétrica. Tales son, por ejemplo, las que representan las figuras 89 y 90.

Pero no toda contracción con base estrechada tiene la forma del segmento superior de una contracción simétrica, sino que esto es sólo aplicable a aquellas en las cuales se realiza la hipótesis arriba admitida. Esta hipótesis puede enunciarse de este modo: el estrechamiento de la base y la tendencia reactiva de ensanchamiento que engendra equivalen a aquella

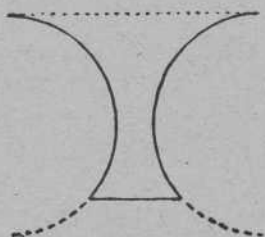


Fig. 89.

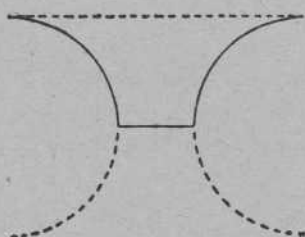


Fig. 90.

estrechez, y a aquella tendencia de ensanchamiento condicionada por ella, que en una contracción simétrica, por lo demás de especie semejante, especialmente de igual anchura en su parte superior y, por consiguiente, de igual posición horizon-

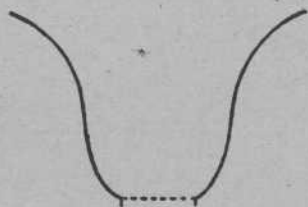


Fig. 91.

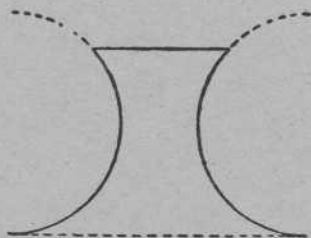


Fig. 92.

tal de equilibrio, es provocada en cualquier sitio por el efecto de la actividad de contracción.

Supongamos, por el contrario, que esta hipótesis no se realiza, sino que la tendencia reactiva de ensanchamiento o, lo que es lo mismo, el estrechamiento inferior es mayor que el supuesto; entonces nacerán las formas que representa la figura 91.

A la inversa, supongamos que la base de una figura con-

traída es más ancha que la posición natural de equilibrio, que en este caso está representada también por la anchura superior.

También en este caso se presentan dos posibilidades fundamentales, o existe una diferencia entre dos clases fundamentales de formas de contracción. Esta diferencia es análoga a la que existe entre las dos clases de contracción con base estrechada, que hicimos antes. Supongamos que, por efecto de un corte horizontal, separamos de una figura contraída simétricamente, por ejemplo, la normal o circular, no, como antes, un segmento inferior, sino un segmento superior. En tal caso podremos

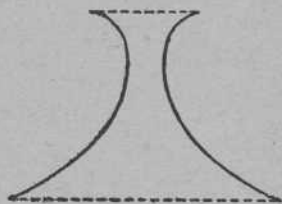


Fig. 93.

considerar el segmento inferior restante como una contracción cuya parte superior se encuentra en su natural posición de equilibrio horizontal, pero cuya base está ensanchada. Habrá, pues, figuras contractas con base ensanchada que en su desarrollo coincidan con la parte inferior de una figura contracta simétrica. Véase la fig. 92.

Pero esto, no es aplicable a todas las figuras contractas con base ensanchada, sino sólo a aquellas en las que el ensanchamiento inferior es tan grande que la tendencia a volver del mismo, sumada a la actividad espontánea de contracción al comienzo de la figura, es igual a la potencia inicial de actividad de contracción en un bocel simétrico de iguales condiciones, sobre todo de igual anchura en la base.

Si no sucede esto, sino que el ensanchamiento inferior excede de esta medida, nacerán formas de la clase que indica la figura 93.

Contracción con estrechamiento resonante y presión resonante.

Hagamos ahora aquí también en la forma de las figuras contractas, la suposición que indicábamos con el nombre de estrechamiento resonante.

Partamos también aquí de la forma simétrica fundamental, es decir, aceptemos que la base representa la posición natural de equilibrio. Entonces el estrechamiento resonante dará formas de contracción, una de las cuales es la reproducida en la fig. 94. Si a esto se añade el estrechamiento de la base, nacerá, bajo condiciones apropiadas, la forma que representa la fig. 95. En ella la línea del perfil corre al principio en línea vertical, para luego en el borde superior afectar una contracción. Las «condiciones apropiadas» a que hemos aludido son el equilibrio entre la fuerza que posee al principio la tendencia reactiva de ensanchamiento, por una parte,

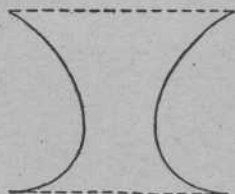


Fig. 94.

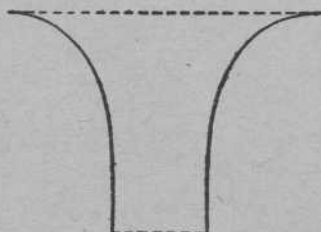


Fig. 95.

y, por otra, la fuerza del impulso de estrechamiento horizontal paralizador en sí, más la fuerza de la actividad de contracción.

Y con esto quedan indicadas ya las otras dos posibilidades. En primer lugar, está el caso en que la tendencia reactiva de estrechamiento sea mayor que la que hemos supuesto. Entonces, la figura tomará la forma que representa la fig. 96, que por su escaso apanzamiento y la aproximación precedente del borde inferior del perfil, a la línea recta o estiramiento inicial de la línea del perfil, se diferencia fundamentalmente de las otras formas análogas, pero no condicionadas por un impulso resonante de estrechamiento, como la de la fig. 91.

La otra posibilidad es la siguiente: la tendencia reactiva de ensanchamiento es menor, de modo que el impulso de estrechamiento obra sobre ella harto visiblemente. Entonces nacerán formas de la clase de la representada en la fig. 97.

En lo que precede partíamos del supuesto, previamente aceptado, de un estrechamiento de la base. Frente a tal supuesto está ahora el contrario, a saber: el de un ensanchamiento de la base. Si hacemos obrar, ahora, en la figura contracta de base ensanchada un impulso resonante de estrecha-

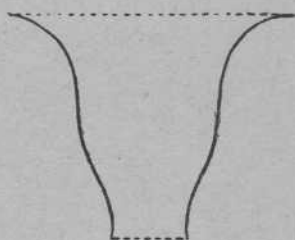


Fig. 96.

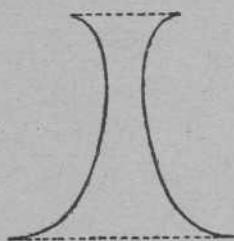


Fig. 97.

miento, nacerán por ejemplo, formas de la clase de la fig. 98. En ésta, la parte inferior de la línea de perfil está, en comparación con la fig. 93, fuertemente arqueada por el impulso resonante de estrechamiento.

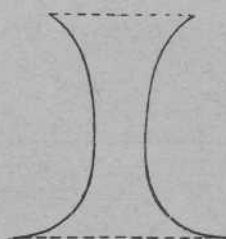


Fig. 98.

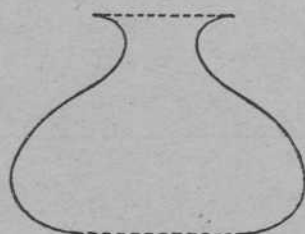


Fig. 99.

Supongamos luego, con respecto también a la contracción, una presión interior resonante. También esta suposición es independiente de si la contracción se eleva de una base estrechada o alargada, es decir, de si la base ha sido sometida a un estrechamiento o a un acortamiento.

En el primer caso se producen, por la presión resonante sumada a la contracción, formas de la clase de la que repre-

sentan las figs. 99 y 100. En ellas el apanzamiento se resuelve constantemente en una contracción. En el segundo caso, o sea cuando hay un estrechamiento de la base, nacen, bajo el impulso de la presión resonante, formas como la de la fig. 101 y en el tercer caso como la de la fig. 102.

Finalmente, en la contracción —así como en el bocel y en

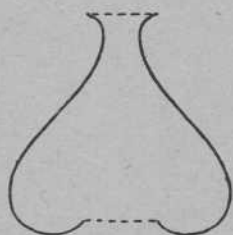


Fig. 100.

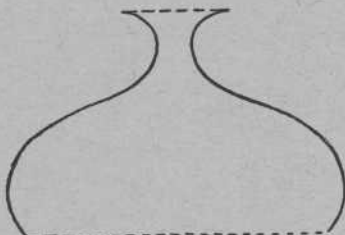


Fig. 102.

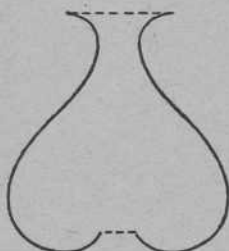


Fig. 101.

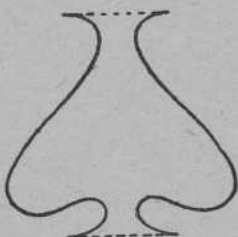


Fig. 103.

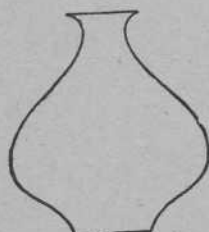


Fig. 104.

las formas de libre elevación sin carga que no son aboceladas ni contractas, de que hablábamos en el capítulo XII—, pueden obrar conjuntamente los dos factores: la presión resonante y el estrechamiento resonante. Y aquí también es indiferente si se parte de una base alargada o de una base acortada, o si ésta representa la posición de equilibrio natural; por consiguiente, lo mismo da que la contracción sea simétrica o asimétrica.

Aceptemos el primer supuesto y consideremos, por consiguiente, el estrechamiento resonante más fuerte que la presión resonante y, por tanto, venciendo a ésta. Entonces se producirán formas como las que representa la fig. 103. Demos, por el

contrario, la preponderancia a la presión y esta forma se convertirá en la de la fig. 104. Las modificaciones que se producen cuando la base es alargada o acortada, se patentizan en las figs. 105 y 106.

Empleo de la contracción.

Las figuras que oponíamos al bocel, en el capítulo XII, las designábamos como formas de «elevación libre». Ahora bien, en oposición a éstas, las formas de bocel son formas de resistencia elásticas, es decir, formas que ceden a la presión. Por

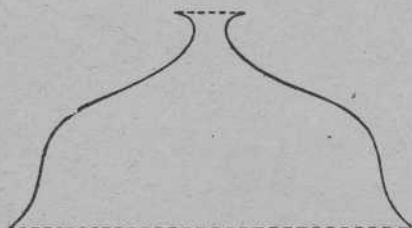


Fig. 105.

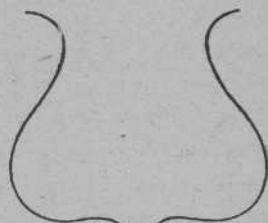


Fig. 106.

el contrario, las formas de la contracción son formas en las cuales se manifiesta la lucha entre una actividad interior tensa, o sea, un trabajo de estiramiento y de elevación y una resistencia interior. Son formas específicamente activas cuya fuerza trasciende de la figura. En ellas no se da el caso de una resistencia contra un efecto que viniese de fuera. En lugar de esta resistencia existe más bien una actividad interior vertical que brota de sí misma, y en la cual se realiza un trabajo vertical positivo.

Esto supone siempre que tal trabajo es exigido, que la figura debe hacer algo, y por cierto en sentido vertical. El pensamiento de una carga no es opuesto, por consiguiente, a estas formas, pero, con respecto a la carga, no se comportan como meros sostenes, soportándola simplemente y empleando sus energías en este trabajo como el bocel, sino que la elevan por efecto de una tensión interior, de un impulso espontáneo.

Por consiguiente, el bocel y las figuras contractas son como los dos procesos opuestos, que en general son posibles respecto de una carga, es decir, como el ceder y al ceder ofrecer una resistencia elástica por una parte, y la actividad transcendente que, por un impulso espontáneo, eleva con fuerza. Y por ser esto así, estas dos clases de figuras tienen su puesto allí donde se trata de vencer o soportar una carga en virtud de una fuerza interior. Mas, para nuestra impresión inmediata, esta misión de vencer, sostener o soportar el peso de una carga, no parecería realizarse si no viésemos dicha carga. Y sólo la podemos «ver» en cuanto notamos sus efectos, en cuanto la vemos pesar. Ahora bien, nosotros vemos obrar la carga en el bocel. Y el vencimiento del peso de la carga no sería tal vencimiento en el sentido exacto de la palabra si fuera un mero sostener sin trabajo interior espontáneo. Este trabajo es el que vemos realizarse en la contracción.

Lo dicho nos indica ya cuál es la forma natural de unión de estas correspondientes formas. La carga obra, ante todo, desde arriba. Y allí donde obra es naturalmente recibida y trabajada por un trabajo interior de la figura que la sostiene; por consiguiente, sobre esta figura y en este punto es donde se la verá obrar.

Y a partir de allí en dirección hacia abajo encontramos luego el correspondiente poderoso contraefecto, suponiendo siempre, claro está, que no falte éste. Este proceso puede estudiarse en ciertas basas de columnas jónicas, en las cuales obra el peso de toda la construcción a través del fuste. Allí vemos que la figura, si consideramos el proceso en dirección inversa, arranca del suelo en una contracción, y quizá en una doble contracción, es decir, en repetidos movimientos de concentración, para recibir la carga en el bocel y trabajarla por medio de una resistencia elástica.

Realmente, no es siempre éste el concepto de una basa de columna. Quizá sólo recibe y sostiene la carga en la forma del bocel.

Por otra parte, existe la posibilidad de una configuración más compleja de la basa. Con todo, siempre es verdad que el peso de un edificio primera e inmediatamente obra desde

arriba sobre la basa. Pero ésta experimenta también un efecto en opuesto sentido. La carga obra a través de la basa sobre el suelo y engendra en éste un contraefecto; y también éste puede ser recibido por la figura y trabajado interiormente. Entonces al bocel superior corresponde un bocel inferior, el cual, por estar en él la basa apretada contra el suelo y ser la misión de la basa agarrarse al suelo a lo largo de éste, será más ancho. Entre estos dos bocelos se articula luego la figura contraída y trabaja, al elevar del suelo la carga, en dos direcciones: hacia arriba y hacia abajo. Este motivo le encontramos en la basa ática. Al libre separarse del suelo se agrega aquí ahora un pegarse al suelo. Por esto puede aparecer también una presión obrando desde abajo en una figura y justificar un bocel inferior.

Ahora bien, con esto ya hemos determinado cuál es el puesto, la misión característica de la contracción. A la vez, se comprende que ésta no tiene nada que hacer allí donde el conjunto arquitectónico o un conjunto cualquiera, falta.

Por otra parte, se ve claramente que la verdadera contracción en las formas aquí estudiadas no tiene el menor sentido en la cerámica. En ésta todo trabajo serio, como es el encomendado a la contracción, falta o existe en mínimo grado.

Por lo demás, en su empleo en los conjuntos arquitectónicos como en cualesquiera otros, el carácter especial de la contracción, no carece de importancia. Las figuras contractas de arco rebajado encierran, ante todo una tensión interior. Esta forma es, por tanto, la más natural para el trabajo encomendado a la contracción en los conjuntos arquitectónicos.

Para terminar, observaremos también, con respecto a la contracción, que ésta, sea cualquiera por otro lado su naturaleza, en todo caso puede ser fundamentalmente circular o derecha, o elíptica y tumbada.

CAPÍTULO XV

BOCEL CONTRAIDO Y CONTRACCION BOCELICA

Generalidades sobre los «perfiles combinados».

Frente a las formas del bocel y de la contracción, así como frente a las formas de elevación libre, aparecen ahora, como cuarto y quinto género de formas simples corpóreas, ciertas formas que, consideradas exteriormente, se manifiestan como combinaciones del bocel y de las figuras contractas, pero que, en realidad, poseen una naturaleza interior completamente propia. Sin embargo, en honor a la brevedad, designaremos el perfil de estas formas como «perfil combinado».

El agente constructivo propio de la forma del bocel es la gravedad, y en especial el peso de la carga gravitando sobre la figura. Este peso obra, como es natural, verticalmente, pero también, a la vez, en virtud de la tendencia de las partes oprimidas verticalmente a separarse lateralmente unas de otras, es decir, secundariamente, de dentro afuera. Por el contrario, el agente propio de la contracción es una actividad espontánea de estrechamiento. Esta obra, en primer término, de afuera adentro estrechando, y, en segundo término, verticalmente estirando la figura.

Suponiendo ahora que unimos en una figura estas fuerzas fundamentales del bocel y de la contracción, no se daría más que una supresión de las mismas total o parcial en sentido recíproco: la contracción que obra sobre o en el bocel sólo produciría el efecto de suprimirle o disminuirle. Y si, a la inversa, sobre una figura contraída obra una presión como la que suponemos que engendra el bocel, la contracción primero disminuiría y luego desaparecería por completo.

Consideremos ahora especialmente la dirección de las fuerzas y tendencias dinámicas en estas dos figuras. En el bocel, dijimos, la presión obra de arriba abajo. Pero el trabajo de ensanchamiento que esta presión produce, o sea el efecto de adentro afuera, se efectúa combando las líneas laterales limitantes cada vez más en todas las direcciones posibles.

Lo mismo se puede decir de la actividad contráctil en la contracción. Por consiguiente, en los dos casos, el contraefecto elástico que se engendra, tanto por aquella tendencia al ensanchamiento como por esta actividad contráctil, toma todas las direcciones posibles.

Pero en tanto sucede esto así, es decir, en cuanto ni en la presión ni en la contracción la dirección horizontal y la vertical se conservan pura y francamente opuestas, en nuestra figura, por el contrario, permanecen separadas. El bocel y la figura contraída son figuras erguidas, a pesar de descansar sobre una base, y se afirman en una extensión vertical. Toman su comienzo de la base y terminan en una línea limitante horizontal superior. Tienen aquélla por supuesto invariable y a éste por fin necesario. Y por esto la otra dirección fundamental, a saber, la horizontal, se explica por sí misma. Por consiguiente, para nuestra impresión el proceso vertical y el horizontal se mantienen como procesos opuestos. Es decir, que en nuestra impresión de conjunto las dos actividades laterales, la vertical, la horizontal, se destacan perfectamente.

Pero sucede algo más. Las dos figuras aparecen en su conjunto como persistiendo, como permaneciendo en la dirección vertical. En cambio, en la dirección de afuera adentro, percibimos un vivo movimiento. Y tal movimiento aparece como lo que da vida a la figura, como lo característico en ella. Y, a la vez, aparece este movimiento en oposición con aquel permanecer en sentido vertical, por sus rasgos fundamentales, como movimiento horizontal.

Esto es aplicable, en igual manera, tanto al bocel como a la contracción. Pero, al mismo tiempo, las dos clases de figuras diferéncianse también una de otra en que el bocel en su conjunto aparece como una figura que se ensancha hacia fuera; y la figura contracta como recogándose o estrechándose, en

suma, como contrayéndose. Pero esta oposición aparece por naturaleza como oposición o contraste del proceso horizontal de las dos figuras. En la primera, el movimiento característico es el ensanchamiento horizontal. En la otra, el estrechamiento horizontal es lo característico. Aquélla es, por sus rasgos característicos, una figura, que se extiende horizontalmente; ésta, una figura que se estrecha horizontalmente.

Pero, al mismo tiempo, téngase en cuenta que el bocel no se ensancha horizontalmente, ni la figura contracta se estrecha horizontalmente de una manera indefinida, sino que ambos movimientos tienen un límite. Las dos actividades, la que caracteriza al bocel y la que caracteriza a la figura contracta, encuentran su complemento necesario en actividades dirigidas en sentido opuesto, por consiguiente, también horizontales. Y siendo aquellas actividades comprensibles por sí mismas, éstas también lo serán.

Ahora bien, estas dos últimas actividades son en el bocel y en la contracción de naturaleza reactiva. Mas, en pensamiento, podemos distinguirlas de aquellas otras actividades por las cuales son provocadas, tanto en el bocel como en la contracción, es decir, podemos individualizarlas en este sentido,

Con lo cual habremos llegado a la idea de unas actividades horizontales espontáneas y específicas, opuestas a las actividades características del bocel y de la contracción, es decir, a la actividad de ensanchamiento horizontal en el bocel y la de estrechamiento horizontal en la contracción.

Comoquiera que se considere este camino natural de movimiento, en todo caso, es natural pensar que al ensanchamiento horizontal del bocel, o que a este ensanchamiento, en cuanto es un ensanchamiento horizontal, se opone y obra en contrario una actividad de estrechamiento horizontal, y que, del mismo modo, al estrechamiento horizontal de la contracción o que a este estrechamiento en cuanto es un estrechamiento horizontal, se opone y obra en contrario una actividad de ensanchamiento correspondiente, es decir, horizontal también. Y ahora vemos la importancia de esta manera de representarnos las cosas. Representémonos, pues, el bocel como

éste es, especialmente tan ancho como es, y concibamos una actividad horizontal que tiende al estrechamiento horizontal obrando contra dicho ensanchamiento. Y hagamos también, con respecto a las figuras contractas, la misma suposición. En tal caso, nacerán nuevas formas.

Estas formas serán siempre diferentes, según la magnitud que asignemos mentalmente a estas actividades contrarias, es decir, a las que se oponen al ensanchamiento horizontal y al estrechamiento horizontal, respectivamente. Después de haber aislado o singularizado estas actividades, somos ya dueños de asignarles una magnitud determinada.

Bocel contraído.

Debemos insistir aquí, nuevamente, en la distinción o diferencia entre el bocel y la figura contracta. Y de nuevo hemos de tomar en consideración al bocel.

Este tiene un determinado ancho inferior y tiene, además, cuando se trata concretamente de un determinado bocel como figura acabada, una posición natural de equilibrio horizontal determinado, y, por consiguiente, una anchura determinada en el borde superior. Además, obran en él las fuerzas por las cuales adquiere estas formas concretas.

Sobre este bocel determinado en su anchura superior e inferior, y, por consiguiente, en las fuerzas que determinan su configuración, obra ahora, supongamos, una fuerza de contracción horizontal. Esta fuerza actúa en dirección contraria al movimiento ya existente de dentro afuera, en tanto éste es un movimiento horizontal. Por el contrario, no podrá nada contra este movimiento, en cuanto no sea horizontal, sino vertical. Lo cual quiere decir: la fuerza de estrechamiento que suponemos aquí conseguirá estrechar el bocel horizontalmente por cualquier parte en la medida en que en dicha parte obre horizontalmente la actividad limitante. Pero la actividad limitante tiene una dirección horizontal en cuanto la línea limitante corre verticalmente. Según esto, el efecto de la nueva actividad, que suponemos obra en el bocel, sólo consistirá en que la línea del perfil de éste será em-

pujada horizontalmente hacia dentro en la medida en que se desarrolla horizontalmente. Además producirá este efecto según la fuerza que asignemos a la actividad de estrechamiento horizontal en comparación con la de ensanchamiento. Al mismo tiempo, podemos decir lo contrario: toda desviación horizontal hacia dentro de la línea vertical del perfil producirá, necesariamente, la impresión de una fuerza horizontal, dirigida hacia dentro, y, por consiguiente, contra la actividad de ensanchamiento horizontal que disminuye o suprime relativamente los efectos de ésta.

Las formas a que aquí nos referimos son formas del tipo de

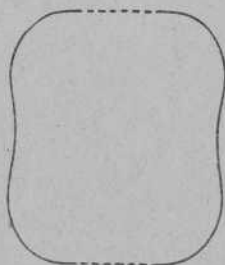


Fig. 107.

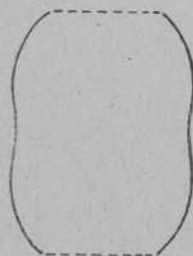


Fig. 108.

las que representa la fig. 107. Las designaremos con el nombre de forma de bocel contraído horizontalmente. En la figura 107 se supone que se trata de un bocel simétrico. Este, como ya sabemos, puede ser completamente elástico o rígido, o relativamente blando. Naturalmente, cada una de estas clases de bocel puede sufrir los efectos de la fuerza de estrechamiento horizontal y ser modificado por ella. Existirán, conforme a esto, tres clases de bocel contraído; el bocel contraído completamente elástico, el rígido y el blando. Estas diferencias se hacen patentes en las figs. 108 y 109. Obsérvese que en todas ellas el estrechamiento horizontal está contenido dentro de cortos límites. Una figura que presentase la forma de la figura 110 es estéticamente una cosa imposible. Indudablemente, cuanto más fuerte es la actividad contráctil o tanto más profundo, por consiguiente, es el estrechamiento, tanto más

debe obrar hacia arriba y hacia abajo, afectando a la línea del perfil en toda su extensión. Pero, de este modo, siempre se achata la curvatura entrante. De la fig. 110 sale la 107 o la 108. El último fin del efecto de la fuerza de estrechamiento es la figura completamente achatada, es decir, la forma cuyo perfil es una línea recta vertical. A la vez, se ha de observar que la curvatura entrante posible es más decidida o profunda cuanto más blando es el bocel, y que éste se acerca más a la forma supernormal cuanto menos decidida es dicha curvatura, cuanto más acentuado presenta el carácter de rigidez. Por otro lado, tanto más se ensanchará la curvatura entrante, cuanto

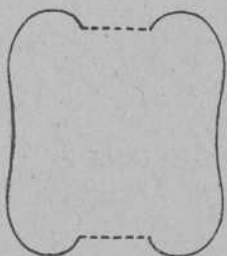


Fig. 109.

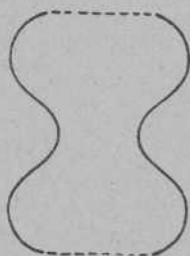


Fig. 110.

más se acerque el perfil del bocel a la línea recta por su parte central. Según esto, la curvatura entrante será la más profunda y, a la vez, la más ancha en el bocel supernormal o rebajado. Véase la fig. 111.

De todo lo expuesto se deduce claramente que el bocel modificado por la fuerza de estrechamiento horizontal, puede presentar varias modalidades, siendo unas veces un bocel de tensión igual dirigida en todos sentidos, mientras que otras presentará rigidez de curvatura, y, finalmente, su capacidad de extensión vertical resultará limitada. Digámoslo con otras palabras: podrá ser un bocel circular, un bocel acodado o un bocel de arco rebajado. Y de aquí salen después las formas correspondientes del bocel contraído horizontalmente. Compárense, a este propósito, las formas representadas en las figuras 111 y 112.

Además, podemos descartar aquí la hipótesis de que el



bocel modificado sea una figura simétrica y admitir que la base esté estrechada o ensanchada. En este caso tendremos los bocelos contraídos con tendencia reactiva al ensanchamiento o al estrechamiento. La primera posibilidad la muestra la fig. 113, la segunda, la inversión modificada de la misma,

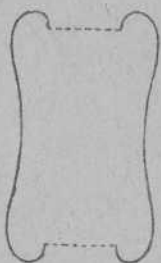


Fig. 111.

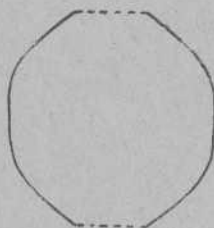


Fig. 112.

la fig. 114. Aquella es una forma conocida de vaso o vasija de bebidas, y ésta, una forma de cántaro.

Y a todo esto hay que agregar luego las posibilidades que designamos con los nombres de «bocel con presión resonante»

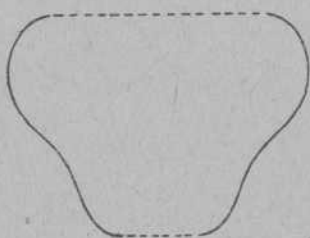


Fig. 113.

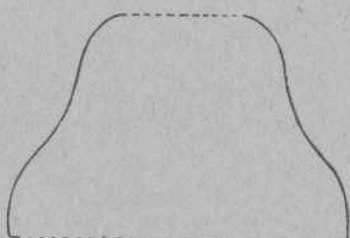


Fig. 114.

o, en su caso, de «bocel con impulso espontáneo de estrechamiento resonante».

Frente a estas dos posibilidades encontramos una tercera, que consiste en que en el bocel no obre ni la presión resonante ni el estrechamiento resonante, y, por fin, una cuarta, a saber: que obren sobre él estas dos fuerzas.

Volvamos ahora a tomar como punto de partida del bocel simétrico.

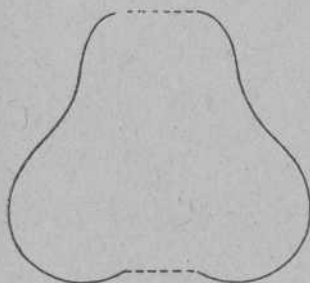


Fig. 115

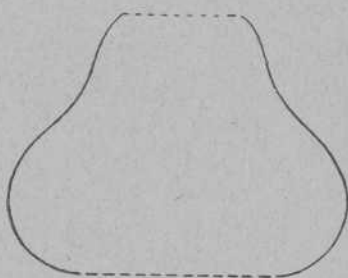


Fig. 117.

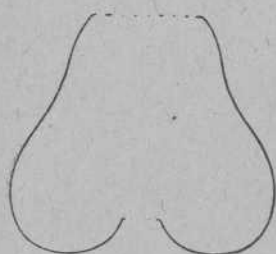


Fig. 116.

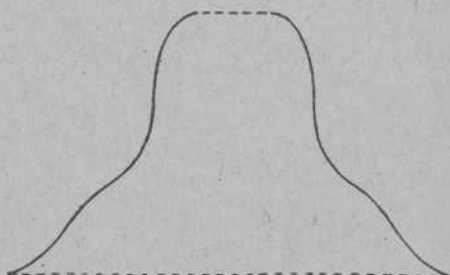


Fig. 118.

Si suponemos que en un bocel contraído de esta especie se da la primera de aquellas dos tendencias, el resultado será, que se engendrarán formas análogas a las que representa la figura 115. Por el contrario, si la base del bocel es una base estrechada, esta forma se convertirá en la de la figura 116. Si fuese alargada nacerán formas como las que contemplamos en las figuras 117 y 118.

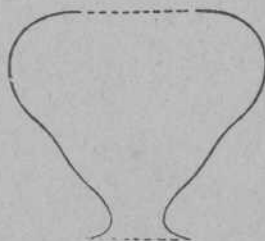


Fig. 119.

Si suponemos que en el bocel simétrico o asimétrico se

produce un impulso resonante de estrechamiento, se engendrarán formas opuestas. Cuando se trata de un bocel simé-

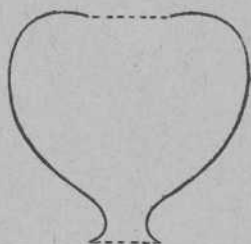


Fig. 120.

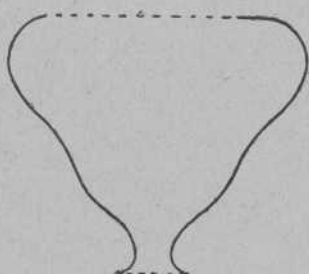


Fig. 121.

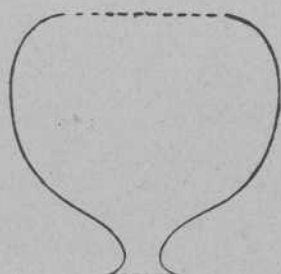


Fig. 122.

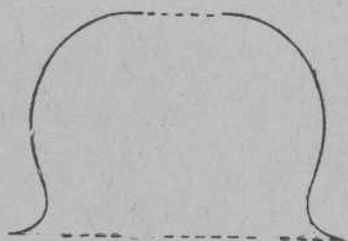


Fig. 123.

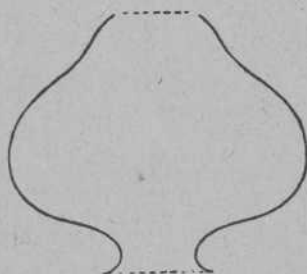


Fig. 124.

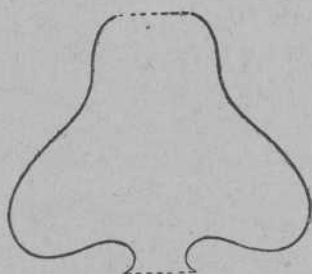


Fig. 125.

trico, el resultado será las formas de las figs. 119 y 120. Si sobreviene el estrechamiento de la base se producirán las formas de las figs. 121 ó 122, según el caso. Si, por el contra-

rio, sobreviene un ensanchamiento en la base, se producirá la forma de la fig. 123.

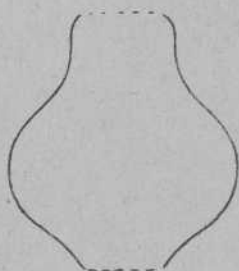


Fig. 126.

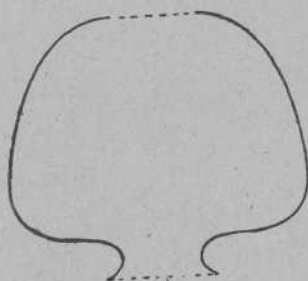


Fig. 127.

A esto hay que agregar la posibilidad de que se combinen

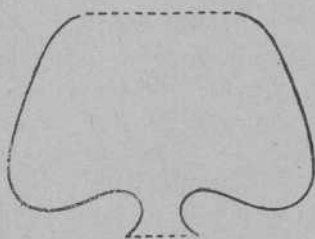


Fig. 128.

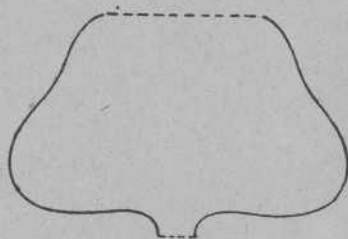


Fig. 129.

los dos motivos de estrechamiento resonante y de presión interior resonante. En tal caso, nacerán formas como las que muestran las figuras 124-130. Pero aquí admitimos sucesivamente las hipótesis de que el ancho inferior es igual al superior, o de que aquél es menor, o que éste es mayor que el superior. Lo característico de estas formas, en comparación con las estudiadas hasta aquí, nos exime de descender a más por menores.

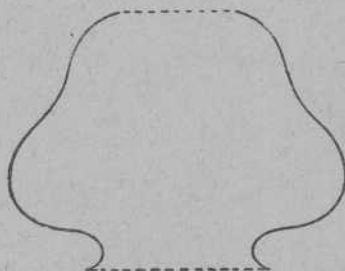


Fig. 130.

Ahora bien, lo que sí hemos de añadir es que todas las formas indicadas pueden sufrir un estiramiento vertical u horizontal elíptico. Si en la forma de la fig. 107 se produce un estiramiento elíptico vertical u horizontal, se engendrarán mecánicamente nuevas formas.

Contracción abocelada.

El conjunto de posibilidades que hemos discernido en el bocel contraído, se reproducen ahora en la «contracción abocelada». Llamamos de este modo a todas las figuras en las

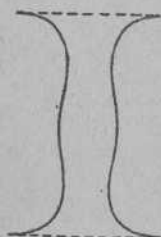


Fig. 131.

cuales la contracción es modificada por una actividad de ensanchamiento que obre en sentido vertical. Una posible forma simple de esta clase está indicada en la fig. 131. Cómo nace esta forma, es cosa que se deduce de lo ya dicho. Recuérdese la forma de la figura 80, y supongamos luego los efectos de una fuerza de ensanchamiento horizontal, que obrase en ella. Esta obra como fuerza horizontal sobre la figura horizontal, en tanto el estrechamiento aparece horizontal.

Pero esto sucede, como ya dijimos, en la medida en que la línea de perfil se desarrolle verticalmente. Y esto pasa generalmente en el centro. En este sitio, por consiguiente, se produce un apanzamiento. Este apanzamiento se apodera tanto más del perfil cuanto más avanza, abarcando así cada vez más extensión hacia arriba y hacia abajo. En nuestro caso, se produciría un efecto progresivo de la fuerza extensiva vertical, como, por ejemplo, el que se puede apreciar en la forma de la figura 132 y, sobre todo, de la 133. Además, es preciso observar que las líneas limitantes superior e inferior, es decir, la base y el ancho superior y asimismo la altura de la figura, no experimentan variación ninguna.

Ahora bien, por lo tocante a este efecto de la fuerza de ensanchamiento horizontal, es indiferente por qué camino ha llegado la contracción sobre la cual se ejerce dicho efecto, es decir, qué fuerzas especiales obran en ella y le dan su forma

especial. Y esto quiere decir que aquí debemos volver a hacer todas las diferentes suposiciones que hicimos más arriba con motivo del bocel y de la contracción, y luego con motivo del bocel contraído. Por consiguiente, existirán para nuestra contracción abocelada todas las posibilidades que existían para la contracción y el bocel contraído. Pero no me propongo estudiar estas formas particularmente, sino que considero suficiente hacer mención brevemente de sus diferencias y llamar la atención sobre algunas características especiales.

Ante todo, hemos de hacer la siguiente observación, que

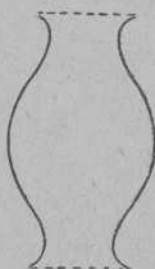


Fig. 132.

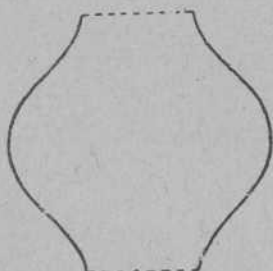


Fig. 133.

aparece, desde luego, confirmada por todo lo que llevamos dicho, a saber: que también en este conjunto o clase de figuras las formas elásticas de curvatura normal hacia adentro y hacia afuera tienen enfrente de sí otras en las que el movimiento hacia afuera y hacia adentro no provoca una reacción interior de igual magnitud, es decir, que tienen enfrente de sí las llamadas «formas blandas». Y, por otro lado, tienen enfrente de sí las formas rígidas, es decir, aquellas en las cuales a la resistencia elástica se suma o agrega una actividad vertical primaria, o sea una resistencia rígida que obra en dirección vertical.

Estas diferentes posibilidades del bocel contraído aparecen patentizadas en las figs. 134 y 135.

A todo esto hay que añadir luego la oposición o el contraste entre las formas en las que se produce o existe una tendencia de igual magnitud obrando en todas direcciones y

las formas que presentan una resistencia de curvatura y, por último, en las que la posibilidad de alteración de la anchura horizontal tiene un límite determinado. En el último caso se pueden dar dos hipótesis, a saber: la que engendra el bocel de

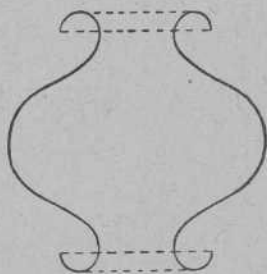


Fig. 134.

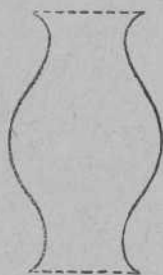


Fig. 135.

arco rebajado y la que engendra la contracción, también de arco rebajado. Aquélla es la hipótesis según la cual la capacidad de ensanchamiento horizontal está limitada; ésta, la hi-

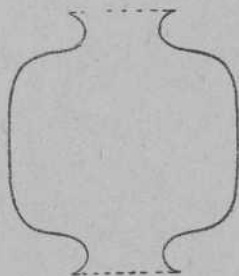


Fig. 136.

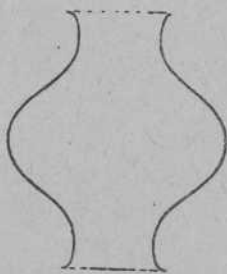


Fig. 137.

pótesis en que la capacidad de estrechamiento horizontal está limitada. O, si se quiere, podemos expresar estas dos posibilidades con otras palabras que vienen a decir lo mismo: aquélla es la hipótesis de que la resistencia a la extensión se acerca a un punto en que se hace infinita o absoluta, y ésta, la hipótesis en que la resistencia al estrechamiento se hace infinita o absoluta.

Y ahora podemos hacer dos cosas: o bien separar las dos hipótesis, es decir, admitir primero la una y luego la otra, o bien reunir las dos. En el primer caso se engendrarán formas del tipo que representa la fig. 136, en el segundo se engendrarán formas del tipo de la que representa la fig. 137 y en el tercero, últimamente, se producirán formas semejantes a la que hallamos en la fig. 138, es decir, en aquel primer caso el estrechamiento es, en el borde superior e inferior, de forma de arco rebajado. En el segundo caso el apanzamiento está

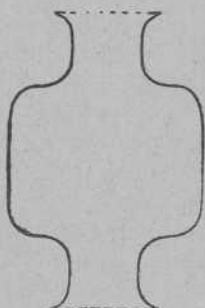


Fig. 138.

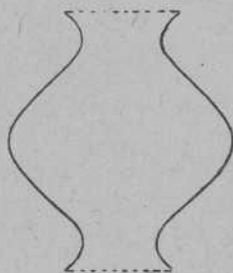


Fig. 139.

limitado en esta misma forma, así como en el tercer caso lo está la figura en general.

Por el contrario, la rigidez de curvatura, por la naturaleza propia de la figura, se hace sentir en toda ella en igual medida. Y entonces se producen las formas que vemos en la figura 139. Con lo cual queda dicho que, en el bocel contraído, las tres posibilidades que comprobamos en el bocel y la contracción, y que designamos con los nombres de circular, acodada y de arco rebajado, en el bocel contraído se convierten en cinco. Las figuras de arco rebajado son también, como vimos, de tres clases.

En todas las formas estudiadas hasta aquí hemos partido del supuesto de que la base representaba la posición natural de equilibrio. Pero, al lado de esta posibilidad, puede suceder también que la base haya sufrido un estrechamiento o un ensanchamiento. En los casos que implican estas últimas supo-

siciones nacerían, al lado de las formas simétricas, formas de ensanchamiento o estrechamiento reactivos. De esta última clase son las formas que se incluyen en las figs. 140 y 141.

Por el contrario las formas de la primera clase, es decir, las formas de la contracción abocelada con estrechamiento en la

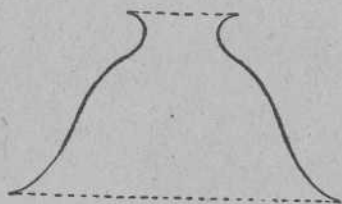


Fig. 140.

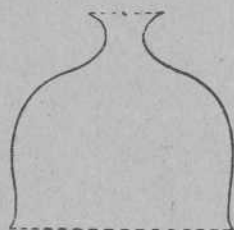


Fig. 141.

base, son formas del tipo de las figs. 142 ó 143. La primera de estas dos formas semeja a la forma de la fig. 104. Pero esto no impide que entre las dos exista una diferencia fundamental. En la primera, el punto donde el apanzamiento alcanza mayor

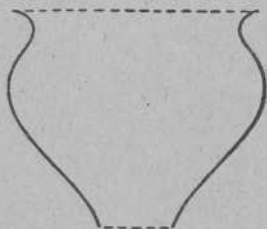


Fig. 142.

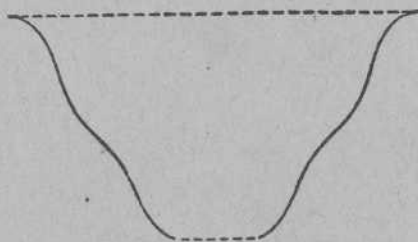


Fig. 143.

altura es desde el centro de la figura hacia abajo. En la figura 142, por el contrario, este punto está situado en la mitad superior de la figura. De la fig. 143 se forma la 144 cuando la tendencia de la reacción contra el estrechamiento de la base vence en intensidad a la actividad de concentración. En la última figura, o sea en la 143, vemos dos apanzamientos, a saber: el superior, correspondiente a la contracción abocelada como tal; el otro, el punto extremo de la línea de perfil en su

punto inferior, señala el apanzamiento reactivo, es decir, la reacción contra el estrechamiento de la base. En el punto medio entre ambas figuras está la forma de la 144, en la cual los dos apanzamientos confluyen confundándose. No necesitamos

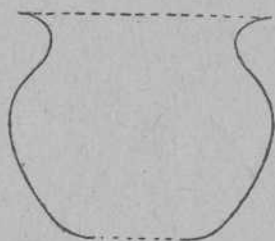


Fig. 144.

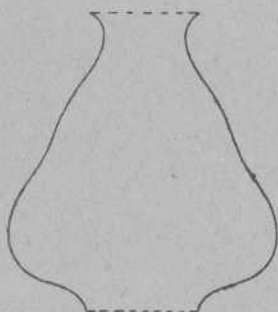


Fig. 145.

hacer indicación alguna sobre la fundamental diferencia entre esta forma y la forma de la fig. 99.

Las contracciones con las cuales comparábase un

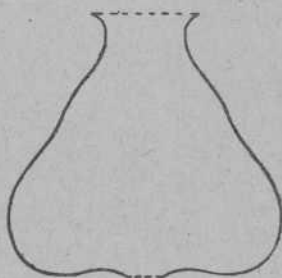


Fig. 146.

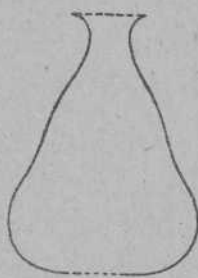


Fig. 147.

momento la «contracción abocelada con base estrechada» son aquellas en que obra un impulso resonante de estrechamiento o una presión resonante. Demos ahora eficiencia a estos dos factores en nuestras formas. Supongamos, por ejemplo, que una presión resonante actúa en una contracción abocelada simétrica en sí. En tal caso se engendrarán formas como las que

revela la fig. 145. Cuando la base de la figura es estrechada se produce, por ejemplo, la forma de las figs. 146 ó 147.

Cuando la base es ensanchada o estirada, nace la forma de la fig. 148, o, en un grado menor de presión resonante, la de

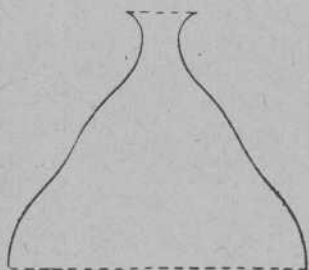


Fig. 148.

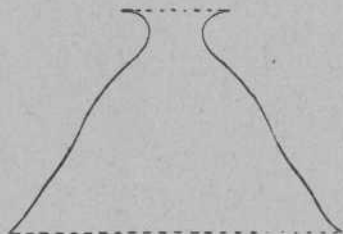


Fig. 149.

la fig. 149. Naturalmente, el punto gravitatorio del conjunto de la figura desciende tanto más hacia la parte superior cuanto mayor es la presión resonante. En las figs. 147 y 148 el efecto de la presión resonante es apoyado por la reacción provocada

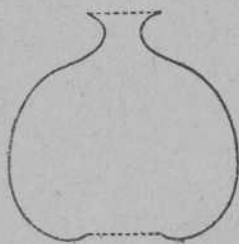


Fig. 150.

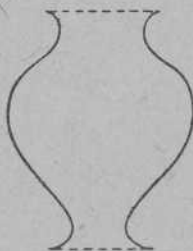


Fig. 151.

por el estrechamiento de la base. Por lo demás, aquí necesariamente se producen también dos puntos del ensanchamiento; sin embargo, con todo, el ensanchamiento superior puede ser siempre relativo, una prolongación del paso del apantamiento inferior al estrechamiento superior. Las formas aquí estudiadas se convierten, cuando la presión resuena más lentamente, en las formas del tipo de la fig. 140, es decir, que los

dos apanzamientos confluyen en uno. La forma así resultante puede también ser comparada con la de la fig. 99, que es una forma contracta, pero fundamentalmente distinta de las nuestras por lo dicho.

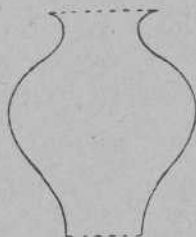


Fig. 152.

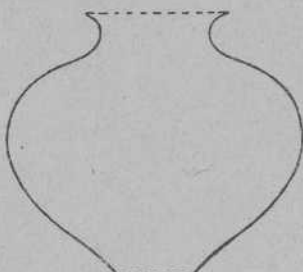


Fig. 153.

Frente a estas formas podemos colocar luego aquéllas en que lo que actúa no es una presión resonante, sino un impulso resonante. Entonces, si aceptamos la hipótesis de una originaria simetría vertical de la figura, nacerá, por ejemplo, la for-

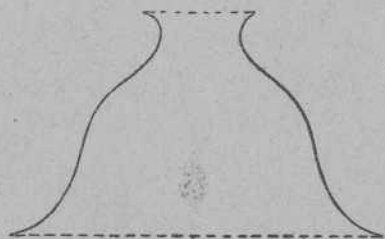


Fig. 154.

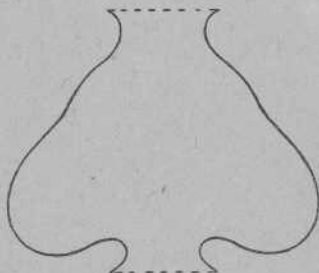


Fig. 155.

ma 151. En cambio, el estrechamiento de la base dará la forma de la fig. 152 y luego la de la fig. 153, mientras que el estiramiento de la base da la forma de la fig. 154.

En todas estas formas el punto gravitatorio, en comparación con las de las figs. 99 y siguientes, ha sido empujado hacia arriba por efecto del estrechamiento resonante.

Finalmente, también en las contracciones aboceladas se da

la posibilidad de la combinación del estrechamiento resonante y de la presión resonante. De aquí las formas que vemos en las figs. 155 a 158.

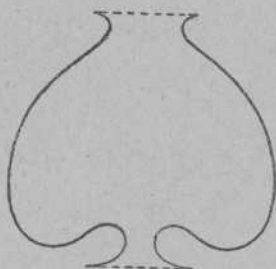


Fig. 156.

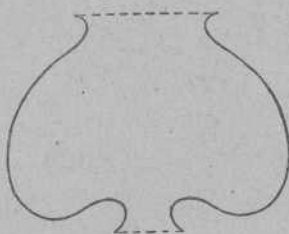


Fig. 157.

De nuevo debemos hacer aquí especial consideración de la posibilidad de una fusión de los dos apanzamientos, de aquel que es propio de la contracción abocelada como tal y del que produce la presión resonante.

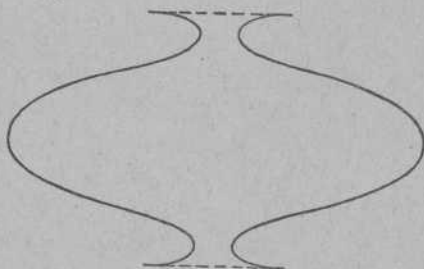


Fig. 158.

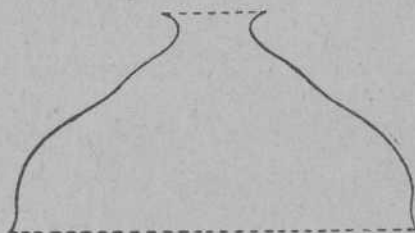


Fig. 159.

También puede añadirse a lo dicho que en las contracciones aboceladas se da la triple posibilidad de que afecten, bien la forma elíptica, en pie o tumbada, o de un carácter intermedio o compensador entre ambas. La última se producirá cuando la contracción de la cual hacemos nacer la forma contracta abocelada sea de lími-

tes circulares o una modificación de ésta. Por el contrario, cuando el bocel sea elíptico, ya «en pie» o «tumbado», la con-

tracción abocelada presentará una forma semejante. La figura 159 representa, aproximadamente, una simple contracción abocelada de forma elíptica «tumbada».

Aplicaciones de los «perfiles combinados».

Concentración.

Por lo que se refiere a las aplicaciones de la contracción abocelada y del bocel contraído, de su natural proceso de formación se deduce que tales formas, en ninguna de sus modificaciones, ni pueden ser capaces de sostener una carga como el bocel simple, ni pueden ser empleadas allí donde se exige una poderosa actividad de ensanchamiento en dirección vertical como el que representa la contracción simple según hemos dicho. El bocel contraído debe su existencia, como vimos, a una actividad espontánea de contracción que se agrega a la forma del bocel. Ahora bien, ésta tiene su magnitud determinada y en su naturaleza está el ser disminuía por cualquier presión que venga de arriba y que cuando la presión crece llegue a ser suprimida en absoluto. El resultado de esta desaparición es la transformación de la figura en un bocel neto. Y la contracción abocelada tiene por fundamento una contracción. Pero en ésta, por efecto de la presión vertical, la tensión interior entre la actividad contráctil y la contratendencia reactiva vertical ha desaparecido. Con lo cual la figura pierde su carácter de actividad vertical tensa. En una palabra, las dos figuras son, por su naturaleza, inclinadas a elevarse libre y ligeramente y rechazan toda idea de un esfuerzo poderoso; por esto son formas específicas de la cerámica.

Si abarcamos ahora la totalidad de las posibilidades de las formas simples arquitectónicas, cerámicas y tectónicas fundamentales, estudiadas, se desplegará ante nuestra mirada una rica variedad. Hemos hecho múltiples divisiones y diferenciaciones; pero todas ellas pueden combinarse entre sí. De las combinaciones que por este procedimiento se engendran sólo parcialmente hemos tratado. En la cúspide de tal división hállese la oposición entre formas de elevación libre, bocel, contracción, contracción abocelada y bocel con-

tracto. Con esta oposición crúzase luego la oposición entre formas normales, supernormales y subnormales; a ésta sigue la distinción entre figuras circulares u originariamente circulares, acodadas y de arco rebajado; luego, entre formas cuya base representa el equilibrio natural, y aquellas otras en las cuales la base es estrechada o alargada; la distinción entre formas con impulso espontáneo resonante de estrechamiento hacia arriba, formas con presión resonante, formas en que no se da ni impulso ni presión, y, finalmente, formas en las que actúan estas dos fuerzas. Y, en último término, la oposición entre formas elípticas «en pie», formas elípticas «tumbadas» y formas intermedias. Todas las combinaciones posibles de estas formas de cruzamiento dan por resultado la cifra siguiente: $5 \times 3 \times 3 \times 3 \times 4 \times 3$, o sea 1620 formas. Como casos extremos han de señalarse las formas fundamentales II y III. La diferencia entre formas normales, supernormales y subnormales, puede ser borrada de la serie como meramente cuantitativa, con lo que el número quedará reducido a 540. Estas últimas serán, por lo tanto, fundamentales; es decir, nacerán determinadas por condiciones de nacimiento cualitativas y no cuantitativas. Por consiguiente, tendremos derecho a darles el nombre de formas fundamentales. El hecho de que el arte y la ciencia de la arquitectura tradicionales se encuentren frente a estas múltiples posibilidades, con tan obscuro como poco característico contingente de nombres, es comprensible dado el estado de tal ciencia, pero no varía en nada los hechos expuestos.

SECCIÓN CUARTA

Formas de las artes del espacio.

CAPITULO XVI

LA PROYECCION SENTIMENTAL EN LAS FORMAS ESPACIALES

Proyección sentimental aperceptiva en general.

En la sección anterior hemos entresacado, de un grupo comprensivo de hechos que designamos con el nombre de «formas de las artes del espacio», un trozo que, por su riqueza y su posibilidad de perfecta delimitación, hemos podido someter a la consideración sistemática.

Se impone aquí, ante todo, que hagamos una referencia a lo dicho en general sobre las artes plásticas y, además, a lo que dijimos en el primer tomo de esta *ESTÉTICA* sobre «*Mecánica estética*». Este concepto le dimos por conocido en la sección anterior.

Todas las artes plásticas son artes de las formas espaciales. Pero de la multitud de las artes plásticas separamos ciertas de ellas que reproducen las formas de la realidad, o sea, las formas naturales. Frente a ellas están las artes que no reproducen formas de la naturaleza, sino formas de creación libre. Estas configuran el espacio en formas arbitrarias o libres. Por esto las llamamos artes del espacio.

Pero así como las artes plásticas reproducen las formas de lo real, no por sí mismas, sino por la vida que dentro de ellas se agita, del mismo modo las artes del espacio tratan de expresar la vida que anima las formas libremente creadas por

ellas. El espacio que estas artes configuran, no es, por consiguiente, el espacio geométrico, sino el espacio que llena la vida. Al configurar el espacio, por consiguiente, configuran la vida que llena el espacio. Y esto lo hacen apoderándose de las fuerzas generales del espacio, o sea, las fuerzas y actividades generales mecánicas, y concretando su libre desarrollo en formas espaciales singulares para hacerlas perceptibles en intuición inmediata. También las artes plásticas en general son artes espaciales. La plástica, en sentido estricto, reproduce el espacio ocupado por los cuerpos; la pintura, el espacio en que las cosas «viven, respiran, y se ponen en relación unas con otras», y en el cual la luz y el aire se agitan. Pero no todas ellas reproducen el espacio, sino lo espacial. En esto se distinguen las artes espaciales de todas las demás artes plásticas.

Pero todavía podemos distinguir en estas artes espaciales dos posibilidades. En primer lugar, el arte del espacio configura absolutamente el espacio, o sea, trae a intuición la vida que en estas formas se agita. Toma del espacio vacío, pero, a pesar de su vacuidad, vivo, las actividades o funciones que según una determinada modalidad existen en él, y las da forma haciéndolas intuibles inmediatamente. O, dicho a la inversa, toma del espacio vacío, pero vivo, las formas que en él se dan posiblemente y ofrece a la pura intuición las actividades o funciones que en estas formas se manifiestan.

Ahora bien, en cuanto el arte del espacio realiza aquello es un arte espacial abstracto; en tanto hace esto puede ser denominado arte de las masas en el espacio. Aquél es un arte de ornamentación libre; éste, un arte técnico, por lo cual debemos distinguir cuidadosamente la «ornamentación libre» de la ornamentación de la obra de arte técnica de que hablaremos más tarde.

Sin embargo, estas dos clases del arte del espacio no son completamente extrañas la una a la otra. Son ambas un mismo arte de formas espaciales de creación libre. Porque tanto el arte espacial abstracto como el arte técnico, configuran la vida espacial en formas semejantes. Además, las formas de la obra

de arte técnica están a la vez condicionadas por la masa material y sus propiedades especiales. Más tarde veremos cómo se compaginan ambas.

Lo que percibimos en el mundo inanimado son simples existencias y hechos. Pero estas existencias simples y estos hechos los percibimos o los hacemos nuestros espiritualmente. Y al hacerlo penetramos en lo percibido con nuestra vida, con nuestras fuerzas; en una palabra, con nuestro propio yo.

Ya la simple línea recta al ser percibida por mí, no me es dada, no se ofrece a mi percepción como una cosa acabada, sino que si, por ejemplo, se trata de una línea negra sobre fondo blanco, lo dado es una pluralidad de puntos o manchas negros y blancos. Los puntos negros se unen a otros puntos negros de la misma línea, pero también se unen a los puntos blancos del contorno, sin interrupción. En el todo que a mi visión de conjunto se ofrece la línea negra se da implícitamente unida a otras muchas. Por consiguiente, en mi campo de visión es vista conjuntamente. Para verla, no implícita, sino explícitamente, para verla, no en unión de otras, sino en sí misma y por sí misma, es preciso que el objeto concreto que yo llamo «esta línea» exista para mí, por lo que debo entresacarle o separarle del todo percibido por mí y en el cual figura como una parte. Es decir, que debo ir separando las partes y añadiéndolas luego y uniéndolas, por fin, para de esta manera crear el todo. Debo elegir un punto como principio, seguir después, y, por último, marcar la terminación. Este sucesivo captar y unificar es una aprehensión de los elementos de la línea en un acto único de percepción que configura el todo. Es una expansión sucesiva de este acto que aumenta poco a poco su tensión perceptiva hasta apropiarse todos los elementos. Y el poner término a la línea es, en comparación con dicho acto, el inicio de un nuevo trabajo perceptivo, sólo que en dirección contraria. Es la solución de este movimiento expansivo, la conclusión de las premisas acepta-

das en el acto de percepción, la limitación de la actividad perceptiva que por sí misma está dispuesta a admitir nuevos y sucesivos elementos en un solo acto.

Pero toda la actividad interior que supone este acto se consuma en mí por el imperativo de la línea. La línea no comunica el impulso por el cual yo realizo esta síntesis. Ella me ordena esta serie de actos sucesivos. Y al mismo tiempo me fuerza a limitar este movimiento extensivo. Por consiguiente, la mencionada actividad es mía, y, sin embargo, no es obra mía sino obra de la línea. La línea, esa cosa o ese objeto destacado del fondo a que pertenece, no existiría para mí sin dicha actividad. Por consiguiente, ésta reside en la línea como factor constitutivo de la misma. La línea deviene por sí misma, mas no para sí, sino para mí. Si la línea entra en mi patrimonio espiritual, entra como algo que implica esta actividad espiritual, así como implica los elementos individuales dados por el estímulo óptico. Es imposible que exista para mí en el mundo alguna línea, es decir, este objeto destacado y con existencia propia que yo llamo línea, sin que yo aparezca allí inmediatamente con mi propia actividad. Pero en tanto esta actividad mía reside en la línea, es la actividad de esta línea. Es la actividad expansiva de la línea que en un punto prosigue y luego encuentra un límite o terminación. Es impulso de actividad, actividad progresiva, actividad limitativa. La línea viene a la existencia para mí por tal actividad y deviene tal línea. Por virtud de la actividad extensiva, la línea alcanza para mí su extensión y por mi actividad limitativa, su existencia determinada, es decir, sus límites.

Pero hablemos ahora de una manera más general. Toda figura espacial tiene una forma. Esta forma es, ante todo, extensión en una o varias direcciones y limitación. Y es, además, persistencia en una dirección o en un tipo de ordenaciones directivas, es principio y fin y es devenir continuado; es un proceso que se desarrolla en el sentido de la extensión o en el sentido de la limitación, etc. Y esta forma la tiene la figura espacial para mí porque yo se la presto con mi actividad. Y se la presto en cuanto el conjunto acabado de la figura espacial en el proceso de mi actividad determinante y limitante

en el interior proceso de acomodación de mi mirada espiritual, en el interno comenzar y acabar y persistir en una dirección u ordenamiento de direcciones, en el pasar de una dirección a la otra, en el concentrar y tejer, aislar y escoger, etc., etc., es creado por mí y hecho para mí lo que para mí es. La «forma» es el modo de existir de un todo como tal, para mí, o en mi espíritu. Es la «cualidad de conjunto» o la «cualidad configurativa». Pero así como fuera de mi espíritu o de mi interior actividad creadora de formas no hay todo posible, así tampoco hay forma de un todo o «cualidad configurativa». Y la forma de una figura espacial no es otra cosa que la forma de un todo. Por consiguiente, toda forma de una figura espacial implica en sí mi actividad formativa o figurativa. Y esta actividad figurativa es mía propia, pero, a la vez, es actividad de la figura espacial. Está necesariamente en ella si la figura ha de existir para mí; es un producto de dos factores: el dato sensible y mi actividad figurativa.

Con esto llegamos a una expresión más concreta de lo que decíamos más arriba, a saber: que cuando yo concibo una figura espacial la penetro, la impregno de mi actividad o de mi vida. Vida y actividad son conceptos equivalentes. A la vez hemos concretado una vez más la significación de lo que en el primer tomo de mi «Estética» denominaba yo proyección aperceptiva general.

Proyección sentimental de la naturaleza o empírica.

Encontramos ahora la segunda especie de proyección sentimental, a saber: aquella que en otro lugar denominé proyección sentimental de la naturaleza.

La figura que yo percibo está en el espacio, en el mismo espacio en que están las cosas de la naturaleza. Y lo que en este espacio se encuentra lo considero yo, no solamente en sí o aislado de los demás objetos, sino que al pensarlo lo relaciono según las leyes del pensamiento y conducido por la mano de la experiencia.

Cuando yo considero un objeto verticalmente extenso, lo considero sometido a la ley de la relación conceptual que

existe de que en el mundo de las cosas domina la dirección vertical. Lo que está arriba lo veo descender hacia abajo. De aquí nace en mí una tendencia a marcar o seguir la dirección de arriba abajo. Primeramente, esto aparece como una tendencia mía a pensar la dirección de las cosas como cayendo de arriba abajo. Pero esta tendencia, considerada desde otro punto de vista, no es mía sino de las cosas que tienden a caer, y, por tanto, me fuerza a que considere esta inclinación suya. Con lo cual la tendencia resulta objetivada: es una tendencia de aquello que está arriba a volver en dirección contraria, es decir, hacia abajo.

Sin embargo, no todo lo que está arriba lo he de pensar experiencialmente como dotado de esta tendencia. Sucede muy a menudo que un objeto que está arriba no puede caer. Entonces, a despecho de la mencionada tendencia, me veo obligado a confirmar en su posición la cosa observada. Y así lo hago efectivamente. Y lo hago oponiéndome o contrarrestando la dicha tendencia. Y también esta nueva actividad de conservación de la cosa en su puesto precede de los objetos contemplados.

De aquí nacen dos posibilidades: yo veo que lo que está arriba no cae porque hay algo debajo que lo sostiene. Este «porque» quiere decir que, si lo que está debajo no existiese allí, vería caer el objeto conforme a anteriores experiencias. En tales casos lo que está debajo me obliga a mantener en su sitio lo que está arriba. Lo que está debajo resiste la tendencia a caer de lo que está arriba, «contraría» esta tendencia.

Este «contrariar» es, en realidad, mi proyección sentimental en el objeto que resiste, del hábito experiencial de resistencia despertado en mí por el mismo objeto, contra la tendencia a caer, que, por su parte, es, como hemos visto, una tendencia mía propia.

La otra posibilidad es la siguiente: no es el objeto que resiste el que me hace a mí considerar permanente y seguro al que está encima, sino que simplemente yo veo a este objeto permanecer seguro donde está sin que otro que se encuentre debajo de él me haga comprensible su situación. Entonces descubro en el objeto de arriba una tendencia a perseverar en su

posición, es decir a «estar suspendido» sobre el de abajo. Que algo está suspendido (*schwebt*) quiere decir que se afirma en su situación de altura por una actividad propia contraria a la tendencia a caer.

La tendencia a caer se convierte en una tendencia de determinada intensidad o fuerza cuando vemos descender una cosa, aun en circunstancias en las cuales otra cosa no descendería con arreglo a la experiencia. Por ejemplo, algunos cuerpos se hunden en el agua, mientras que otros sobrenadan. Estos últimos hacen que proyectemos en el agua su resistencia contra su caída. Pero cuando un cuerpo, a pesar de esta resistencia, cae, es que posee una «fuerza» especial, es decir, mi tendencia a hacerle caer tiene una cierta intensidad en cuanto vence a la tendencia que, en virtud de otras experiencias, yo reconozco en el agua a mantener en la superficie ciertos objetos. Esta intensidad de mi tendencia, proyectada en un objeto, es lo que llamamos, en este caso especial, «fuerza de la gravedad».

De un modo análogo nacen también todas las actividades, tendencias, resistencias y fuerzas de la naturaleza. Todas ellas, si buscamos su último origen, no son más que tendencias más procedentes de la experiencia a hacer que se muevan las cosas de ésta o la otra manera; en cierto modo, la necesidad originada por la visión inmediata de consumir tales tendencias a pesar de un movimiento contrario o a hacer que una cosa persevere en reposo. El efecto recíproco de las actividades y tendencias y su equilibrio es el efecto recíproco de las necesidades y tendencias nacidas en mí al contemplar la existencia de las cosas y sus procesos. Las «fuerzas» son los grados de intensidad que dichas tendencias y necesidades alcanzan en sus efectos mutuos.

Mas, en virtud de la proyección, todo esto pasa a ser propiedad de las cosas mismas.

De aquí resulta que la proyección no es un acto único, sino que es dada por el hecho de que estas actividades y tendencias, su mutuo influjo y su equilibrio, son producidas por las cosas mismas como se presentarían sin mi concurso, es decir, que residen en ellas o están ligadas a ellas en mi conciencia.

Pero, demos aún un paso más en la consideración de las fuerzas naturales. Hablábamos también de una tendencia o fuerza de las cosas a perseverar: toda cosa se esfuerza o tiende a permanecer allí donde está. Y todo cuerpo en movimiento tiende a seguir moviéndose en la misma dirección y con la misma velocidad. Ahora bien, esta tendencia a perseverar es mi tendencia. Es la tendencia de mi pensamiento a que una cosa siga allí donde está, o aquí siga moviéndose en la dirección y con la actividad con que se movía. Pero esta tendencia no nace en mi pensamiento mientras no veo una cosa que está en reposo o en movimiento. El resultado de esta tendencia es dado inmediatamente en el acto y con el acto de la percepción. Por consiguiente, la tendencia, para mí, está unida a la cosa percibida, está ligada a ella; en una palabra, es proyectada por mí y, por consiguiente, es una tendencia de la cosa.

Y a todo esto hay que agregar un nuevo hecho. Nosotros vemos también cosas que se mueven, pero no en dirección rectilínea. Sin embargo, suponemos que en ellas existe también aquella tendencia. En oposición a ella toda desviación de la línea recta aparece como una actividad de desviación o fundada en una tendencia de desviación, por la cual aquella resulta vencida. Ahora bien, esta tendencia no es otra cosa en su origen que la necesidad en mí de concebir los cuerpos como desviándose, esto es, como caminando en otra dirección, en oposición a la tendencia primeramente examinada de pensarlos, dirigiéndose en línea recta.

La tendencia de desviación vence a la del progreso en línea recta, lo cual quiere decir: la necesidad experimentada por mí de concebir a los cuerpos moviéndose en línea curva vence la necesidad experimentada por mí de concebir a los cuerpos moviéndose en línea recta.

Hasta aquí me he referido a las cosas. Pero lo dicho respecto de éstas es aplicable también a las formas espaciales. Ya dije que toda forma espacial nace para mí por mi propia actividad. Este nacer es un fenómeno espacial; por consiguiente, es un movimiento. Y, como tal, está subordinado a las leyes del movimiento que me son familiares por la experiencia. Lo

cual quiere decir que yo me sirvo de dichas leyes para medir los movimientos en cuestión.

Y ahora vemos que se dan dos posibilidades: los movimientos son comprensibles por las leyes de la dinámica, es decir, las formas parecen deber su existencia a los movimientos libres y a su regularidad. O puede suceder lo contrario: los movimientos aparecen como forzados, no libres, cohibidos o perturbados en su libre curso.

Este coincidir o no coincidir de los movimientos con las leyes familiares a nosotros por la experiencia, no tiene en sí significación estética.

Pero los movimientos de que aquí se trata son a la vez, como hemos visto, actividades o realización de tendencias. Y estas tendencias, si bien aparecen ligadas a las formas, son, por su origen y por su íntima naturaleza, tendencias nuestras propias que nacen con motivo de la contemplación de las formas.

Y, con arreglo a lo dicho, la libertad o coacción de los movimientos referidos será, a la vez, libertad o coacción de la satisfacción de nuestras propias tendencias o de las tendencias de afirmación de nuestro yo.

Pero la libertad en la actuación o afirmación de mi propio yo, o sea autoafirmación libre de mis propias tendencias, es una fuente de placer, así como la coacción o falta de libertad en la afirmación de mí mismo o resistencia en la realización de mis tendencias propias es un motivo de desplacer. Y el placer en la libertad de la propia actuación es autoplacer, es afirmación gozosa de mí mismo. El desplacer que proviene de la falta de libre actuación y la coacción o constricción que tiene por base, es, en cambio, perturbación de aquel goce, es una negación de vida inmediatamente sentida.

Y con esto el valor o desmerecimiento estético de las formas espaciales está dado ya inmediatamente. Formas que posean valor estético serán para nosotros aquellas en las cuales nos sintamos libremente activos; formas que carezcan de valor estético serán para nosotros aquellas en las cuales nuestra libre actividad se sienta contrariada o cohibida. Formas con valor estético serán aquellas en las cuales se realicen para nosotros movimientos o fuerzas dinámicas de tal índole que co-

rrespondan a las leyes del movimiento con las cuales estamos familiarizados por la experiencia, y formas inestéticas aquellas en las cuales suceda todo lo contrario.

Para el concepto de la «mecánica estética».

Las fuerzas en movimiento reciben también el nombre de fuerzas mecánicas y las leyes del movimiento el de leyes mecánicas. Según esto podremos también decir: formas de valor estético son aquellas que para nuestra contemplación estética —la cual convierte el ser en un devenir, es decir, en movimiento— deben su existencia a una regularidad mecánica. O, dicho más brevemente, formas estéticas son las formas comprensibles mecánicamente por sí mismas; formas inestéticas, por el contrario, son aquellas que mecánicamente son en sí incomprensibles y, en tal sentido, interiormente imposibles.

Los movimientos y las fuerzas en movimiento, que en su mutuo y recíproco obrar producen las formas espaciales, consisten para nuestra contemplación estética en una sola impresión de conjunto, es decir, nosotros no nos damos detallada cuenta de la clase de fuerzas que actúan y de su manera de obrar, sino que experimentamos un sentimiento de libertad y necesidad interior en el curso de tales formas, o, en su caso, un sentimiento de coacción o de imposibilidad interior.

Expresamos aquel sentimiento al hablar de formas que se desarrollan libremente o designamos las formas que engendra en nosotros aquel sentimiento diciendo que son formas «regulares» u «ordenadas».

Pero la Estética tiene por misión desmenuzar esta impresión de conjunto en sus elementos y, por tanto, de aislar las fuerzas y actividades que la producen, unas de otras, y analizarlas mostrando cómo se aunan y obran de consuno para producir la forma y conservarla.

La Estética hace consistir aquella impresión de conjunto en una historia exterior, a saber: la historia de las actividades y del nacimiento de la forma con ocasión del desarrollo de estas actividades. Enseña especialmente cómo los movimientos o las formas movibles, siguiendo su propia ley interior y,

por tanto, libremente, pueden y deben traer a existencia una forma.

Pero en tanto la Estética nos revela esta regularidad de las actividades y fuerzas en movimiento, es una mecánica estética. Con este nombre he designado yo, ha largo tiempo y especialmente en el primer tomo de esta Estética, la misión de la Estética al tratar de las formas artísticas o «geométricas».

Pero debemos distinguir cuidadosamente esta mecánica estética de la mecánica física. Esta última nos enseña cómo nacen de hecho las formas, dada la hipótesis de determinadas fuerzas en movimiento. La mecánica estética, por el contrario, no tiene por qué ocuparse de tales formas nacidas positivamente, es decir, de hecho, sino con el nacimiento de las mismas, por lo que se refiere a nuestra contemplación estética y a nuestra impresión estética.

Con todo, esta impresión estética es una impresión de regularidad de fuerzas mecánicas, que es también lo que constituye el objeto de la consideración física. Se trata siempre de una impresión mecánica o de un sentimiento mecánico. Y tal sentimiento mecánico no es en el fondo cosa esencialmente distinta de nuestro saber experiencial, sino que, por el contrario, es una especie de precipitado de éste. Es decir, que entre el sentimiento estético, en cuanto se manifiesta en forma de sentimiento de las fuerzas mecánicas que obran en una determinada figura, y nuestro saber experiencial de las leyes que rigen estas fuerzas mecánicas, existe una relación análoga a la que se da entre el sentimiento de una lengua y las leyes que rigen esta misma lengua, o, para emplear otra comparación, es una relación análoga a la que existe entre el sentimiento de las conveniencias o sentimiento de tacto a la clara comprensión de lo que en cada caso constituye lo conveniente u oportuno.

En último término, podemos afirmar que el sentimiento mecánico no es otra cosa que el referido saber experiencial. Sólo que en él como, por otra parte, en todo sentimiento, cualquiera que sea, los elementos racionales que le integran no están claramente determinados ni acusados con suficiente agu-

deza, sino condensados y como sintetizados en una impresión de conjunto.

Tal sentimiento, ya sea el sentimiento del lenguaje o el sentimiento de la oportunidad, o de las conveniencias, o el sentimiento mecánico, nos puede conducir certeramente en muchos casos. Sin embargo, su seguridad no siempre es absoluta y en cada individuo reviste un carácter y un grado diferentes.

Sobre todo, es esto aplicable al sentimiento de que aquí tratamos.

Las diferencias individuales referentes a la seguridad del sentimiento mecánico, parecen ser bastante considerables. Y por esto es fácil comprender las diferencias en la seguridad del efecto estético de las formas espaciales. El efecto estético de las formas consiste en el despertar este sentimiento mecánico.

Pero la comprobación racional de una regularidad en el nacimiento de una forma espacial real, es decir, no sólo existente para la impresión estética, no puede efectuarse sin el cálculo matemático. Y para demostrar cómo una determinada forma llega a existir según tal regularidad mecánica, se necesita echar mano de la construcción matemática basada en tal cálculo.

Pero mientras el sentimiento mecánico es seguro, es decir, mientras coincide exactamente con tal saber racional de la regularidad mecánica, las formas que satisfacen el sentimiento mecánico, esto es, que hacen la impresión de que se desarrollan con necesidad interior, como en realidad sucede, coinciden con aquellas que se deducen de una construcción y un cálculo matemático derivado de estas fuerzas. Las formas comprensibles estéticamente y que, por tanto, producen un sentimiento de goce, deben presentarse como tales que aun del libre desarrollo de fuerzas mecánicas puedan ser deducidas matemáticamente.

De aquí se desprende que, para un estudio exacto del tema de la estética mecánica, serían necesarios el cálculo y la construcción mecánica. Por lo menos una fundamentación exacta o un criterio exacto. A la vez, tal cálculo y construcción nos revelaría con cuánta seguridad nos guía el sentimiento mecá-

nico o dentro de qué límites se pueden considerar como regulares las desviaciones de la ley matemática.

Ahora bien, al estético no se le puede exigir este tratamiento exacto del tema de la estética mecánica. Hasta es posible afirmar que faltan en parte los supuestos matemáticos necesarios para ello. El estético debe abandonarse a su sentimiento mecánico. Pero la condición para que pueda hacerlo es que dicho sentimiento se manifieste suficientemente educado. Y así lo podrá apreciar el estético cuando su impresión sea decisiva en el sentido de que variaciones muy poco perceptibles transformen, para su sentimiento mecánico, una forma posible en otra imposible, absurda caricaturesca, y a la inversa.

Esta seguridad del sentimiento mecánico es, por un lado, efecto de dotes naturales, mas, por otra parte, es también, indudablemente, resultado de la cultura, del ejercicio. El que se ejercite en el dibujo de formas artísticas o geométricas reiteradamente, comparando unas con otras y sometiénolas a la piedra de toque de su sentimiento mecánico, las varíe tan pronto en ésta como en aquella dirección y vuelva a contrastarlas, pronto apreciará, como posea un fino sentimiento, qué formas tienen suficiente valor estético y cuáles no.

Acabo de decir que admitiendo en el estético un sentimiento mecánico suficientemente desarrollado, puede confiarse al mismo. Quiero decir que podrá decir confiado que tal forma se deduce con necesidad interior de tal supuesto mecánico, cuando tenga el sentimiento preciso de esta necesidad y cuando, por otro lado, el análisis de las impresiones estéticas y la comparación de estas impresiones alcanzado por la observación de las diferentes formas, le anuncie ésta o aquella fuerza o actividad como integrando su impresión. En este análisis realiza una operación exacta de mecánica estética, pero no lo hace en conceptos precisos. En vez de operar con conceptos de magnitud y conceptos de relación, emplea conceptos generales, como los de igual, mayor, más pequeño, etcétera. Mas por esto no pierde nada en exactitud la indicación de las fuerzas y actividades, así como de su carácter y de su dirección.

Las observaciones generales que preceden sobre mecánica estética, han de ser completadas ahora con un recuerdo a la diferencia ya indicada en mis «Fundamentos de Estética» (1) de las dos clases de formas de las artes del espacio.

Una de estas clases está integrada por aquellas formas que encontramos por doquiera en la historia de los tiempos pasados. Las llamaremos, puesto que la mayor parte de ellas, si no todas, aparecen en el arte antiguo, las formas antiguas. El otro grupo será designado como la «línea moderna».

Lo que a ambas distingue y coloca frente a frente es esto: la forma antigua debe su existencia, para nuestra viva contemplación estética, a fuerzas que, al comienzo de la forma o en el punto de su nacimiento, son ya dadas y están actuando. Y la forma termina cuando el efecto de estas fuerzas y, por consiguiente, el movimiento que de ellas nace, ha alcanzado su término natural, o también, en otros casos, cuando las fuerzas contrarias se han equilibrado.

Por el contrario, la línea «moderna» nace, para la dicha contemplación estética, por sucesivos engranes de fuerzas móviles; es decir, que mientras actúa una fuerza o un conjunto de fuerza, y, por tanto, se inicia el curso de un movimiento, aparece una nueva fuerza y la línea entra, por decirlo así, en la esfera de dicha fuerza. Y ésta, al vencer a aquella otra fuerza, dirige constantemente la línea por su vía. Como quiera que este juego se puede repetir indefinidamente, la línea moderna puede seguir hasta el infinito (2). En realidad, esto no sucederá, pues aquella serie de movimientos que se transforman unos en otros, y ordenados por fin en un movimiento

(1) *Fundamentos de Estética*; edic. Jorro.

(2) No podemos menos de llamar la atención del lector acerca de la semejanza chocante de esta línea moderna con lo que Wagner denominó la melodía infinita, y que no es otra cosa que este proceso sin principio ni fin aplicado a la línea melódica moderna en contraposición al carácter cerrado y rotundo de la antigua melodía. Tal parangón evidencia que no se trata de un fenómeno exclusivo de una esfera artística singular como es la de las artes espaciales, sino que trasciende a un arte de naturaleza tan diferente como la música desarrollada en tiempos y bajo condiciones muy diferentes.—N. del T.

único, deben estar dominados por una ley de unidad, si la línea resultante de aquellos movimientos o conatos de movimiento, no ha de ser un caos vertiginoso de transformaciones de fuerzas, sino una figura artística unitaria.

Manifiestamente el tema más sencillo de la mecánica estética es el que ofrecen aquellas formas cerradas en sí, es decir, aquellas formas en las que una fuerza originaria o un conjunto de fuerzas originarias actúa y encuentra su meta allí donde el movimiento tiene su término natural o se convierte en reposo. Este problema, el más sencillo, es, a la vez, el que la estética tiene que solucionar primeramente.

La forma antigua es comparable a la simple melodía completa. Así como varias melodías se pueden reunir en una más compleja que las abarque o encierre en sí todas, del mismo modo diferentes formas de este tipo, es decir, diferentes formas simples, pueden reunirse en un todo que a su vez esté dominado por un movimiento único acabado en sí. Pero se insertarán unas en otras como las melodías simples o fragmentarias se articulan en un conjunto melódico.

La línea moderna, por el contrario, es comparable al paso de melodía a melodía, al internarse una melodía en una nueva melodía que crea otra tónica o región tonal. En este caso las melodías no se suceden sino que se entretejen.

Ahora bien, así como la estética de la música se debe primeramente concretar a estudiar la melodía simple, y su misión frente a la melodía «infinita» (*gleitende*) deberá ser desglosar de ésta las melodías o motivos simples, y comprender la ley que preside el tránsito de unas a otras, y, por último, mostrar cómo y en qué medida por este tejido de melodías se forma un todo melódico unitario, éste será también el cometido de la estética de las formas.

Conforme a estos postulados concibo yo la mecánica estética, ante todo, como mecánica de aquellas formas simples y cerradas.

CAPITULO XVII

DIGRESION CRITICA

Examen de varias teorías.

Antes de pasar adelante y entrar en el estudio de ciertas formas lineales simples para poner de manifiesto con ejemplos prácticos el sentido y significación de la mecánica estética, permítanseme algunas observaciones críticas.

La proyección sentimental es, en general, el medio que poseemos para comprender la vida que anima las formas espaciales de que aquí tratamos. Y dicha proyección es, como ya indicamos, de dos clases, o presenta dos aspectos: es proyección general aperceptiva y es proyección en la naturaleza o, como también podemos llamarla, proyección empírica.

Ahora bien, si suponemos que la vida o vitalidad que hallamos en las líneas y formas espaciales no se hace comprensible de este modo, nace la cuestión de cómo se podrán hacer comprensibles. Obsérvese que se trata aquí de un hecho que necesita explicación; ¿dónde habremos de buscarla?

¿Qué sentido tiene y qué nos puede llevar a considerar una línea que está en reposo y en la cual no advertimos el menor asomo de movimiento y actividad, como dotada de movimiento, esto es, a decir de ella, que se «extiende», que «corre» en ésta o la otra dirección, que se «arquea» o se «curva», etcétera, etc.? Y a esta pregunta hay que añadir otra: ¿Qué significación tienen en la naturaleza las fuerzas, tendencias, actividades, los movimientos, la acción y la pasión, lo que para nosotros todos implica esto? Lo que estas palabras significan, ¿lo encontraremos en la percepción sensible, lo vemos u oímos allí? Y en caso contrario, ¿de dónde procede todo esto?

Para explicar aquel primer proceso, se ha echado mano del concepto de imitación interior. Se ha pensado en una nueva creación interior de las formas espaciales. Y, en último término, este concepto de segunda creación interior está justificado. Aquella actividad proyectada por nosotros en las formas espaciales, por la cual traemos éstas a nuestra posesión espiritual, puede muy bien ser considerada como una segunda creación. Pero la palabra «imitación» no es apropiada. ¿Qué es lo que yo imito cuando contemplo una línea en reposo? Lo imitado por mí, ¿es un movimiento en la línea? Entonces tal movimiento deberá estar en la línea. Pero la línea en reposo no se mueve. Y, sin embargo, para mí hay un movimiento en la línea. Pero ¿cómo se introduce en ella?

En realidad, lo que yo encuentro en la línea es, mejor dicho, una actividad en movimiento. ¿Es esta actividad lo que yo imito? ¿Cómo puede esta actividad aparecer en la línea? Porque es claro que si yo he de imitarla debo encontrarla en la línea. Pero si la actividad está en la línea no necesita de una actividad imitadora. Todo lo que había que explicar, queda explicado.

Pero los ensayos explicativos a que yo me quiero referir ahora, siguen otra dirección. En primer lugar, se ha tratado de sustituir la teoría de la imitación por la de los movimientos que realizamos con los ojos al seguir la línea con la mirada.

Emparentada con ésta, hay otra teoría que, en vez de explicar el fenómeno por la actividad interior que en realidad proyectamos en las formas bellas, y en vez de los movimientos de los ojos, acude a otras distintas «actividades», como son movimientos, tensión en los órganos corporales que experimentamos cuando nos entregamos a la contemplación de las figuras espaciales.

Según la primera de las teorías mencionadas, los movimientos de los ojos ejecutados por nosotros son los que, en la observación de las formas espaciales, hacen que para mí tenga la línea vida y movimiento y los que le prestan su significación estética.

Según la segunda, por el contrario, este amable servicio se

le prestan a las formas espaciales otras actividades corporales.

Por lo que se refiere, en primer término, a los movimientos de los ojos, hemos de decir que para que una línea o sistema de líneas adquiera vida, no es necesario que sigamos la línea punto por punto, sino que basta que la abarquemos en una sola ojeada formándonos una imagen total de ella. Y esto simplemente supone que yo, poniendo en acción mi facultad conceptiva, siga con atención el curso de la línea y la entresaque de todo lo que la rodea, que mi propia percepción la señale un comienzo y un límite, que conserve su dirección o la cambie, etcétera, etc. Y para esto es preciso que mis ojos se dirijan a éste o el otro punto de la línea o sistemas de líneas, como asimismo que se fijen en algún otro objeto fuera de la línea. Y no sólo puede suceder esto, sino que así suele suceder, como demuestra la experiencia. Si aceptamos que el movimiento y la vitalidad de la línea se debiese al movimiento de mis ojos, ésta tan pronto tendría un movimiento como otro, una dirección como otra. La dotaríamos de éstas o de otras cualidades según nos abandonásemos a éste o al otro movimiento.

Además, hay que tener también en cuenta lo siguiente: aun suponiendo que yo me tome el trabajo de seguir la línea con los ojos y que lo consiga, el movimiento que yo realizo en tal acto no es un movimiento continuado y seguido, sino intermitente. Por consiguiente, el movimiento que yo encontraría en la línea, en el caso más favorable, sería este movimiento intermitente y no un movimiento regularmente continuado y progresivo, si en realidad fuesen los movimientos oculares los que prestan a la línea la vitalidad que alcanza en nuestra contemplación estética.

Pero cualquiera que sea la forma en que se realicen estos movimientos oculares, en todo caso, al percibir la línea yo muevo los ojos, no por moverlos simplemente, sino para percibir la línea. Es decir, que la actividad que yo ejercito es en todo caso, por su naturaleza, una actividad aperceptiva, y como tal la siento. Dicha actividad se realiza, es cierto, de una manera contingente, ahora por éste, ahora por aquel movimiento ocular. Pero todo mi interés está concentrado en el objeto a percibir. Por tanto, poco importa aquí el movimien-

to de los ojos. Aquí, lo mismo que en el resto de nuestra vida, no tenemos conciencia inmediata de tales movimientos. No sabemos qué apariencia tienen ni qué camino siguen. Y sabremos tanto menos de todo esto cuanto más nos identifiquemos con el objeto percibido.

Por el contrario, sentimos nuestra actividad perceptiva tanto más vivamente cuanto más intensa sea esta identificación. Lo que juzgamos «interés» por la línea, no es otra cosa, en último término, que la viveza del sentimiento de actividad interior que ponemos en la concepción de la misma.

Todo esto puede concretarse en las siguientes palabras: en tanto mi actividad ocular comunica vida a la línea percibida, esta vitalidad no procede de otra causa que de mi actividad perceptiva.

Pero aún podemos ir más allá: ¿qué tienen, en general, de común los movimientos de nuestros ojos con aquello con que se les quiere identificar? La línea es viva, y vida es actividad. Pero los movimientos oculares no son en sí actividades, sino acontecimientos objetivos comparables, por ejemplo, a la impresión que produce en nosotros un apretón de manos de un amigo.

Con estas últimas palabras quiero dar a entender que debemos penetrar un poco más profundamente en la opinión a que aquí se hace referencia, es decir, que debemos analizarla tratando de desentrañar lo que realmente se encuentra en ella, lo que verdaderamente quiere decir.

Hablábamos en lo que dejamos expuesto de la actividad del movimiento de los ojos. Y empleábamos simplemente la frase: movimiento de los ojos. Pero con estas palabras me refería yo a los movimientos oculares que ejecuto cuando recorro la línea, es decir, afirmo un hecho, que yo muevo los ojos. Pero queremos ahora distinguir rigurosamente, por un lado, la actividad; por otro, los movimientos oculares, este proceso corporal, esas variaciones en los músculos del ojo juntamente con los procesos periféricos, por ejemplo: mis impresiones táctiles. Queremos distinguir, de un lado, la ejecución de los movimientos oculares y estos movimientos mismos, mi «mover los ojos» y el «moverse» los ojos.

¿Qué quiere significarse, ahora bien, cuando se señala los movimientos de los ojos como aquello que da vida a una línea o a una forma espacial? ¿Se quiere indicar la actividad, la producción, o lo ejecutado, lo producido? ¿Se alude a mi «mover los ojos» o al hecho, abstracción hecha de que yo lo hago o colaboro en el hecho?

O ¿quizá no se hace distinción entre estas dos cosas y se identifica la actividad, la producción, mi movimiento, por una parte, y, por otra, el movimiento en los ojos, el hecho producido, la sensación sentida por mí de que mis ojos se mueven? ¿Es que se comete tal confusión?

Impresión estética y actividades corporales.

Expresémonos, sin embargo, de un modo más general. Es decir, no hablemos ya de la especial actividad del movimiento de los ojos, sino de «actividad corporal», esto es, de la producción de mis procesos corporales en general. Esto no quiere decir que abandonemos la cuestión de la actividad de los movimientos oculares o de su significación para la impresión estética de un objeto espacial, sino que vamos a estudiar conjuntamente la actividad del movimiento de los ojos con el resto de las actividades corporales. Y para ello admitimos desde ahora que toda clase de actividades corporales han de determinar nuestra impresión estética de objetos espaciales.

Esta suposición no la admito yo gratuitamente. En primer lugar, hay una cosa evidente: si se hace responsable al movimiento de los ojos de la vitalidad de la línea o de su impresión en nosotros, ¿porqué no se ha de atribuir la misma responsabilidad a otras actividades corporales? Claro está que bajo el supuesto de que dichas otras actividades corporales tengan también efecto con ocasión de la contemplación de la línea.

Y sobre ello no hay duda. Cuando yo veo en un edificio, por ejemplo, una línea vertical que sube hasta cierta altura, me yergo involuntariamente, todo mi cuerpo se endereza. O también cuando contemplo una columna apoyarse firme y sólidamente por su base en el suelo, quizá afirmo yo mi propia

planta también en el suelo con fuerza, como si repercutiese en mí la función de aquélla.

De hecho, hay algunos autores de estética que no sólo reconocen la existencia de tales actividades despertadas en nosotros con motivo de la contemplación de las formas estéticas, sino que también parecen pensar que el sentimiento de tales actividades corporales constituye la impresión estética, o por lo menos contribuye a ella.

Mas por esto mismo existe aquí el peligro de que el estético identifique el sentimiento de tales actividades corporales con la sensación de los procesos físicos, por ejemplo, con las tensiones de los músculos que ponemos en acción al realizar tales actos, y, como consecuencia de esta identificación llegue a asegurar que estas sensaciones — que también se designan como «sensaciones orgánicas» — constituyen la impresión estética de las formas espaciales o, por lo menos, contribuyen a formarla. De hecho, esta opinión es mantenida por ciertos autores. Y parece que está destinada a ganar terreno.

Pero aceptemos por un momento que mi actividad corporal, es decir, la actividad dirigida a los cuerpos, la actividad que consiste en producir estados y variaciones en los músculos, lo mismo si se trata de los músculos de los ojos, que de cualquiera otra clase de músculos, determinan la impresión estética de una figura espacial o entran como elemento coadyuvante en su formación. Entonces habrá que decir lo siguiente: La actividad dirigida a los músculos del ojo y desarrollada por ella, es reconocida por nosotros al punto como procedente de la actividad perceptiva y puesta al servicio de esta misma actividad perceptiva. Y esta actividad de los objetos visibles es proyectada. Poco importa para el caso que se resuelva en una operación de los músculos oculares o de otro cualquier órgano.

A lo cual podemos también añadir: esta actividad de percepción, ya sea por el medio de los movimientos de los ojos, ya sea sin él, no basta, por regla general, para explicar la vida que en nuestra imaginación alcanzan los objetos percibidos estéticamente. Es más, existe una vitalidad de los objetos visibles y, en particular, de las formas espaciales, que es inde-

pendiente de esta actividad perceptiva sensible, y en ciertos casos la supera. También esta actividad perceptiva sensible trae vida ciertamente a las formas espaciales. Ya sabemos que existe el hecho taxativo de una «proyección aperceptiva general». Pero, como ya dije repetidas veces, sobre esta proyección aperceptiva general, hay una proyección trascendente. La designé con los nombres de «proyección en la naturaleza», o «proyección empírica». Y ésta, una vez formada, me prescribe mi actividad aperceptiva sensible. Si yo, por ejemplo, como lo hago naturalmente, observo una columna siguiendo con los ojos su dirección de abajo a arriba y no en la inversa, hago esto porque, en virtud de un acto de proyección «empírica», la columna parece elevarse por sí misma del suelo, porque esta dirección me parece a mí el movimiento propio de la columna, porque parece extenderse de abajo a arriba, en una palabra, porque me parece *activa* en esta dirección. Aquí también la actividad de percepción es una consecuencia de una actividad proyectada en la columna de antemano. Pero en todo caso aquella actividad es presupuesta, está dada ya previamente cuando yo hago el movimiento de los ojos. Y aquello, es decir, aquella actividad perceptiva, anterior al movimiento de los ojos, es lo proyectado.

Del mismo modo las otras actividades corporales que yo desarrollo con ocasión de la contemplación de las formas espaciales, presuponen también una proyección de este género. Recuérdese, sin ir más lejos, el segundo de los ejemplos citados más arriba. Ahora bien, lo que aparece cierto es esto: yo puedo llegar a afirmarme sólidamente sobre mis pies a consecuencia del acto de contemplar una columna que se apoya con todo su peso en tierra, y abandonarme a la impresión de este espectáculo. Pues bien, es evidente que mi actividad corporal presupone la proyección. En el hecho de considerar yo que la columna se conduce del modo dicho, es decir, que desarrolla una conducta «humana», existe implícita ya la proyección. La situación es la misma que si yo viese a un hombre vivo afirmar poderosamente su corporalidad y sintiese yo en mí mismo esta corporalidad, ¿cómo podría inducirme a mí a tal actividad corporal la forma muerta, en reposo, y no

vivificada aún por la proyección? ¿Dónde estaría el momento inicial o el momento mediador para tal? En sí la forma en reposo no tiene ninguna relación con mi actividad corporal

Sensaciones orgánicas y sentimientos de actividad.

Pero aquella actividad presupuesta en tales operaciones o actos corporales, es identificada por algunos con los procesos corporales que siguen a dichos actos. Y así sucede que del error de que mis actos corporales fundan o contribuyen al goce estético, se deduce el aún más singular error que las sensaciones corporales, y especialmente las llamadas «sensaciones orgánicas», no se producen sólo con motivo de la contemplación de las formas espaciales (pues que esto puede suceder, nadie lo duda), sino que los mismos elementos o factores del objeto estético son, o pueden ser, de tal clase que el goce del objeto estético, en nuestro caso, las formas espaciales bellas, en todo o en parte, es goce en estas «sensaciones orgánicas», o, dicho más exactamente, de lo que en ellas sentimos, por ejemplo, goce en la presión muscular, llamada también tensión muscular, que sentimos cuando los músculos se contraen, o goce en la presión o tirantez de las articulaciones, que sentimos cuando éstas se extienden o contraen.

De hecho, este espejismo de las sensaciones orgánicas, al que se ha querido dar mayor trascendencia ordenándole en un sistema, es sólo comprensible bajo la hipótesis de tal confusión.

Pero esta confusión viene a dar más fuerza a la expresión corriente de «actividad corporal». Por consiguiente, si nosotros preguntásemos: ¿qué es o en qué consiste esta llamada actividad corporal?, la respuesta debería ser la siguiente: actividad corporal es en el fondo un concepto completamente absurdo. Lo que en tal proceso hay de corporal no es actividad: y lo que en él hay de actividad no es corporal. Hablar de actividad corporal es lo mismo que hablar, por ejemplo, de un cuadrado redondo.

Lo corporal, en efecto, cuando se trata de actividades corporales, son los procesos corporales. Pero éstos, como ya indi-

camos, son en sí procesos que nosotros experimentamos, así como vemos que en el mundo material se producen procesos de los cuales también tenemos una experiencia. Nosotros, por ejemplo, experimentamos la modificación ya mencionada, imposible de ser descrita más detalladamente, en los músculos, una especie de presión que, como dijimos también, se puede denominar (y esta palabra ya se presta a reflexiones) «tensión». Experimentamos, además, presión y tirantez en las articulaciones. Notamos, además, que la piel sufre una extensión o una presión, etc., etc.; en una palabra, sentimos las llamadas «sensaciones orgánicas».

Pero lo que nosotros sentimos en estas sensaciones orgánicas, dista tanto de ser una actividad o tiene tanto que ver con una actividad propiamente dicha, como el azul del cielo que percibimos con los ojos. Y la sucesión de tales estados o modificaciones y el constante tránsito de unas a otras, en una palabra, el proceso de movimientos que en nuestro cuerpo se opera, es un proceso o hecho como cualquier otro proceso o hecho cualquiera del mundo exterior.

Pero con estos procesos experimentamos a la vez, no siempre, claro está, pero sí cuando pertenecen a aquella clase que consideramos como «producidos» por nosotros, algo característico, y con ellos, es decir, con los otros, completamente incomparable, a saber: eso que llamamos actividad.

Y esto que sentimos en nuestros procesos orgánicos y que constituye una característica que los separa o distingue de los demás procesos del mundo exterior, es un «acto» de esfuerzo, un impulso, un *fiat*, y, además, un esfuerzo continuado y, finalmente, una satisfacción. Este elemento propio y no definible a que me refiero es el que aparece también en otros casos cuando, por ejemplo, trato de recordar alguna cosa y, por fin, después de algún esfuerzo, acude el recuerdo a mi mente.

Sin embargo, a pesar de su semejanza, estos dos hechos son fáciles de diferenciar. El contenido de aquellas sensaciones corporales posee una cualidad peculiar en la cual no hallamos nada de la pena que produce el sentimiento de actividad. Y, además, son sentidos como situados en un lugar del espacio. Son elementos del mundo exterior percibido por mí sensible-

mente y completamente distinto de mí, constituyen más especialmente imágenes perceptibles del trozo de mundo exterior que yo llamo «mi cuerpo».

Por el contrario, la actividad es una determinación del yo. Me siento activo en cuanto siento o percibo sensiblemente aquella parte del mundo corpóreo que yo llamo mi cuerpo, como relacionada o unida a aquella sucesión de estados o modalidades. Y, sin embargo, yo no soy una y la misma cosa con el «cuerpo» sentido por mí y sus cambios. «Yo» no soy, por ejemplo, «mis» músculos, es decir, los músculos de mi cuerpo. Y no siendo yo mis músculos, mi actividad no es el proceso sentido por mí en los músculos. Tal proceso tiene, como digo, un lugar en el mundo sensible. Y siendo esto así no tiene sentido alguno hablar de un lugar en el cual yo me siento en mí mismo, sobre todo, de un lugar en el cual me siento activo.

Pero, efectivamente, yo, no sólo me siento activo con ocasión de ciertos procesos de mi cuerpo, sino que existe también una relación, poco definida, entre la actividad corporal y los procesos orgánicos, en virtud de la cual llamo a esta actividad «corporal». Experimento inmediatamente aquel «producir» mío los procesos o por mi actividad, es decir, que los procesos son cosa mía, son traídos a la existencia por mí.

Tal hecho le expresamos de muy sencilla manera en la frase: yo me siento activo «en» los procesos corporales. En efecto, semejante expresión da a entender, de una manera inmediata y significativa, aquella relación vivida inmediatamente entre mí o mi actividad con el cuerpo y sus procesos.

Ciertamente este hecho es de gran importancia: hemos llegado a un punto en que la especial relación entre mi cuerpo y yo, por la cual siento yo a éste como mío, es inmediatamente vivida por mí. La frase «mi cuerpo» no quiere decir, en efecto, otra cosa que: el cuerpo en el que o en cuyas variaciones yo me siento inmediatamente activo; «mi cuerpo» quiere decir, la cosa o el trozo de mundo exterior que yo siento inmediatamente como esfera directa de mi poder, es decir, cuya modalidad y cuyas variaciones siento que proceden inmediatamente de mi actividad, y, a la vez, como órgano que me sirve

para operar sobre el resto del mundo exterior, es decir, del mundo más allá de mi cuerpo.

Todo el sentido de este pronombre posesivo «mi» cuerpo, está en aquella relación vivida inmediatamente de los procesos corporales, sentidos o percibidos sensiblemente con el yo y su actividad.

De lo expuesto se deduce el completo absurdo de la referencia de los hechos de actividad, y con ellos del yo vivido en ellos, a las sensaciones de procesos o estados de «mi» cuerpo o de la imagen de mi cuerpo. Es tan absurda esta referencia que esta imagen no sería la imagen de mi cuerpo, en tanto yo no sintiese dicho cuerpo en aquella forma como referido a mi y mi actividad, por consiguiente, en tanto yo no me diferencio primeramente, y luego el yo y su actividad.

Pero aún más claramente se encuentra expresada aquella relación de mi yo con mi cuerpo y sus procesos en la expresión ya empleada anteriormente. «Yo muevo» el cuerpo o una parte, o un miembro del cuerpo. Al distinguir yo este mi mover el cuerpo, de aquellos movimientos de este mismo cuerpo en que éste se mueve sin «mi concurso», o en que el cuerpo se ve obligado a moverse por una causa exterior, distingo también lingüísticamente de la manera más clara mi yo y mi «concurso», es decir, mi actividad de los movimientos del cuerpo, o sea, de los procesos corporales.

Pero consideremos más expresamente los casos en que tiene lugar este mero «moverse» o ser movido del cuerpo, esto es, los casos en que el cuerpo se mueve positivamente sin mi concurso, sin mi voluntad. En estos casos, para mi experiencia inmediata, quedan separados de la manera más evidente, de un lado, la actividad, y, de otro, los procesos corporales, especialmente las sensaciones de los órganos.

De este modo se hace patente la diferencia a aquel que quiere verla. Yo reconozco que los dos hechos, la sensación de los procesos corporales y el hecho de la actividad, están en la íntima relación arriba indicada en los casos en que dichos procesos corporales son provocados por mí, y yo los siento como procedentes de mí. Mas algunos procesos completamente semejantes, por ejemplo, tensiones musculares de la

misma índole, procesos en la piel, tirantez de las articulaciones, etc., etc., pueden ser también provocados por otros caminos desde fuera del cuerpo. Entonces siento yo también estos procesos corporales, pero falta el sentimiento de la actividad. Con ello los procesos corporales se presentan como lo que realmente son en sí. Y ello basta para evitar toda confusión de los mismos con cualquier actividad.

Por otra parte, también pueden darse hechos de actividad en ausencia de toda actividad corporal y aún de todo proceso corporal. Y con tal motivo repetiré una observación que ya hice en el primer libro de esta obra. Yo puedo subir imaginariamente una montaña, puedo adelantar jugadas en una partida de ajedrez, encontrar dificultades, y, por último, vencer a mi adversario. Y puedo hacer esto sin mover un pie y sin mover un solo dedo. Entonces soy activo en pensamiento; pero esto no quiere decir que mi actividad sea una actividad imaginaria, una actividad meramente pensada, sino sólo que se realiza en la esfera del pensamiento. Esto es, que es una actividad del pensar.

Pensada es, por consiguiente, en tal sentido, la situación exterior, como asimismo son pensados los procesos corporales; en una palabra, pensado es todo lo sensible que puede presentarse como problema a mi actividad.

Pero lo que no es pensado es la actividad misma, esto es, algo que positiva, realmente, se produce. Quizá yo me siento pasionalmente activo, es decir, siento mi esfuerzo, mi anhelo y el progreso anhelante y el celo que despierta en mí mismo este progreso, como siento también que he llegado a la meta, la consumación de mi esfuerzo, el éxito, el reflexionar, el querer, el decidir, y todo esto de la manera más intensa. No es que yo me represente o me imagine que hago todo esto, sino que lo experimento, que lo hago positivamente.

En efecto, esta actividad «interior» no es completamente la misma que yo experimento o consumo interiormente cuando subo una montaña, no en pensamiento, sino realmente con mi cuerpo, o cuando realizo todas las jugadas de ajedrez moviendo realmente las figuras; en una palabra, cuando yo, juntamente con la actividad imaginativa, realizo los corres-

pondientes movimientos corporales. Una vez comenzada la ascensión a la montaña retrocedería atemorizado; todos los obstáculos a vencer, mis vestidos rotos, las manos heridas y riesgos aún más graves quizá agotasen mis fuerzas, hasta el punto de que la angustia se apoderaría de mí y, finalmente, me haría desistir de la empresa. Quizá mi tentativa terminase en una caída mortal.

Pero todos estos riesgos no son de temer cuando yo realizo la ascensión en pensamiento. Pero el hecho de que por tales razones me sienta activo de otra manera en la ascensión imaginaria, más libre y menos cohibido, que no necesite desarrollar la fuerza de resistencia contra las lesiones de mi cuerpo, necesaria en la ascensión real, no quiere decir sino esto mismo: que yo desarrollo otra clase de actividad. No quiere decir que mi actividad deje de ser una actividad sentida o vivida inmediatamente o que se transforme, yo no sé por qué prodigio, en una actividad meramente pensada o representada.

Aquí se presupone que en tal actividad de pensamiento yo no pienso la situación, y lo que ésta encierra en sí, como pensaría los 400 u 800 billones de vibraciones que, según opinión de los físicos, son necesarios para que se produzca un rayo de luz. Sino que al pensar dicha situación debo entregarme a ella, debo actualizarla, y, de una manera contemplativa, permanecer en ella.

Pero tal actualización en pensamiento de mi actividad real puede afectar varios grados en la práctica. Supongamos que yo contemplo alzarse la montaña ante mí y veo realmente las rocas y las cimas amenazadoras y enhiestas. Entonces viviré yo aquella actividad dentro de mí más cumplidamente que si la montaña se representase sólo en mi mente. Y, finalmente, también puede darse el caso de que yo vea subir la montaña a otro, o que escuche la descripción de una ascensión a la montaña; en estos casos tampoco necesito hacer otra cosa sino representarme interiormente todos los detalles del hecho, colaborar interiormente en el hecho. Y entonces seguiré interiormente todas las peripecias de la curvatura; sentiré el temor, los esfuerzos mentales y el júbilo, por fin, que el excursionista experimenta al dar cima a su empresa. Todo ello,

sin embargo, será sentido por mí con diferente intensidad, según el grado en que yo me entregue a esta colaboración, según la intensidad con que me interese por la situación y por la persona que arrostra todos sus peligros. Y sentiré todo esto sin la actividad corporal que tal ascensión exige. Pero esta falta de actividad corporal, paralela a la actividad imaginativa que yo desarrollo, sólo producirá el efecto de permitirme entregarme con más libertad a dicha actividad interior.

Impresión estética y sensaciones orgánicas.

Pero quizá se presente, contra todo lo expuesto, la siguiente objeción: justamente en estos casos, es decir, cuando la actividad con que yo sigo los movimientos del alpinista es sólo una actividad de colaboración interior, porque yo no subo la montaña, y, por tanto, no siento los procesos de los músculos, tendones, articulaciones, los rasguños en la piel, etcétera, etc., como siente el alpinista, no faltan, sin embargo, estos procesos corporales. También en nosotros se produce, en estos casos, como un eco o resonancia en nuestro cuerpo de los movimientos y procesos que realmente experimenta el excursionista, cuyos esfuerzos presenciarnos. Y este eco consiste en ciertas modificaciones en los músculos de los brazos y piernas, de los hombros y en ciertas alteraciones de los movimientos respiratorios y de la circulación de la sangre, es decir, ciertas alteraciones «vasomotoras». Y estos procesos son sentidos o percibidos por mí. En una palabra, se producen diferentes clases de «sensaciones orgánicas».

Ahora bien, no es posible negar que tales procesos existen realmente. Y lo mismo puede decirse con respecto de todos los demás casos posibles. En efecto, no hay ninguna existencia o actividad interior, de la clase que sea, que no vaya acompañada de estos procesos conativos de imitación. Y aun se da el hecho positivo de la exteriorización involuntaria de nuestros movimientos del ánimo. Y aceptamos de buen grado que no existe ninguna afección del ánimo sin tales manifestaciones, es decir, sin tales procesos corporales en los cuales resplandece.

Y como quiera que todo goce estético es un movimiento del ánimo, todo goce estético, al igual que aquella identificación contemplativa en la ascensión de la montaña, va acompañado de tales procesos corporales sensibles.

Esto mismo puede ser expresado de otra manera: no se da goce estético alguno que no vaya acompañado de ciertas sensaciones orgánicas. Quizá en algunos casos podemos llegar hasta discernir estos procesos orgánicos sensibles y darles un nombre. Y de hecho se ha tratado de hacerlo, así, por ejemplo, de poner de manifiesto los procesos corporales que experimentamos cuando contemplamos y admiramos ciertas formas arquitectónicas.

Sin embargo, no se trata aquí solamente de saber si tales procesos corporales se realizan en nosotros cuando contemplamos algún objeto, y, sobre todo, cuando contemplamos algún objeto artístico, sino de si éstos tienen algo que ver con mi impresión, y en especial con mi impresión estética.

Y aquí llegamos, como se ve, al punto decisivo, sobre el cual ruego la atención del lector.

Algunos estéticos aseguran que sienten compartidos sus goces estéticos con ciertas sensaciones orgánicas. Esta es una manera extraña de hablar. Lo que ellos sienten sólo puede ser esto: que, con motivo de la contemplación de un objeto estético, experimentan ciertas sensaciones orgánicas. El sentir algo o el existir algo durante el goce estético, y el condicionamiento de este mismo goce estético, son cosas que no deben confundirse. Ciertamente, tales sensaciones, o, mejor dicho, las condiciones físicas de tales sensaciones, nunca faltan mientras gozamos estéticamente. Nadie podrá negar la exactitud de tal afirmación. Pero no se trata precisamente de esto. La cuestión es saber si estas sensaciones obran y cómo obran sobre el goce estético, qué importancia tienen para el goce estético.

Y fácilmente se comprende cuál es la única manera de contestar a esta última pregunta. Sería preciso aislar las sensaciones orgánicas de la contemplación estética, separando ésta de todo lo que la acompaña ocasionalmente y en especial de aquella actividad o excitación interior. En otras palabras, se debería tratar de reproducir mecánicamente las sensaciones

orgánicas, es decir, aquellas que se cree capaces de producir un efecto estético relevante y ver los efectos que producían aisladas.

Ahora bien, este experimento psico-físico es, en ciertos casos, imposible, o sólo puede realizarse de un modo incompleto, y por lo mismo, si queremos llegar a poder emitir un juicio fundamentado, sólo quedaría la experimentación psicológica, el aislamiento en la contemplación, el análisis psicológico.

Y dentro de ciertos límites y mediante un esfuerzo, sí podemos realizar dicha experimentación psicológica. Y entonces descubriríamos que las mencionadas sensaciones orgánicas, cuando no son dolorosas o empiezan a serlo, son la cosa más indiferente del mundo, que no sólo no engendran goce estético, sino que carecen, en general, de tonalidad placentera. Y lo mismo averiguamos siempre que podemos aislarlas interinamente, es decir, en la contemplación. Cuando a ellas va unido un cierto sentimiento de placer, encontramos indefectiblemente que en nosotros se realiza algo absolutamente distinto de las sensaciones orgánicas, a saber: una excitación del ánimo, una especie de actividad interior del yo, una pulsación anímica, algo, en fin, que no tiene su asiento ni en los músculos, ni en los tendones, ni en las articulaciones, sino que pertenece al yo inextenso y respecto de lo cual las sensaciones orgánicas son más o menos concomitantes, y entonces sentimos que el placer está unido a este sentimiento. Se nos aparece como la coloración de esta manera de sentir. En cambio, no tenemos la menor noticia de un placer que acompañe a las dichas sensaciones orgánicas.

Y a mí me parece excelente ordenación la de que las sensaciones orgánicas sean tan indiferentes entre sí. Sólo por ser así, puede ir acompañada mi actividad interior de estas sensaciones orgánicas sin que la tonalidad sentimental propia de éstas perturbe aquella actividad interior.

Paréceme una excelente ordenación que las sensaciones orgánicas tengan una tonalidad sentimental propia, es decir, negativa, sólo cuando los órganos corporales que las producen ofrezcan el peligro de ser tomados demasiado marcadamente

en consideración; por consiguiente, cuando la tonalidad sentimental tenga la significación de un aviso o señal.

Si a pesar de esto se persiste en la opinión de que las sensaciones orgánicas son motivo de placer estético (me refiero a las sensaciones en sí mismas), se explica por qué no se las considera en sí o por sí, sino que se toma conjuntamente con ellas la actividad o excitación interior de que son un reflejo corporal, y el placer que tal actividad interior o movimiento del ánimo; en una palabra, la actividad o manera de acción del propio yo experimental, como una coloración de las mismas, se confunde con un supuesto placer en los procesos corporales.

Pero, en todo caso, se puede asegurar, sin temor a equivocarse, que la afirmación de que los procesos corporales a que aquí nos referimos, o las sensaciones por las cuales yo me entero de ellos, son en sí origen de agrado, sólo puede sostenerse estando seguros de que en un determinado caso se han aislado dichas sensaciones o procesos orgánicos hasta poder considerarlas puramente en sí mismas. De lo contrario, se faltaría a una de las más elementales exigencias del método científico.

Pero, aun concediendo que los procesos corporales de que aquí se trata fuesen en sí, como se pretende, productores de agrado, habría aún bastante distancia que recorrer para llegar a la afirmación de que constituyen goce estético o contribuyen al mismo. Para que esta afirmación mereciese crédito, deberían llenarse nuevas exigencias. No bastaría mostrar que los supuestos procesos orgánicos placenteros existen, pues no se trata del proceso en sí mismo, sino que también ellos, a la vez que yo considero el objeto estético, son objeto de atención por mi parte, y lo son en tanto mayor grado cuanto más me entrego al objeto estético considerado, y, por consiguiente, cuanto mayor es mi goce estético. Esta exigencia se apoya en un hecho sobre el cual no debería ser necesario llamar la atención de nadie. Todos sabemos que pueden darse procesos y estados en mi cuerpo sin que yo experimente el sentimiento de agrado o desagrado que son capaces de producir por sí. Para ello basta sólo que mi atención esté distraída. Así, por

ejemplo, yo siento hambre, pero no me fijo en el malestar orgánico que esta sensación produce, porque mi atención está completamente embargada por un objeto situado fuera de mi cuerpo, un objeto sensible, por ejemplo, o una reflexión científica que preocupa mi espíritu. En estos casos, el estado corporal subsiste; no es que yo sacie mi hambre por esta desviación de mi atención, pero ya no siento el hambre porque ésta retrocede al segundo término de mi conciencia. Ahora bien, en la medida que esto sucede, ya no experimento el malestar que el hambre lleva consigo. En su consecuencia, la sensación de hambre forma cada vez un factor menos importante en el conjunto de mis estados sentimentales en ese momento. Y si consigo desviar por completo mi atención de la sensación de hambre, habré separado completamente el hambre como factor de mi sentimiento, pudiéndome entregar con libertad completa al que corresponde a la naturaleza del objeto considerado. Aunque como proceso orgánico subsista, anímicamente no existe para mi sentimiento.

Por consiguiente, el que quiera atribuir a las sensaciones corporales una parte en la génesis del goce estético de cualquier objeto, debe demostrar que estas sensaciones no son empujadas al segundo fondo de la conciencia, cuando yo considero el objeto, sino que, por el contrario, avanzan con el objeto contemplado hasta colocarse en el primer término de la conciencia.

Pero a ésta se suman otras exigencias. No se olvide ni un momento el sentido de la opinión que yo aquí combato.

Supongamos, por ejemplo, que ante mí, quizá muchos metros alejado de mí, se encuentra un objeto visible, Y este objeto deberá ser para mí estéticamente agradable o bello, porque en mi cuerpo se desarrolla un supuesto proceso orgánico agradable.

Aquí, como se ve, hay dos suposiciones. La primera, que yo separo el placer en el proceso orgánico y se lo coloco en el objeto estético o que pongo a la cuenta del objeto, evidentemente cosa distinta de los procesos orgánicos que yo experimento, el placer que éstos me proporcionan.

Se supone, además, que con ocasión de esta peregrinación,



el placer sensible por su naturaleza de las sensaciones orgánicas se transforma en goce estético, por confesión de todo el mundo, cosa muy distinta y que no tiene nada de común con los placeres sensibles, es decir, que aquí hay una confusión o ilusión que camina en una doble dirección. Sólo así se comprende la necesidad de comprobación que semejantes cosas singulares suelen aparecer en nosotros. Y así se comprende también que haya necesidad de hacer inteligible este supuesto proceso, es decir, de referirle a una ley psicológica.

La teoría de las sensaciones orgánicas y los hechos.

Formulemos ahora la sencilla pregunta antes mencionada. Si yo hago esto, encontraré, por mi parte —y creo que a los demás les pasará lo mismo—, que cuanto más sumido estoy en la contemplación de un objeto bello, tanto más excitado estoy interiormente, esto es, experimento un sentimiento de actividad interior tanto más fuerte, pero, al mismo tiempo, tanto menos atención pongo en los estados o sensaciones de mi organismo. Sean cualesquiera los procesos que se verifiquen en mis brazos o piernas, o en mis pulmones, por muy notables o fuertes que sean, cuando yo concentro mi atención en el objeto bello, ya se trate de la ascensión a una montaña o de una línea, o de un edificio, o de un cuadro, yo no tengo noticia de aquéllos. Porque entonces yo estoy entregado a la contemplación del objeto bello y no a la consideración de los procesos de mi propio cuerpo.

Y volveré a hacer notar que yo no niego la existencia de procesos orgánicos, y aun que concedo, a título de ensayo, la capacidad que éstos puedan poseer, de producir agrado, según los sostenedores de la opinión que yo aquí combato. Y lo concedo sin tener noticia alguna de dicha capacidad, y aun sabiendo determinadamente que carecen de ella. Pero, en todo caso, tal capacidad de producir agrado se pierde absolutamente para mí cuando contemplo un objeto estético.

A esto no se puede objetar, como se ha hecho por manera digna de ser tenida en cuenta, que si yo considero el objeto estético, no puedo prestar atención a mi actividad interior.

Esta objeción es de las más antipsicológicas que se pueden concebir. Ciertamente yo no presto atención a mi actividad interior cuando la experimento, cuando la vivo. Pero atiendo al objeto estético, al edificio, por ejemplo. Y mientras atiendo al objeto estético, vivo, es decir, siento la actividad, y en ella el placer. Este placer no es placer «por» la actividad o «frente» a la actividad en el sentido de que yo la sienta al observar dicha actividad. Bien puedo sentir en ésta o aquella ocasión placer al considerar mi propia actividad —consideración que es siempre un acto retrospectivo—. Pero no se trata aquí de eso. Sino que se trata, en oposición a tal placer y, en general, a todo lo que yo considero del placer que yo siento, o vivo, o experimento mientras se realiza en mí tal actividad o, lo que es lo mismo, mientras vivo, o siento, o experimento tal actividad. Trátase del placer que entraña en sí esta actividad o es dado con ella, que es una coloración vivida, de la actividad vivida o del placer, que es una coloración de mi propio sentimiento de actividad. A la vez, en esta relación, la actividad es pensada como vivida por mí al contemplar el objeto estético y que siento con motivo de éste, como actividad mía, si bien unida al objeto y como residiendo en él. En una palabra, la actividad que yo proyecto en el objeto estético o por la cual yo me proyecto en el mismo.

En una palabra, no tiene sentido alguno exigir que la actividad o la pulsación interior de que yo digo, que es la base o la causa del placer estético, sea observada o considerada. Esta es precisamente la diferencia entre placer «en» objetos y el placer fundado en la actividad interior presente, a saber: que aquél nace cuando contemplo el objeto, pero éste le vivo yo en mí mismo. Placer, en general, no es una propiedad de las cosas, sino una determinación del yo. Yo siento el placer en mí, o me siento, cuando experimento placer, determinado placeramente. Y si este placer está fundado en los objetos, entonces sentiré el placer en cuanto me represento los objetos y los considero. En cambio, no debo decir que el placer que tiene su origen en mí mismo, es decir, el placer causado por mi actividad, y que, para expresarlo de otra manera, es simplemente una coloración de esta actividad y, por tanto, es una

misma cosa con esta actividad sólo que vista por un lado, a saber, por el lado de tal coloración, es sentido por mí al considerar la dicha actividad, es decir, al considerarme yo a mí mismo y representarme esta actividad. Por el contrario, yo le siento al sentir dicha actividad y al sentirme yo mismo en ella.

En cambio, los procesos corporales son cosa que pertenece o que está incluida entre lo que está frente a mí, frente al yo cuyas determinaciones están constituidas por cada una de mis actividades interiores. También dichos procesos son «objetos» distintos de «mí». También de ello se puede decir, por consiguiente, que el placer «en» ellos no es una determinación suya. Sino que yo me siento agrado o desagradado frente a ellos y también en la medida en que me los represento o los considero. Así como es cierto que yo no siento el placer fundado en mi actividad inmediatamente vivida cuando yo la considero (esto sería una *contradictio in adjecto*), así es cierto también que el placer en la tensión de mis músculos, en la presión o contracción de las articulaciones, etc., sólo la siento en cuanto observo o considero estos procesos.

Eo ipso está dicho con esto que el placer en los procesos corporales, que con ocasión de la contemplación de un objeto estético puede originarse para mí, no puede ser ningún momento en la impresión estética que yo recibo de este objeto. Aquí no puede suceder más que una de estas dos cosas: o yo observo el objeto estético u observo los procesos orgánicos corporales que se dan en mí con ocasión de la contemplación estética. Ahora bien, en la contemplación estética mi atención está exclusivamente ocupada en la consideración del objeto estético; por consiguiente, yo no puedo observar al mismo tiempo los procesos o estados corporales. Por lo tanto, el supuesto placer que yo siento con ocasión de dichos procesos corporales, es cosa completamente ajena a la contemplación estética y al goce que de ella resulta.

Pero supongamos que yo estuviese dotado de una capacidad superior a la potencia humana, que me permitiese, por ejemplo, atender a mis procesos corporales cuando estoy sumido en la contemplación de una realidad sensible que se

desarrolla ante mis ojos, como es la ascensión a una montaña, o en la contemplación de cualquier otro objeto estéticamente positivo, y supongamos también que dichos procesos orgánicos tuviesen un matiz agradable. Y en este caso pregunto yo: ¿qué es lo que tienen que ver éstos con el agrado que me produce el objeto estético contemplado? ¿Por qué milagro llego yo a considerar el placer de los procesos corporales que en mi cuerpo se realizan como tal placer y, además, como placer estético? Mi cuerpo no es un objeto diferente de mi cuerpo; por consiguiente, el goce que yo pueda experimentar por los procesos orgánicos que se desarrollan en él, no es belleza de este objeto.

Más arriba dejamos dicho que los procesos orgánicos de que aquí hablamos son la cosa más neutral que pueda imaginarse ante el placer y el desplacer. A la vez, hacíamos una excepción. También hay procesos corporales desagradables. Ahora bien, éstos pueden hacerse presentes en la contemplación de un objeto en la medida que poseen cierta intensidad. Pero, ¿qué tiene que ver el desagrado de estos procesos con el objeto contemplado y mi estimación o valor del mismo?

La respuesta está al alcance de cualquiera. Tal consideración de los procesos corporales desagradables, tiene quizá mucha importancia para la valoración estética del objeto considerado. Es decir, que puede arrancarme por completo a la contemplación del mismo, y, por tanto, también a su valoración. Desvía en general mi atención, del objeto.

Pero con esto queda también ya sentado que yo no pongo en cuenta, en la valoración del objeto estético, el carácter desagradable de los procesos orgánicos, y no porque yo me sienta impresionado desagradablemente por un cierto malestar de mi cuerpo he de atribuir este efecto al objeto bello que estoy contemplando. Sería esto una contradicción. Exactamente en la medida que yo atiendo a mi cuerpo, dejo de atender o me inhibo de un objeto que es distinto de aquél. Lo cual quiere decir también: yo refiero el sentimiento que en mí nace, cuando atiendo a mi cuerpo, a éste y no al objeto. Es más, al expresarme así, no hago sino cometer una simple tautología.

Lo que realmente sucede es esto: yo sé en tales casos distinguir exactamente mi cuerpo del objeto, distinto de él, y, por consiguiente, la sensación de malestar de mi cuerpo del valor estético, positivo o negativo, del objeto. Nunca me sucede que yo considere un objeto menos bello porque le contemple sufriendo una perturbación corporal cualquiera, como un dolor de muelas, o frío, o una contracción dolorosa de los músculos.

Puede suceder, por ejemplo, que para mirar un cuadro o la parte alta de un edificio tenga que enderezar el cuello tan violentamente, que llegue a sentir una sensación dolorosa. Si esto me ocurre, indudablemente mi conciencia se dará cuenta de este proceso corporal desagradable. Precisamente por su mismo carácter desagradable me fuerza a fijarme en él. Pero no seré tan insensato que haga responsable al cuadro o al edificio de este efecto sentido en mí, es decir, que no consideraré al cuadro o al edificio menos bellos.

Ni sería yo tan insensato para atribuir al objeto bello las supuestas sensaciones orgánicas agradables afirmadas por los sostenedores de la teoría que combatimos, para los cuales tienen tanta importancia, pero que, sin embargo, yo no encuentro por ninguna parte, sobre todo, las tensiones musculares que sentimos a la vista de un edificio, y con creer que contribuyen a realzar la belleza de la obra de arte o del objeto bello en general. Y esto no debe maravillarnos. Goce estético es goce en el objeto bello que contemplamos, y no goce en los estados corporales.

En efecto, aquella misma actividad que despliego en la contemplación del objeto bello y que proyecto en él, a pesar de ser cosa mía, hace que el objeto me parezca bello. Y lo mismo podría preguntarse entonces: ¿cómo es posible que una actividad exclusivamente mía pueda parecer cosa del objeto y hacerle bello?

Precisamente éste es el problema de la proyección sentimental. Y nosotros comprendemos cómo puede suceder esto, es decir, cómo puedo yo proyectar mi actividad, y, por consiguiente, cómo puede ésta trasladarse al objeto estético y pertenecer al mismo.

El yo cuya determinación es esta actividad, no está en ninguna parte del espacio, y por esto mismo puedo yo situarle en cualquier lugar del espacio, en un edificio o en una línea bella. Y para sentirla, no necesito, como ya he dicho repetidas veces, fijarme en la actividad de este yo, ni tampoco para proyectarla sentimentalmente en los objetos bellos. Sino que la siento cuando contemplo los objetos bellos que están fuera de mí. En cambio, los procesos orgánicos están situados en los órganos de mi cuerpo, es decir, no son inespaciales. Por consiguiente, si quiero darme cuenta de ellos y fijarlos en mi mente, tengo que dirigir mi atención a estos órganos. Pero si hago esto, *eo ipso*, se separan, por un lado, mis afecciones orgánicas, y por otro, los elementos de la obra o del objeto bellos que engendran en mí la impresión de belleza.

Quizá se redarguya que no es esto lo que se quiere dar a entender con la opinión refutada, y se diga: aquellas sensaciones orgánicas que yo siento cuando contemplo un cuadro que está colgado a mucha altura, y que, por fin, concluyen por agarrotar mi cuello, no tiene nada que ver con la obra de arte. Por esto no es de extrañar que el malestar que me producen no lo ponga yo a la cuenta de la obra. Dichas sensaciones son descartadas por mi intención de contemplar la obra de arte, más no por la obra de arte misma. Por consiguiente, sólo se trata de las sensaciones orgánicas, resueltas, por decirlo así, por la obra misma.

Ahora bien, si se pone la cosa en este terreno, habremos llegado, precisamente, al punto que en realidad queríamos esclarecer.

La obra de arte puede despertar en mí varias clases de procesos corporales. Mas éstos no nacen por ensalmo, sino a causa de ciertos hechos interiores. Estos hechos interiores o formas de actividad interior, son evocados en mí por el espectáculo de la obra bella; así, por ejemplo, una columna que se eleva gallardamente puede provocar en mi interior una actividad de concentración poderosa, como si me irguiese con altivez invitado por el sentimiento que despierta en mí la forma del objeto. Y este hecho interior o esta actividad interior, irradia por todo mi cuerpo e introduce ciertas modifica-

ciones en su funcionamiento. Todo lo cual lo siento yo, en el caso, claro está, que pare mientes en ello.

Pero esto no pasa de aquí: es imposible que yo me entere de estas alteraciones en mi cuerpo, por ejemplo, de las tensiones musculares, en tanto estoy sumergido en la contemplación de la columna y gozando de su belleza. Es imposible que, en tanto yo hago esto, dichos procesos corporales existan en general para mi conciencia.

Pero en todo caso así sucede. La afirmación en contrario está desmentida por la más elemental experiencia.

En cambio, aquella actividad interior la vivo yo. Me siento, por ejemplo, en mi interior, es decir, en toda mi manera de obrar y de sentir, concentrado, tenso, realizado. Pero entonces, lo que para mí da significación estética a la columna es esta actividad y no aquellos procesos corporales, que se pueden acreditar experimentalmente, pero que en la consideración estética no son hechos de conciencia.

O no sabemos nada de esta actividad o se cree poder identificar todos estos hechos con los procesos corporales no presentes a mi conciencia, a pesar de esta actividad que la ocupa toda ella. En este caso, por lo menos, habría que plantear la cuestión de cómo la imagen de la columna comienza a obrar inmediatamente sobre mis músculos, cómo se explica este prodigio que deja atrás a todos los milagros del «magnetismo animal».

En realidad, podemos ahorrarnos esta disquisición. Tal prodigio no existe.

Sabemos que si en otras ocasiones, es decir, cuando no se trata de la contemplación estética, nos erguimos involuntariamente o ponemos en tensión los nervios, sin que en ello intervenga nuestra voluntad, suele consistir en que somos presa de un sentimiento de fuerte actividad interior. Ahora bien, un sentimiento semejante de actividad es lo que constituye el fondo, en nuestro caso, de esa actividad corporal y de los procesos órganos en que se resuelve. Nosotros experimentamos ese sentimiento, y porque lo experimentamos, y no por ninguna otra razón, es por lo que se produce en nosotros la tensión de los músculos o la actividad corporal, por la cual es

resuelta la sensación orgánica concomitante a la contemplación del objeto bello. Sin dicha actividad interior, tendríamos que creer en una virtud mágica de la imagen de la columna.

Y si esto es así, ya tenemos explicada la causa del goce estético; aquella actividad interior es la que nos regocija. La poderosa tensión interior, tan distinta e imposible de comparar con la de los músculos, como es imposible comparar el fuego de la pasión con el fuego del carbón, o el calor del sentimiento con el que podemos medir gracias a Celsius, es lo que constituye el fondo del goce estético.

Y esta actividad interior hace al objeto bello, porque no es solo actividad mía, dado que yo la proyecto en el objeto bello, sino, por consiguiente, es también actividad del objeto bello, así como la tensión muscular no es tensión muscular del objeto bello, por ejemplo, del edificio, sino sólo un proceso de este mi cuerpo, completamente distinto del edificio.

Ahora que, en realidad, se alude a esta actividad cuando se habla de una participación de las tensiones musculares en el goce estético, y que con ello se comete una confusión, al lado de la cual la confusión del fuego de la pasión con el fuego natural es una confusión inocente, aparece completamente claro cuando se hace el elogio de estas tensiones musculares.

Esto sucede cuando se dice, por ejemplo, que se ensancha el corazón al entrar en una sala espaciosa, sensación condensada en la palabra inglesa *lightheartedness*. Y el que hace uso de esta expresión, pone inocentemente esta sensación al lado de la sensación de una tensión muscular. Ahora bien, es lógico que el que está poseído de ese sentimiento que expresa con tal frase, diga: me alivia el corazón experimentar cualquier tensión muscular. Pero nada más evidente que el sentimiento de *lightheartedness* es, en sí, algo incomparable con cualquier clase de sensaciones precisamente por esto: porque es un sentimiento; y, dicho más exactamente, un sentimiento de actividad interior libre, ligera, no cohibida como la que sentimos cuando resolvemos un problema científico. Ahora, si se quiere indicar con tales sensaciones las sensaciones orgánicas que

nos hacen comprensible en parte o en todo el goce estético, entonces es verdad.

Pero tales «sensaciones orgánicas» no son sensaciones, y, por tanto, no son «sensaciones orgánicas».

A lo cual sólo hay que añadir: hay un caso en que tales sensaciones, es decir, tales sentimientos de una interior actividad pueden fundamentar la belleza de un objeto, y este caso es cuando las sentimos como perteneciendo a dicho objeto; esto es, cuando las proyectamos sentimentalmente. O si deponemos el abuso cometido con la palabra sensación, abuso el más grave que la Psicología y la Estética pueden cometer, podremos expresarnos así: también los sentimientos de actividad fundan la belleza de un objeto cuando son un factor en el objeto bello, por consiguiente, cuando son vividos como formas de actuación de este objeto, como algo unido a él y en él existente; en una palabra, cuando son proyectados.

Pero que las tensiones musculares no pueden ser sentidas por mí como tensiones musculares de un objeto, por ejemplo, de una columna, y que las «sensaciones» en general no pueden ser proyectadas, es cosa que en último término no necesitábamos decir.

Sin embargo, con todo lo dicho, no espero haber desterrado del mundo definitivamente el prejuicio de las «sensaciones orgánicas». Se dirá, como antes, que éstas existen, y que, por lo tanto, contribuyen al goce estético que produce el objeto contemplado. Ahora bien, a los que así razonan rogaría yo que se les preguntase en serio si, por ejemplo, el fuego de un discurso patriótico podría hacer arder las mesas y las vigas, o, hablando sin emplear metáforas, si con estas sensaciones orgánicas o con estas sensaciones de procesos corporales, lo que se quiere dar a entender no es en realidad algo completamente distinto, a saber: el sentimiento de actividad. O si, seriamente, se espera el efecto de tales sensaciones orgánicas puramente en cuanto tales.

Pero, si se está seguro de esto, permítaseme que formule un ruego. No se hable de sensaciones orgánicas así en general ni, usando de una expresión abstracta, se haga siempre el juego con esta ventaja; sino concrétese alguna vez qué particula-

res sensaciones son capaces de engendrar un determinado sentimiento de belleza, y trátase de precisar en qué grado son capaces de engendrarle. Ya no se empleará la expresión general «sensación orgánica», ni tampoco la expresión abstracta «sentimiento de belleza», sino que se hablará de las diferentes sensaciones que dan origen a sentimientos infinitamente variados.

Y a continuación se tratará de demostrar que estas sensaciones orgánicas, consideradas puramente en sí, pueden ser objeto de sentimiento de gozo, de elevación, de dicha, los cuales son comparables al sentimiento de belleza. Se hará además notar que aquel que se entrega a la contemplación estética del objeto bello, de tal modo que no se entera de los procesos que se producen en su órgano, sin embargo, sabe algo de ello y tiene asomos de su efecto placentero. Trátase, finalmente, de hacer comprensible cómo estas bienhechoras sensaciones empiezan a transmigrar de mi cuerpo al objeto bello, o cómo sucede que los mismos, si bien pertenecen, sin duda, no al objeto bello, sino a mi cuerpo, y están localizados en este objeto quizá muy distante del objeto bello, sin embargo, aparecen como partes constitutivas de éste, de tal modo, que su benéfico influjo se puede representar como efecto bienhechor del objeto bello.

Cuando se haya hecho esto, y se haya hecho con éxito, entonces se podrá hablar de la importancia estética de las sensaciones orgánicas. Si, por el contrario, no se consigue dar cumplida respuesta a estas interrogaciones, no se hable ya de estos supuestos factores de la emoción estética para no exponerlos a la burla expiatoria.

CAPITULO XVIII

ESTETICA DE LAS FORMAS LINEALES SIMPLES

La línea recta.

La encarnación más sencilla de las fuerzas mecánicas es la línea recta. Nace por un sencillo impulso o movimiento que obra en un punto, de un modo libre, es decir, sometido simplemente a su propia ley. Asimismo, la línea recta más sencilla estéticamente es la horizontal. Es neutral contra la gravedad, es decir, a la oposición contra la tendencia de la fuerza de la gravedad que obra hacia abajo y la actividad vertical contraria a ella. Respecto del espacio que se extiende verticalmente la línea recta simplemente «está» en dicho espacio. Lo único que hace, es decir, lo que constituye su esencia estética, es que se extiende en dirección horizontal de un punto de origen hasta un punto de terminación.

Si llamamos a estos dos puntos *A* y *B*, y no preferimos a ninguno de ellos, de modo que la línea termine libremente en cada uno de ellos, se extenderá indiferentemente de *A* a *B* o de *B* a *A*. Es decir, que la línea no marchará ni en una ni en la otra dirección, sino que en cada punto se extenderá en las dos direcciones. Este movimiento de extensión en las dos direcciones resulta de concebir las líneas como un todo, y entonces se concentra en un único punto. Este punto es, naturalmente, el punto central, el punto medio de la línea. La línea horizontal en cuestión aparece, según esto, como una figura que se ensancha desde su punto medio en dos direcciones laterales opuestas y que termina en los puntos limitantes, o que se concentra a partir de dichos puntos. Con esto son dados tres puntos principales, los cuales deben ser reconocidos como tales.

En lo que va dicho partimos del supuesto de que la línea termine libremente en los dos puntos límites. Pero si suponemos luego que el punto límite *A* es, a la vez, un punto de otra línea, por ejemplo, de una línea vertical, entonces cambia la naturaleza de nuestra línea. Se convierte en una línea que se extiende hacia *B*, siguiendo un impulso de movimiento que actúa en *A* y solamente en *A*, y que se limita (la línea) en *B*, o se recoge a partir de *B* hacia el centro.

Supongamos ahora que los dos puntos límites *A* y *B* son, al mismo tiempo, puntos medios de rectas verticales; entonces será posible una doble consideración de *A B*.

Esta doble consideración nos dará el resultado siguiente: la línea se extiende entre las dos líneas verticales y las mantiene separadas, pero también las mantiene unidas. Es elemento de separación y elemento de unión. Pero como las líneas verticales limitan la superficie que media entre ellas y la actividad limitante funciona hacia adentro, es decir, va de los límites a lo limitado, la primera manera de interpretación parece la más natural.

La naturaleza de la línea *A B* cambia de nuevo si *A* y *B* son los puntos límites de las líneas verticales. Entonces, nuestra línea limitará la superficie por la parte de arriba y hacia abajo. Por el contrario, la línea *A B* limitará una superficie por su parte inferior, cuando *A* y *B* coincidan con los puntos límites de las dos líneas verticales. Con esto nacen funciones completamente nuevas en una y la misma línea horizontal.

Pasemos ahora de la línea recta horizontal a la línea recta vertical. Esta es, desde luego, fundamentalmente distinta de aquella. Es, ante todo, una línea que se eleva en dirección contraria a la gravedad, por consiguiente, venciendo la fuerza de la gravedad; su extremo inferior es el punto de origen de este movimiento; su extremo superior, el punto de terminación del mismo, es decir, el punto de equilibrio-reposo entre la gravedad y la actividad vertical. Este extremo inferior es, por consiguiente, un punto límite de una especie particular, de otra especie que los puntos limitantes de la línea horizontal.

Cuando el punto inicial de la línea vertical es un punto de

una línea horizontal, se distingue éste de aquel otro porque constituye una base. Cuando lo es el punto terminal o superior, entonces la línea desciende de la línea horizontal que marca la altura hacia abajo. Pero, entonces, este último punto ya no es, en realidad, punto horizontal, sino punto inicial para el efecto de la gravedad. Este punto inicial es el que engendra la extensión de la línea, y el equilibrio que tiene lugar en el extremo inferior es el equilibrio entre la fuerza de la gravedad y la fuerza de contención interior o fuerza de conservación interior de la línea.

Si la línea vertical se extiende desde una horizontal a otra horizontal, se pueden dar dos casos. El primero es que se eleve verticalmente contra la línea horizontal superior, lo cual, a su vez, puede significar dos cosas, a saber: que la línea vertical sirva de sostén o soporte a la horizontal que está encima de ella, o bien que la línea vertical se eleve libremente sin sostener a la horizontal, y que ésta esté simplemente suspendida sobre ella. Con lo cual, a su vez, la línea horizontal podrá ser también susceptible de dos interpretaciones, es decir, podremos considerarla como suspendida sobre ella, es decir, manteniéndose por sí misma en su posición y representando en cada uno de sus puntos el equilibrio entre la gravedad y el movimiento vertical.

La segunda posibilidad es que la línea vertical se extienda de arriba hacia abajo y mantenga a la línea horizontal superior a una determinada distancia de la de abajo.

Y, por último, puede darse también otra posible interpretación: la línea vertical se extiende entre las dos horizontales, la de arriba y la de abajo, manteniéndolas separadas. En este último caso, la línea vertical tiene una función semejante que vimos ejercer antes a la línea horizontal tendida entre dos líneas verticales.

Todas estas posibilidades tienen, ante todo, importancia para el arte constructivo. La columna, por ejemplo, apoya o sostiene o se eleva libremente para que un entablamento horizontal esté suspendido sobre ella. Las patas de una mesa se extienden hacia el suelo y se afirman en él para sostener el tablero a una determinada distancia del suelo. Ciertas columnas

románicas, por último, están tendidas entre los elementos que están sobre ellas y los que están debajo de ellas para mantenerlos separados. En el primer caso, el punto inicial de la actividad está debajo; en el segundo, arriba; en el tercero, en medio.

Las actividades en dirección vertical y horizontal se unen como componentes en una única resultante en la línea oblicua. Según el grado de oblicuidad, así aparecerá una u otra actividad como la dominante. A la vez aparece cada una de ellas tanto más intensa cuando más tomada en consideración es. Esto quiere decir, por ejemplo: una y la misma línea oblicua será, según su naturaleza, en más alto grado vertical cuando va contra una horizontal o parte de ella, o corre entre dos horizontales: será en más alto grado sujeto de una actividad horizontal cuando se relacione del mismo modo con líneas verticales.

Líneas curvas simples.

Las líneas rectas de que aquí hemos hablado, requerían siempre ser concebidas como procediendo de un único impulso de movimiento. Tal impulso se desarrolla, naturalmente, en su dirección originaria y progresa ulteriormente. En la línea que de aquí se engendra existirá, pues, la tendencia del progreso rectilíneo siguiendo la dirección inicial.

Supongamos ahora que en una línea este momento es abstraído. No quedará en tal caso de la esencia de la línea más que la actividad interior cohesiva que la constituye en una línea única. Sus puntos, permanecerán entre sí invariables, no cambiarán de distancia. Mas, por lo que se refiere a la segunda dimensión, las partes o puntos de la línea se moverán los unos con respecto de los otros. En una palabra, la línea tendrá la apariencia de una cadena compuesta de un número infinito de eslabones movibles.

Fijemos ahora esta línea en dos puntos *A* y *B*, de los cuales hemos de suponer, para simplificar la cuestión, que pertenecen a una línea horizontal única, ideal. Por lo demás, abandonemos la línea al efecto de la gravedad. Entonces nacerá

entre estos dos puntos fijos la línea-cadena. Esta línea, en virtud del carácter o la naturaleza de su nacimiento, nos dará la apariencia de un equilibrio-reposo entre el efecto de la gravedad sobre cada uno de sus puntos y la interior cohesión de estos puntos, partiendo siempre de la hipótesis de que los puntos *A* y *B* están fijos. Estos se mantienen firmes, es decir, resisten a la gravedad por la propia fuerza de su firmeza.

Esta línea tiene la importancia ornamental que todos sabemos. Supongamos, por ejemplo, que se trata de producir la impresión de que en una pared vertical obra una presión de arriba a abajo, y que ésta es mantenida a determinada altura por la actividad vertical del muro. A la vez, el equilibrio de ambas fuerzas no debe aparecer como una cosa rígida trazado de una vez para siempre, sino como un cambio vivo y rítmico naciente siempre de nuevo. En este caso, el símbolo más propio sería una serie de líneas eslabonadas o guirnaldas que descendiesen de cada uno de los puntos sucesivos de la línea horizontal que indica dicha altura.

La significación que para nosotros tiene dicha serie es la siguiente:

Nosotros vemos el efecto de la presión contrarrestado o tenido a raya por la actividad vertical en los puntos fijos. Los puntos fijos son, por consiguiente, puntos de equilibrio reposado y seguro entre estas dos actividades. Pero entre estos puntos vemos el efecto de la pesantez rebasarlos y penetrar en aquella actividad vertical. A la vez vemos suprimido este efecto de la pesantez en otros lugares: la primera línea eslabonada vuelve, después de haber descendido, a recobrar su altura primitiva. Después empieza este nuevo movimiento en una segunda línea de la misma especie, y así sucesivamente. De este modo, el efecto de la gravedad entra en la región de la actividad vertical para ser rechazado en ella. El equilibrio de ambas fuerzas se romperá siempre a favor de la gravedad para luego, siempre jugando, ser restablecido en suave curvatura.

Junto a este motivo, hemos de poner otro de distinta índole, en el cual aparece un nuevo principio de movimiento.

Supongamos un movimiento de dirección determinada, por ejemplo, horizontal; pero en la línea que de él nace obra, a la vez, una fuerza o movimiento en ángulo recto. Y este movimiento o fuerza en movimiento despierta durante sus efectos una resistencia sucesivamente creciente, es decir, una tendencia creciente o un movimiento en dirección opuesta. De este modo se engendra la línea ondulada. Esta se hace inmediatamente comprensible, cuando el ir y venir del movimiento tiene lugar entre los límites de una superficie. La fuerza procedente de los límites y en dirección al centro, o sea, la fuerza de concentración de la superficie, aparece entonces como obrando contra el movimiento hacia los límites y obrando elásticamente, es decir, dicha fuerza parece que obra tanto más fuertemente cuanto más provocado es por el contramovimiento que se opera en la línea.

Con lo cual conocemos ya dos clases de líneas curvas. Ambas tienen de común que su curvatura está actuada por una fuerza que no tiende inmediatamente a la curvatura, sino que, por cruce de efectos con otras fuerzas o actividades, la produce.

Al lado de ésta encontramos luego la fuerza más sencilla de motivación de una línea curva. Y consiste en que en la línea misma obra una tendencia a la curvatura. Me refiero a la tendencia de una línea a desviarse en cada punto de su curso en ángulo recto a la dirección que parece seguir. Tal tendencia es bien conocida entre nosotros. La encontramos en el mundo animal y en el de las plantas. No es extraño, pues, que la volvámos a encontrar en el de las líneas.

Basta sólo, para que nosotros creamos en tal tendencia, la simple percepción de una curva constante y progresiva. Una vez concebido el progreso de una línea como actividad, es decir, como resultado de una fuerza que obra en la línea, debemos concebir una tal curvatura como el resultado de una fuerza especial que contraría de punto en punto la natural tendencia de la línea a desarrollarse en línea recta. Y cuando la curvatura no es el resultado de una fuerza, por ejemplo, de la gravedad, sino que tiene en sí misma su causa, esta causa está en la línea. A la vez, esta fuerza debe ser la misma en

cada momento del curso de la línea unificada e idéntica a sí misma.

Sea ahora un movimiento simple dirigido en cualquier sentido, el cual tiene la propiedad natural a todo movimiento, la de persistir en la dirección que tiene y que ha logrado. A la vez, supongamos que contra este movimiento no obra ninguna fuerza limitativa. Y con este movimiento se combina luego una tendencia a la curvatura. Entonces nacerá la línea circular volviendo infinitamente sobre sí misma. Esta tiende en cada punto a irse por la tangente; pero la tendencia a la curvatura, igual siempre a sí misma y presente en todos lados, la mantendrá en el punto medio. Obsérvese que aquí hablamos de la línea circular en cuanto tal, y no de una superficie limitada circularmente.

Formas en espiral.

Supongamos ahora aquella línea pensada primeramente como línea que avanza recta, terminando en un punto dado, es decir, como si una actividad limitante obrase sobre ella deteniendo su progreso y suprimiéndole paulatinamente. Si suponemos que el movimiento de avance hacia el punto límite tiene en cualquier momento la «fuerza viva» $= 1$, tendrá, en el punto que media entre dicho momento y el punto límite la fuerza viva $= \frac{1}{2}$.

La fuerza viva del movimiento de avance está siempre en cada punto de la línea en relación inversa de la distancia de este punto al punto límite. Y cuanto más disminuye esta fuerza, tanto mayor es, en comparación con ella, la tendencia de curvatura en todas partes idéntica.

La línea que por tal modo se forma es la espiral «regular», esto es, la espiral con igual distancia de vuelta siempre. En el punto límite el efecto de la tendencia de curvatura es absoluto. El punto terminal u «ojo» de esta espiral, es un punto que se vuelve dentro de sí mismo; el símbolo elocuente de la vuelta al reposo del movimiento en sí mismo.

Esta espiral reviste una nueva forma característica si hacemos otra suposición. La espiral tiene su forma y ejerce una

resistencia elástica contra cualquier alteración de esta forma. En semejante línea obra, desde su punto inicial en la dirección del «ojo» que consideramos, según lo expuesto, como su punto límite, una fuerza que obra en sentido contrario de la tendencia a la curvatura y que tiende a ensanchar la espiral. Esta fuerza es vencida paulatinamente por la resistencia elástica de la espiral. El resultado será una espiral al principio más o menos ancha, cuyas vueltas se estrechan luego, primero rápidamente, después cada vez más despacio, o, para hablar con más exactitud, una espiral en que la distancia de las vueltas al principio es más grande, y luego va disminuyendo hacia el punto límite u «ojo», primero más despacio, después más deprisa, y se va acercando cada vez más a la forma de la espiral «regular», es decir, a la forma de espiral de igual distancia de curvatura.

Esta forma es la natural cuando una recta se transforma en una espiral y termina en ella. El movimiento de la línea recta penetra, naturalmente, en la espiral y tiende a ensancharla. Y este movimiento es vencido luego en la espiral sucesivamente por la tendencia de curvatura. Tal línea no se rompe ni cesa porque el movimiento de ensanche se vea paralizado o detenido por una fuerza contraria al mismo y que le limita, sino que por esta actividad característica que posee, dada en la tendencia de curvatura, es llevada a su terminación natural. La línea estudiada se parece en su proceso a la de los patines, que no ofrecen apoyo en un punto de su movimiento rectilíneo, sino que continúan en espiral, y de este modo desembocan en sí mismos en espiral.

Respecto del movimiento horizontal que se verifica en la línea horizontal limitada por ambos lados, vimos que puede también ser considerado, y lo es en el proceso natural del pensamiento, como obrando desde el centro de la línea hacia sus dos extremos. Esta manera de considerar las cosas es también legítima cuando concebimos la línea recta horizontal como conteniendo en sí una tendencia de curvatura. Pero como la tendencia de curvatura es de tal naturaleza que consiste en marcar una desviación en ángulo recto al movimiento progresivo en línea recta, corresponderá al movimiento que

simétricamente va del centro a los dos extremos, una tendencia de curvatura, simétrica también, que realiza sus efectos en el curso combinado de este doble movimiento.

Supongamos ahora que esta simétrica curvatura se realiza desde el centro de una línea horizontal limitada por ambos lados. Nacerá entonces una doble espiral; la línea se arrollará en los puntos terminales, que serán entonces los ojos de las espirales. Al mismo tiempo girarán ambas espirales hacia el mismo lado, en nuestro caso, por ejemplo, cuando la dirección fundamental de la línea es la horizontal (según hemos dicho, ésta es la hipótesis más natural) las dos hacia arriba o las dos hacia abajo.

Pero mientras no hacemos más suposiciones que las arriba apuntadas, la línea que nazca de este modo será teóricamente posible, pero no tendrá utilidad alguna como elemento ornamental. Las dos espirales tienen el mismo ancho de vuelta, o, en otras palabras, son espirales regulares, como las que vimos nacer anteriormente de la curvatura de la línea limitada. Pero los dos movimientos en espiral, que en nuestro caso nacen de los dos extremos hacia el centro o hacia los dos extremos, engranan el uno en el otro, y los dos puntos límites que pasan a ser «ojos» de la espiral, coinciden.

Ahora bien, supongamos de nuevo, como acabamos de hacerlo, que del punto de partida del movimiento progresivo originariamente rectilíneo, esto es, en nuestro caso, del centro de la línea, surge en la línea un movimiento de estrechamiento desde sus dos extremos al centro, y éste, es decir, la variación de forma que se origina por el estrechamiento, encuentra luego una resistencia elástica en la espiral ya formada. En virtud de esto, las dos espirales se apartarán. Sus vueltas se ensanchan en el principio, es decir, hacia el centro de la doble espiral, para acercarse desde allí cada vez más, es decir, en la medida que el movimiento de concentración es vencido por la resistencia elástica, al ancho originario, esto es, al ancho independiente de este movimiento, y con ello, a la vez, a la forma de la espiral «regular».

Con esto queda también indicada la única posibilidad de nacimiento de una doble espiral de esta clase con espirales

laterales separadas unas de otras. Es decir, que esta doble espiral será necesariamente elástica.

Por último, existe también la posibilidad de una tercera forma fundamental de espiral.

La tendencia de estrechamiento que introdujimos en la espiral, no es directamente opuesta a la tendencia de curvatura. Lo que es directa e inmediatamente opuesto a la tendencia de curvatura es, ante todo y notoriamente, la tendencia de curvatura en dirección contraria. Si introducimos, pues, en una línea esta oposición de dos tendencias de curvatura en dirección contraria, nacerá una nueva forma de espiral. Hablando más exactamente, la idea es ésta: sea una línea finita AB ; si arrollamos esta línea en uno de sus puntos, por ejemplo, en el punto A , o, mejor dicho, si se arrolla a partir de este punto como punto fijo inicial del movimiento, mientras este movimiento progresa despertará como contraefecto elástico una tendencia sucesivamente creciente a la curvatura en sentido contrario. Y mientras éste crece en el curso de aquel arrollamiento, éste disminuye sucesivamente. La línea se arrollará, pues, alrededor de A en vueltas cada vez más amplias, y se alejará progresivamente cada vez más de A , alargándose siempre.

Poco a poco llegará un momento en que la curvatura primera sea completamente suprimida por tal contraefecto elástico, o bien, un momento en el que la fuerza de curvatura o la tendencia de curvatura, a la cual debe su efecto la curvatura primera o arrollamiento (el arrollamiento alrededor de A), sea mantenida en equilibrio por la tendencia reactiva elástica secundaria de contracurvatura despertada y reforzada por el efecto de aquélla. Entonces la línea, por un momento, se convierte en línea recta.

A la vez, llegamos aquí también a un punto de vuelta, es decir, a un punto en el que la espiral cambia de dirección, así que en este punto se puede trazar una doble tangente.

En el curso ulterior la tendencia «reactiva» de contracurvatura adquiere cada vez mayor predominio, hasta que, por último, aquella fuerza primaria es completamente vencida,

de modo que en el punto terminal *B* adquiere sus plenos efectos la tendencia de contracurvatura.

La línea se arrolla entonces en espiral alrededor del punto terminal *B*, de la misma manera que se había arrollado al principio alrededor de *A*, sólo que en opuesta dirección. Esto último quiere decir que el movimiento espiral en *B* es un movimiento hacia arriba cuando la línea se arrolla en *A* hacia abajo, y a la inversa. Por esta última razón llamamos a la línea que nace bajo tal hipótesis, que será una doble espiral, «espiral giratoria» (*Wendespirale*). También es elástica y sólo se concibe como elástica, por eso no es una espiral regular por ningún lado, sino que sólo hacia el «ojo», es decir, en *A* y en *B*, se acerca a la forma regular.

En lo que precede vimos nacer a la espiral giratoria de *A* hacia *B*, o la considerábamos en esta dirección. Pero, naturalmente, también podemos considerarla desde el punto límite *B*. Entonces el arrollamiento alrededor de *B* aparece como primario, y el arrollamiento alrededor de *A* como contraefecto elástico o como reacción.

Finalmente, nada se opone tampoco a que consideremos la línea en cuestión a partir de su centro. Y aun podemos añadir, como ya vimos, que esta manera de considerarla es la más natural.

Entonces la línea correrá desde el centro hacia los dos extremos y se curvará a la vez en estas dos direcciones, es decir, se arrollará en espiral alrededor de estos dos últimos puntos.

Pero en esta manera de considerar la línea debemos partir, no de la línea horizontal, sino de la oblicua. En realidad, la línea oblicua es la que da naturalmente nacimiento a la espiral de que aquí hablamos, o de la cual, naturalmente, se forma. Supongamos, pues, la línea oblicua *AB* y llamemos a su punto medio *M*.

De esta línea oblicua debemos decir, ante todo, que los movimientos que parten respectivamente de *M* a *A* y de *M* a *B*, no son de la misma especie. Cuando la línea sube de *M* a *B*, elevándose así sobre la horizontal, desciende de *M* a *A* por bajo de ésta. Y a esta oposición corresponde ahora, natural-

mente, una oposición de tendencias de curvatura. La tendencia de curvatura obra, con arreglo a su naturaleza, contra el progreso en línea recta. Por consiguiente, en la hipótesis que estamos examinando obrará en la dirección de *M* a *B* contra el progreso hacia arriba; en otras palabras, será naturalmente una tendencia de curvatura hacia abajo. Por el contrario, en la dirección de *M* a *A* obrará contra la progresión rectilínea hacia abajo; por lo que, en tanto obre en este sentido, será una tendencia de curvatura hacia arriba.

Y ahora pensemos que estas dos opuestas tendencias de curvatura realizan, consuman sus efectos y que introducen, o, como dije más arriba, «descargan» en la línea así curvada, que ofrece una resistencia elástica a la variación de esta curvatura, un movimiento de estiramiento que parte de *M* y va hacia los dos extremos. Entonces se formará de nuevo la ya descrita forma de espiral giratoria.

Aquella «doble espiral» simétrica de que hablábamos más arriba y esta «espiral giratoria», son, como dejo dicho, elásticas por naturaleza. Sólo se comprenden bajo esta suposición. Pero, al mismo tiempo, no son espirales «regulares» por la misma razón.

Pero, precisamente, esta elasticidad hace comprensible que las dos clases de espiral se puedan acercar en cierto grado a la forma regular de la espiral, es decir, a la espiral con la misma anchura de vuelta. Basta con que sobre las dos espirales elásticas de los dos extremos obre una fuerza que se oponga directamente a la fuerza de alargamiento que actúa desde el centro a los dos extremos. Entonces se arrollan las espirales de los dos lados más estrechamente, o se envuelven fuertemente en sí mismas. A la vez, las vueltas se aprietan unas contra otras, de modo que sus distancias se compensan más o menos.

Y esto quiere decir que se aproximan en los dos extremos o en los dos «ojos» a la forma de la «espiral regular», es decir, a la forma de igual anchura de vuelta.

De hecho vemos que las dos formas de espiral, esto es, tanto la doble espiral como la «espiral giratoria», en la práctica de su empleo se modifican de esta manera. Y esto se

comprende. En ambas formas, como hemos dicho, hay un movimiento de alargamiento que va del centro a los dos extremos o a los dos ojos. Ahora bien, supongamos una espiral de cualquiera de las dos formas inserta en un conjunto. Entonces esta tendencia de alargamiento encontrará en ese conjunto una actividad que obre en sentido contrario, es decir, estrechando la espiral desde los extremos al centro, y, por consiguiente, engendre una compensación en la anchura de las vueltas.

La espiral sólo llegará a poseer dentro del conjunto mencionado, una vida propia, es decir, sólo llegará a ser un miembro activo del mismo, cuando las actividades o tendencias que en ella obran, entren en relación de influjo mutuo con las demás fuerzas que entren en el conjunto.

La espiral alcanzará en el todo una vida asegurada o se constituirá en una parte de este todo sólo en virtud de tales efectos recíprocos y del equilibrio de las fuerzas antagónicas causantes de estos efectos, es decir, del equilibrio del efecto recibido y del propio contraefecto. Y el todo sólo será tal todo vivo y seguro por tal antagonismo y tal equilibrio de sus miembros, o en los sitios donde los miembros se insertan y se articulan con él.

Por consiguiente, en un todo o conjunto con vida en todas sus partes y perfectamente articulado, sólo podrán aparecer espirales de la clase últimamente descrita. Es decir, que la espiral elástica doble y la espiral giratoria elástica han de tener necesariamente en un todo, o como miembros de un todo, no la forma que dichas espirales ostentan cuando están solas y abandonadas a sí mismas, sino la forma que adquieren cuando las pensamos como concentradas por una fuerza que obra desde fuera, es decir, desde los extremos, y las estrecha o contrae.

Esta forma es la representada en las figs. 162 y 163, que ruego se compare con las de las figs. 160 y 161. Las últimas son las espirales elásticas abandonadas a sí mismas.

Las «volutas» arquitectónicas más usuales.

Otras modificaciones de la doble espiral simétrica se producen cuando la doble espiral obra una fuerza perpendicular a su parte media; por tanto, una fuerza que obra desde arriba. La espiral adquiere entonces una nueva forma, es decir, su parte alargada recibirá un nuevo alargamiento, o, dicho de otro modo, experimentará una curvatura hacia abajo en forma de silla de montar.

Esto nos recuerda en seguida la voluta del capitel de la co-



Fig. 160.

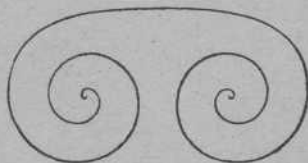


Fig. 162.



Fig. 161.

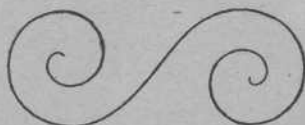


Fig. 163.

lumna jónica. En ella vemos un sistema de espirales dobles simétricas sólidamente unidas por los «ojos». Ahora bien, estas volutas reciben un estiramiento horizontal por la presión de arriba, es decir, que son separadas unas de otras, y las de abajo arqueadas cada vez más en forma de silla de montar.

A la vez, se ponen en relación por un contraefecto elástico (por su naturaleza son elásticas) contra el capitel de la columna que abrazan. La resistencia contra la fuerza de separación y de curvatura de la presión crece, por tanto, visiblemente de abajo arriba, es decir, que en las espirales superiores del sistema es más fuerte, de ahí que la curvatura en forma de silla sea menor en éstas, y, finalmente, desaparezca. Esto es natu-

ral puesto que la presión obra de arriba abajo y la misión del capitel es salir al encuentro de esta presión allí donde obra de una manera más directa; o, si consideramos el proceso aquí descrito en dirección inversa, es decir, de abajo arriba, y le consideramos por esto mismo, de manera más adecuada, veremos que esto está justificado porque la misión del capitel o su sentido es trabajar la carga sucesivamente hacia arriba, es decir, vencer poco a poco su efecto en dirección hacia abajo, o sea, traerle a equilibrio.

El conjunto de la voluta jónica es, según esto, el símbolo más elocuente y refinado de una resistencia elástica. El arte posterior, sobre todo el arte románico, no comprendió el sentido de este sostén elástico en lo que hay en él de esencial.

Del mismo modo, podemos imaginar otras modificaciones de la espiral giratoria. Estas nacen, especialmente, cuando el punto de partida del movimiento extensivo y de alargamiento no se toma en el centro de la línea, que es como justamente se piensa primero, sino en un punto más cerca de cualquiera de los dos extremos.

Llamemos B al punto en cuestión. Con esto, el sitio del equilibrio de las opuestas tendencias de curvatura se aproximará a ese punto terminal B . Designemos este lugar con la letra M_1 .

Pero este equilibrio es, como ya vimos, un equilibrio entre la fuerza «primaria» de curvatura y el contraefecto elástico de la línea. Y este equilibrio da por resultado un alargamiento o aproximación a la línea recta de la forma de la espiral allí donde se produce. Nuestra espiral giratoria tendrá, pues, en M_1 una forma aproximada a la línea recta.

Y la línea, no sólo «corre» aquí en dirección rectilínea, sino que la vemos salir de la forma ligada, por una fuerza que vence a esta forma y que detiene la fuerza que en ella reside y ganar la línea recta o darse a sí misma esta dirección por su propia actividad. Pero el sitio donde consigue esto, es decir, el punto M_1 , está, según nuestra suposición, más cerca de B .

Como por la traslación del punto de partida del movimiento de avance hacia B , a la vez, el movimiento hacia B , en comparación con el movimiento hacia el otro extremo, es más

fuertemente o más prontamente limitado y rápidamente vencido por la actividad limitante, mayor que él, así, bajo nuestro supuesto, la curvatura o arrollamiento en *B* será en conjunto más estrecha, más cerrada o concentrada, y, por tanto, más sólida, y la curvatura o arrollamiento en el punto opuesto será más amplia y más suelta.

Así, pues, vemos que nuestra línea, si la observamos desde *B*, por un movimiento concentrado que procede de una actividad interior, desarrolla su trabajo alrededor del punto *B*, alargándose fuertemente, y luego, por una curvatura progresiva, se arrolla, se resuelve la tensión interior en curvas más amplias y sueltas, y, finalmente, alcanza reposo el movimiento en el punto *A*, límite de la línea.

Estas modificaciones de la espiral giratoria las encontramos, ante todo, en aquellas volutas que unen un muro vertical con una viga que descansa en él y asoma por encima—o si se quiere una losa—y señala el tránsito entre los dos elementos.

Pero aquí aparecen dos posibilidades opuestas. Unas veces la viga horizontal se extiende hacia fuera, es decir, ésta sobresale del sitio en que se apoya avanzando en el espacio, y se defiende de la gravedad por una fuerza o actividad propia de alargamiento que obra desde la parte apoyada hacia fuera. Esta fuerza puede ser denominada «rigidez contra la curvatura». Pero también ella es para la contemplación estética una «fuerza» propia, y toda función realizada por ella, incluso la función de autoafirmación contra cualquier fuerza, por ejemplo, en este caso, la gravedad, es una actividad especial.

Por el contrario, en tales casos, la representación o símbolo del conflicto entre el peso de la viga y el muro que la sostiene, pasa a segundo término. Para nuestra impresión, el muro está relativamente descargado.

Todo esto nos lo dice con acento penetrante la voluta que une la viga y el muro, y que, partiendo de éste, se enlaza con la viga, cuando la voluta o, mejor dicho, cuando la vuelta de espiral que representa la voluta, se articula en el ángulo que forma el muro y la viga, es decir, en el lugar del conflicto entre ambos, ilustrando dicho conflicto, se arrolla o encorva en

amplios y sueltos giros, por decirlo así juguetones, y luego, cuando al llegar a la región de la viga y avanzar con ella hacia fuera horizontalmente, estas vueltas se transforman en un movimiento enérgico de prolongación constante y la voluta en esta parte alargada se suelda a la viga y la acompaña, y cuando, finalmente, en giros más estrechos y cortos se encuentra en sí misma y encuentra un punto de reposo seguro.

De hecho, ésta es la situación que aquí se nos presenta: no por simple descarga, sino por la actividad de alargamiento, llega la viga a afirmarse en sí misma y a alcanzar una existencia reposada.

Por esto mismo, las vueltas de la espiral giratoria no están orientadas hacia la viga, sino que se recogen en sí mismas.

Entonces esto quiere decir que en tal sitio la vida no está suspendida o sostenida por sí misma, sino que necesita apoyo, que necesita ser sostenida.

Por el contrario, aquella parte suelta de la doble espiral, se vuelve positivamente contra la viga, es decir, que la curvatura es una curvatura hacia arriba.

Tampoco esto es de admirar. Aquí tiene lugar siempre un contraefecto contra la presión de arriba. Pero, precisamente, esta circunstancia, el que la voluta suelta y juguetona se opone a la presión y luego entra en un decidido alargamiento y progresa en éste con poderosa actividad, simboliza de manera clara el alargamiento de la viga emancipándose del muro, que resulta así relativamente descargado, es decir, el efecto suspensivo, o sea, el mantenerse por su propia actividad, por la actividad del alargamiento por fuera del muro.

Aun hemos de añadir algo para caracterizar este motivo.

Allí donde las vueltas de la espiral se insertan en el sitio de conflicto entre la viga y el muro existe siempre, decíamos, un contraefecto con la presión.

Esto quiere decir, ante todo, que allí se produce un efecto de presión, a saber, la presión de la viga contra el muro que la soporta, pero sólo una presión ligera, pues la idea de que la viga está suspendida o se mantiene por su propia actividad hace que el muro aparezca a nuestra impresión como descargado. Ahora bien, esta presión encuentra en la forma de la

espiral, la cual, como hemos dicho, «ilustra» lo que en este lugar sucede, su forma de expresión más adecuada. Y lo hace, apareciendo ligeramente oprimida por la presión, es decir, acercándose a la forma de la espiral regular en el sitio del conflicto a que hemos hecho referencia. Todo ello nos da la impresión de una tensión más o menos ligera, y claro que elástica en dicho sitio, la impresión de una carga pesada, la impresión de que la viga se recuesta en el muro como sobre un almohadón; en una palabra, de un apoyarse que es, a la vez, un estar suspendido.

Por el contrario, el extremo exterior de la espiral no se acerca o se acerca en un menor grado a la forma de la espiral regular. Aquí no tiene lugar un cambio de efectos entre la presión y la contrapresión. Sino que aquí lo que hace la espiral es volver sencillamente sobre sí misma.

La forma que adoptaría una voluta de este género, sería la que indica la fig. 164.

Otras veces la idea es la contraria: la viga saliente reposa y carga sobre el muro, allí donde positivamente descansa. Es decir, produce esta impresión y debe producirla.

Y el movimiento que aquí se acusa, es decir, el movimiento que implica la idea de carga, obra sobre el muro internándose en él y obra en el muro en dirección hacia el suelo; y es recibido por el muro, que, paulatinamente, le va amortiguando hasta cambiarle en un punto determinado en reposo definitivo.

Ahora bien, este punto es propiamente el punto firme, es decir, el punto en el que el movimiento espiriforme cerrado en sí tiene lugar. Y a partir de este punto nace la actividad de alargamiento dirigida contra la carga, por consiguiente, rectilíneo, en progreso constante. Pero esto sucede en el muro, sucede, por consiguiente, en dirección vertical, más exactamente de abajo a arriba.

En cambio, en este caso la idea del estiramiento o prolon-

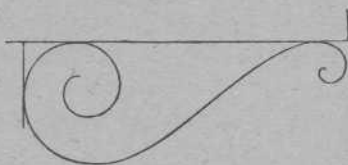


Fig. 164.

gación de la viga, retrocede. Su parte saliente es considerada, por su unión con la parte que descansa inmediatamente en el muro, como un trozo de la viga que descansa en su totalidad, por consiguiente, como también descansando o sostenida por el muro. No se sostiene ya por su propia virtud en estado de suspensión, lo único que hace es «pender», colgar del resto de la viga. Su permanencia en la situación de altura es pasiva.

Ahora encuentra su lugar apropiado la forma inversa de espiral. Es decir, la espiral se concentra ahora en su extremo inferior para cerrar así su punto de reposo. Y por esto crece el movimiento de prolongación vertical. Con este movimiento se fusiona la voluta al muro y le acompaña. Corre, al estirarse así, en inmediata unidad con el muro.

A partir de allí, por último, vuélvese hacia la viga y vuélvese al mismo tiempo hacia dentro contra el muro, simbolizando de este modo la transmisión de la carga de la viga al muro.

Pero aquí toma la carga ligeramente, es decir, en vueltas sueltas, para transmitirla de allí al punto de abajo, en el cual puede decirse que la carga es propiamente sostenida.

Y esto mismo nos dice, cuando consideramos la voluta en dirección de arriba a abajo, y nos lo dice de la manera más evidente el tránsito o transmisión de arriba a abajo desde las vueltas sueltas al estiramiento o prolongación, y después al arrollamiento siguiente corto y estrecho, rápido y concentrado.

Una voluta o espiral de giro de esta especie es la que representa la fig. 165.

Naturalmente, la espiral se acerca aquí también, allí donde se vuelve contra la viga, que en este caso es en el extremo superior, a la forma de la espiral regular.

Como se ve, en cierto sentido también la voluta «descarga» cuando se emplea en la forma indicada en segundo lugar. Pero lo hace en otro sentido que en los casos antes mencionados. Es decir, que en el segundo caso descarga, no como en el primer caso en el cual el efecto de alivio se extiende a todo el muro, sino que aquí dicho efecto se limita simplemente al borde superior, es decir, al punto en que descansa la viga. Y cumple

esta función haciendo que la presión de la carga derive a lo largo del muro hacia abajo. Al mismo tiempo hace que parezca que el peso es contrarrestado o vencido poco a poco por el muro. Es decir, que la misión de esta espiral de giro es que el peso o la presión de la carga, resonando progresivamente, aparezca vencido por un contraefecto elástico progresivo.

También podemos decir que su misión es representar los efectos resonantes de la presión de la carga.

El extremo inferior de la espiral es el punto donde esta resonancia termina. En este sentido, tal punto es el punto de solidez o de firmeza. Es el punto en que llega al reposo el movimiento de arriba a abajo que entraña la presión, o, considerado por el lado opuesto, es el punto en reposo, pero que señala el comienzo del movimiento contrario.

Por el contrario, en el primer caso el muro es descargado sólo relativamente. En vez del concepto de carga en general, aparece el de «suspensión».



Fig. 165.

Por último, prescindiendo de esta oposición, ambas formas tienen, efectivamente, la significación que tales formas ornamentales tienen en general, a saber: la de presentarnos resuelta en su historia simples existencias en movimiento, en un conjunto vivo, y con ello darnos la clave de estas existencias, es decir, la vida que en ellas, prescindiendo de su carácter decorativo, se alberga y hacémosla sentir de una manera penetrativa. Y en ambos casos esta historia es la de un movimiento elástico, o sea, de un movimiento interior adherente y flexible.

La espiral en formaciones complicadas.

Más arriba vimos convertirse una línea vertical por su extremo superior en una espiral elástica y terminar en esta forma. Ahora bien, esta línea puede ser vuelta hacia un lado.

Supongamos una calle limitada por uno de sus lados por una serie de faroles. Es natural que también el extremo en es-

piral se vuelva hacia ese lado. Pero en sí la línea recta vertical se muestra neutral, tanto respecto de la derecha como de la izquierda, Y desde este punto de vista también es natural que termine igualmente hacia los dos lados, es decir, que la espiral se forme por los dos lados.

La línea vertical aparece entonces como la unidad de dos movimientos verticales, a saber: el que termina en la espiral de la derecha y el que termina en la espiral de la izquierda. Y a esto se añade, naturalmente, un tercero, el movimiento vertical como tal, o sea aquel en el cual se reúnen ambos.

Y este movimiento vertical unificador puede ahora terminar en un ápice. Este, ya que unifica los dos movimientos, y, por tanto, los contiene en sí, cederá primero al tiro de curvatura hacia la derecha, y, por el otro lado, al tiro de curvatura hacia la izquierda; después recobrará su independencia y alcanzará, por último, su terminación natural. De aquí nace una forma muy conocida de terminación de las figuras rectilíneas.

Así logramos la representación de un sistema de movimientos verticales unidos en una línea única o de un sistema de zonas en una única línea vertical que tienen en sí distinta tendencia de curvatura.

Este sistema se puede multiplicar luego, o aquel movimiento medio de los tres que componen el sistema, o sea, aquel que comprende en sí el movimiento de curvatura hacia la derecha y el de la izquierda, puede ser considerado como resumiendo y concentrando en sí tal movimiento. El movimiento, después de haberse resuelto en las espirales de ambos lados, vuelve a hacerse vertical y forma en un sitio más alto otras espirales, etc., etc. Así nace la palma y otras figuras semejantes.

Ahora bien, en estos casos, como en los otros más sencillos ya mencionados, las tendencias de curvatura hacia la derecha y hacia la izquierda son primeramente unificadas en un movimiento único rectilíneo o se unifican en él para luego, en un punto, separarse. Además, como son iguales, pero caminan en opuesta dirección, existen y se influyen mutuamente en la línea, es decir, se mantienen en equilibrio mientras no se separan de la unidad de la línea en que están aprisionados.

Si suponemos ahora que no ocurre esto último, sino que en el principio del movimiento en común logra el predominio una de las dos tendencias de curvatura, por ejemplo, la de la derecha, llegará a producirse al fin una curvatura hacia la derecha.

Como vemos, esto determina una característica en la línea de conjunto: su elasticidad. Como la tendencia de curvatura hacia la derecha tiene en la línea una cierta independencia, mas por otro lado también pertenece a la línea de conjunto, es decir, acaba por curvarla del todo.

Pero, como pasaba antes, este movimiento curvilíneo despierta cada vez más fuertemente la tendencia a la curvatura contraria. Nace así una tensión ascendente entre las dos tendencias de curvatura, lo cual trae la consecuencia que, a partir de un punto, aquel movimiento curvilíneo hacia la derecha se resuelve en el abrazo, por decirlo así, de la contratendencia y con ello se separa a la vez de la línea unificadora.

El movimiento así resuelto queda, sin embargo, sujeto, al principio, en lo tocante a su dirección, que toma al influjo de la tendencia contraria de curvatura despertada por él. Es, por consiguiente, espiral en su forma, pero no de forma espiral pura, es decir, no se rige por la ley del movimiento espiral, sino que se desvía de ella. Pero poco a poco, conforme va venciendo aquel influjo, se resuelve en el movimiento espiral puro.

Pero, a la vez, luego que aquel movimiento espiral se ha resuelto, la tendencia a la curvatura hacia la izquierda toma la preponderancia en la línea unitaria. Esta tendencia predominante arrastra, naturalmente, consigo a la línea de conjunción y despierta luego la tendencia de curvatura hacia la derecha y se suelta cuando la tensión de las dos tendencias es suficientemente alta; igualmente aquella otra tendencia hacia la izquierda se separa y da origen a un movimiento libre en espiral hacia la izquierda, semejante, y así sucesivamente. Por este camino nace la onda de pámpano. Esta no es más ni menos que una línea ondulada con espirales que crecen hacia fuera. Es completamente absurdo querer que se produzcan

nuevas espirales del movimiento en onda que nace y se desarrolla según su propia ley interior. Pero aquellas espirales, como ya hemos dicho, no son en realidad espirales, sino movimientos espiriformes que en el curso de su desarrollo se acercan cada vez más a la forma espiral.

En lo que expuesto dejo he «descrito estéticamente» algunas líneas simples en sus trazos fundamentales; es decir, he indicado las fuerzas, tendencias, actividades, efectos y contraefectos, de las cuales se engendran libremente, o sea con necesidad interior.

Dicho en otras palabras, he elaborado un trozo de «mecánica estética». De ella se deducen aquí, como siempre, dos cosas. Primeramente, la inteligencia de la impresión estética de las líneas. Pues esta impresión es la síntesis y concreción del sentimiento de estas fuerzas, actividades, etc.

Y dedúcese, por otra parte, las condiciones que determinan la aplicación o empleo que ha de darse a cada línea. Estas condiciones nacerán cuando en el lugar en que se han de aplicar el concepto de tales fuerzas, actividades, etc., tenga un sentido en consonancia con el espíritu del conjunto. Aquellas formas en las que falte este supuesto, serán vacías, y, por lo mismo, en aquel lugar inestéticas, aunque en sí, y quizá en otra parte, tengan perfecta significación y belleza.

De este ensayo de mecánica estética de ciertas líneas sencillas, debiera pasarse a un estudio igual de los cuerpos simples o de las formas tridimensionales. No todas éstas, pero sí las estéticas o artísticas, antes que otras formas importantes, podrían ser susceptibles de descripción estética, haciéndolas así inteligibles.

Pero este estudio le he anticipado en la sección precedente

por los motivos allí indicados. No me queda, pues, sino rogar al lector que recuerde lo dicho en ese lugar y lo aplique a lo que voy a decir. En los siguientes capítulos procederé como si las formas corpóreas o perfiles de que allí traté fueran considerados de nuevo.

CAPÍTULO XIX

FORMAS DE ARCOS Y BOVEDAS

Generalidades.

Con las formas de las figuras tridimensionales o «formas masas», de las cuales nos ocupamos en aquella sección, y con las formas lineales de las que tratamos en ésta, no están agotadas las formas fundamentales de las artes del espacio. Aparecen luego, sobre todo en la arquitectura, las formas de arcos y bóvedas en sentido estricto, es decir, de los arcos considerados como elementos de unión de columnas o pilares, o como supertensión de los huecos murales, y de las bóvedas que cierran los espacios por arriba.

Sin embargo, todas estas formas pueden ser colocadas juntamente con las referidas «formas masas» en un mismo grupo.

Supongamos que sobre dos pilares o columnas tendemos un arco de unión de forma semicircular. Este arco, si consideramos la pared que se extiende sobre los pilares como lo activo del arco (y así es natural que lo consideremos), resultará un elemento de concentración. Esta pared se retrae en sí misma por todos lados, y en virtud de esta actividad interior se sostiene a sí misma. Esta retracción no tiene la misma dirección que asignábamos en otros capítulos a la «contracción». Es decir, que no procede de los lados sino de abajo. Es un levantarse; una supuesta línea recta limitante, no originariamente vertical, sino horizontal, se arquea en ella desde todos lados hacia el interior o en sí misma.

Por lo demás, el proceso es el mismo. Y sigue siendo el mismo cuando suponemos limitada la pared que está sobre

los pilares o columnas por debajo, no por una simple línea, sino por una viga o sostén que descansa inmediatamente sobre los pilares, y hace que aquéllos se arqueen de modo que parezca que inician ya el movimiento de retracción. Y tampoco varía la cosa cuando, en vez de la línea originaria horizontal de unión de los pilares o en vez de la viga, suponemos una cubierta o techo extendido superficialmente sobre el recinto, y admitimos, o bien que éste, a partir de una recta ideal o en una dirección, se retrae en sí mismo transformándose en una bóveda de cañón, o bien que efectúa este movimiento a partir de líneas ideales perpendiculares la una a la otra, de modo que se convierte en bóveda de cruzamiento.

En los dos casos lo que ocurre es que una figura limitada horizontalmente por su parte inferior se retrae por todos lados de esta línea limitante, así como, en la contracción que estudiamos anteriormente, una figura limitada verticalmente por líneas recta, se contraía separándose de esta línea limitante lateral o vertical hacia el interior.

Al verificarse esta retracción de la pared sobre los pilares o del sostén o techo de la línea horizontal limitante inferior, hacia arriba, estos elementos obran creando espacio o liberando y ensanchando el espacio. Con ello también el espacio, que es lo limitado, aparece como vivo o activo: el espacio se ensancha, da de sí, se hincha, mientras lo que le limita retrocede. Pero todo esto implica una acción, una actividad en el espacio como la que atribuíamos al bocel.

Ahora, el arco o la bóveda aparecen análogos al bocel en el proceso de su formación, o se explican por las leyes del bocel, así como antes aparecían a la luz de una «contracción».

Sin embargo, si consideramos los dos casos a esta misma luz, la cosa no varía. Lo que hacemos es considerar el fenómeno [por otro de sus] lados. Pero en lo restante aquella manera de considerar la cosa es la más natural.

Y lo es, porque en el interior de un edificio nosotros no consideramos primeramente como activo el espacio cerrado en él, sino las masas que llenan este espacio. Y así debemos pensarlo, puesto que ellas son las que crean el espacio.

Según esto, consideraremos también el arco como creado

por una actividad que obra en la línea recta horizontal originaria inferior del muro sobre los pilares o columnas, o, en su caso, por una actividad que obra en el sostén o en el techo también originariamente horizontal y rectilíneo, y por una actividad que obra contrayendo por todos lados. El hecho de que esta fuerza dé origen al arco, quiere decir también que esta forma no podría producirse sin la actividad de retracción. Y esto es lo que yo pienso cuando hablo de una forma «originariamente» rectilínea horizontal.

La resistencia supuesta para esta actividad retráctil que se contiene en el arco o la bóveda, se deduce de la fuerza de persistencia o permanencia que existe en aquella forma originaria; es decir, de la fuerza de permanencia de lo «arqueado» en la extensión rectilínea horizontal «originaria», o lo que es lo mismo: lo que engendra esta resistencia, la cohesión natural de las partes del arco o de la bóveda, o la firmeza interior de éstos.

Vemos en la forma del arco y de la bóveda un equilibrio de fuerzas, y éste se nos representa como una compensación entre la actividad contráctil y la firmeza interior, como un equilibrio del ensanchamiento producido por aquella actividad y de la cohesión interior de lo que se ensancha.

Pero dentro de este equilibrio, o en oposición con la actividad contráctil y de ensanchamiento, la cual por aquella firmeza interior será mantenida a raya, aparece dicha firmeza como una fuerza dirigida contra aquella actividad. Y aparece necesariamente, como una fuerza de permanecer en la forma, que por efecto de aquella actividad es suprimida. Pero esta forma es la forma no arqueada ni ensanchada. Es, con otras palabras, la forma del muro limitado horizontalmente, y a su vez limitante, o, en su caso, de la viga o del techo horizontales. La fuerza en cuestión es, pues, una tendencia a persistir en dicha forma.

Pero esta fuerza es puesta en jaque por la actividad de contracción o de retracción y con ella el contraefecto consiguiente. La fuerza «latente» pasará a ser una contratendencia o contractividad reactiva y, por tanto, elástica cuanto más avanzado pensemos el efecto de la actividad contráctil.

Y, a la vez, esta actividad, como contractividad contra la contractilidad que obra por todos lados, es decir, contra la actividad que produce sus efectos desde el punto medio del arco por todos lados, se convierte en una actividad que obra desde todos los puntos a este centro; o se convierte, en oposición a la actividad de ensanchamiento, en una fuerza que tiende a concentrar el arco en su punto central o contra su punto central.

Diferentes formas de arco.

Por lo que ahora se refiere a la relación mutua de aquella actividad de contracción y de la contraactividad provocada por ella, existen aquí también las diferentes posibilidades que distinguíamos con motivo de la contracción, y sobre todo en el bocel. Me refiero a las posibilidades cuya realización engendran la contracción normal, la supernormal y la subnormal.

El arco de nacimiento vertical representa la contracción normal. La suposición de que partimos es aquí la siguiente: la actividad que altera la forma, es decir, la actividad que levanta el arco y le ensancha, y que provoca, por consiguiente, aquel movimiento hacia el interior de la figura procedente de todos lados, la actividad que hace nacer el arco de la forma que la línea limitante inferior del muro o del techo, etc., que se eleva sobre los pilares, tendría, si no existiese aquélla (y esta forma es, como sabemos, la forma horizontal rectilínea), esta actividad despierta, al progresar, otra que obra hacia atrás, que es igual a ella, y que, por lo mismo, si se encontrase sola restablecería con igual fuerza la forma originaria; y aquella actividad es puesta en reposo simplemente por el contraefecto de esta otra provocada por ella y obrando en sentido contrario.

Lo cual, en nuestro caso, quiere decir: tenemos la impresión del equilibrio de la fuerza viva de la actividad que hace recogerse en sí al arco o la bóveda, y la fuerza viva de una actividad que obra inmediatamente en cada punto en sentido contrario. Que la última se opone a la primera inmediatamente,

se comprende que sea así, necesariamente, si no ha nacido independiente de la primera sino que ha sido provocada por ella, es decir, cuando obra en sentido contrario, o es, en el sentido ya fijado de la palabra, reactiva y elástica.

A la inversa, la circunstancia de que una actividad que altera la forma de una figura sea mantenida en equilibrio por otra inmediatamente opuesta a ella, es decir, dirigida en sentido contrario, marca a esta última con los caracteres de «elasticidad» y «reactividad», es decir, indica que ha sido provocada por aquélla o la hace aparecer como actuación de una fuerza llamada al ser inmediatamente por la primera.

Tal fuerza así caracterizada, es decir, tal fuerza reactiva elástica, es en nuestro caso, como ya hemos dicho, la fuerza de cohesión interior de lo arqueado o abovedado, o la fuerza de cohesión de sus partes. Es una fuerza interior que se diferencia distintamente de toda otra cualquier fuerza que obre hacia afuera.

Esta fuerza, una vez provocada, se transforma en una actividad positiva, a saber, en la contractividad opuesta a la actividad que la ha provocado. Es, por consiguiente, una fuerza de contraefecto elástico. Y esta actividad, en la cual aquella fuerza se transforma, o esta contraactividad elástica la concebimos aquí igual a su contraria.

Con todo, bueno es tener en cuenta que nosotros no vemos esta contractividad, es decir, no la vemos producir un efecto positivo. Pero la apreciamos en cuanto vemos que la actividad contráctil que obra por todos lados llega a un punto de reposo o se detiene en un determinado punto. Toda actividad, una vez iniciada, tiende a proseguir en igual dirección y con la misma fuerza viva hasta el infinito. Cuando vemos que se detiene en un punto, nos parece que existe una contraactividad que, oponiéndose a aquélla, ha establecido el reposo o equilibrio.

Con todo, nos preguntamos siempre si esta contractividad ha sido provocada por aquélla, esto es, si es de naturaleza reactiva o si se trata de una actividad primaria. Aquí la consideramos como reactiva y suponemos también que esta actividad reactiva es igual a la fuerza que la ha provocado.

Bajo esta suposición, el arco —o, en su caso, la bóveda— debe empezar vertical. Según lo cual, el arco, en caso de que sea un segmento de círculo, debe tener la forma semicircular.

De la idea que en el arco, es decir, en su comienzo, existe una contractividad que se opone inmediatamente a la actividad contráctil, se deduce necesariamente la idea de este comienzo vertical. Basta que nos fijemos que, en este punto, la actividad contráctil proveniente de todos lados aparece como horizontal hacia adentro, es decir, como obrando desde el punto medio del arco. Luego la actividad directamente opuesta será una actividad horizontal que obre hacia afuera. Y sólo del equilibrio entre estas dos fuerzas se puede engendrar el movimiento vertical, o sea, el movimiento de acometimiento vertical.

Por el contrario, en el arco alargado horizontalmente, es decir, en el arco que representa un pequeño segmento de círculo, aparece obrando un movimiento de estiramiento o de prolongación horizontal que como tal no se opone directamente al movimiento de contracción plurilateral, y, por tanto, no aparece como provocado por él, sino que más bien tiene la traza de un impulso primario, o como un grado de la rigidez «natural». En una palabra, tal arco aparece como rígido en el sentido que dimos anteriormente a la palabra rigidez.

Finalmente, en el «arco de herradura» hay un momento de «blandura». Aquí aparece el arco ceder relativamente sin resistencia a la actividad de contracción, para, sólo por una resistencia pasiva o inerte, poner definitivamente fin al progreso de dicha actividad. De hecho hay en ese arco un carácter de pasividad, de persistencia pasiva. Tanto en él como en la cúpula perteneciente al mismo estilo, es decir, en la cúpula que en su comienzo no empieza en ángulo recto, sino que surge lateralmente, se señala este mismo carácter.

La esencia del arco semicircular y de la bóveda correspondiente, o, dicho en general, la esencia del arco y de la bóveda con acometida vertical, puede también en ciertos casos y debe ser descrita estéticamente de manera distinta que como acabamos de hacerlo.

No siempre, pero sí con frecuencia, el arco parece empezar

por necesidad, verticalmente, porque en él la actividad vertical de que se forma parece continuarse en el arco. Esto, como digo, no siempre sucede; por ejemplo, no sucede en el arco románico sostenido por columnas con capitel cúbico. Pero aquí los capiteles de las columnas son los «pies» del arco o de la bóveda, es decir, son los puntos en los cuales el arco o la bóveda se apoyan en las columnas.

En otros casos, por el contrario, la actividad vertical parece provenir de las columnas o pilares y pasar por el capitel al arco o a la bóveda y levantarlos. El acometimiento vertical aparece entonces como provocado por esta actividad vertical al salir del capitel. Al llegar esta actividad vertical a la región firme en donde se opera el ensanchamiento, o sea, donde empiezan a notarse los efectos de la actividad horizontal, despierta el contraefecto de las fuerzas que allí obran y por el influjo recíproco de estas dos fuerzas empieza la línea del arco.

Ahora bien, así sucede de hecho, o parece que en el caso mencionado debe suceder, si ponemos en relación la línea del arco con tal supuesta actividad vertical procedente, o, dicho de una manera más general, si nos colocamos en el punto de vista del todo a que pertenece el arco que aquí consideramos. Entonces, las fuerzas que en él obran parecen de este modo motivadas. La acometida vertical del arco, especialmente, se hace inteligible por esta «prehistoria». El movimiento vertical que se da en la acometida parece que no necesita nacer aquí, pues ya está iniciado antes de formarse el arco. Expresado subjetivamente no necesita ya en realidad hacerse «comprensible», pues ya lo reputamos como existente, como dado de antemano.

Pero esto no impide que nosotros consideremos ahora el arco en general y, especialmente, su acometida vertical en sí mismo, y que nos formulemos la pregunta de qué sea este movimiento vertical o actividad vertical que obra en la acometida del arco. Y en dicho punto no es simplemente un movimiento vertical, sino que es tal movimiento vertical tomando parte en el juego de las fuerzas horizontales. Por consiguiente, aparece como entrando en relaciones con estas fuerzas horizontales. Y por lo mismo es lo que el movimiento

vertical es, siempre que se realiza en el espacio de tres dimensiones, es decir, un movimiento que lleva en sí, como supuesto, el equilibrio de las fuerzas horizontales.

Este equilibrio, en el punto de acometida del arco, es el equilibrio de una fuerza que obra hacia afuera, es decir, hacia el punto central del arco, y otra fuerza contraria. Mientras la fuerza vertical obra elevando, atenta contra la permanencia de la línea limitante inferior del muro, o contra la permanencia de la cubierta o techo en su extensión natural horizontal; y con esto aparece como una fuerza que obra horizontalmente hacia adentro, es decir, desde el punto centro del arco. Y, por otra parte, el efecto de la fuerza de prolongación o de la fuerza de permanencia de lo «elevado» en extensión horizontal, contra la cual obra la fuerza vertical, y que vence ésta en su actividad elevadora, aparece como provocado por esta contractividad. Y en cuanto vemos que una y la misma actividad elevadora, no sólo se limita a elevar, sino que engendra el arco, es decir, que obra por todas partes favoreciendo la actividad de contracción, aparece aquella actividad, puesto que el arco se aleja en todas sus partes o por todos lados de su punto central, como contractividad provocada por ella y tendiendo de todos lados hacia el punto central del arco. Y, por consiguiente, el movimiento vertical de la acometida del arco aparece como una contractividad que nace en el equilibrio de la actividad contráctil y de la fuerza contraria despertada por ella y contra ella, y que obra por todos lados de dentro afuera.

En una palabra, debe su existencia a las fuerzas y al juego de fuerzas que en la contracción normal vemos obrar y cuyo contrario es aquel juego de fuerzas de que vemos nacer al bocal normal.

Igualmente aquella actividad vertical que procede de los pilares o columnas transfórmase en el arco de este modo, para nuestra impresión inmediata, en la actividad de contracción plurilateral; y la contractividad con la cual entra en relación recíproca se convierte para nosotros en la contractividad provocada por ella y actuando por todos lados contra ella.

En una palabra, la idea de que el arco se produce por la actividad que en él «estalla», no está en modo alguno en oposi-

ción con aquella definición de su esencia íntima que nos parecía la más natural. La oposición es sólo de puntos de vista en la manera de considerar. En cambio, el resultado de la consideración es, en los dos casos, el mismo.

Sin embargo, el punto de partida de la consideración frente a un mismo juego de fuerzas, puede ser doble cuando este juego de fuerzas pertenece a un conjunto de relaciones más vasto. Podemos partir de la figura misma o del conjunto a que pertenece. Y según hagamos lo primero o lo segundo, veremos el caso a una luz distinta, sin que por eso se deje de tratar de una misma cosa.

Podemos resumir lo dicho antes, afirmando: si yo pongo en relación la actividad vertical que obra en la acometida del arco con otra actividad vertical ya existente, y considero la una como continuación de la otra, o si yo digo: esta actividad vertical se produce por el equilibrio de una actividad de contracción que obra por todas partes, y que en dicho sitio obra horizontalmente, y de la contractividad provocada por ella que tiende hacia afuera, es decir, hacia el punto central del arco. La actividad vertical ya existente se convierte en el arco en una fuerza que lleva en sí misma el equilibrio.

Dicho en términos inversos, la actividad vertical puede parecer que irrumpe de fuera, mejor dicho, de abajo, en el arco, sólo porque en el arco hallamos tal equilibrio que permite la acometida vertical del mismo.

De igual modo considero yo también el mismo proceso, sólo que desde distintos puntos de vista, cuando digo que la cúpula colocada verticalmente sobre el tambor se distingue porque la actividad vertical del tambor irrumpe en la cúpula y la prolonga en dirección vertical, y, por tanto, y especialmente, impide que se extienda hacia abajo, mientras que la cúpula que se ensancha hacia afuera en su comienzo descansa independientemente sobre el tambor, y cuando digo que en la cúpula que se inserta verticalmente existe un equilibrio entre la tendencia de ensanchamiento y de concentración que hace posible su subida vertical.

Finalmente, sólo son también maneras distintas de considerar una misma cosa, el reputar, como lo hemos hecho ahora,

la cúpula como un techo que se retrae en sí, o, como hemos hecho otras veces, ponerla en una misma línea con las formas simples de vasijas, formas de bocel o contracción de una basa de columna, formas de capiteles, etc., etc.

Arco rebajado.

Consideremos ahora nuestro arco desde otro punto de vista.

El arco cortado del círculo, o que representa un segmento de círculo, hace referencia aquí, como en el bocel circular o como en la contracción circular, a una tensión y firmeza igual por todos lados.

La fuerza que ensancha el arco, le ensancha en una doble dirección: le ensancha horizontalmente y al mismo tiempo le eleva. Ahora bien, en este respecto, la igual firmeza y tensión que se nota en todos lados quiere decir que el arco se presta al ensanche en todas direcciones y con igual facilidad desde su punto central, o, en su caso, que ofrece la misma resistencia a la actividad de ensanchamiento que se ejerce en todas direcciones.

Pero podemos luego admitir que en una dirección esta resistencia se acerca a un límite absoluto, y, por consiguiente, con el avance del ensanchamiento mengua, primero, más despacio, luego, cada vez más deprisa; o podemos agregar, en pensamiento, a aquella actividad igual en todas direcciones, la idea de un límite absoluto para la posibilidad del ensanche en una dirección. Esta dirección puede ser la vertical. La razón es que el último fin sólo puede ser la gravedad poniendo tal límite absoluto.

Pero en cuanto el arco en su ensanchamiento hacia arriba, o en cuanto el movimiento de elevación existente en el arco encuentra tal límite, el perfil del arco adquiere la forma que caracteriza al bocel de arco rebajado o a la contracción de esta misma forma.

En otras palabras, hemos llegado a aquella concepción que solemos emplear cuando hablamos de un «arco rebajado», sin añadir nada más. Por el contrario, el arco circular, y en caso de

normalidad el arco semicircular, nacen cuando prescindimos de tal suposición, y admitimos una igual tensión o movilidad por todos los lados.

Pero, como siempre, aquí también nuestra impresión de la forma espacial corresponde a las condiciones de su nacimiento. Porque esta impresión no es otra cosa que nuestra experiencia interior de las condiciones de nacimiento de la figura, es decir, de las fuerzas y actividades que dan a la forma su existencia. Por esto sentimos nosotros, en la consideración del arco rebajado, la resistencia especial contra la componente vertical de la fuerza que ensancha el arco, por tanto, contra la fuerza que tiende a «elevarle».

Podemos ahora definir esta resistencia en general como una forma especial de rigidez. Nos referimos a una rigidez de la masa que en el arco se eleva, por consiguiente, una rigidez que pone un límite a la presión o desviación de las partes de la masa hacia arriba. Esta rigidez aparece, naturalmente, motivada por la gravedad interior de la masa, por su natural tendencia hacia la tierra, por su natural «pesantez». Pero hay que observar que esta gravedad es gravedad interior, no la gravedad que obra sobre el arco motivada por una carga. En tal carga se da la posibilidad de que pueda ser elevada indefinidamente. Por consiguiente, no ofrece una resistencia creciente con el progreso de la elevación, y que, por último, señala un límite absoluto. En cambio, la propia gravedad o la inercia de la masa puede ser susceptible de considerarse de este modo. La fuerza elevadora es, por cierto, una fuerza propia de la masa. La masa se eleva en sí misma o se retrae en sí misma hacia arriba. Y, por consiguiente, puede llegar un momento en que el peso ponga un límite a la elevación de esta masa, en que la fuerza elevadora se equilibre con el tiro de esta propia gravedad. Puede darse un punto de tensión interior de reposo entre estas dos fuerzas o tendencias que obran sobre la masa en dirección contraria.

Pero entiéndase bien: no se trata aquí de un efecto que se contrapone a otro efecto, sino de una fuerza que es tenida en jaque por otra fuerza; no se trata, podemos decir también, de una «voluntad» (y, en último término, cada «fuerza» es una

voluntad) paralizada en su actuación por un impedimento procedente del exterior, sino de una voluntad atada interiormente a otra voluntad y contenida dentro de ciertos límites.

Según esto, la forma rebajada da al arco esa tensión o rigidez interior característica, esa seguridad de permanencia basada en la gravedad interior de la masa elevadora. Por el contrario, el arco circular carece, en comparación con el rebajado, de dicha tensión, lo que hace que parezca ligero, libre interiormente, como jugando sobre el espacio que está debajo de él, como cerniéndose o volando sobre él. Lo que contiene la actividad contráctil o de ensanchamiento y hace posible su forma, no es otra cosa que la cohesión interior natural de la masa obrando en todas direcciones.

De aquí se deduce que, siempre que una fuerza obra aquella firmeza interior característica del arco y de la bóveda, es decir, de su permanencia o seguridad por la propia gravedad, se manifiesta como esencial a ella, o sea, se descubre en el carácter del resto del edificio, lo cual quiere decir que allí donde la masa con su propio peso tiene una significación positiva, es decir, donde este peso parece colaborar en la capacidad de existencia del todo arquitectónico, se encuentra justificada la forma de arco rebajado del arco y de la bóveda, en mayor o menor medida.

En consonancia con lo cual, allí donde esta suposición se da realizada, el arco y la bóveda suelen tener la referida configuración. El arco semicircular del edificio románico, por ejemplo, no suele ser tal, sino más bien un arco «realzado». Pero esta clase de arcos, como en otra parte hemos dicho, son en realidad arcos rebajados.

Son, dicho más exactamente, arcos achatados por arriba, es decir, arcos elipsoidales rebajados, modificados. Lo característico en ellos es el alargamiento elíptico: un arco, pensado primeramente como semicircular, es convertido en una media elipse por un movimiento de alargamiento que obra verticalmente en toda la masa a que pertenece el arco.

Pero contra este movimiento vertical obra luego aquella resistencia existente en la masa que se eleva, y que la forman los partículas de dicha masa, que se rebelan a una compresión

cada vez mayor en dirección vertical, o, dicho en otras palabras, obra su propia gravedad. Y por esto la media elipse aparece rebajada en su parte superior, y a la vez, esta parte superior aparece retraída horizontalmente; en una palabra, la figura aparece achatada.

De esta manera nace un arco que se acerca a aquella forma originada cuando en el extremo de un arco semicircular se añade un trozo recto. Dicho a la inversa, el arco realzado que así nace tiene sentido solamente como aproximación al achatado por arriba, es decir, a la media elipse que se ha convertido en arco rebajado. Es decir, tiene su sentido como expresión de una fuerza que obra en todo el edificio fluyendo de abajo y realzando, es decir, de una fuerza de alargamiento elíptico por un lado, y por otro, del firme descansar en su propio peso del edificio mismo.

Especial mención merece en este respecto también la cúpula con acometida vertical. En ella, lo que se eleva no es un muro o una línea limitante inferior, o, en su caso, una cubierta, sino el límite superior de un espacio tridimensional ensanchado, o si se quiere, lo que se eleva es el techo que está sobre este espacio y se retrae por todos lados en sí mismo. También esta cúpula puede tener y tiene, por regla general, la forma elíptica o, más exactamente, semielíptica. Y es natural que la tenga, porque el movimiento de prolongación o de elevación vertical afluye a la bóveda procedente del tambor.

Y así es justo que sea si la cúpula ha de parecer lo que regularmente debe parecer; es decir, una continuación del tambor, su resolución natural, y no un birrete superpuesto al tambor.

Pero suponiendo que a la cúpula sigue, coronándola, una linterna, el movimiento no irá a parar en la cúpula sino que pasará por ésta y parecerá fluir en la linterna para resonar en ella y sólo en ella.

Tal corriente de movimiento vertical, a través de la cúpula, es lo que le da a ésta la forma elíptica, y, en último término, es lo único que se la puede dar.

Pero si es verdad que de todo ello resulta que la cúpula es un miembro de un movimiento vertical que pasa a través de

ella, no es menos cierto que también conserva una existencia independiente. Es la figura que se sostiene a sí misma y persiste en su propio sér en virtud de su solidez interior. El hecho de sostenerse a sí misma implica, *eo ipso*, el pensamiento de la propia gravedad. Este permanecer en sí misma de la figura, es el persistir en la tensión entre su propia gravedad y la tendencia a ensancharse y a elevarse. Y esta idea implica la forma de arco rebajado.

Los dos diferentes puntos de vista desarrollados aquí, están en oposición o en relación antagónica. Pero ambos conservan sus derechos. Se podrá preguntar, en ciertos casos, desde qué punto de vista se debe considerar preferentemente la cúpula. Lo cual quiere decir: que cuanto más se afirma ésta en sí y aparece como una cosa independiente, tanto más achataada o rebajada aparecerá por arriba, y tendrá para nuestra impresión aquella tensión que la hace aparecer como perseverando en sí misma.

No impide esta existencia por sí que la cúpula sufra los efectos de aquel movimiento vertical procedente del tambor y se retraiga afectando, en su consecuencia, un alargamiento elíptico. Pero la forma elíptica pura se convertirá en una forma elipsoidal más o menos rebajada.

En cambio, la forma de la cúpula se acercará otra vez a la elíptica pura en la medida en que el concepto opuesto, es decir, la idea de que la corriente de movimiento pasa a través de ella y llega a la linterna, gane terreno. Y cuanto más terreno gaña esta idea tanto menos aparecerá la cúpula *eo ipso* descansando en sí misma o constituyendo una cosa independiente.

Todo esto tiene, naturalmente, su importancia para la linterna. Cuando el movimiento se realiza *para* la cúpula y sus efectos se consuman en ella, es decir, cuando la cúpula tiene su significación en sí misma o constituye un fin para el movimiento, éste, al pasar a la linterna, es un movimiento nuevo. Es decir, que la linterna no aparece como algo necesario que prosigue el movimiento de la cúpula, sino que *está* sobre la cúpula o descansa en ella como en su base natural. Al individualizarse la cúpula se individualiza también la linterna.

Por otra parte, tal descansar de la linterna sobre la cúpula, tal *estar* sobre ella, exige una situación firme y segura de esta última. Con esto se comprende que siempre ha de tenerse en cuenta cómo *está* la cúpula. En primer lugar, hemos considerado una situación fija permanente, la cual exige una sólida cimentación. Pero enfrente de esta situación se puede dar también la de suspensión ligera que no exige tal requisito. Y este último caso determina una elevación libre de la cúpula, y, por tanto, una aproximación a la forma elíptica.

A la inversa, la linterna parecerá como unida a la cúpula, es decir, recibiendo su movimiento vertical, continuándole, conduciéndole a su término; en una palabra, aparecerá como el remate superior de la cúpula, cuando, por su propia configuración, no aparezca como suspendido, sino como una cosa pesada, y, sin embargo, la cúpula se extienda en su extremidad superior elípticamente de modo que no tenga el aire de una figura que descansa y permanezca segura en sí misma. Como se ve aquí, se columbran infinito número de posibilidades de formas de cúpula en sus relaciones con la linterna.

A la forma de arco rebajado opusimos, cuando estudiábamos el bocel y la contracción, la forma acodada. Naturalmente, ésta no entra en cuenta en nuestro presente estudio de las formas de bóveda y linterna. La razón ya la hemos expuesto, fundamentalmente, al decir que la gravedad es ahora una fuerza que obra en sentido vertical. Y ni en la arquitectura ni en la tectónica (artes que son a las que aquí hacemos, naturalmente, referencia) hay una fuerza actuando horizontalmente que esté al lado de aquéllas y que pueda condicionar de un modo análogo la forma del arco de la bóveda y de la cúpula.

Esto quiere decir, más particularmente, que faltan las condiciones para el arco acodado que rompiera un muro limitándole por arriba, así como para la bóveda de esta misma forma. La forma en cuestión se engendra por la resistencia que ofrece la rigidez de curvatura a una fuerza que, en una figura extendida en cierta dirección, tiende a ejercer una presión hacia adentro en esta misma dirección.

Ahora bien, esto, en nuestro caso, querría decir que el arco podría tomar la forma acodada sólo cuando desde los lados

obrase una fuerza en dirección horizontal sobre una viga originariamente horizontal, o sobre un techo que se extendiese horizontalmente, fuerza que tendería a empujar en el mismo sentido al arco o al techo, y opondría una rigidez de curvatura a la extensión vertical de dichos elementos. Pero tal fuerza de contracción horizontal es un contrasentido en arquitectura. En el edificio no se da dicha fuerza; aunque es verdad que ciertas partes del mismo pueden estar sometidas a una tal presión vertical procedente de arriba y aún de arriba a abajo, también lo es que, por ejemplo, la base de una columna puede estar sometida a una presión procedente de los lados y que obrase en sentido vertical, a saber: a la presión procedente de la columna y a la contrapresión del suelo.

El arco apuntado.

El arco apuntado y, por consiguiente, la cúpula de esta misma forma, pertenecen a una región completamente nueva. En el arco apuntado no se eleva un techo como en el redondo o en el rebajado. En general, el edificio de arco apuntado no conoce tal cosa. Por el contrario, la línea del arco es aquí siempre, como ya quedó dicho en lugar oportuno, una continuación del movimiento de los pilares.

Pero, a la vez, este movimiento vertical procede de la concentración que él mismo produce en los pilares. Y vuelve a la masa que en las figuras verticales, separadas espacialmente, se contrae y que, a la vez, ha dividido. Asimismo, de esta concentración horizontal se producen, a la vez, diversas actividades. Esta concentración, y con ella la actividad vertical, contrarresta la natural reconcentración en la masa, por la cual los miembros horizontales se han diferenciado. De aquí resulta una separación de los miembros verticales, un desgajarse de los mismos en forma de abanico, formando «cinchas y costillas». Estas conservan la forma semicircular y no adquieren la forma de arco rebajado porque aquí falta la causa de transformación de aquella forma en ésta, es decir, falta el concepto de gravedad que debería ofrecer la resistencia. En lugar de este concepto aparece, de la vuelta por todos lados a la primitiva

masa, el concepto de la paralización de la actividad horizontal concentradora y, a la vez, de la vertical por aquel retroceso a la masa.

Este retroceso a la masa es, realmente, un volver al punto en donde las partes en que el movimiento se articula dentro de los miembros verticales, se emancipan del lazo que las unía dentro de dichos miembros, abandonándose de este modo a sí mismas, como sucede, por ejemplo, sobre el remate o capitel del haz de pilares.

Estas partes del movimiento verticales tienden luego siempre hacia arriba, por lo mismo que son partes de un movimiento vertical. Pero, a la vez, puesto que ya no están ligadas entre sí y, por consiguiente, la tendencia a volver a la masa ya no es estorbada en sus efectos, sucumben a esta tendencia desde el punto indicado.

Y esto da por resultado la línea del arco circular. Las partes de movimiento vertical se separan unas de otras. Y las líneas circulares prosiguen, naturalmente, el movimiento circular desde los distintos lados hasta que se encuentran.

Pero este encuentro, como ya tuvimos ocasión de hacerlo notar, en otro respecto, no es un choque o una acción contraria, sino el vencimiento completo de aquella fuerza que disgrega el todo en miembros verticales, por consiguiente, el vencimiento de la concentración horizontal y de la actividad vertical que de ella brota y que de la masa indiferenciada forma los distintos miembros verticales por aquel volver a penetrar en la masa. El punto de encuentro, es decir, la línea del arco apuntado, es el restablecimiento del equilibrio originario de la masa, es decir, la simple situación de reposo. Por lo cual vemos que sucede con el arco apuntado en los muros lo mismo que con la bóveda apuntada.

SECCIÓN QUINTA

La obra de arte técnica.

CAPITULO XX

GENERALIDADES SOBRE LA ESENCIA DE LAS ARTES TECNICAS

El material.

Bajo la denominación de obras de arte técnicas, comprendo los productos de las artes «técnicas», a saber: de las artes o manufacturas industriales. Es decir, que bajo este epígrafe vamos a tratar de industrias como la de construcción de edificios, muebles, rejería, cerámica, tapicería, etc.

Ahora bien, ¿qué es una obra de arte técnica? ¿Qué es lo que significa más especialmente en oposición a la obra de arte plástica?

Se dice que la obra técnica sirve para un fin práctico. En efecto: las casas sirven para vivir en ellas, para habitarlas; las vasijas sirven para guardar líquidos; las alfombras sirven para proteger el suelo o para hacer el paso más blando. Pero nada impide tampoco que un cuadro, por ejemplo, un cuadro mural se emplee para cubrir una pared, o un lienzo al óleo se emplee a guisa de biombo, etc., etc. Nada se opone a que una estatua con los brazos horizontales sirva de percha asemejando un perchero artísticamente fabricado.

A lo que se responderá que esto es posible, pero que dar tal aplicación a dichos objetos es desconocer su propio fin y darles un empleo inadecuado o abusivo. En cambio, se añadirá, la obra de arte técnica está destinada, desde luego, a estos usos

Sin embargo, esto último tampoco es verdad en absoluto. Un plato puede estar destinado a colgarse en la pared, un vaso de porcelana puede estar fabricado de modo que su uso práctico, y aun la mera idea de tal, queden descartados. Imaginemos una fuente artística. Indudablemente se puede tomar de ella agua para beber o para guisar, o, en general, para los usos de limpieza doméstica. Quizá también esto no sea posible por impedirlo las ordenanzas municipales. En suma, dicha fuente artística puede estar hecha, como las obras de arte reproductivas o plásticas, simplemente para ser contemplada. Quizá brota de ella el agua, pero no para fines prácticos. Está destinada solamente a presentar un juego de agua. Y tal juego de agua o surtidor, con las imágenes plásticas que puede evocar, puede estar exclusivamente destinado a entretener al espectador exactamente en el mismo sentido que lo haría el arte representativo. Y, por último, una fuente artística puede convertirse al fin en una obra de arte que ya ni siquiera pueda recibir el nombre de fuente. Para ello basta prescindir del agua, con lo que se convertirá en un monumento destinado a ornato de una plaza pública.

Mas por esto la obra técnica no pasa a ser obra de arte figurativa, sino que sigue siendo tal obra técnica. Más bien se la podría designar como una obra de arte arquitectónica.

Contemplemos ahora todo el camino andado. Hemos visto que no es contrario a la naturaleza de la obra de arte técnica el que sea empleada en fines prácticos. En cambio, sí se opone a la naturaleza de la obra de arte reproductiva o figurativa. De aquí parece deducirse una clara distinción entre las dos clases de artes.

Sin embargo, por otra parte, hemos visto que para la clase de obras que hemos denominado obras técnicas, sólo es esencial de una manera general que puedan servir para fines prácticos. En algunos casos particulares no es para algunas artes esencial este uso. También pueden estar destinadas por su propia naturaleza a la contemplación estética. Ahora bien, esto parece contradictorio.

Sin embargo, esta contradicción desaparece si este «estar destinado a usos prácticos» lo concebimos de una manera más

general. La obra tectónica sirve para su uso en virtud de su masa material. Es decir, el «servir» es una función material de esta masa, por ejemplo, de la madera, piedra o del hierro trabajado en cierta forma.

Este funcionamiento de la masa material de la obra de arte es, ahora, para la obra de arte técnica en general, característico. Y aquel «poder servir» para usos prácticos de la obra técnica es para ésta característico, sólo considerado como tal función *material* de la masa. Y obsérvese que subrayo la palabra material añadida al concepto de función. Esta añadidura es necesaria, puesto que también en la obra de arte reproductiva o figurativa la masa material tiene una función. Pero esta función es una función ideal: la de ser base sensible del mundo ideal encarnado en la apariencia sensible de la obra de arte.

Aquel funcionamiento material de la masa material de la obra técnica, sin embargo, no necesita ser imaginado como un servir para usos prácticos. Es verdad que siempre consistirá en un «servir». Pero aquél no será el único posible. Se supone que antes tiene otro fin. Antes de que la obra de arte técnica pueda servir para un fin práctico, debe tener una existencia material. Y también ésta se la proporciona a la obra de arte la masa «material». Con lo cual está indicado ya el servicio que la masa material de la obra de arte presta a ésta siempre.

Mas de lo dicho no parece deducirse ninguna oposición entre la obra de arte técnica y la obra de arte reproductiva. También en la estatua de bronce, se dirá, la masa material, el bronce, da a la obra una capacidad de existencia material. La da solidez. Si la estatua representa a un hombre, la parte de masa que reproduce las piernas del hombre sustenta la parte de masa en que están figurados el tronco y la cabeza, así como en una mesa las patas sustentan la parte superior de ésta.

Pero también aquí la diferencia aparece clara. En la estatua, decimos, la masa o parte de masa que reproduce las piernas de un hombre sustenta la masa o parte de masa que reproduce la parte superior del cuerpo del hombre, es decir, el tronco, los brazos, la cabeza. En la mesa, por el contrario, las patas sustentan la parte alta de la mesa. Es decir, que mien-

tras en el primero la masa *figura* o *reproduce* algo, en el segundo, o sea cuando se trata de la mesa, la masa no *reproduce* nada.

También en el primer caso, o sea el de la estatua, hay una parte, la parte superior del cuerpo que está sostenida por las piernas; pero estas piernas que sustenta dicha parte superior del cuerpo, o sea el tronco, los brazos y la cabeza, son una reproducción de piernas reales; y también el hecho de sostener es en la obra de arte plástica mera representación, es decir, que sólo tiene una existencia ideal.

Por consiguiente, en la obra de arte figurativa o representativa, por ejemplo, en la estatua de bronce, la función de sostén es doble; es una función real y una función material: las partes inferiores de la masa material sostienen en realidad a las partes altas de esta misma masa material; y las piernas figuradas o representadas sostienen, no en realidad, sino en el mundo ideal de la representación, el tronco, los brazos y la cabeza, que en cuanto tales no son cosa real, sino figurada o representada.

Y aquí hemos llegado al punto decisivo que señala la distinción entre la obra de arte plástica representativa o figurativa y la obra puramente técnica: sólo esta última función, o sea la función ideal, es la que concuerda con el sentido de la obra de arte o pertenece a aquello que constituye su propio contenido. En cambio, y por el contrario, en la mesa, la función material que las patas ejercen con respecto al resto del mueble, constituye realmente una parte del sentido y del contenido de la obra de arte.

El proceso, pues, se desarrollará del siguiente modo: en ambos casos la masa material desempeña positivamente una función material; en ambos casos la masa material desempeña en la obra de arte el papel de aseguradora de su capacidad real de existencia. Pero en la obra de arte técnica esta función material está dentro del contenido a cuya concepción aspira la contemplación estética; mientras que, por el contrario, en la obra de arte técnica la contemplación estética no tiende a tal función material de la masa, sino que en vez de ésta aparece, en primer término, la función representada.

Con lo cual queda realmente dicho hasta dónde tiene importancia la oposición entre la obra de arte técnica y la obra de arte representativa o figurativa.

La cuestión puede formularse concretamente en estos términos: ¿cuál es el fin de la contemplación estética en uno y en otro caso? O, ¿qué es lo que constituye en cada caso el contenido de la obra de arte?

Y esta pregunta sólo puede contestarse de la siguiente manera: la contemplación estética tiende en ambos a las funciones o prestaciones; en ambos casos el contenido de la obra puede ser considerado como un conjunto de funciones. Pero en la obra de arte técnica estas funciones están asumidas por la masa material, mientras que en la obra de arte representativa o figurativa estas funciones están asumidas por la reproducción de lo representado, es decir, por los elementos ideales de la obra, encerrados, sí, en una masa, pero constituyendo un mundo ideal que tiene valor por sí e independiente de tal masa.

Pero, al llegar a este punto, no podemos pasar adelante sin deshacer un error a que puede dar lugar la palabra «función» mal interpretada.

Aquello a que la contemplación estética tiende tanto en la obra de arte técnica como en la obra de arte figurativa, debe ser definido más concretamente como «vida». Y esta «vida» no es algo que se represente a los sentidos o a la inteligencia, algo directamente contenido en la obra de arte o que constituya una de sus partes, sino que es algo proyectado sentimentalmente.

El fin a que tiende la contemplación estética no serán, pues, en ninguno de los dos casos, los servicios o funciones materiales tal y como éstos se representan a nuestros sentidos, o como hablan a nuestra inteligencia, en una palabra, no serán meras funciones o prestaciones físicas y reales. Sino que tal fin le encontraremos en la vida que nosotros proyectamos sentimentalmente en tales elementos sensibles o físicos.

Pero aquello en lo cual esta vida es proyectada, se nos revela en cada caso como diferente. Una vez, en la obra de arte técnica, la vida que nosotros proyectamos sentimental-

mente pertenece a la vida proyectada y concebida en la contemplación estética. La otra vez, aquella vida es exclusivamente la vida que, completamente extraña a la masa, es por nosotros infundida en las formas que representan esta masa.

Ciertamente, la naturaleza del material no carece de importancia o significación para la obra de arte representativa o figurativa. Por ejemplo, para la estatua no es indiferente que sea de bronce o de mármol. Sería otra cosa si estuviera hecha de madera o de piedra. Pero ya vimos en otra parte lo que esto quiere decir. Lo expresaré más brevemente del siguiente modo: siendo una clase de material más adecuado que otra para la representación de tales o cuales lados o aspectos de la vida humana, nos encaminará (en tanto podemos tener noticia de estas cualidades por la percepción sensible), o llevará nuestra contemplación estética en una determinada dirección, a saber: en la dirección de aquella vida para cuya representación el material es más adecuado.

De aquí resulta que la obra de arte, por lo que atañe a su contenido, es otra, lo cual trae como consecuencia necesaria que la forma sea otra también; es decir, que esté configurada de tal modo, que tienda a actualizar el contenido, o sea, la vida que hay en ella, en la cual somos introducidos, precisamente, por el material.

Lo que acabamos de exponer es una nueva manera de marcar la oposición que necesariamente tiene que existir entre la obra técnica y la obra de arte reproductiva o figurativa. En esta última, el material impone a la contemplación una dirección determinada, no sólo por su naturaleza, sino porque el material, o, mejor dicho, su vida, penetra en el objeto mismo de la contemplación estética.

Lo cual nos hace ahora volver a aquel concepto del «servir», determinando su sentido. Me refiero a la afirmación de que es característica de la esencia de la obra de arte técnica que en ella la masa material, «sirva» a la capacidad de existencia del todo. Y cuenta que en esta última expresión, «capacidad de existencia», no nos referimos a la existencia física, sino a la capacidad de existencia para nuestra impresión estética. Sólo para ésta existe la obra de arte técnica, cuando es

una obra con vida propia. Será capaz de existencia cuando sea un organismo, es decir, cuando forme un conjunto vivo que pueda conservarse en la existencia con seguridad por el equilibrio de sus fuerzas.

Pero a esta capacidad de existencia la masa no puede contribuir, sino por medio de las fuerzas, actividades y posibilidades de acción encerradas en ella, es decir, proyectadas en ella en virtud de la vida en ella proyectada.

Teoría de la forma técnica y de la forma artística.

Pero ha de tenerse en cuenta que esta vida que nosotros proyectamos en la masa material, no la proyectamos a capricho, sino por razón de las cualidades sensibles dadas en la masa.

La proyección sentimental es el cumplimiento de estas condiciones dadas sensiblemente y de la posibilidad que éstas establecen de una comunicación física con nuestra vida. Es más, al hablar aquí de una comunicación, está ya fundamentalmente presupuesta la proyección sentimental.

De esta suerte, quedan plenamente justificadas las dos afirmaciones que hemos hecho, a saber: la primera, que la contemplación estética nunca se dirige, ni aun cuando tenga por objeto la obra técnica, a la masa material; la segunda, que es característico de la contemplación estética de la obra de arte que admita en sí una masa material y sus prestaciones o servicios.

La primera afirmación es justa si por masa material entendemos esta masa real física con las cualidades y posibilidades de aplicación que la percepción sensible y la inteligencia encuentran en ella. Porque la contemplación estética no es ni la consideración simplemente sensible, ni la puramente intelectual.

Y la segunda afirmación es justa, si por masa material se entiende la que en la contemplación estética ha adquirido vida. Entonces, el servicio que la masa material presta al todo haciéndole capaz de existir, pertenece al contenido, entra dentro del contenido de la contemplación estética. Esto quie-

re decir, en otras palabras, que lo que pertenece a dicho contenido es la contribución que la masa viva, con sus actitudes y posibilidades, aporta a la construcción del organismo vivo que llamamos obra de arte técnica. Y debemos añadir: es para la obra de arte técnica característico que en ella la vida del material suministre un contributo.

Y en verdad, la vida de la masa material proporciona al organismo vivo, al cual llamamos obra de arte técnica, no sólo un contributo, sino que su vida es el manantial de donde fluye e irradia la vida que anima a dicho organismo. El material es ciertamente aquello de lo cual se produce la obra de arte en totalidad, con el que se construye en todas sus partes. Por esto mismo se le llama «material». La cosa física llamada obra de arte es la configuración dada a un material físico determinado. Y en consecuencia, también el organismo vivo de la obra de arte será la configuración de aquello que hay en el material, es decir, de su vida, de sus actividades, de sus posibilidades todas.

Pero todo lo que llevamos dicho aquí requiere aún un complemento necesario.

La contemplación estética, decíamos, no tiende a sumirse a las condiciones de existencia puramente física de la obra técnica. A su contenido no pertenece el material, esto es, la cosa física con sus cualidades físicas. Que esto es así lo demuestra la naturaleza peculiar de la contemplación estética. Por otra parte, la vida del material está ligada a sus cualidades físicas y a sus posibles aplicaciones prácticas. Y con ello están también ligadas, para nosotros, las condiciones de existencia de la obra de arte a sus condiciones físicas. Debemos creer en estas últimas si la obra nos ha de satisfacer estéticamente. La piedra, de la cual está hecha una columna, debe parecernos tan sólida, que pueda sostener o soportar, en virtud de sus cualidades físicas, el entablamento que descansa sobre ella.

Mas, para que la columna de piedra sea capaz de sostener o soportar una carga, no bastan estas cualidades físicas del material, sino que se exige, a la vez, una determinada forma. La columna debe tener un cierto espesor para poder sostener el

peso del entablamento. Debe también tocar la superficie del suelo en un diámetro determinado, para mantenerse en pie, etcétera, etc. En una palabra, la forma de las partes de la masa debe ser tal, que quede descartado todo peligro para la posibilidad de existencia del conjunto.

Mas todo esto parece que encierra en sí una contradicción.

Por una parte, decíamos: la contemplación estética no se dirige, no va, no penetra en las propiedades físicas del material y en la capacidad de existencia del todo, condicionado por ellas. Por consiguiente, no se entrometerá tampoco en la forma, en tanto ésta garantiza las condiciones de existencia de la obra de arte, por ejemplo, la seguridad de un edificio. Y, sin embargo, todo esto tiene, por otra parte, importancia fundamental para la consideración estética.

Una conocida teoría sacada de la historia de la estética del arte técnico, intenta dar solución a este problema distinguiendo las clases de formas de obras de arte técnicas, especialmente de obras de edificación, y poniéndoles una enfrente de otra de manera señalada. Unas de estas formas se llaman las formas técnicas o manuales, o también formas embrionarias (*kernformen*), y las otras, formas artísticas. Ambas, se nos dice, se conducen, la una con respecto a la otra, de manera que la forma artística se añade a la forma técnica o manual y la envuelve a ésta como algo completamente independiente de ella. Y la relación interior de ambas consiste en que la forma artística indica simbólicamente la esencia de la forma técnica, es decir, la función que ésta realiza.

Ante todo, hemos de notar que la oposición conceptual entre «forma técnica» y «forma artística» no deja de dar lugar a ciertas reflexiones.

La «forma artística» expresa, indica o hace referencia simbólicamente a la esencia de la «forma técnica». Pero con la palabra «esencia» no se quiere dar a entender una esencia cualquiera, sino la esencia de las partes de la construcción. Con ello se indica, como ya dijimos, la función que éstas representan. Se trata de una esencia artística, y no, por ejemplo, de la esencia de una materia bruta. Y, a la vez, se trata también de una esencia en la que la vida de este material en

bruto se condensa en una función arquitectónica y en ella se articula.

Ahora bien, así concebidas las cosas, en el arte de la edificación, como en las artes técnicas en general, no hay tal oposición entre las formas técnicas y las formas artísticas, sino que todas las formas son formas artísticas.

El acanalado de la columna dórica, por ejemplo, es para aquella teoría una forma artística; con mejor razón, el capitel corintio de hoja de acanto o la cariátide. En contraposición a éstas, el sencillo poste liso, de corte redondo o cuadrado, será una «forma técnica».

Pero esta última no es menos que aquélla una forma artística. También es traída a la existencia por la actividad artística. Y también en ella se expresa una «esencialidad interior», a saber: la esencialidad o función del sostener y elevar verticalmente. Y si con el pensamiento le quitamos al capitel corintio las hojas de acanto y le damos una forma sencilla y sin adornos, también merecerá, no obstante, el nombre de forma artística.

Así como en la forma de aquel sostén rectilíneo está ya marcado el elevar o apoyar, también en el capitel corintio, desprovisto de toda clase de ornato, se expresa un movimiento vertical inequívocamente. Por lo tanto, no necesita recibir una forma artística para expresar dicho movimiento.

No menos cuestionable es la doctrina, según la cual las formas «artísticas» envuelven las formas técnicas, o sea, que las cubren con un velo.

En realidad, casi puede decirse todo lo contrario, a saber: que las formas artísticas son verdaderos trasuntos de las formas técnicas, son continuaciones de éstas, son su explicación o su expresión.

Para no salir del más sencillo de los ejemplos propuestos, diremos que los acanalamientos o las estrías de la columna dórica, no constituyen un accesorio envolvente de la columna lisa, sino que en ellos toda la columna se retrae en entrantes repetidos para luego volver al originario diámetro, para volver luego a retraerse, etc. Toda la columna y toda la vida de la columna palpita en esta canalización, en rítmico mo-

vimiento. La solidez y energía toda de su esfuerzo vertical y de elevación, se resuelve en tal movimiento. Toda la masa viva se diferencia en sí misma por medio de esta palpitación. Y lo mismo en el capitel corintio todo el capitel, y, por último, la columna entera se refleja en las hojas como una figura que se desarrolla en movimiento vertical. Y por el mismo estilo, finalmente, en la cariátide, la columna entera se transforma en la figura de un ser humano que soporta una carga.

Sentido verdadero de la «forma técnica» y de la forma artística.

Sin embargo, a pesar de todo lo dicho, la oposición entre la forma técnica y la artística tiene un sentido real.

Las formas de las artes técnicas, en general, pueden ser consideradas desde dos puntos de vista. Y estos puntos de vista ya fueron expuestos y estudiados anteriormente.

El material, decíamos, garantiza las condiciones de existencia, es decir, la duración de la obra de arte técnica, unas veces como tal material, otras en virtud de una determinada forma. Salvaguarda, además, las condiciones de su existencia física. Ahora bien, en tanto la forma sirve especialmente para garantizar las condiciones de existencia física de la obra, dicha forma puede llamarse forma técnica. Por el contrario, se llamará «forma artística», o, si se quiere, «pura forma artística» en cuanto no está inmediatamente al servicio de las condiciones de existencia física del todo, sino que, prescindiendo de tales relaciones o independientemente de ellas, contribuye a la vida propia de la obra de arte.

Pero, como se puede ver por lo que dejamos expuesto, lo que aquí se contraponen no son estirpes de formas, como forma técnica y forma artística, sino puntos de vista o modos posibles de consideración.

Al ejercitar nosotros estas diferentes maneras de consideración, podemos, efectivamente, hablar de elementos de forma que convierte a ésta unas veces en forma técnica, y otras veces en forma artística que trasciende de la forma técnica.

Pero también sería empeño raro querer señalar los elemen-

tos de una o de otra clase. La columna, ya lo dijimos, debe tener un cierto diámetro en contacto con el suelo y una cierta fortaleza para cumplir su misión de sostener el edificio entero. Pero vimos también que sólo en abstracto podemos separar este diámetro de contacto y esta fortaleza de los demás elementos formales de la columna, como su carácter rectilíneo, su reducción (*verjüngung*), su eventual hinchazón.

Por lo demás, todos aquellos elementos que integran una forma técnica son, a la vez, elementos de una forma artística, si bien no de una forma artística pura. Es cosa que también integra la vida de conjunto de un edificio el que la columna entre en relación con el suelo en un cierto ancho para que el elevarse de éste se haga sensible a la contemplación estética, y no es ajeno a la misma tampoco el ímpetu de elevación y de apoyo reveladores de una manera viva en la anchura de la columna.

Según esto, la forma técnica no aparece divorciada en modo alguno de la forma artística. Lo que hay que tener en cuenta es que podremos considerar en una forma artística si tiene importancia y en qué medida la tiene para las condiciones físicas de existencia del todo. Entonces la podremos señalar, no como forma técnica en oposición a la forma artística, sino como forma técnica conjuntamente con ésta.

Mas volvemos de este modo a la aparente contradicción que registrábamos más arriba: las condiciones físicas de existencia del todo, y el material y la forma en cuanto sirven a aquéllas, son para la contemplación estética de importancia fundamental, y, sin embargo, la contemplación estética no atiende ni se dirige a ellas.

Esta contradicción desaparece si consideramos un momento lo que significa la frase «contemplación estética». En ella las condiciones físicas de existencia de la obra de arte técnica y todo lo que a éstas contribuye, y en tanto contribuye a éstas, no son consideradas. El material y la forma, como condiciones de dicha existencia física, no son objeto de la contemplación.

Lo cual quiere decir: que yo puedo, ante un edificio, preguntar si la masa material, por un lado, y por otro la forma

técnica, tienen la solidez, dureza, cohesión que deben tener para realizar o cumplir sus funciones físicas o técnicas. Esta pregunta, incluso, la debo formular como técnico. Pero la observación del técnico no es la contemplación estética, no es, por consiguiente, la consideración de la obra de arte como tal.

De hecho, esta pregunta no encuentra puesto alguno en la contemplación estética. También, mientras yo contemplo la obra, puede asaltarme aquella duda. Y hasta sucede, necesariamente, que tal duda me asalte cuando la solidez de un edificio me parece problemática. Pero en el momento mismo en que tal duda me asalta, he salido por completo de la contemplación estética.

Esto, en términos inversos, quiere decir: si la obra de arte ha de ser objeto de una pura contemplación estética, en tal caso, la cuestión de si las partes materiales reúnen las condiciones de resistencia que de ellas se exige, y de si el edificio tiene las formas más adecuadas para garantizar sus condiciones de existencia física, no se ha de despertar en mí. Ahora bien, estas cuestiones no acudirán a mi mente cuando estén contestadas afirmativamente, es decir, cuando dichas condiciones se dan.

Pero generalicemos ahora esta doctrina diciendo: La incuestionabilidad de las condiciones de existencia física de la obra técnica, y, por tanto, la incuestionabilidad de las condiciones de las partes formadas por la masa material y de la forma en que estas partes están ordenadas, para cumplir las funciones físicas que tratan de cumplir, es, en toda obra de arte técnica, condición para la contemplación estética pura. Es, por consiguiente, condición fundamental de la obra de arte para que ésta pueda constituir para mí un objeto de contemplación estética no perturbada ni empañada, dicha incuestionabilidad.

Pero aquí es necesario agregar que la afirmación de que la capacidad de existencia física de la obra de arte es incuestionable, no quiere decir, por ejemplo, que sea incuestionable en sí o por lo que toca a mi comprensión, sino que lo es para mí o para mi impresión, pues la contemplación estética sólo se ocupa de la impresión. Y esto, a su vez, no quiere decir: yo conozco la razón de por qué esto sucede, o, yo puedo refutar las

objeciones que se presenten contra la solidez de este edificio. Tampoco quiere decir: yo veo o percibo todos aquellos elementos o condiciones que garantizan la solidez de este edificio. Sino que sólo implica una suposición negativa, a saber: yo no veo nada que me haga dudar de las condiciones de solidez de este edificio, o que desvierte en mí la duda acerca de si las condiciones que garantizan su duración están cumplidas. Cuando esto no sucede, creo en la capacidad de existencia física de la obra, sencillamente, porque las condiciones para tal existencia se dan, y yo veo la obra existir.

Para ilustración de este punto citaré una observación de Semper. Este consideraba, en cierta ocasión, como un defecto del edificio gótico que en su interior no se ve elevarse los apoyos laterales (*seitenschubes*). Ahora bien, aquí es adecuado el hecho que afirmamos; en efecto, en el interior del edificio no veo nada de pilares (*strebenfeilern*). Pero, con los ojos de la contemplación estética, tampoco veo nada de apoyos laterales. Ni puedo verlo, pues, para la observación estética, la bóveda no obra de arriba a abajo y de dentro afuera, sino en dirección opuesta. En qué medida, ya lo dijimos. Lo decisivo aquí es que las bóvedas son la continuación de los muros y de los haces de pilares en su movimiento ascendente. La fuerza ascendente de los muros y de los pilares obra en las bóvedas y se continúa o resuena en ellas. Y las partes de la bóveda obran también en los puntos o líneas en los cuales se encuentran desde lados opuestos, no unas contra otras, sino uniéndose, es decir, que su encuentro es, según el sentido del gótico, una vuelta a la unidad de masa que antes, en los haces y pilares, se ha unido y concentrado. De esta condensación en la dirección occidental sale el rápido movimiento vertical de los haces de pilares. Y al resonar luego éste se produce la vuelta a la unidad de masa y resulta una situación de equilibrio tranquilo sin tensión y sin oposición.

Pero aquí podemos oponer dos principios arquitectónicos. Es propio de la obra de arte arquitectónica, indudablemente, que en ella toda cuestión relativa a sus condiciones físicas de existencia que pudieran suscitarse, se encuentre solucionada y no perturbe o estorbe a la contemplación estética. Pero en

este punto pueden darse dos posibilidades en lo que atañe a este aquietamiento estético. La primera es que la forma arquitectónica excluye tal cuestión desde el principio, es decir, excluye la posibilidad de que tal cuestión se presente. Por esto, en los interiores góticos, no puede plantearse el problema de cómo se mantiene el equilibrio de los apoyos laterales.

Pero puede suceder también que la forma no excluya tal problema desde el principio. Y entonces, y sólo entonces, esta misma forma arquitectónica es la que debe dar la respuesta segura a cada problema que se suscite.

Pongamos un ejemplo sencillo para cada una de estas dos posibilidades: supongamos que una viga se extiende a partir de un muro o sobre éste verticalmente hacia afuera y se conduce como si estuviera suspendido libremente. Suponiendo ahora que esta suspensión libre encuadra en la impresión de conjunto del edificio sin contradicción, la viga producirá el efecto natural que hemos indicado, el de estar libremente suspendida. Siendo esto así, no necesita la viga ningún apoyo vertical, es más, en el supuesto que admitimos, sería contradictorio.

Pero otras veces este apoyo se da, y entonces la viga en cuestión no aparece ya como suspendida, sino que aparece como cargada. Y también esto aparece justificado si tal carga comienza con el carácter de conjunto arquitectónico. Pero entonces el apoyo hará la impresión de que ha sido evocado por dicha carga.

Como se ve, el problema técnico y el problema estético son dos problemas completamente distintos. El problema técnico se formula así: ¿es el apoyo técnicamente adecuado y cómo debe estar conformado por razones técnicas?

El problema estético, en cambio, se enuncia de este modo: En tal conjunto arquitectónico, la impresión de suspensión y una determinada amplitud y forma de la misma, ¿tiene sentido, o es, en cambio, lo natural en tal conjunto la impresión opuesta, es decir, la impresión de carga o del reposo seguro de la viga? Y a esto hay que añadir en el último caso lo siguiente: ¿qué forma de apoyo hace posible la impresión de este reposo seguro de la carga?

En lo que precede está contestada, a la vez, la cuestión de las relaciones entre la forma técnica y la forma artística. Aquélla, decíamos, sólo en abstracto se puede separar de ésta, es decir, que la forma artística o algunos de sus elementos se pueden considerar de ese modo desde el punto de vista de su significación para las condiciones de existencia física de la obra. Pero sabemos que esta consideración no es la consideración estética. El punto de vista de que parte no es el punto de vista estético, sino que es simplemente de naturaleza técnica. Mas los resultados de tal consideración técnica repercuten, necesariamente, en la contemplación estética. Es decir, que la respuesta segura a la pregunta de cuáles son las condiciones físicas de existencia del todo, para nuestra impresión inmediata, es presupuesta en la contemplación estética. Es, para ella, una base o un punto de partida necesario. Lo cual podemos expresarlo también de este modo: la contemplación estética se dirige a la forma artística, pero se dirige a ella a través de la forma técnica o pasando por ésta. Ve la forma artística al trasluz de la forma técnica. Es más, en cuanto da vida a la forma técnica, la transforma en forma artística o en elemento de ésta.

CAPITULO XXI

LAS FORMAS DE LENGUAJE DE LA OBRA DE ARTE TÉCNICA

Forma natural y forma artística.

Si bien es verdad que la forma técnica, por obra de la contemplación estética, pasa a ser forma artística, no lo es menos que esta última no es la mera forma técnica viva, sino que, como ya indicamos, excede, rebasa, trasciende de ésta.

La forma técnica es aderezada, y pudiéramos decir «envuelta», por elementos cada vez más ricos de una pura forma artística. Con este lenguaje parece que volvemos otra vez a la doctrina de que la forma artística debe envolver a la forma técnica. Pero este envolvimiento tiene aquí otro sentido. No es que la forma artística envuelva a la técnica como algo que se superpone a ella, sino que la forma técnica, que para la contemplación estética es una cosa viva, y que, por lo mismo, pasa a ser forma artística, es el embrión de una vida más amplia que enfrente de aquella forma técnica aparece como algo nuevo; pero en la cual, en realidad, sólo se configura aquella vida, aquella forma técnica que ha llegado a ser una cosa viva.

Esto nos conduce a una doble oposición de la forma, que deja a un lado la oposición entre forma técnica y forma artística, y que, en cierto modo, la puede sustituir.

Me refiero a la oposición entre forma natural y forma artística. En efecto, a la forma artística no se opone inmediata y naturalmente la forma técnica, sino la forma natural. Con ello, la ya indicada oposición en que de un lado aparece aquella forma artística, en la cual vive la forma técnica y llega a ser como una parte del organismo vivo, en que se revela a la

contemplación estética, la obra, y de otro, trascendiendo de ella, la forma artística.

Puntualicemos ahora esta doble oposición haciendo nacer en pensamiento, de un material dado por la naturaleza, una obra de arte técnica,

Sea una cabaña construída de troncos, tal y como se encuentran en el bosque. Supongamos ahora estos troncos en cualquier forma, combados, nudosos, en forma de ramaje. Con esto indicamos la forma natural. Esta les corresponde, claro está, considerados en su relación con la naturaleza; es decir, que tales formas expresan su vida natural o su entretrejimiento con las demás partes de la naturaleza que les rodea.

Pero ahora estos maderos están separados de sus relaciones con la naturaleza. Con ello entran en una nueva región, en la región del arte. Y en esta nueva región impera una nueva ley.

Mientras los troncos estaban en relación con la naturaleza estaban sellados por el juego irregular de las fuerzas naturales. Ahora, en cambio, se marcan en ellos las funciones que la masa ha de desempeñar dentro de la obra del hombre. Mientras estaban en el bosque, todo lo contingente tenía en ellos el sentido de testimoniar este juego de fuerzas naturales. La corta y el pulimento que en ellos se efectúa, tenían el carácter de un ataque a la naturaleza, de una herida hecha en su existencia natural. Pero ahora sucede otra cosa. El árbol ya no vegeta, ya no vive en la naturaleza, sino que forma parte de la vida de conjunto de la construcción: soporta, sostiene. Con esto ha alcanzado una nueva vida, la cual repercute, naturalmente, en su forma. Primero veíamos en la forma del tronco la expresión de su vida vegetativa natural. Ahora encontramos en el material la forma que corresponde al servicio que va a prestar. Y este servicio es el de sostener; pero el sostener es una actividad vertical. Por tanto, el árbol se nos representará, naturalmente, como algo vertical. Recibe, en consecuencia, la natural elaboración. En este momento empieza su actividad artística. El primer paso de ésta consiste en que el árbol pasa a ser una figura rectilínea vertical.

Con ello revela la nueva esencia interior que ahora tiene.

En tal revelación de una esencia interior consiste, sin embargo, siempre, la existencia artística y la acción artística, en la actividad humana que tiende a este fin.

Pero, si lo analizamos, aquella función de «sostener» encierra, como vimos anteriormente, un triple concepto, a saber: en primer término, el estar en pie firmemente o apoyarse en el suelo; en segundo lugar, el erguirse, y en tercero, el soportar en el sentido estricto de la palabra, esto es, el recibir la carga. Ahora bien, todas estas funciones pueden adquirir su natural expresión en las formas correspondientes.

Pero, suponiendo que el tronco del árbol ha alcanzado, de este modo, una forma artística, en otro sentido podemos decir que se ha desarrollado un proceso completamente nuevo. La actividad rectilínea vertical, para no salir de esta relación, es, en efecto, una forma posible del tronco. Pero no pertenece a éste de un modo específico. Es una forma posible común a la piedra, al hierro, en una palabra, a otro cualquier material técnico. Es decir, que por su propia naturaleza no es exclusiva de éste o el otro material, sino que es una forma espacial abstracta. Y la dicha actividad vertical está unida a esta forma espacial abstracta como tal, independientemente de la cualidad de la masa que llena el espacio en un caso particular.

Según esto, tenemos, a lo que parece, una masa de una naturaleza determinada y, al mismo tiempo, una forma espacial abstracta que es la forma, no necesaria, sino contingente de la masa. Y tenemos, unida a esta forma espacial abstracta, una función abstracta entre las posibilidades funcionales que completan el carácter del material.

Pero, en realidad, esto no es una simple simultaneidad, pues el proceso se desarrolla del modo siguiente: de la vida del material entresacamos la vida general del espacio, o sea, del espacio ocupado por una determinada masa y de su vida se entresaca el espacio lleno de vida y se le da aquella forma.

El árbol, es cierto, no funciona en la naturaleza como sostén; pero ya en él descubrimos el elevarse verticalmente y con ello la capacidad de apoyar y sostener. Dicha actividad vertical no existe en el árbol pura y separada de cualquier otra actividad, sino entretejida en un ir y venir de actividades.

Mas nosotros la separamos de éstas. Y así actualizamos la capacidad de apoyar y sostener y la ponemos al servicio de la obra técnica llevándola, a pura intención, dentro de la misma.

Con ello, como se ha dicho, hemos dado el primer paso de la actividad artística. Consiste en el aislamiento y patentización de la actividad que en la masa material encontramos como mero componente, y con ello en la diferenciación de una función técnica existente en la masa como mera posibilidad.

Este proceso tiene además su reverso. Como hemos dicho, el carácter rectilíneo vertical que se expresa en aquella actividad que encontramos en el material como un elemento que entra en su composición y en su función de apoyar y sostener, no es ya una forma específica del tronco de árbol, sino que es una forma posible de cualquier material, una forma espacial abstracta. Como tal, es el continente de una vida general del espacio, y sobre todo la expresión del sostenerse verticalmente y tender en dirección vertical, del apoyar y sostener en general, sin la determinación concreta de que es un determinado material el que actualiza todas estas actividades.

Desarrollo de la forma artística.

Pero precisamente por ser esto así, es decir, precisamente porque, dicho de una manera general, esta forma, con la vida que contiene, es independiente de la naturaleza de un determinado material, puede también desarrollarse, diferenciarse, configurarse independientemente de la especial naturaleza de un determinado material, y al hacerlo así, producir tales formas que en ellas se anuncie una vida extraña al material del cual originariamente se ha sacado.

Esto sucede, por ejemplo, cuando en la base del sostén en un edificio de piedra aparece el bocel. Pero queremos suponer, para formarnos una imagen suficientemente completa, que al bocel precede en la dirección hacia abajo una contracción. El bocel se deprime, o más bien, en el bocel se deprime la base en dirección vertical y luego se ensancha. O se ensancha y se

deprime, naturalmente, de arriba abajo, no para continuar estos movimientos indefinidamente, sino para encontrar un poder de resistencia cada vez más seguro. Y en la contracción la figura se recoge en dirección de su eje y luego refuerza su actividad vertical en este eje.

Y ahora preguntamos: ¿qué es lo que en este bocel o en esta contracción cede, o se ensancha, o se contrae, o se eleva? Y podemos contestar: la piedra. Mal le iría al edificio si tales movimientos se realizasen en él. En la masa sólo hay solidez, persistencia en sí misma, reposo. Y así debe ser para las condiciones de existencia física de la construcción y no menos para sus condiciones de existencia artística. Mala cosa sería, no sólo para las condiciones de capacidad física de existencia del edificio, sino para su capacidad de expresión, si recibiésemos la impresión de una tal movilidad de la masa de piedra.

Lo que cede, lo que se ensancha, lo que se contrae o se eleva, es la figura, el trozo de espacio repleto de vida, en una palabra, la forma. De esta manera, la forma técnica dotada de vida se ha transformado en una forma artística ajena a aquélla.

Mas, con lo dicho, parece que hemos borrado de nuevo la oposición entre la obra de arte técnica y la obra de arte figurativa o representativa. De la última dije que la vida que constituye el fondo de la contemplación estética iba aneja a la forma dada a la masa material. Sin embargo, hay aquí que tener en cuenta también que la vida aneja a la forma no viene a sustituir en la obra técnica a la vida que anima la masa material, de modo que ésta desaparezca para la contemplación estética, sino que es el trasunto de la vida de la masa material, una diferenciación de esta misma vida, una caracterización libremente individual, o, si se quiere, una «idealización».

Que esto es posible se comprende por la naturaleza de aquella forma que a la masa material se la imprime en cuanto se la saca de las relaciones que mantenía en estado de naturaleza, y se la coloca en el conjunto de la obra técnica, es decir, en un nuevo orden de relaciones. Esta forma será, pues, una forma artística de la masa material. Lo cual quiere decir que pertenece a un mundo independiente de la natural esencia de

la masa, a un mundo en el cual la vida del espacio se configura según leyes artísticas, es decir, según las leyes de la obra técnica artística.

Pero tal configuración de la vida espacial seguirá siendo siempre una conformación o caracterización individual de la vida, que en la masa, en cuanto masa, existe para la observación estética.

Mas, por otro lado, como en la forma artística se da también aquella independencia de la naturaleza o cualidad específica del material, también esta forma puede experimentar ulteriores transformaciones. Por ejemplo, al capitel de una columna corintia se le da la forma de una hoja de acanto. De este modo la vida propia del capitel, como masa de piedra, es caracterizada o idealizada. El capitel adquiere una vida, la cual es extraña en alto grado a la vida de la piedra en cuanto piedra. Claro es que aquí se exige que la masa material sea apropiada para el servicio material que representa. Lo cual implica en este caso que debe ser sólida, no sólo en sí, sino también para nuestra conciencia, y con esta solidez prestar firme apoyo a lo que gravita sobre ella.

Es preciso hacer notar, sin embargo, que esto sólo lo hace la masa material. Sólo ella sostiene; no sostienen, por ejemplo, las hojas de acanto. Sería un completo contrasentido decir que las hojas de acanto aparecen como sostenes, y este contrasentido se completaría si añadiésemos que las hojas de acanto aparecían curvadas bajo el peso de la carga. Lo que vemos no son hojas reales sino formas de hojas trasladadas a la piedra. Es decir, que las hojas que vemos son sólo representadas. Pero las hojas representadas no pueden sostener un peso más que figuradamente, esto es, en la representación. Si han de sostener algo, lo que sostengan sólo puede ser una cosa figurada. Y lo es realmente.

Sin embargo, las hojas tienen una relación con la vida proyectada sentimentalmente en la masa material, o, dicho más exactamente, la vida de las hojas tiene algo que ver con la vida de la masa material.

Pero nuestro caso está también sujeto a una limitación. Las hojas no tienen nada que ver con los esfuerzos que reali-

za la columna para sostener la carga. La vida y el impulso que pueda reflejarse en aquéllas, no es una caracterización de este esfuerzo, sino que las hojas sólo tienen que ver con el hecho concreto de que la columna termina en el capitel. Están simplemente dispuestas para la cesación del movimiento vivo hacia arriba, el aquietarse del mismo. En las hojas esta función está caracterizada por la resonancia de la vida vegetal como un disgregarse o consumirse en sí mismo, y a veces como un volver a sí mismo. A la luz de esta finalidad de la planta aparece la finalidad de la columna; puede también añadirse que es necesaria una determinada característica del entablamento. Este no pesa, sino que está suspendido.

Y, por último, en la cariátide vemos la columna pensada en forma de figura humana. La acción o función de sostén de la columna, es decir, su firme y reposada posición vertical está caracterizado como la actitud firme y reposada de una figura humana en pie. Tampoco aquí sostiene la persona humana al entablamento. Esta persona humana es meramente una representación. Por consiguiente, sólo podría sostener un entablamento también representado.

Pero el entablamento es una masa material real. Y la columna, es decir, la masa material real que constituye la columna, es la que sostiene el entablamento, ella y sólo ella. Y en la formación de la columna va presupuesto que la masa material de la misma realizará de un modo seguro esta función. Pero la vida que implica esta función de sostener, es decir, la vida que la función real de sostener, de la columna, gana por la proyección sentimental, por la cual únicamente la consideramos como «sosteniendo», es caracterizada como vida o vitalidad de la acción humana de sostener, o, como ya dijimos, por la actitud de un sér humano que está en pie y se sostiene firme.

La mujer que vemos en la cariátide, decía yo, es representada. También decía esto mismo de las hojas del capitel corintio, que son sólo hojas figuradas o representadas. Mas, por esto, la cariátide no llega a ser, por ejemplo, una obra de arte representativa. No es que aquí se emplee una persona, ni una estatua para sostener el entablamento. La cariátide no pasa

de ser una obra de arte técnica o un elemento técnico, una columna, o, dicho de un modo más general, un sostén.

Pero este sostén está humanizado, por la forma que se le da. Y, en último término, puede estar humanizado porque no necesita llegar a serlo, es decir, porque, aun prescindiendo de la forma humana, el sostén tiene en sí mismo una vida, una vida proyectada, por consiguiente, una vida humana, a saber: mi propia vida. También la vida infundida en la columna, hecha abstracción de su forma artística, es caracterizada o idealizada por la forma de cariátide en manera propia.

Con lo cual está dicho que el paso de la forma del bocel y de la contracción por la forma de las hojas de acanto hasta la cariátide, es sólo un paso a una caracterización, cada vez más «idealizadora», de aquella vida humana que existe también, aparte de cualquier forma artística, en la columna, y, finalmente, en la forma bruta de la viga vertical.

Consideremos ahora más de cerca el resultado obtenido hasta aquí.

Hemos visto cómo de la masa material salen las funciones técnicas, o sea, las funciones esenciales para la existencia física de la obra de arte técnica y cómo se ordenan en la obra y se emplean en su servicio y llegan por fin en ella a una expresión intuitiva. Además, hemos visto que estas funciones son independientes de las propiedades de la masa material, es decir, de su vida peculiar, y que se configuran en formas que hemos señalado expresamente como extrañas a la naturaleza específica del material y trasladadas a éste. Con ello, vimos de nuevo aparecer el problema de la oposición entre la obra de arte técnica y la obra de arte representativa. La última es, precisamente, aquella en la que a una masa material se le han comunicado formas ajenas a ella. Pero luego añadíamos que esta comunicación es también una individualización de configuraciones características, una idealización de la vida que en el material descubre la contemplación estética.

Pero en este punto estamos obligados a ser más exactos.

Tanto el artista técnico como el creador de una obra de arte representativa, dan al material una forma que puede darse a este material, es decir, que está latente en él. Ambos la comunican la expresión de una vida, de un género determinado. Pero, al conformar o configurar el material el artista representativo, pone en él, en lugar de la vida propia de este material, una vida completamente nueva y ajena a él.

Ahora bien, el artista técnico no hace esto. No crea en este sentido una nueva vida, sino que crea nuevas maneras de esta vida material, nuevas maneras de funcionar la misma. Para él la masa material no es el «material», al cual da una forma, sino que la vida que hay en la masa es el «material» para su actividad plasmante. Es decir, que al configurar el material, da forma a la vida que hay en él. Cuando da libertad a las formas posibles de este material, da también libertad a las formas que puede revestir la vida que en él reside. El artista representativo configura una vida que encuentra en una esfera extraña al material y la traslada al material. Y esto lo hace dando forma al material.

El artista técnico, por el contrario, al dar forma al material configura la vida que en éste existe de una manera extraña a esta vida natural del material. Aquél aporta de una esfera diferente una vida configurada y la introduce en la región de un material sensible dado. Este, por el contrario, hace jugar la vida del material en una esfera diferente. O si empleamos de nuevo el concepto de idealización, podremos decir: aquél idealiza un material, es decir, toma de él para la contemplación estética sus funciones materiales y le da las funciones ideales, a saber, el ser portador de una vida de la cual nada sabe este material. Este «idealiza un material, es decir, idealiza la vida que hay en él en cuanto la hace jugar en una esfera de la cual el material, como tal, nada sabe. Configura una vida que, independientemente del material, es decir, libremente, se desarrolla, y que, sin embargo, en sí misma, es decir, independientemente de esta manera de desarrollarse, existe en el material. Por consiguiente, vivifica en más alto grado la vida del material.

CAPÍTULO XXII

GRADOS DE LA FORMA ARTÍSTICA

Forma fundamental y forma ornamental.

De ahora en adelante tenemos ya suficientes motivos para hacer aquella segunda división arriba indicada de las formas técnicas. Esta división está relacionada con la oposición de las condiciones físicas y estéticas de existencia de la obra de arte, y la concreta. Por otro lado, se deduce de la indicación que hemos hecho, del modo como se desarrollan, de las formas naturales, las formas de la obra de arte técnica.

Repito que el artista técnico saca de la forma natural las funciones necesarias para la capacidad de existencia física del todo y la ofrece a la intuición. Pero en cuanto entran éstas en la obra de arte y se convierten en objeto de la contemplación estética, son *eo ipso*, no sólo funciones técnicas o físicas, sino funciones estéticas, momentos de una vida, actuaciones de fuerzas vivas. Y en tanto lo son, no sólo garantizan la capacidad de existencia física, sino la capacidad de existencia estética o la existencia del todo para la contemplación estética. Esto es lo mismo que decir que, en su mutuo y conjunto obrar, crean el todo de su organismo vivo que se mantiene por el equilibrio de sus fuerzas y actividades.

A estas formas las podríamos señalar como formas técnicas, debiendo llamarlas formas técnicas estéticas. Sin embargo, para diferenciarlas de las formas técnicas en el sentido de formas cuya significación es garantizar las condiciones de existencia del todo, es preferible que las designemos con el nombre de formas fundamentales.

Formas fundamentales serán, por consiguiente, aquellas en

las cuales se manifiestan fuerzas que, para la contemplación estética, engendran un todo vivo capaz de existir por sí mismo; un todo acabado, que se mantiene por el equilibrio de dichas fuerzas.

Hay que advertir, sin embargo, que el concepto de estas formas fundamentales no es siempre inequívoco. Es decir, que entre estas formas fundamentales, las hay de diversos grados. Por ejemplo, la forma de sostén rectilíneo vertical es una forma fundamental de primer grado. Pero ya vimos que la función de sostener encierra en sí una pluralidad de funciones, en primer lugar, el estar en posición vertical firme, el elevarse y el admitir la carga. En cuanto estas funciones salen de aquélla y la traen a intuición se articulan entre sí y dan origen a un sistema de formas. Ahora bien, las formas particulares de este sistema, las que producen la diferencia de base, fuste y capitel, son formas fundamentales de segundo grado. Aquella forma fundamental concebida en sí misma y separada de las demás, trae a intuición una función necesaria para el mantenimiento del todo.

Por el contrario, esto no puede decirse de la membración en las formas fundamentales de segundo grado. Estas son formas fundamentales en cuanto aisladas son funciones parciales en aquéllas contenidas. En todo caso, son formas que pertenecen a la constitución estética del todo, que contribuyen al sistema de fuerzas que mantiene al todo en equilibrio seguro, y son factores constitutivos del mismo.

Pero las formas fundamentales, como ya dijimos, son, a la vez, formas en las cuales está tomando en sí el momento inmediato de la vida del material. El sistema de formas fundamentales, según esto, es la expresión del sistema de fuerzas y actividades sacadas del material y unidas en un complejo de vida existente por sí mismo. Al unirse en este complejo, le constituyen. Por esto las defino como factores constitutivos del todo estético.

A estas formas fundamentales, que también podemos denominar formas constitutivas, se añaden luego otras que no son constitutivas, sino idealísticas. Son aquellas de las cuales dijimos que son algo extraño, y, a la vez, no extraño a la natu-

raleza del material que se introduce en la obra de arte técnica, y que en ellas la vida del material, es decir, las funciones tomadas de esta vida del material necesarias para la existencia estética del todo, experimentan una idealización. A éstas las denominaremos formas ornamentales.

Acabo de decir que estas formas ornamentales se añaden a las formas fundamentales. Pero no en el sentido de que las envuelvan. Sino que son como su última y más libre configuración. Aquéllas, mediante su configuración, se transforman en éstas.

Por último, podemos también decir que la forma natural del material recibe en estas formas una configuración. Y sucede esto a través de aquellas formas fundamentales o constitutivas. Las últimas, pues, ocupan un lugar intermedio y sirven de transición entre las formas naturales del material y estas «formas ornamentales» de idealización.

El que aquellas formas fundamentales puedan llevarnos de las formas naturales a estas formas ornamentales, estriba, por una parte, en la circunstancia apuntada de que las formas fundamentales son extraídas del material y sus formas naturales, o que en ellas se expresan momentos de la vida, de la forma natural, y por otro en que se nos representan como formas generales espaciales o como expresión de una vida espacial. Aquella posibilidad se funda en esta naturaleza doble de las formas fundamentales, en su cualidad de pertenecer, por un lado, al material, y por otro, en estar separadas de éste, y, por tanto, en aparecer como independientes. Con lo cual el camino desde el material a las formas artísticas, se caracteriza por una liberación cada vez más completa de sus propiedades particulares.

Pero también estas formas ornamentales presentan varios grados. Estos se derivan de la liberación creciente de que acabamos de hablar y del consiguiente alejamiento progresivo de la significación para la mera capacidad de existencia estética del todo. Estos diferentes grados se ordenan constructivamente unos sobre otros. Los más altos se engendran de los inferiores que están más cerca de la forma fundamental por una libre configuración de la vida que en ellos se expresa. Pero, en com-

paración con una forma ornamental más alta, la más baja nos aparece como una forma fundamental.

Una de estas formas ornamentales es, por ejemplo, la del bocel de resistencia elástica que cede hacia abajo y se ensancha lateralmente. Tal ceder y ensanchar no pertenece como un factor constitutivo de la figura cuando ésta está en equilibrio, sino que el concepto de este ceder y ensanchar está con la impresión de una existencia en reposo que exige, no sólo el punto de vista técnico, sino el estético en la ya referida oposición. Repito que lo que nosotros exigimos de una basa de columna es una estabilidad segura y no movilidad ni movimiento. Igualmente podemos decir, con relación a la cariátide de piedra, que lo que exigimos de la columna no es que sostenga una carga como la sostendría un hombre, sino un sostener específico, el propio de la piedra.

También en el bocel se revelan fuerzas que no son extrañas al material. Y entonces la forma del bocel se nos manifiesta como procediendo de la naturaleza del material y dando expresión a su vida.

El material del bocel sufre el efecto de la presión que procede de arriba. Por ello se produce una tendencia a ceder. Esta es una tendencia de las partes a aproximarse unas a otras en dirección vertical, la cual, a su vez, encuentra la fuerza de resistencia del material contra tal aproximación. Así nace una tensión que, por su parte, encierra una tendencia al ensanchamiento lateral, etc.

Pero el hecho de que aquel ceder y este ensanchar se realicen en la forma que se realizan en el bocel, es un hecho que trasciende de la naturaleza del material y es un momento extraño a éste.

El lenguaje poético de la obra de arte técnica.

Pero aquí hay un nuevo problema. El de la relación interior entre la forma fundamental y la forma ornamental, y con él el problema de la relación interior de la forma natural del material, por un lado, y de la forma ornamental, por otro.

La cuestión es ésta: ¿cómo puede la forma fundamental,



que está sacada del material y, por tanto, expresa la naturaleza del material, sufrir una configuración de la vida de éste que la haga opuesta en tal manera al material?

Podemos contestar a esta pregunta comparando las formas ornamentales del arte técnico con las formas ornamentales del discurso, con el lenguaje retórico y poético, especialmente con la metáfora. En efecto, entre ambas se da una completa analogía. Las formas de adorno de la obra de arte técnica son para ésta exactamente lo que la metáfora es para el discurso. La diferencia es sólo la que media entre la obra de arte hablada y la obra de arte de formas espaciales. El lenguaje poético del discurso es una «forma ornamental» lingüística. Y, a la inversa, las formas ornamentales de la arquitectura constituyen un lenguaje poético trasladado a las artes del espacio.

La «forma técnica» en el discurso es la palabra desnuda y sobria que forma los conceptos y los juicios. O sea, el discurso en cuanto enuncia, comunica, enseña; en una palabra, en cuanto consta simplemente de proposiciones taxativas. La imagen, por el contrario, no es taxativa; está tan lejos de fundar o demostrar cosas taxativas como en la cariátide la persona en ella representada de apoyar o sostener.

Pero la imagen es superpuesta al hecho, es decir, la expresión taxativa del hecho se transforma en expresión imaginativa; así como la forma del hombre es superpuesta a la columna en la cariátide, o como la forma de la columna se transforma en la de una persona, de modo que la expresión taxativa del apoyar o sostener es reemplazada por la expresión imaginativa de estos mismos actos.

Ante todo, en la expresión lingüística esta trasposición y esta transformación no serían posibles, es decir, una palabra que por su propio sentido pertenece a una esfera ajena a la cosa, no podría ser empleada para designar la cosa, si entre las dos esferas, la de la imagen y la de la cosa, no hubiese alguna concordancia; de modo que lo que la imagen expresa no estuviese en la cosa.

Pero esta concordancia es de tal naturaleza, en último término, que se refiere a la vida proyectada por nosotros sentimentalmente en los objetos. Así, un prado no es para mí ri-

sueño porque yo le llamo así, sino que tal adjetivo expresa el sentimiento de dicha que del paisaje emana, empleando yo para expresarle el vocablo que me recuerda directamente la expresión de la dicha humana y que sirve para exteriorizarla.

Tampoco podríamos hablar de músculos de acero si este metal no tuviese para mí una especie de vida como la de los músculos fuertes. El que en el primer caso lo no vivo está designado por un predicado que está tomado de la esfera de lo vivo, y en el segundo, por el contrario, a la inversa, es circunstancia que no introduce una diferencia fundamental entre los dos casos. En realidad, en los dos casos, la vida semejante del prado y de la risa, y de los músculos y el acero, es la presuposición de la elocución metafórica u ornamental.

Pero, a la vez, y por otro lado, hay para el lenguaje poético un momento esencial que implica un hecho notable y en modo alguno comprensible por sí mismo. En el reír hay un sentimiento de dicha, de alegría. Pero la risa es, a la vez, un movimiento de nuestro cuerpo que consiste en abrir la boca y producir ciertos sonidos. Pues bien, este último momento no entra en el concepto de un prado risueño, y al designar el prado como riente, no nos le imaginamos con la boca abierta ni dando carcajadas. Una cosa análoga podemos decir de la frase «músculos de acero»; el acero es fuerte, pero es también metálico y brillante. También aquí, cuando calificamos a los músculos de acerados tomamos del acero un único momento, el momento de la firmeza, y prescindimos de todo lo demás que contiene el significado de esta palabra.

Sin embargo, este resto de significado de la palabra no puede considerarse perdido. Aparece, es verdad, como devorado por los elementos comunes que la imagen y la cosa tienen. Pero da a estos elementos comunes una luz nueva y más clara, refuerza su capacidad de impresión, así como, por ejemplo, en el timbre compuesto de varios tonos, los tonos altos son devorados por el fundamental, pero dan a éste una coloración y, a la vez, una más alta plenitud y capacidad de impresión, le prestan una vida más abundante.

Ahora bien, este proceso también se da en nuestro caso.

Para no salir de nuestro primer ejemplo: el cuerpo humano, cuya forma toma la columna, se apoya en el suelo por medio de una armadura de huesos o esqueleto y de las tensiones musculares localizadas en algunas partes del cuerpo. Y se apoya en el suelo con las dos piernas. Ahora bien, todos estos momentos los separamos en la contemplación de la cariátide. La cariátide, a pesar de su forma humana, no sostiene del mismo modo; cuando la vemos no pensamos en las tensiones de los músculos ni en la función de las dos piernas. Tampoco separamos las vestiduras, que en el hombre no sostienen, del cuerpo.

Mas, por otro lado, siempre subsiste que esta forma es la forma de un hombre y no un algo sin vida; por consiguiente, lo específico humano de la forma no es algo sin importancia, sino que arroja una luz especial sobre aquello que constituye el sentido propio de la cariátide, es decir, la columna; nos la acerca al hombre, le da una coloración declarada y completamente humana.

El hecho aquí indicado implica, sin embargo, una correspondiente condición. Si no ha de haber contradicción alguna entre lo propiamente pensado y la imagen, aquellos elementos de la imagen, ajenos al sentido de lo pensado, deben poder ser «devorados» en la manera ya indicada por este último, es decir, deben subordinarse a este último en una cierta manera; deben ser, para usar de una expresión ya empleada en otra ocasión por mí, «coapercibidos» o vistos sólo implícitamente con los ojos espirituales. Lo que quiere decir, en todo caso, que estos elementos extraños no están aludidos expresamente, que la imagen no es conducida en una dirección extraña al sentido de la «cosa»; en una palabra, que aquello que se determina es sólo concebido *impliciter* y no *expliciter*, o sea, es percibido conjuntamente.

La llama del entusiasmo, por ejemplo, es una imagen frecuentemente usada. De la representación de la llama tomamos las notas de inquietud, crecimiento, expansión, el calor o el efecto de inflamar; pero no pensamos que las llamas, si se produjesen en una asamblea, prenderían en los vestidos, en los muebles y, finalmente, producirían un incendio que devoraría

todo el edificio. Pero esto es así, en tanto no recordamos estos efectos.

Esto a nadie se le oculta. Sólo con una intención cómica pudiéramos decir que la llama del entusiasmo amenazase producir tales efectos en una asamblea patriótica.

Por el contrario, la mencionada regla no siempre es tan comprensible en el arte arquitectónico. Y de aquí se derivan a veces grotescas consecuencias teóricas y prácticas. Un erudito de artes plásticas interpretaba los capiteles de las cariátides del *Erechtheion* como almohadones que llevaban sobre la cabeza las «nobles vírgenes atenienses» que en su opinión sostenían el entablamento. Pero no nos decía si por su propia iniciativa o por una delicada consideración del arquitecto.

Añadiremos dos ejemplos prácticos. Uno de ellos nos le ofrecen aquellas cariátides del *Erechtheion*, célebres por ser «clásicas». También éstas se salen de su papel marcadamente por la posición de sus piernas y el ademán de uno de sus brazos.

A éste añadiré un ejemplo moderno. En un monumento conmemorativo de una victoria, aparecen cariátides sosteniendo un entablamento. Según esto, como ya dijimos, estas figuras representan el firme y reposado estar en pie y, además, el sostener y, finalmente, el recibir una carga. Toda su naturaleza, en cuanto cariátides, consiste en esta función arquitectónica, sólo que la realizan bajo la apariencia del mismo servicio ejecutado por mujeres. Luego veo que estas formas humanas extienden el brazo sosteniendo ramas de oliva. Con esto el espectáculo es otro. Ya no se trata de una columna con figura humana, sino de una columna que tiene la curiosa propiedad de sostener ramas de oliva. O, si se quiere, puesto que tal género de columnas no existe: vemos ante nosotros la estatua de una persona que no está empleada como perchero, como ya dijimos en otra parte que era posible, sino, lo que es más ingenioso todavía, que está empleada en sostener un entablamento.

Aquí el artista se ha dejado extraviar por un ansia de simbolismo extraestética. No se deben imaginar las cariátides, esas

imágenes arquitectónicas, como otra cosa que lo que son, es decir, elementos arquitectónicos. No le bastaba al artista que el espectador comprendiese por una ligera inspección, o por el letrero del monumento, que se trataba de conmemorar una victoria. Se sintió tentado de subrayar la significación del monumento por un abuso de aquella metáfora arquitectónica. No advirtió en su deseo de enseñanza que las cariátides no pueden sostener ramas de oliva, como no pueden echar besos con la mano o dar puntapiés, como no pueden fumar en pipa; y que no pueden hacer esto del mismo modo que la llama del entusiasmo no puede prender fuego a un edificio; en una palabra, no advirtió que con su ingeniosa ocurrencia transformaba el monumento a la victoria en una cosa ridícula.

CAPÍTULO XXIII

MATERIAL Y FORMA EN LAS OBRAS DE ARTE TÉCNICAS

Material y forma en general.

Las consideraciones que acabamos de hacer sobre la forma ornamental de la obra técnica terminan aquí. Vamos ahora a ocuparnos otra vez en el material y sus relaciones con la forma.

Cada material artístico —y esta afirmación es aplicable también especialmente a las artes técnicas— tiene su carácter propio, o, para emplear los términos que emplea Klinger, tiene su propio espíritu y su propia poesía. La piedra, por ejemplo, se distingue por su igual resistencia o solidez en toda su masa y por su peso. La figura de piedra sirve, por su naturaleza propia, para soporte de alguna otra cosa que reposa o carga sobre ella. Y la figura de piedra que descansa sobre una base, puede afirmarse en su lugar en virtud meramente de su propio peso.

Por el contrario, esto no puede decirse de otros materiales. La madera no tiene la misma solidez en todas sus partes; pero tiene una dirección principal en la que es capaz, en grado especial, de ser activa, a saber: en la dirección de su crecimiento o en la dirección de sus fibras. Posee, a la vez, en virtud de su coherencia en la dicha dirección, una especial capacidad de resistencia a torcerse. La constitución interior de la madera permite, además, el ser aserrada en trozos, el ser clavada, etc. Con esto ofrece la posibilidad de ser encolados sus trozos, lo que no permite la piedra.

Para comprender la significación estética de tales diferencias, las cuales en estos ejemplos sólo constituyen una indica-

ción, debemos recordar lo dicho más arriba. La forma abstracta en que es empleada la figura técnica, es, ante todo, la especialización de las funciones importantes para el conjunto de la obra sacadas de la trama o combinación que la masa material encierra en sí, la singularización y actualización de fuerzas que en la masa se encuentran indiferenciadas, es decir, de aquellas fuerzas que dentro de la obra de arte se ordenan unitariamente y obran de consuno.

Ahora bien, la representación de estas funciones en las formas abstractas las hace a ellas mismas abstractas, es decir, les da una existencia general independiente de la masa y de su configuración especial. Pero es necesario reflexionar sobre lo que esto quiere decir. Las funciones son independientes del material. Lo cual no implica que las fuerzas de que estas funciones proceden sean independientes de aquél. La independencia de las funciones, lo que quiere decir, como vimos, es la manera como aquellas fuerzas dadas en el material funcionan, que la forma de su actuación es independiente de la forma en la que funcionan taxativamente en tal material. Por ejemplo, el movimiento de elevación que representa una columna de piedra, no afecta la forma que tendría en la esfera de la piedra, sino la que toma en la esfera de las plantas o de la vida humana. Pero todo esto no impide que las funciones o actividades provengan de fuerzas que están, como tales, encerradas en el material. Y, por consiguiente, no podrán menos de estar condicionadas o determinadas por la naturaleza del material.

Esta relación bilateral del material con la forma está fundada, en último término, en la naturaleza del material, es decir, en su vida propia. Esta vida, si bien es peculiar del material, no es, sin embargo, otra cosa que la vida general de la naturaleza. Las fuerzas que encontramos en un material y que se actualizan en sus formas, si bien son fuerzas de este material, son, a la vez, las fuerzas generales de la mecánica o las fuerzas del espacio. Y como tales pueden actuar en cualquier forma en que obran en el espacio. Pueden especialmente obrar en una forma que la experiencia nos muestra que pertenece a otra esfera que la esfera de este material. Esto se deduce de lo

dicho, a saber: que, en último término, todas las fuerzas de la naturaleza son de la misma clase. Y lo son por ser todas ellas vida de mi vida y fuerzas de mi fuerza.

Pero también puede decirse lo contrario. El que las fuerzas del material sean estas fuerzas mecánicas generales, no obsta a que sean fuerzas de un material determinado. Y no podrían obrar en este material si no se encontrasen en él. Es decir, que sólo aquellas fuerzas mecánicas generales que se encuentran en un material determinado, pueden obrar en él como tales fuerzas generales y, por consiguiente, desplegar su actividad en ésta o aquella forma independiente del material. Pero lo que precisamente caracteriza al material es que en cada uno encontramos diferentes clases de fuerzas.

De aquí se deduce en qué sentido las funciones de un material, por una parte, dependen del material mismo, y, por otra, son independientes de él. La naturaleza del material determina, fundamentalmente, qué funciones pueden entrar en actuación en la obra de arte técnica; por el contrario, el sentido y la finalidad del todo determina, en cada caso, cuál de estas posibilidades ha de ser la que tenga realización. El material da, en primer lugar, el pensamiento fundamental o la armazón lógica del todo. El sentido y la finalidad del todo, por el contrario, determinará la elección y el grado de acentuación de éste o aquel concepto.

Pero también son cosa independiente del material las formas de lenguaje artísticas específicas, la clase de representación de las funciones por la forma, la configuración caracterizadora o idealizadora de la forma, la diferenciación de las funciones por la forma, y, especialmente, la vestidura imaginativa o el «lenguaje retórico». Pero toda imprimación de forma es también dependiente del material en cuanto sólo por el concepto fundamental que éste nos suministra puede determinarse este «lenguaje retórico». O dicho de otro modo: las formas de lenguaje de una obra técnica, en lo que se refiere a su calidad plástica, obedecen a su propia ley independiente del material. Esto tiene la validez de una ley general. Pero en cuanto el concepto fundamental dado por el material o la posibilidad de las funciones, determina lo que en este lenguaje

puede ser expresado y puede ser representado en imágenes, estas formas generales de lenguaje, y especialmente la retórica del mismo, estarán caracterizados individualmente por el material. De este modo es general, y, a la vez, individual. Será general en su naturaleza general y en su ley general, por decirlo así, en su gramática y en sus proposiciones; será individual por su carácter especial, por la elección de las palabras y de los matices de los giros, y, a la vez, por su ritmo y tonalidad, por el carácter de la voz y por su coloración espiritual.

En resumen: con las formas de lenguaje de la obra técnica sucede como con todo lenguaje. Todo lenguaje es lenguaje en general, y se rige por leyes generales; y por otro lado, está teñido en cada caso de una individualidad que le presta la persona que lo emplea. Ahora bien, esto mismo es lo que sucede con las formas de lenguaje de la obra de arte técnica. Pero lo que habla en la obra de arte técnica es siempre, en último término, el material.

De aquí se deduce una consecuencia particular. Diferencias como las que hemos señalado entre la piedra y la madera, no pueden menos de trasmitirse al carácter especial de las funciones o de las formas que expresan estas funciones. Y del artista exigimos que las haga lucir, que las reconozca. El material tiene un determinado carácter y este material funciona. Ahora bien, funcionará con arreglo a este determinado carácter. Sería una contradicción que el material anunciase en sus formas un carácter que no tiene.

Sin embargo, hay que añadir aquí algunas observaciones. En primer lugar, hay que hacer hincapié en que no importa cuál sea el carácter que el material tenga para el entendimiento, por ejemplo, para la observación científica, sino qué carácter presenta a nuestra impresión inmediata, o qué carácter corresponde a la imagen de conjunto que tenemos de un material y nos formamos de un material por la contemplación inmediata.

Este proceso tiene su paralelo, por ejemplo, en la representación dramática del hombre. En primer lugar, podemos decir, todos los personajes del drama son hombres y se conducen como hombres, es decir, se conducen según las leyes

generales de la conducta humana, la acción y el lenguaje humanos. Pero los personajes son también hombres, o mujeres, o niños, y presentan, por consiguiente, su carácter especial en consonancia con su estado, sexo o posición social. Y en tanto hablan o proceden humanamente, lo hacen necesariamente como hombres, mujeres y niños, y como hombres de una determinada clase social o de una profesión y un carácter determinado. No pueden hablar ni obrar sino con arreglo a estos caracteres. El artista se contradiría a sí mismo si olvidase esto. Tal contradicción equivaldría a la supresión de la realidad u objetividad estética o de la fe estética. Esta objetividad, como vimos, es la existencia indiscutida de un objeto para nuestra contemplación, y la fe estética es la admisión libre de toda duda de este objeto.

Ahora bien, dicha existencia indiscutida quedaría suprimida cuando los personajes del drama fuesen compelidos a hablar y obrar en contra de su carácter. Entonces nosotros negaríamos interiormente las palabras o la conducta de los personajes. Entonces no creeremos en sus palabras ni en sus actos, es decir, ya no podremos admitirlos de una manera libre de dudas. Y, sin embargo, esta admisión es la condición fundamental del goce estético.

Exactamente, de igual manera, el carácter del material en la obra de arte técnica exige una manera adecuada de las funciones y de la forma. Podemos definir esta exigencia como una condición de la verosimilitud estética de la obra de arte técnica. Tal exigencia es un caso especial de la exigencia general de la verdad estética, de la cual ya hablamos en anteriores respectos. Y no es otra que la necesidad de que el objeto de la contemplación estética tenga completa realidad u objetividad estética, o que nosotros podamos prestarle entera «fe» estéticamente. Tal veracidad constituye una parte del estilo en la obra de arte técnica, a saber, aquella que solemos designar como estilística del material. Estilo en general es veracidad. Y estilística del material es la veracidad que consiste en el reconocimiento de la exigencia que pone en la forma, para nuestra impresión estética, el carácter del material.

Pero la comparación hecha entre el artista dramático y el técnico nos lleva más lejos. Suponiendo que el poeta dramático haya tomado sus caracteres de la Historia, así como el artista técnico toma la piedra o la madera de la naturaleza, su cometido no será dejar a la figura conducirse según su carácter histórico, sino que sólo tendrá para él fuerza obligatoria el carácter que él le haya asignado en la obra de arte. Del mismo modo, en la obra de arte técnica no hay otro carácter material fuera de aquel que el material revela en la obra o el que tiene para mi impresión de la obra de arte.

Importa al artista, no sólo no negar este carácter, sino que además deberá reflexionar que su material tiene un carácter y siempre se manifiesta con este determinado carácter. Cuanto más pronunciado es este carácter tantas mayores características puede evocar. Y esto quiere decir dos cosas: que el artista deberá preferir el material que tenga mayor carácter al que tenga menos; y que deberá sacar del material este carácter y ofrecérselo al espectador.

Por eso interesa a la obra de arte y, por tanto, al artista dar expresión en su obra a los rasgos más importantes de la esencia del material, por ejemplo, cualquier virtud o excelencia del mismo. Por otra parte, y haciendo uso de una feliz expresión de Semper, el artista deberá hacer «de necesidad virtud», es decir, cuando una propiedad del material pueda parecer, desde algún punto de vista un defecto, sabrá presentarlo por un lado favorable.

Pero nunca exigirá de su material efectos ni le dará formas que notoriamente estén en contradicción con su naturaleza, efectos y formas que no sean para nosotros creíbles y que no existan para la contemplación estética; no invalidará de este modo los esfuerzos empleados haciendo ilusorio el resultado de los mismos.

Su fin ha de ser comunicar al todo la mayor plenitud y riqueza de vida posible. Pero esta vida ha de ser una vida armoniosa. Cada rasgo positivo en la naturaleza de un material es un momento de esta vida, y puede ser un valioso incremento en la vida del conjunto.

Esta última regla nos dice ya lo restante, que el artista no

debe destacar estos rasgos por ser rasgos de un material, es decir, funciones positivas posibles del mismo, y, por consiguiente, valiosas y productoras de goce. Sino que ha de preguntarse si tal rasgo en la obra de arte y en un lugar determinado de la misma, tiene positiva significación, es decir, coadyuva a la caracterización de la vida del conjunto en aquel lugar.

Y el artista acentuará aquellas modalidades en las funciones del material y las revelará en la forma, que tengan decisiva importancia para el conjunto de la obra de arte o para un lugar determinado de ésta.

Ya insistimos anteriormente en que aquí no se trata más que del carácter del material para nuestra impresión inmediata. Ahora bien esta impresión puede nacer de dos maneras. O bien el material se nos ofrece directamente, abstracción hecha de lo que en la obra de arte representa, como un material de determinada clase. En este caso, la manera de funcionamiento de este material debe estar en armonía con nuestra impresión. O bien nosotros obtenemos la impresión de un determinado material sólo por su manera de emplearlo, y por la forma que recibe en lo que se refiere a la unión de las partes, en una palabra, de las funciones visibles que desempeña. Entonces la misión del artista será, una vez cogido este carácter, fijarlo y mantenerlo.

Pero aquí hay que observar siempre que, aun suponiendo que el material aparezca ya a la luz de una manera segura y capaz de impresionar, abstracción hecha de las funciones que desempeña, el artista tendrá libertad para revelar ciertos aspectos de la naturaleza del material y para reconocerlos en su obra expresamente, y en cambio no negar otros, pero sí velarlos, es decir, dejarlos sin función, sin valor estético en tal o cual parte de su obra. No caprichosamente sino porque al todo de la obra o a una determinada parte de la misma conviene, naturalmente, una modalidad del material mejor que otra.

El artista, como hemos dicho, no sólo deberá reconocer el carácter preexistente del material, sino que para que la forma que le comunica revele plenitud de carácter deberá acordarse

de que el material tiene un carácter. Acentuará en cada caso este carácter preexistente, es decir, lo positivo en él; es decir, destacará del material un carácter para ofrecerlo directamente a la impresión del espectador.

Y lo habrá debido hacer, desde luego, por el tratamiento de su superficie.

Y esto se extiende tanto al artista técnico como al artista representativo. Pero ha llegado aquí el momento de llamar la atención de cómo haciendo estos dos artistas lo mismo, sin embargo, no es lo mismo, es decir, que, coincidiendo ambos en poner de relieve un determinado carácter del material, en las dos artes este hecho tiene un sentido diferente y aun opuesto. Así, por ejemplo, en las dos clases de arte tiene valor que la madera tallada deje reconocer la gubia. Pero en las estatuillas de madera esta indicación de la gubia tiene la significación de una negación estética. Mientras el material que muestra las huellas de la gubia anuncia con esto su propia «voluntad», produce en la reproducción del objeto representado, por ejemplo, del hombre representado —el cual no es lo tallado— un boceto; niega la reproducción total de los detalles, con lo que dirige la atención al todo y hace que éste produzca una impresión más fuerte.

Por el contrario, este reconocimiento de la propia voluntad del material en la obra técnica, contribuye inmediatamente a caracterizar su propia vida, la cual adquiere expresión en la obra de arte técnica; para el contenido de la obra no es un descuento y, sólo mediatamente por el realce del todo para nuestra impresión, un provecho, sino que es inmediatamente un incremento. No «niega» en manera alguna, sino que tiene una significación positiva inmediata.

Esta oposición se deduce directamente de la oposición fundamental de las dos artes, que consiste en que el arte representativo infunde en el material una vida ajena a éste y, en cambio, en el arte técnico lo que toma forma y entra en funciones es la propia vida del material.

Sin embargo, las dos artes tienen de común que no matan el material, sino que le reconocen, que no le cohiben ni le fuerzan.

Esto último puede hacerlo la máquina. Esta puede hacerlo todo de todo. Pero precisamente aquí se demuestra la superioridad del trabajo manual y del instrumento que la mano maneja. Superioridad que consiste en que la mano respeta en ciertos límites la libertad y la voluntad del material. La máquina tiraniza y destruye la vida propia del material. La mano construye sobre esta vida, o puede hacerlo, y será su obra tanto más artística cuanto más se aleje de dicha tiranía.

Un ejemplo: el material de piedra.

Volvamos ahora, para ilustración de lo dicho, al material de que partimos: a la piedra. La piedra no es una masa a la que pueda dársele una forma determinada por la fundición o por el amasamiento, etc. Lo cual puede aparecer como una deficiencia. Mas este defecto encierra en sí una virtud. El artista se encuentra frente a los bloques de piedra y tiene que ensamblarlos. Y en esta operación resplandece la virtud propia de la piedra, virtud que ya fué señalada más arriba. La piedra, una vez que ha adquirido una forma apropiada, ofrece, en virtud de su solidez homogénea, una base segura para todo lo que sobre ella carga o descansa. Y la piedra que descansa sobre esta base puede mantenerse sobre ella, en virtud de su propio peso, en una situación incommovible.

Esta solidez homogénea encuentra su inmediata expresión en el sillar o piedra cuadrada. Lo cual no impide que esta forma se convierta en la forma del bocel. En éste lo que se ensancha no es la piedra, sino la forma, es decir, la figura espacial viva. Pero lo que es de notar aquí preferentemente es cómo en esta forma, que parece independiente del material, se revela, sin embargo, el carácter de este material. En el material piedra (como en todo material sólido, por otra parte), residen todas las fuerzas que presuponemos en el bocel, la tendencia a extenderse o actividad extensiva y la tendencia a estrecharse en las tres direcciones. Y obran en la piedra las maneras generales de acción de estas fuerzas y sus efectos mutuos que en el bocel adquieren expresión. En la presión de arriba a abajo o en la pesantez se encierra, como ya vimos, la tendencia de las

partes a aproximarse unas a otras en sentido vertical. Y en ésta, a su vez, se encierra la tendencia de extensión horizontal por la cual es provocada luego la cohesión horizontal. Este ejemplo de las fuerzas se hace intuitivo en cuanto se expresa en una forma que no supone nuevas fuerzas, sino que hace sensible inmediatamente la reciprocidad de éstas. Y se hace sensible en cuanto se descompone en una serie de momentos, en movimiento vivo, en una evidente serie de fuerzas que empiezan, continúan y terminan en una sucesión de acciones y pasiones, de obrar, ceder y resistir, y en una visible génesis de estos procesos; en resumen, en una historia, pero en una historia que en cada momento empieza y sigue su curso y finaliza; que, por otra parte, puede decirse que no es una historia, o que es una historia sin el momento de lo sucesivo.

Ahora bien, con esto no queda suprimida la veracidad que el material exige, más bien podemos decir que en su lugar aparece una más alta veracidad. Y esta veracidad consiste en aquella resolución o despliegue de fuerzas, hecha sensible de una manera inmediata para la intuición, que en la piedra está sólo latente porque no está resuelta. Y el sentido del bocel le forma precisamente esta patentización, esta revelación artística, es decir, inmediata e intuitiva, del juego de las fuerzas. Por esto, la forma del bocel, además de ser una forma general artística, puede ser también una forma artística de la piedra. Y lo es en cuanto las fuerzas latentes de la piedra y que obran bajo un supuesto dado, encuentran en dicha forma su material e inmediata manifestación.

Pero, a la vez, vimos ya, con motivo de otras cuestiones anteriormente tratadas, que una forma determinada de bocel, por ejemplo, la forma de arco rebajado, corresponde a la naturaleza específica de las construcciones de piedra, es decir, que encuentra su lugar propio allí donde se hace problema de la específica capacidad de la piedra de ser una base firme. Esta forma hace patente una especial capacidad de resistencia contra la extensión horizontal, es decir, contra el alejamiento de las partes unas de otras en sentido horizontal. Pero esto parece contradecir en cierto sentido a la naturaleza de la piedra. En efecto, la piedra tiene en todas direcciones la mis-

ma capacidad de resistencia contra la disgregación o alejamiento de las partes. Sin embargo, no es que aquí se finja o se refleje una propiedad que no tiene la piedra. Lo que hace el artista es acentuar la circunstancia especial o la función especial a que está obligada la piedra cuando tiene que servir de base segura, es decir, la resistencia a la extensión vertical. Con lo cual no niega esta última. También la da expresión. Pero debe dar a entender por qué en ciertos casos no se trata de dicha resistencia a la extensión vertical. En la forma en cuestión vemos la presión vertical ejerciendo su más natural efecto, el cual consiste en una disminución de la extensión vertical; y vemos luego que esta disminución de la extensión vertical se transforma en extensión horizontal. Y con ello es provocada, especialmente, la resistencia horizontal. Y la forma específica del bocel, esto es, la forma de arco rebajado, nos muestra que esta resistencia es suficiente, es decir, que nos ofrece prenda segura para el equilibrio entre el efecto de la presión y el contraefecto de la figura.

Por consiguiente, no se trata de negar las cualidades de la piedra, sino, al contrario, de reconocerlas; pero se trata de reconocer expresamente aquello, y sólo aquello que en determinadas circunstancias se exige de la piedra. El artista hace resaltar aquellas fuerzas de la piedra que en determinadas circunstancias se ponen a contribución o parecen ponerse a contribución.

Lo mismo debe decirse ahora del sillar cuadrangular. En él, decíamos, adquiere completa expresión, en cierto modo, la naturaleza de la piedra. Las tres direcciones de la actividad de la piedra están aquí separadas. Y si la piedra, como admitíamos, es puramente cúbica, en ella se expresará de una manera inmediata su capacidad funcional en todos sentidos en una forma conveniente.

Pero otra cosa sucede cuando los sillares se colocan simplemente unos sobre otros para formar un muro. Entonces la extensión horizontal del sillar vence a la vertical. Y precisamente aquí es donde la naturaleza de la piedra recobra sus derechos, no de la piedra en abstracto, que no se trata aquí de eso, sino de la piedra como se ofrece a nosotros, es decir, de la

piedra que posee la capacidad de permanecer segura en su posición en virtud de la mera extensión horizontal.

Así como a la piedra le corresponde la forma de sillar, la forma apropiada a la naturaleza de la madera es la de cilindros o vigas. Esto no impide que también la piedra admita también esta forma.

La piedra, no sólo es capaz de soportar una carga cuando está apoyada en toda su longitud, sino que también puede, en virtud de la fuerte cohesión de todas sus partes y de su peso, tenderse sobre un espacio vacío, aun cuando sólo se apoye en algunos puntos de su masa. Además, en virtud de su solidez vertical puede servir de sostén. Esta última función está ya implícita en la construcción por sillares. El sillar sobre el que se apoyan los otros sillares obra en dirección vertical. La actividad de ensanchamiento, en cuanto es una firmeza interior, implica la resistencia hacia arriba. Pero como el sillar sirve también de asiento y esta función es el supuesto del soportar a la piedra que descansa en él, esta función vertical aparece subordinada o unida a la actividad de ensanchamiento. Pero en cuanto la actividad vertical, o sea la misión de sostener o elevar, aparece primariamente como la misión propia de la piedra, también la piedra adopta la forma de viga, natural a la madera. Mas, por las indicadas razones, también esta forma es natural a la piedra, es decir, como actividad parcial provocada en una determinada dirección, que no está abstractamente en la naturaleza de la piedra, sino que corresponde a aquellas piedras que están con otras piedras en la relación que indican las palabras apoyar o sostener.

Sin embargo, no debe olvidarse que la piedra funciona como piedra, lo cual quiere decir que debe servir esta función en virtud de su solidez peculiar.

Y en este respecto sabemos ya que la madera tiene una especial capacidad de suspenderse y de sostener en virtud de su firmeza de curvatura. Esto le falta a la piedra. Pero, en cambio, en su lugar aparece otro momento característico específicamente para ella, a saber, el efecto por su masa. Esta cualidad debe sustituir a aquella facultad de combarse de la madera, para no exigir a la piedra lo que no puede dar de sí. Es

decir, que la masa de la piedra o su espesor debe ser tal, que nosotros, por su masa y la solidez que ésta supone, estemos tranquilos respecto a su manera de realizar su función en los aspectos señalados y no nazca el pensamiento de exigirle la fuerza especial que sólo la madera tiene. Bajo este supuesto, la piedra y, por tanto, la viga horizontal de piedra, o sea, el arquitrabe, a pesar de la semejanza con la viga horizontal de madera, tiene su «esencia» pétreo propia.

Se ha dicho que las antiguas construcciones, por ejemplo, el templo dórico, tenía su supuesto histórico en la construcción de madera. Sea de ello lo que quiera, en todo caso, la antigua construcción de piedra, ha operado una completa revolución en el lenguaje, es decir, en el carácter del edificio de piedra.

Esto lo demuestra, ante todo, lo macizo de las piezas, especialmente de las columnas y del arquitrabe, que en la construcción en madera carecerían de sentido.

Motivos característicos de la construcción en piedra.

Aprovechemos esta ocasión de hacer referencia a ciertos motivos del antiguo edificio de piedra, en el cual, el hecho de que una pieza de piedra consigue afirmarse en su puesto simplemente por su propio peso, parece manifestarse deliberadamente. Me refiero a ciertas basas áticas. En ellas el bocel inferior y la construcción forman, a simple vista, una masa única. Lo mismo sucede con el bocel superior respecto del fuste. De hecho coinciden los dos últimos. El bocel superior recibe inmediatamente la presión del fuste, para ceder a éste y, al ceder, ganar una posición segura, de la cual luego brota el movimiento vertical. Pues bien, aquel recibir y este brotar está expresado claramente en la unión inmediata del fuste con el bocel superior. Y una unidad interior semejante es la que forman el bocel inferior y la siguiente contracción. De este modo, está justificada aquí la unión inmediata. Por el contrario, en la forma de base ática, que también tomo aquí en consideración, el bocel superior, con el fuste unido a él, está sólo superpuesto al bocel inferior, a la contracción que éste pro-

voca, es decir, que aquél no continúa inmediatamente con su perfil la línea de la contracción, sino que retrocede, es decir, se inserta en un punto de la superficie horizontal de la contracción, que queda más atrás. Con esto da a entender que no piensa afirmarse sobre lo que está debajo de él en virtud de su masa, sino con su mera presencia y su peso.

El motivo señalado aquí está tomado del estilo jónico. Pero tiene un parangón en la manera de elevarse el fuste de la columna del templo dórico inmediatamente y sin unión, del estilobato, pues se ve claramente que se articula sobre éste con su ancho inferior y por su propio peso.

Pero más semejanza con el motivo indicado tiene quizá un motivo del templo griego. Me refiero a la manera libre con que el arquitrabe descansa sobre la *tenia* del capitel. También aquí como allí tiene lugar un retroceder horizontal del arquitrabe del borde anterior de la *tenia*. Esto excluye todo pensamiento de una comunidad de masa entre las dos piezas. También aquí parece descansar por su propio peso sobre la *tenia* del capitel.

Por último, también puede ser traído a colación un motivo dórico específico. El triglifo dórico se asienta sobre la superficie del arquitrabe completamente libre y se afirma allí por su propio peso.

Con todo esto no hemos dicho que son contrarias a la piedra las formas que aparecen unidas inmediatamente las unas a las otras como si saliesen unas de otras. En cambio, es propio de la madera. En la construcción de madera, las masas no descansan las unas sobre las otras por su propio peso, sino que están unidas por cualquier nexo, ya inmediatamente por el tejido fibroso o por ensambladuras, o por otro medio artificial, lo cual pone de manifiesto el artista estableciendo un visible articulado de formas, o también por piezas intermedias o interpunciones que legitiman la naturaleza de la madera.

Pero esto no quiere decir que no pueda hacerse lo mismo en la madera. Con lo cual no se niega el hecho de que la masa de piedra se pueda mantener por su propio peso. Y aún es necesaria esta forma de articular las piedras, este salir las unas de las otras cuando el sentido de las funciones que reali-

zan así lo pide. Y es más, para nuestra impresión, sólo de este modo alcanza el conjunto de las funciones su naturaleza especial.

También sobre este punto conocemos ya un ejemplo, mencionado más arriba, y perteneciente a las antiguas construcciones de piedra. Me refiero a la unión del fuste jónico con el bocel inferior y la unión análoga de la contracción con el bocel que tiene debajo.

Añadiremos un ejemplo especialmente instructivo. Está sacado del templo dórico. La cubierta del mismo baja sobre todo el edificio. El movimiento que esto significa está tomado de las vigas de la cubierta y transmitido de éstas por el intermedio de los triglifos al arquitrabe. Todo, en el entablamento dórico, hace referencia a este pensamiento. El hecho de que este movimiento es uno y el mismo que de la cubierta va por los triglifos hacia abajo, lo indica evidentemente la manera como los triglifos están unidos inmediatamente a la cubierta y cómo se expresa tal unión por el astrágalo.

Carácter pétreo de todo el edificio dórico.

Notemos ahora, finalmente, cómo en el edificio dórico en su conjunto toma elocuente expresión la naturaleza específica de la piedra, la carga y la firme estabilidad por el propio peso, y, por otro lado, el soportar por la solidez del autoafirmarse en su sitio. En efecto, esta esencia de la piedra adquiere expresión en el edificio dórico como en ningún otro. Vemos en él, sobre un ancho cimiento que conduce por grados desde la ancha superficie del suelo a la superficie superior del estilobato, elevarse las columnas, anchas y poderosas, perfecta expresión de la estabilidad por la propia masa, a la vez, ancha y pesada, como lo exige el peso de la carga.

Pero las columna sospechan esta carga y dan a entender su sospecha por la ligera *entasis*. Esta puede ser ligera porque la misión del fuste no es ceder, sino vencer la carga. Y la vence porque visiblemente la siente. El vencimiento se efectúa contrayéndose en toda su redondez hacia el eje. Este recogimiento lateral es una exaltación de la actividad del eje. Indica, a la

vez, al fuste como un individuo independiente sin relación con el todo y libre en su expansión horizontal. Su diámetro circular es la expresa negación de toda relación en la dirección horizontal, así como la sección cuadrangular significaría una tal relación, una especie de apoyo en el cual se insertarían las dimensiones horizontales separadas unas de otras.

Además, vemos luego al fuste acentuar esta concentración hacia arriba en la reducción ó adelgazamiento. Por último, el trabajo de concentración en dirección vertical se expresa en el movimiento rítmico de las estrías o acanalado.

La actividad vertical encuentra luego un fin o resolución en el sitio en que se inserta el cuello del capitel. Pero este cuello es, a su vez, como ya dijimos, una prolongación del fuste: el corte del cuello no interrumpe el movimiento vertical. Al mismo tiempo, el cuello, mediante su extensión horizontal preponderante, convierte el movimiento vertical en movimiento horizontal. Y con el cuello forma el equino del capitel una unidad de masa. También en éste, por tanto, resuena el movimiento vertical concentrado del fuste. Sin embargo, el equino es también una figura independiente. Vemos que, bajo el influjo de la presión que obra desde arriba, sale de sí mismo y trabaja la presión cediendo. En su extremo superior la fuerza vertical recogida en dirección vertical que, como se ha dicho antes, por el cuello resuena en él, es absorbida y puesta en reposo. Es un punto de equilibrio entre ésta y el efecto de la carga. Todo lo cual es luego reconocido expresamente en la siguiente *tenia*, que representa el simple persistir en este reposo. Es como el punto de terminación de la frase gramatical. Pero los puntos de reposo, representados por las *tenias* de las diferentes columnas, son sintetizados por el arquitrabe que sobre ellos descansa. Este representa el equilibrio de reposo en el conjunto del edificio, así como las *tenias* de cada una de las columnas representan este mismo equilibrio para cada una de ellas.

Pero el equilibrio que representa el arquitrabe es el equilibrio entre el movimiento de abajo arriba y el contramovimiento de arriba abajo. Este último nos le representa en todas sus partes lo que está sobre el arquitrabe. El arquitrabe

es el lugar en que estos dos movimientos se encuentran y se equilibran.

Aquel movimiento de arriba abajo empieza ya en el techo, que no está suspendido evidentemente sino que pende, es decir, tiende hacia abajo. Pero este movimiento le recogen las vigas del techo para transmitirlo inmediatamente a los triglifos. Con lo cual se expresa de la manera más clara que los triglifos transmiten el movimiento hacia abajo inmediatamente por el alero o que este movimiento fluye inmediatamente del alero. Ya dije que los triglifos, no sólo están inmediatamente unidos al alero y brotan de él como pies, sino que están también como tales «pies» enlazados con él por un «hilo», es decir, por el astrágalo.

Pero no es menos evidente que los triglifos no se elevan, por ejemplo, del arquitrabe como de su propia base, sino que el movimiento que en ellos se realiza va de arriba abajo. Esto lo anuncia, de una manera característica, las tajas o hendeduras por las cuales los triglifos se articulan en varias partes en la dirección de arriba abajo.

Aquí es de notar que, siempre que vemos una unidad indiferenciada dividirse en su ulterior progreso, consideramos las partes como saliendo de la unidad indivisa y no al contrario. Así las ramas salen del tronco. El movimiento en el árbol no procede de las extremidades de las ramas para luego unirse en el tronco. Esto también es aplicable a los triglitos. Lo más sencillo sería compararlos con un tenedor que termina en púas. Tampoco estas púas se reúnen en el tenedor, sino que el tenedor, que es una masa indivisa, se bifurca en las púas.

De igual manera, también en los triglifos el movimiento va de la unidad indiferenciada hacia los miembros, y no a la inversa, es decir, que camina hacia abajo.

Por último, bajo los platillos del arquitrabe, en el sitio en que los triglifos chocan en ellos, vemos las *gotas*. Estas, es decir, los listones de que penden las gotas, indican evidentemente el punto terminal de un movimiento, o, más exactamente, el punto en que un movimiento es contenido. Pero este movimiento sólo puede ser el que está materializado en

los triglifos. Y como las *mútulas* se encuentran debajo de éstos, el movimiento es un movimiento hacia abajo.

Y, finalmente, de las *mútulas* penden las gotas en las cuales se resuelve un movimiento y llega a quietud como en los flecos o borlas de un tejido.

Con esto es de nuevo reconocido el arquitrabe como el lugar de un equilibrio en reposo. Como el movimiento de arriba abajo llega a quietud en su extremo superior, no puede penetrar en él ni atravesarle.

El resultado de todas estas breves observaciones es el siguiente: parece imposible expresar de una manera más penetrante de lo que se expresa en el templo dórico la oposición del movimiento de abajo arriba en las columnas y el contramovimiento, y, finalmente, el reposo central. Podemos prescindir aquí de otros motivos que hacen más notorio el pender del techo. A la vez aparece el templo dórico como tipo de un edificio en el cual las partes individuales, en sí independientes, engendran por su mutuo obrar un todo unitario absoluto y vivo. Y por estas dos consideraciones el edificio se nos revela en un sentido eminente como construcción de piedra característica.

Estilo antiguo y material de piedra.

Es interesante comparar en este respecto con el dórico el estilo jónico, y especialmente el sistema ático. En éstos la columna no se eleva inmediatamente desde el suelo sino que se aísla de él y, a la vez, parece unirse por esto mismo al suelo. Se sirve del suelo como de un punto de apoyo para elevarse. El crearse este apoyo quiere decir que necesita de él. Mediante esta resistencia elástica la columna puede elevarse más libre, más ligera, más veloz que la columna dórica. Correspondientemente a esta ligereza, el capitel prepara a lo que a él le sigue un asiento como de muelles. Esto es lo que vemos en los capiteles jónicos de volutas. No tiene éste nada que ver con un cojín deshecho o con una cinta desarrollada, etc., sino que representa a manera de un sistema de líneas y formas en las que, por un estilo que designé con la palabra «refinado»,

es característico el recibir la carga muellemente y el resistirla elásticamente

A esta forma de sostener corresponde la circunstancia de que el sistema del entablamento está caracterizado, no como pesando, sino como suspendido. El ábaco de la columna jónica es un punto de reposo; y el arquitrabe que sobre ella se extiende representa, no una región en la cual los movimientos opuestos se equilibran, sino que obran ambos en la dirección de abajo arriba. Esto es, sobre todo, evidente en el arquitrabe dividido en tres partes. Su parte superior sobresale algo de la parte media, y ésta algo de la inferior. Este sobresalir es, en todo caso, una relativa suspensión. O, si lo observamos de opuesta manera: el peso de la parte superior del arquitrabe es recibido y relativamente trabajado en la parte media que, relativamente a la superior, se recoge en sí misma, y por esto parece contrariar la fuerza de ensanchamiento de la presión. Y como esta parte con las de arriba, se conduce la parte inferior con las de en medio. De este modo el capitel de la columna queda visiblemente descargado.

Y entonces aparece el friso como la única región de reposo, del mismo modo que en el estilo dórico lo parecía el arquitrabe. El friso se da a conocer claramente como tal zona de reposo entre el movimiento hacia arriba y hacia abajo, porque es un plano liso, y, aun más especialmente, porque tiene figuras, del mismo modo que las metopas son rellenos neutrales entre los triglifos en el estilo dórico.

Y sólo más allá de estas figuras se empieza a ser sensible el efecto de una carga.

El hecho de que allí hay un movimiento hacia abajo lo demuestran los dentículos, en los cuales, a semejanza de las *mútulas* del dórico, repercute un movimiento de arriba abajo. También pueden ser comparados los dientes con los triglifos, sólo que no transmiten el movimiento sino que le dejan escapar libremente. Pero este movimiento es, por lo mismo, caracterizado como no fundado propiamente en una carga. Lo confirma que un miembro intermedio siguiente ha trabajado la carga. Y se comprende que esta figura intermedia, relativamente pequeña, pueda hacerlo cuando vemos sobresalir

horizontalmente la tabla en que descansa el techo. Este movimiento horizontal es en sí mismo ya la negación de la carga. Es una suspensión.

Así, en el estilo jónico vemos, no el decidido movimiento hacia arriba, por un lado, y la carga, por otro, y en medio el reposo de equilibrio, sino que vemos la carga obrando ya abajo en la basa de la columna y en parte trabajada, y la vemos por otro lado empujada hacia el extremo superior. Vemos, por un lado, que el efecto de la carga se reparte en puntos muy distantes unos de otros; y vemos, además, que al ser empujada ésta hacia arriba el punto del equilibrio es también desviado hacia arriba. Y esta carga repartida no parece seriamente una carga de la misma especie que la del estilo dórico, sino como una carga que allí donde es vencida lo es como relativamente jugando.

Así se hace patente el carácter de ligereza y libertad que caracteriza al templo jónico en comparación con el dórico. El hecho de que en el estilo jónico la oposición fundamental del movimiento de elevación y el efecto de la carga, es compensada de esta manera, y, por tanto, el movimiento es en su mayor parte un movimiento de abajo arriba que recorre el todo, lo da a conocer el que en la construcción del sistema jónico las formas, en su mayor parte, pasan las unas a las otras o salen unas de otras por miembros mediadores.

Mas no se crea que por esto es negada la naturaleza de la piedra, si bien el carácter naturalista, por decirlo así, de este material, tal como se revela en el dórico, es aminorado en provecho de la unificación del movimiento interior del todo.

Cómo este proceso va más allá en el estilo corintio, qué ulteriores divisiones de la carga se dan en él, por qué miembros mediadores se compensa la oposición que reina en el dórico y el movimiento de conjunto es más unificado, no necesita ser especialmente demostrado. Recordaré sólo que en este estilo nunca falta el plinto en el extremo inferior de la columna, plinto que individualiza más la columna en cuanto se crea un suelo propio, aunque, por otro lado, media entre el suelo y la columna y suprime la oposición no mediada entre el ancho del estilobato y el movimiento vertical de la colum-

na. Recordaré también, por otra parte, la espiral de giro elástica bajo la tabla que sale horizontalmente, que también proporciona a dicha tabla un asiento elástico y libra al friso del efecto de la carga y pasa jugando de éste a la tabla.

Según lo dicho, el estilo dórico es aquel en el que la oposición característica en la piedra entre el ancho descansar y el seguro elevarse de una base extensa, y, por otra parte, entre sostén y carga que se hace firme por su propio peso, se nos ofrece de una manera más aguda. Es también característica de su esencia que, en él, elementos individuales en virtud de su formación individual, obren libremente en un todo de significación plena. Tales individualidades son, en suma, el estilobato, las columnas, los triglifos, el arquitrabe, etc. Quizá se haya reconocido esto lingüísticamente en el hecho de hablarse, según la frase de Bötiches, de una «tectónica» griega, y mejor fuera decir, una arquitectónica griega.

El material en el estilo post-clásico.

En oposición a este estilo arquitectónico o tectónico surge ahora, completándole, la arquitectura murada o de un estilo murado. El principio que domina en éste es el de la membración de la masa del muro en unidades claramente individualizadas, pero semejantes, o sea, de la adición de tales individualidades para formar el todo del muro. Las unidades son las sencillas unidades de masa en las cuales la naturaleza de la piedra encuentra su más simple expresión artística. Profundas hendeduras separan aquí los sillares unos de otros. Los bordes tallados y presentados en un único plano, acentúan el ensanchamiento superficial del todo, en el cual se forma una fuerte cohesión íntima por la mera superposición y empuje mutuo de los sillares. La sucesión de sillares, que se limitan a mantenerse firmes y representan la solidez interior del todo o la solidez en el sentido de la profundidad, y de aquellos que se extienden a lo ancho y se empujan mutuamente, pone a la vez en contraste la diversidad de funciones y le resuelve en un juego rítmico de estas dos funciones entre sí. En el sillar se refleja, por último, y más especialmente en cada sillar por

sí mismo, la estructura interior de la piedra, su natural solidez y su dureza. Por eso, la naturaleza de la piedra encuentra aquí, de la manera más elemental y simple, su forma de expresión. Ya volveremos sobre el momento indicado últimamente que da a este género de construcción el nombre de rústica.

Por último, todo lo que acabamos de decir de la esencia de la piedra, parece ser negado de la manera más radical en un estilo de construcción fundamentalmente nuevo, a saber: en el estilo gótico. En efecto, aquí encontramos una completa negación de aquella esencialidad característica de la piedra. Pero no se trata de una negación en el sentido absoluto, es decir, en el sentido de privación, sino en el sentido de negación estética, es decir, de una exclusión de tal índole que lo excluido no existe ya, esto es, no constituye un problema. En cuanto la cuestión de lo excluido no existe ya, no exige respuesta, y por su falta de responsabilidad no defrauda ninguna esperanza, y, por consiguiente, no provoca la conciencia de una negación.

Tal negación estética hace que en el estilo gótico caduque todo aquello que hemos señalado como característico en la piedra. En el estilo gótico no existe aquel elevarse libre y seguro sobre un cimiento que ofrece una resistencia, no hay aquella oposición entre sostén y carga ni aquel mantenerse firme por el efecto de la pesantez. Tampoco se da el afirmarse simultáneamente de los sillares unos contra otros ni su mutuo obrar horizontal. La piedra es aquí considerada bajo un nuevo aspecto, y este aspecto es reconocido y afirmado, y esta nueva manera de consideración excluye, por su naturaleza, todo lo que hemos dicho de ella.

El supuesto del estilo gótico es la unidad de solidez interior de la masa manifestada por todas partes por idéntica relación consigo misma. Sin embargo, la masa se articula en sí misma en dirección horizontal, o, dicho más exactamente, se condensa (sin que por ello la idea de las relaciones de la masa quede suprimida) en una pluralidad de figuras espacialmente separadas.

Aquel concepto de una masa relacionada consigo misma,

excluye toda idea de composición y, por consiguiente, de acción mutua de partes independientes. No es que las figuras independientes se unan en dirección horizontal o se superpongan unas sobre otras en dirección vertical, sino que el todo se diferencia en figuras singulares en dirección horizontal, y unas salen de otras en dirección vertical. Tampoco la masa se asienta o descansa sobre el suelo, sino que es una misma cosa con el suelo y crece de él.

Como ya hemos dicho, la diferenciación horizontal es una condensación o concentración de la masa en muchos puntos. De esta condensación nace luego movimiento vertical concentrado. La condensación en miembros que se extienden horizontalmente, crea, a la vez, el espacio interior. En este sentido, el arte gótico es creador de espacios, así como el arte antiguo, en realidad, no creaba espacios, sino que articulaba miembros en un espacio dado o preparado por el estilobato.

También el muro que cierra el recinto nace por aquella condensación. La condensación de la masa en miembros separados horizontalmente o unidad de masa originaria, es comparable a la membrana interdigital de los dedos del pie en algunos animales. Como en dicha condensación los miembros se convierten en fundamento de una función propia, el muro carece de funciones en el conjunto de este sistema arquitectónico, se limita simplemente a cerrar el espacio.

A la condensación de la masa en miembros corresponde, sin embargo, la resolución de los miembros y su vuelta a la unidad de la masa. Por ello aparecen los miembros como una unidad compuesta de capas con un núcleo interior en el cual se realiza la condensación. Pero en el conjunto de dichas capas y núcleo, o de las capas exteriores y la más profunda, es decir, en el conjunto de los miembros que se extienden horizontalmente, hay una doble tendencia. En primer lugar, el esfuerzo hacia arriba originado por la condensación, y luego el esfuerzo para volver a la unidad de la masa. El núcleo en el cual se realiza la condensación de todos lados, sólo puede, por esta razón, tender hacia arriba. Y como su movimiento vertical no encuentra contraefecto que provenga de arriba con el cual pueda entrar en equilibrio, la única posibilidad de termi-

nación de la tendencia vertical es la resonancia. Y ésta se realiza en la forma natural del resonar, la terminación en punta.

Las capas exteriores, por el contrario, tienden siempre al restablecimiento de la unidad de masa. Esta tendencia, combinada con la del movimiento vertical, engendra la tendencia a un movimiento oblicuo. Esto llega siempre a efecto allí donde las capas se separan del núcleo o consiguen separarse del núcleo. Este movimiento oblicuo es movimiento en una línea rígida o movimiento en línea recta oblicua, cuando en el punto de liberación o separación de las capas y el núcleo, el movimiento vertical es contenido, pero no suprimido, y a este movimiento vertical disminuído se une aquella tendencia de la vuelta a la masa. La línea oblicua engéndrase, pues, como resultante de estas dos componentes. Por el contrario, el arco nace cuando el movimiento vertical irrumpe sin disminución alguna en la capa liberada, pero resuena en ella, pues lo mismo que se ha liberado o diferenciado, y con esto luego la tendencia a volver a la unidad, produce el equilibrio.

El encuentro de líneas rígidas oblicuas procedentes de todos lados, engendra la forma de remate o ápice, a la cual corresponden las formas de casco o morrión de las torres, torrecillas y *fialen*, y, por otra parte, la forma de pestaña. El encuentro semejante Strelubogen, engendra el arco apuntado. En este choque, ya lo dijimos, así como en el ápice de aquel remate, no se encuentran movimientos individuales opuestos para producir el equilibrio, sino que se vuelven a encontrar, es decir, los ápices no son en los dos casos sino la vuelta a la unidad de masa primitiva del todo. Pero en el último caso, es decir, en el caso del ápice, puesto que en él los movimientos oblicuos procedentes de distintas direcciones se compensan, subsiste la común tendencia vertical y se convierte en tendencia unitaria del esfuerzo vertical en el punto de afluencia. Esto se realiza en los pináculos de las agujas y llega a su resolución en la cúspide de éstas.

Nótese especialmente cómo se realiza también en las líneas oblicuas la separación de capas en las hojas de cardo y, finalmente, en las agujas.

Mas por lo que aquí nos importa éste es el único principio fundamental del gótico.

Y no se trata con esto de su origen histórico, sobre todo, no se trata de las condiciones exteriores de la configuración del sistema gótico. Cualesquiera que éstas puedan ser, siempre subsiste tal concepto fundamental. Y se ha manifestado históricamente como una fuerza impulsora que había de producir con interior necesidad este sistema, el más consciente de todos, ciertamente, no sin el concurso de circunstancias exteriores del más diverso linaje.

Y es de advertir que este pensamiento fundamental de una masa homogénea que llega a diferenciarse hasta el infinito, no contradice la naturaleza de la piedra. En la piedra, no sólo se puede emplear el martillo, como los antiguos, o la plomada, como hicieron los renacentistas, sino también el cincel: la arquitectura gótica es arquitectura cincelada, y lo es sobre una masa individida.

A la vez, el cincel es el único medio mecánico de sacar a luz la vida interior de la masa con todas las posibilidades que vemos en el estilo gótico, y de manifestarla de una manera intuitiva, así como las circunstancias exteriores que determinaron el desarrollo del gótico sólo fueron causas ocasionales para la manifestación de la fuerza interior del pensamiento gótico, que en sí no es un concepto histórico, sino una idea eterna, como también lo fueron la idea arquitectónica de los antiguos y la del Renacimiento.

Al mismo tiempo debemos notar que el hecho de que el pensamiento en cuestión naciese en aquel tiempo, no se debe a aquellas causas ocasionales históricas, sino al espíritu de la época. En último término, el gótico es la expresión de este espíritu. O, en otros términos, es la expresión de la esencia humana tal como en aquellos tiempos se entendía.

Por otra parte, también podemos decir que aquí se expresa un lado de la naturaleza de la piedra. En efecto, el pensamiento del estilo gótico es de tal índole, que no sólo tiene sentido refiriéndole a la piedra, sino que tiene un sentido más general. Como ya hemos dicho, el gótico no considera la piedra como algo meramente pesado y que se sostiene por su propio

peso. Tiene en cuenta también la resistencia que posee por su solidez. En el estilo gótico, la idea de una gravitación terrestre, así como el juego de fuerzas que entraña la resistencia pasiva, están, por decirlo así, descartados. En el edificio gótico está, por decirlo así, elegido lo general de la piedra: la firmeza interior en todos sentidos, y la vida activa de una masa unitaria y la propiedad interior de esta masa de diferenciarse en una rica variedad de formas, de condensarse en miembros y ordenarse en capas; en una palabra, de salir de su unidad de masa; y la modalidad que presenta en el gótico esta masa consiste en afirmar su unidad y volver, por todas partes, de la diferenciación a la unificación sintetizada en un punto que domina el todo.

También así se manifiesta la esencia de la piedra. Pero se manifiesta por un nuevo aspecto: es la piedra, pero como masa unitaria y diferenciable, o como masa diferenciada, y, sin embargo, unitaria. Y de este modo conocemos nosotros también a la piedra; pero, a la vez, muestra de este modo un lado más general o revela una esencia más abstracta.

El estilo gótico, pues, no es contrario al material, pero no es un estilo específicamente material. Si llamamos realista al estilo que subraya el carácter distintivo de un material, el gótico será, en este respecto, un estilo idealista. Mejor sería quizá llamarle estilo formal. En él la forma vence a la materia, es decir, niega estéticamente la idea de una materia específica.

Sin embargo, ya anteriormente contrapusimos los dos extremos del estilo en piedra. La antigüedad y el Renacimiento son, en lo que se refiere al material, estilos realistas. El estilo gótico es formalístico. En aquéllos obran unidades características independientes y de formación independiente; y también en el Renacimiento aparecen en los muros unidades independientes que se suman al todo. En el gótico, por el contrario, la masa se desmembra de dentro afuera. Allí vemos un organismo de conjunto compuesto de organismos individuales. Aquí no se puede hablar de individualidades, sino de un todo vivo, si bien infinitamente rico en miembros, de una unidad infinitamente rica, pero siempre regida absolutamen-

te. Nada de lo particular es algo fuera de la unidad concentrada con un todo.

Varios estilos en el mismo material.

Pero esta oposición tiene un sentido más general. Dijimos anteriormente que las artes técnicas no se ciñen necesariamente a un carácter determinado del material. Por el contrario, vimos que estas artes conciben el material bajo distintos aspectos y, de este modo, pueden prestar al material un carácter opuesto.

En lo que precede, esta oposición entre las diferentes maneras de considerar un material aparece preferentemente como contraste entre la manera específica y una manera más general de tratar un mismo material. Pero pueden también reunirse en uno y el mismo material distintos y aun opuestos caracteres esenciales y esperar su reconocimiento artístico. Y según uno de estos caracteres sea reconocido y llegue a valoración artística, nacen distintos estilos específicos característicos de la obra técnica. Pongamos un ejemplo sencillo. El cristal tiene varias propiedades características y es susceptible, por lo tanto, de varias técnicas en las cuales se hacen valer distintos momentos del material que se excluyen mutuamente. Por esto hay distintos estilos específicos en la obra de arte técnica del cristal, que coexisten legítimamente. En ella habrá tanto «estilo» cuanto mayor armonía exista entre el rasgo característico escogido en el material y la esencia de éste. «Estilo» es, como ya dije, carácter. Pero la esencia de todo carácter es la concordancia o consecuencia consigo mismo.

Dos aspectos de la esencia del cristal podemos señalar ante todo. La dureza de la masa cristalina y la fineza de su estructura permite cortes, realces y entalladuras de la más pura forma cristalina. Y no sólo lo admite, sino que en dicha labor adquiere expresión inmediata la finura y la solidez de la estructura interior del material. El hecho de que la técnica referida al cristal pueda adquirir formas de pureza casi matemática, revela una especial «virtud» del cristal.

Pero hay que añadir que, una vez enfocado el material por este aspecto, es una exigencia artística que se llegue a obtener de él toda la expresión de que es susceptible. De aquí la ventaja de obtener estos efectos por la técnica de la talla y no por la presión. En ésta el cristal manifiesta una aspiración que no realiza.

En la técnica de la talla de lo que se trata es de un ataque artístico en la estructura interior del cristal, por la cual se pone de manifiesto su esencia interior, a saber, la ductilidad interior de la masa. Pero frente a esta técnica está otra que tiende a revelar una nueva esencia del cristal, a saber, su capacidad de adquirir forma plástica mediante un estado flúido producido por el calentamiento que le hace susceptible de ser manipulado en láminas delgadas y ligeras, pero capaces de resistir. Así como en aquel caso el rasgo característico que se escoge en el cristal es su finura y firmeza específicas, en éste es su facilidad de plasmación específica. En cambio, en ambos casos son negadas estéticamente las cualidades contrarias, es decir, las que no se ponen de manifiesto. En el último caso podemos decir que ya no existe una masa. En su lugar aparecen la extensibilidad, la flexibilidad, la plasticidad propia del material; en una palabra, la fácil modificación de la forma.

No necesito decir que al formular aquí este último principio del tratamiento del cristal, estoy pensando o tengo ante la vista la técnica veneciana. Puede decirse que los venecianos han sido los que han sabido llevar a la práctica este principio en toda su pureza y consecuencia. Por esto han creado un estilo del cristal en sentido eminente.

Pero frente a estas posibilidades de escoger éste o el otro de los caracteres esenciales del cristal y darlos valor artístico de una manera independiente, hay también otras. El cristal es susceptible de recibir color. Con esto nace un nuevo estilo. En él no se trata de penetrar en la estructura interior del cristal ni tampoco de darle una forma ligera y fácil. Por eso, esta técnica se limita a la forma más simple: a aquella forma por la cual el cristal se convierte en un simple fondo o soporte de la nueva esencia, que va a ser ahora valorada. Nada más absurdo que unir la técnica de la talla con la técnica del color.

Pero aún queremos recordar otro ejemplo de la oposición entre las técnicas, ejemplo del cual ya tratamos en otra ocasión.

El metal puede ser fundido, y por medio del vaciado ser provisto de ornamentación figurada; pero puede ser también repujado y figurar tal ornamentación en una placa delgada. En el primer caso, las figuras están unidas a la masa por la mera relación natural de la masa. Esta relación se establece en la dirección de la profundidad. En el segundo caso, las figuras son una parte de la superficie. Son engendradas por la extensión superficial. Pero en ambos casos las figuras forman parte del material. Allí la cualidad que se escoge del material es la cohesión en el sentido de la profundidad; aquí es la extensibilidad de la superficie.

De aquí se deduce, como ya vimos, un carácter necesariamente distinto en las figuras ornamentales. Aquella adherencia a la masa puede ser de muy diferente índole. Puede ser una adherencia a superficies anchas, y puede ser también una adherencia en que las figuras se destaquen y se redondeen de modo que la adherencia se limite a una superficie menos ancha. Pero en la naturaleza del vaciado se da la posibilidad de que las figuras, aun cuando se destaquen libremente en cierta medida, y, por consiguiente, se redondeen y adquieran de este modo una cierta independencia, formen con el todo una perfecta unidad de masa. Por el contrario, el otro estilo exige que las figuras se presenten como obtenidas por la extensión de la masa, es decir, que no pueden aparecer como figuras independientes sin destruir el carácter propio de esta técnica.

Debemos, pues, si queremos permanecer fieles al carácter de la técnica, representar las figuras como extendidas y superficiales y expresar en los bordes su relación con la superficie, conservando así la unidad de masa. En esto consiste el estilo específico del repujado. Una figura repujada que aparezca redondeada, es decir, como vaciada o superpuesta, por muy bella que sea y por grande que parezca la habilidad del artista, disminuirá el valor específico del repujado como tal en lugar de realzarla por esta especie de rivalidad con el vaciado.

CAPÍTULO XXIV

CLASES DE SIMBOLICA EN LA OBRA DE ARTE TECNICA

Simbólica general de las superficies.

En tanto en cualquier obra de arte técnica la forma quiere poner de relieve el carácter del material, o algún lado de este carácter, se da en ella un momento simbólico material. Pero tal simbólica material no está sólo en la forma artística, sino que entraña en sí las superficies de la obra, hecha abstracción de toda forma artística. Claro está que para ello es supuesto indispensable que el material salga a la superficie como tal material. Si esto no sucede, entonces para nuestra impresión la simbólica material queda relegada a la forma. Pero ya vimos que el artista puede simplemente por la forma que da a su obra, crear un determinado carácter material. Por eso el edificio dórico es una construcción de piedra por antonomasia y hace referencia a una masa de piedra determinadamente configurada, aun cuando la piedra no asomase a la superficie, sino, por ejemplo, estuviese cubierta con estuco, y éste, a su vez, estuviese coloreado. La «veracidad» de la obra de arte técnico no consiste, necesariamente, en los rasgos inmediatos que se presentan en la superficie, sino en la retención de aquel carácter material que debe ser evocado para la impresión inmediata del espectador.

Según esto, hay que estudiar también el problema de la pureza del material. Suponiendo que se consigue con un material no auténtico dar la impresión de un material auténtico, este material impuro sería estéticamente un material puro, por muy impuro que éste fuese considerado desde un punto de vista distinto de la impresión estética. El problema será

siempre si la imitación está bien hecha y no da, por una u otra circunstancia, la impresión de que es otra cosa de lo que quiere ser.

Pero la superficie de una obra técnica es «simbólica», ante todo, en un sentido distinto, y más general del referido. El material de la obra de arte es separado o entresacado de un compuesto natural más vasto, del cual forma parte. Y luego es incorporado al conjunto de la obra de arte. De este modo llega a ser sujeto de las funciones que integran la obra de arte y han de ser objeto de nuestra contemplación estética. Pero el objeto de nuestra contemplación estética es siempre un mundo ideal separado de toda realidad. Y como tal se nos debe dar a conocer. En el material que ha llegado a representar este mundo ideal, nada me debe recordar la naturaleza grosera e inartística.

Esta exigencia está satisfecha por la elaboración artística de la superficie de la piedra o la madera, etc. Pero quizá de este modo tampoco quede eliminada la impresión de un material grosero. Entonces dicha eliminación se conseguirá cubriendo el material con una espesa capa o piel. Y esta capa puede ser el ácido nítrico, la arcilla, el barniz, el esmalte, la aplicación del color a la madera, a la piedra o a la arcilla, la pátina en el bronce. Como se recordará, ya hablamos de esto en otra ocasión. Cuando el material tiene ya de por sí esta piel como el vidrio, o logra una espesa capa superficial por la naturaleza del trabajo empleado en él, no necesitará de ningún otro recurso para lograr este fin.

También en este respecto me referí a la «pátina» producida en la piedra por los efectos de la intemperie. Esta pátina realiza la doble función de conseguir aquella separación de que hablábamos y de unificar el todo. Por otra parte, se obtiene un nuevo resultado que presta una nueva característica estética al edificio. La pátina en cuestión unifica al edificio con la naturaleza que le rodea. Y en ciertos casos le une inmediatamente al suelo, del cual emerge y al cual naturalmente pertenece. Un edificio gótico será una obra acabada cuando tiene este revestimiento, por el cual se ha establecido su continuidad con el suelo.

Pero con lo dicho parece que incurro en una contradicción. Primero he dicho que la piel separa la obra del resto de la naturaleza, y luego hago aparecer esta misma piel como elemento de unificación con la naturaleza. Pero en el fondo no hay contradicción alguna. La separación de que se trata es un aislamiento del material de sus condiciones brutas de existencia; la unificación, por el contrario, es la inclusión de la vida que palpita en la naturaleza circunstante en el mundo ideal de la obra de arte acabada, un entretrejimiento de la misma en relaciones de vida más extensas. La unificación del edificio con el suelo es en especial la inclusión de la vida del suelo en la obra de arte o en el mundo ideal que ésta representa. Esto es necesario cuando el suelo hace «crecer» de sí el edificio. Entonces el suelo es parte de la obra.

También podemos mencionar aquí el revestimiento de los muros por tapices, paños, etc. Sin embargo, tal hecho no corresponde al concepto que estamos estudiando, pues indica, ante todo, la «habitabilidad», es decir, la relación hospitalaria de las paredes que cierran un recinto con el hombre para el cual está destinado éste.

Simbólica material de la superficie.

Pero, ante todo, aquella «piel» es un medio de idealización del material, y por ende, la obra de arte, esto es, un medio de sacarle de la esfera del producto natural bruto, un medio de poner el material al servicio del Arte o al servicio del mundo ideal que implica la obra de arte. En último término, en cuanto corresponde a las cualidades del material o se engendra de él inmediatamente, es un testimonio de estas cualidades, y, a la vez, elemento de una simbólica material en el sentido antes dicho, a saber: en el sentido de una simbólica por la cual es caracterizada la esencia de composición del material. Es propio, por ejemplo, de la madera absorber el tinte superficial; es propio del material cobrar ésta o la otra pátina. Y aún el pulimento de la madera, prescindiendo de todo barniz o pintura, hace que en ella pueda mostrarse más puramente la

estructura interior que lo haría un trabajo más grosero, por ejemplo, la sierra.

Tal simbólica del material puede, sin embargo, obtenerse por muy distintos medios, más variados cuanto más varia sea la naturaleza de aquél, hasta tal punto que parezcan contrariar a los estudiados. Recordemos, por ejemplo, el tratamiento rústico de la superficie de la piedra. Este deja ver de un modo patente la naturaleza bravía, hosca de la piedra. Y lo hace de la manera más elocuente. Y en este sentido es una simbólica del material, o sea, un medio para obtener esta simbólica.

Pero aquí hemos de hacer una advertencia: en el estilo rústico es de suma importancia que se manifieste como artificial, como artístico. La impresión que se debe perseguir no es la de una fractura natural. Esto sería una total incompreensión del motivo. Lo que sucede es que debe hacerse intuitiva la fuerza que da fiereza a los golpes del instrumento que labora y que se revela en el trabajo artístico.

Con esto se evidencia a la vez un principio general. Ya dije que el trabajo de repujado debe aparecer como tal. Del mismo modo la talla debe manifestarse como el trabajo de un instrumento cortante, por consiguiente, no debe producir una superficie lisa como la madera estampada. Esto último no quiere decir que la talla deba revelar la gubia actuando torpemente sobre la madera, sino que debe mostrar el trazo que pone de relieve el fin artístico que se persigue.

Pero este fin es la producción de forma en la madera, no la destrucción de la madera por la forma. Por otra parte, la talla debe dejar reconocer la gubia, no porque nosotros nos intereseamos por el tallista y su gubia cuando contemplamos estéticamente la obra de talla. Este sería el mismo error que también se delata cuando se dice que en la pintura debe verse la mano del artista. Lo que vemos, cuando vemos en la madera tallada la gubia, no es en realidad la gubia sino la madera, esto es, la madera en cuanto en la lucha que el artista entabla con ella nos revela su naturaleza, su propia esencia, su voluntad. También en el material, al que se da forma por medio de una máquina, «vemos» algo, a saber: la máquina. Y la máqui-

na no es en sí algo más indigno que la gubia. Pero con la máquina la libertad y la voluntad del material sucumbe, mientras que con la gubia conserva sus derechos. El resultado que con ésta se obtiene no es una violación del material, sino un libre compromiso entre la voluntad de éste y la voluntad del artista, y digo libre, porque la voluntad de ambos es respetada.

Ahora bien, este mismo sentido es el de la rústica. Muestra la voluntad de la piedra a través del trabajo artístico.

El color de la superficie.

El problema del tratamiento artístico de las superficies en la obra de arte técnica exige todavía una consideración especial de un momento de la superficie: el color. El color es un revestimiento, y tiene por finalidad inmediata separar la obra de arte de las relaciones en que está como material bruto con las demás cosas de la naturaleza e introducirla en el mundo ideal que representa. Pero en lo que debe hacerse hincapié es en que también el color pone de relieve, en mayor o menor medida, la naturaleza del material. Pondré un ejemplo que difiere bastante de los ya aducidos, la seda de brillo. La seda de brillo refleja la luz diurna. De aquí se origina un cambio de efectos del material con la luz que recibe, cambio que tiene una cierta importancia estética. Pero este cambio es, a la vez, una lucha, y en la lucha hay algo que queda destruido. Y esto es lo que sucede cuando la seda es oscura; el color parece borrado allí donde se refleja la luz. En su lugar aparece la luz blanca. En cambio, los reflejos blancos aparecen emparentados con el color de la luz.

En estos reflejos la naturaleza luminosa del color, por ejemplo, del amarillo o verde blanquecino y lumínico, parece provocada o realzada y puesta en evidencia. Parece que por toda la tela, es decir, en aquellas partes en que el color como tal se afirma, la luz unas veces retrocede y otras se presenta. Por esto los colores más adecuados de la seda son los colores luminosos.

Y lo mismo que con la seda sucede con la porcelana. También en ella el color oscuro es perturbado aquí y allí por el

juego de la luz con el barnizado, en cambio, el color luminoso pone de relieve un lado de su esencia y la afirma.

Contraste absoluto con la seda le forma el terciopelo. La luz que acusa los dobleces hace aparecer el color. En el fondo, en cambio, la luz es absorbida y el color retrocede en la obscuridad. El color parece dormir en dichos puntos del fondo y, en cambio, en los bordes y ángulos, la luz parece darle vida. Por eso al terciopelo, e igualmente a la pana, le convienen los colores enteros.

Otra cosa distinta sucede con la lana. La luz ataca aquí los hilillos del tejido y es reflejada por ellos; en cambio, en el fondo se pierde entre estos hilos. Estos dos efectos hacen que sobre el tejido se extienda un reflejo gris o de claridad media. En consecuencia, los colores más apropiados para la lana son los colores mezclados. Recuérdese cómo en los antiguos tapices se evita el blanco, siendo reemplazado por el gris, y el amarillo se convierte en amarillo grisáceo. Los colores dominantes son los de claridad media, ante todo, el azul y el rojo. El artista no intenta luchar con aquella propiedad de la lana, sino que la reconoce estéticamente. Y sus esfuerzos son recompensados. Aquel reflejo gris aparece como un reflejo que recubre el todo, o, como ya dije en otra ocasión, como una cubierta que nosotros quitamos con el pensamiento. En consecuencia, nosotros tomamos el blanco, es decir, el gris por blanco, el amarillo grisáceo como amarillo. Y el rojo y el azul aparecen más luminosos y profundos.

Aquel reconocimiento de la naturaleza de la seda es reforzado cuando se mezclan en el tejido hilos luminosos, como, por ejemplo, hilos de plata o de oro. De este modo, se hace valer su naturaleza luminosa y se reconoce su derecho a reflejar la luz.

También existen otros modos de sacar a la superficie el carácter interior de un material emparentados con éstos, y, sin embargo, diferentes. Mencionaré uno de éstos que parece completamente distinto de los mencionados: el rayado de la Fayence, es decir, el trazado artístico de finas grietas en el barniz. De esta manera se pone de manifiesto el carácter vidrioso que tiene. De este modo, al igual que aquel tratamien-



to de la seda, se tiende aquí sobre la superficie una red unificadora que compensa los colores y establece un *medium* unitario. Pero hay que advertir que esta manifestación no es algo extraño, sino que pone de manifiesto la estructura interior del material.

Otros momentos de la simbólica del material.

El entretejido de hilo de plata y oro en la seda, las grietas en el barniz de la Fayence, cambian la estructura de la superficie, pero no penetran en ésta. Esto lo hacen otras formas de tratamiento de la superficie, por ejemplo, el trabajo de taracea en la madera y la piedra y el incrustado en el metal. Por estos procedimientos se ponen de manifiesto nuevas virtudes de la estructura interior del material. La superficie de la madera se ciñe a las incrustaciones de madera, de marfil, de nácar y las sostiene extendiéndose elásticamente. El bronce abraza y sostiene el oro que se incrusta en las profundidades o surcos del mismo y que se extiende hacia abajo.

Junto a éstas, mencionaremos otras técnicas, en las cuales, por unión de partes de diferentes materiales, se crea para nuestra vista una nueva esencia material. Esto sucede, por ejemplo, cuando aparecen unidas celdillas con esmalte fundido a ellas, en un fondo metálico. En todos estos casos, vemos aparecer materiales que entran en relación mutua con otros materiales semejantes o diferentes a ellos, dando mayor vida por este medio a su esencia interior.

A esto debemos añadir, finalmente, los efectos recíprocos de partes independientes en un conjunto técnico; el encolado, el clavado, etc., de la madera de que ya hablamos. También de este modo se pone de manifiesto la esencia interior del material y siempre bajo nuevos aspectos. Especialmente debemos notar aquí la unión de diferentes materiales. Esta es una virtud peculiar de la madera, que admite el clavo de buen grado, y por su fuerza natural de expansión elástica, le retiene.

Pero, a la vez, la relación entre la madera y el clavo introducido en ella en virtud de esta elasticidad de la estructura interior de aquélla, por un lado, y de la dureza del cla-

vo por otra, es una relación material, y, por lo tanto, agradable.

Con esto se indica un nuevo principio: también la unión de materiales diferentes en la obra de arte técnica puede ser en unos casos adecuada a éstos, y en otros puede implicar un desconocimiento, un mal empleo de los mismos. Aplicar metales al mármol, que parecen arañarle, o introducir clavos, que éste sólo puede recibirlos rechinando, es maltratarle. El ruido del arañazo o el rechinamiento, es la protesta que el mármol lanza contra este maltrato. También la unión de dos materiales frágiles como la porcelana y el cristal, en los espejos con marco de porcelana, pertenecen a esta categoría. Es imposible que el artista que vive en su material y que, por tanto, siente con él, pueda soportar esto. Sólo aquellos materiales que responden con una resonancia armónica a determinadas uniones, permiten al artista esta clase de combinaciones.

Finalmente, podemos mencionar en este respecto un factor especial no sujeto a la voluntad humana, el cual puede contribuir igualmente a la manifestación de la esencia interior del material, a saber: el tiempo. Con ello no quiero aludir de nuevo a la pátina que el tiempo extiende sobre la madera, la piedra o el metal, ni a la delgada capa de polvo o suciedad que se acumula sobre los tapices, sino al influjo destructor del tiempo sobre la superficie de la madera, por ejemplo, que pudiéramos llamar el «diente del tiempo». También este efecto destructor puede tener un positivo valor estético. El tiempo clava sus dientes en cada material de una manera específicamente propia a éste. Y por este efecto específico toma expresión también la esencia de este material. Y esto puede dar a la obra de arte un condimento especial.

En cuanto la edad de una obra de arte ejerce estos efectos, puede considerarse esta edad como la causa que produce este encanto particular. A la vez, también la edad sólo tiene significación estética por tales efectos. Por el contrario, la mera conciencia de que una obra de arte es antigua o su valor histórico o arqueológico no tiene nada que ver con el valor de la obra de arte.

De la manera de tratar las superficies y de la forma en que por medio de este tratamiento se manifiesta la esencia del material, hay que distinguir expresamente el reconocimiento del carácter del material por la forma que se le imprime o la función que ejercen las partes de la obra de arte en virtud de su forma dentro del todo. En tanto estas formas dejan actuar un aspecto o una fuerza propia del material y lo traen a intuición, son, indudablemente, agentes de esta simbólica del material que vamos estudiando.

Pero la forma, a la vez, y en primer lugar, se refiere a las funciones, aun cuando éstas sean independientes de la naturaleza del material. Y en este concepto son agentes de una especial función simbólica. Así la forma del bocel es expresión de una función de ceder elástico con el cual se alcanza una fuerza de resistencia.

Pero en cuanto tales funciones son sólo elementos simples en la manera de existir de la obra de arte, factores en sus relaciones de vida que representan la obra de arte en sí misma y sin relacionarla con los objetos exteriores a ella, daremos a esta simbólica funcional el nombre de «simbólica funcional inmanente». Frente a ésta, existe una simbólica finalista. Esta es, a su vez, simbólica de las relaciones finales de las cosas o simbólica inmediata de las relaciones finalistas humanas.

Simbólica inmanente y finalista.

El sentido y contraste de estas clases de simbólica puede hacerse patente por medio de un sencillo ejemplo. La tetera descansa firmemente sobre su superficie inferior, y cede en su apanzamiento a su propio peso, y luego se recoge en sí misma o vuelve a su natural posición de equilibrio. Pero al ensancharse crea el espacio para el líquido, y al recogerse rodea o contiene a éste. Este ensancharse y luego recogerse, en cuanto constituye el propio ser de la tetera, es un momento de la «función simbólica inmanente». Pero al crear el espacio que ha de contener el líquido, se verifica un momento del fin para que se hace la tetera, es decir, de un fin relacionado con las cosas o de la simbólica finalista.

Consideremos ahora, con relación a esta última simbólica, el caño o pico de la tetera. Supongamos que este es, en su diámetro, redondo, y en su extremo inferior más ancho. En el curso de su prolongación se estrecha progresivamente. Por debajo se inserta con el recipiente en dirección occidental, cúrvase luego suavemente hacia arriba, y, por último, hacia fuera. Con esto se crea un camino natural para la subida del líquido. Este consigue salir por allí en virtud de su tendencia natural de expansión horizontal. Para esto, se recoge por todos lados en un chorro redondo. Este chorro se estrecha sin violencia y resbala libremente hacia arriba y hacia afuera, de modo que por un movimiento natural se ve libre de su prisión.

Con esto aparece el utensilio en relación con algo diferente de él, pero en una relación no hostil, sino amistosa, en una relación de encuentro benévolo. Y todo esto se cifra en la forma del caño o pico. Vemos que la tetera ejerce su acción en beneficio del líquido y afirma sus relaciones con éste en virtud de la dicha forma, y vemos todo esto en el movimiento que dichas formas simboliza.

Con esto, la vasija adquiere una nueva significación. Esta es una significación estética, porque se manifiesta en la forma de una manera intuitiva,

Y ahora, volvamos nuestra vista al asa, que se encuentra en la parte opuesta del pico. La función de ésta es asir y levantar la tetera. Y este asir y levantar la tetera se realiza cómoda y seguramente en virtud de la forma del asa y del sitio en que está puesta el asa, en virtud de la aptitud de ésta para conformarse a la mano y de su manera de estar unida a la vasija.

Indudablemente, aquí vemos una relación inmediata con el hombre y un ofrecerse de buen grado a la actividad del hombre. Por ella adquiere nuevamente el objeto una significación más importante. Se da en ella inmediatamente una relación con el movimiento de la mano que ase. Y primeramente se da como actividad potencial. Todo esto veo yo en la forma del asa. Veo en ella que podré asir cómoda y seguramente la tetera. Pero también esta actividad potencial es actividad.

Al ver yo que puedo ejercitar esta actividad veo, a la vez, la actividad que puedo ejercitar. La veo, es decir, la siento, la vivo.

Volvamos ahora a lo dicho al principio de esta sección. Allí se trataba de la actividad de los productos de las artes técnicas para fines prácticos, o de la posibilidad de que éstas sirvan para un uso práctico. Esta actividad práctica, sin embargo, dijimos también, no es de esencia siempre en la obra de arte técnica. Lo único que es esencial es que sirva para su propia existencia.

Y aquí conviene advertir que esta posibilidad de existencia no es una posibilidad de existencia meramente física, sino artística, por consiguiente, que aquel «servir para algo» no debe contentar meramente a la inteligencia, sino que debe ser considerado en relación con la vida, es decir, como creación de un organismo vivo que es objeto de la contemplación estética y puede ser fuente de goce estético.

También esto puede decirse de aquella sección práctica o utilitaria. También aquí lo estéticamente importante no es el mero hecho de servir para algo, no es la utilidad puramente de hecho, sino aquella impresión de un ofrecerse vivo o de aquel servir a una actividad humana visto inmediatamente en la contemplación de la obra de arte.

Pongamos otro ejemplo, para analizar el proceso en cuestión. Nos servirá para indicar de un modo más exacto la esencia del mismo. El hecho en sí de que un sillón sea cómodo no tiene trascendencia estética. Tal servir para un uso práctico asequible a la inteligencia, puede ciertamente dar un valor a la obra de arte. Y se lo da, indudablemente, en cuanto la satisfacción de un fin práctico, lo tiene. El sillón cómodo tiene valor porque el sentarse cómodamente, cosa que él permite, lo tiene. Pero no es éste un valor que se relacione inmediatamente con la contemplación estética. En cuanto este valor sólo se refiere a necesidades prácticas, no es valor estético. No es un valor en sí o un valor propio, sino un valor puramente utilitario. Y todos los valores estéticos son valores propios.

Supongamos ahora que el cómodo sillón, no sólo es cómodo, sino que «lo parece», es decir, produce en nosotros la im-

presión de elevarse convenientemente, ensancharse y de que por estas actividades crea un asiento cómodo. Por estas actividades nos ofrece de buen grado un asiento cómodo, nos invita a sentarnos cómodamente. Entonces la utilidad práctica entra dentro de la esencia estética del mueble y forma una parte constitutiva de esta esencia. Ya no es sólo cosa de la inteligencia, sino que encuentro en la configuración del mueble algo que me habla a los sentidos, a la intuición. El mueble me regala la comodidad, me garantiza la seguridad y libertad de movimientos y de reposo que entraña en sí la comodidad. Y lo hace, no sólo de hecho, sino según el testimonio de mi impresión inmediata.

Pero en cuanto para mi impresión inmediata en el sillón, existe esta capacidad de proporcionarme un asiento cómodo, existe también en él lo proporcionado, es decir, la comodidad, y, por tanto, el placer que ésta entraña en sí. Yo «veo» en él, es decir, siento, percibo, en la contemplación inmediata del objeto, esta seguridad y libertad y el bienestar consiguiente.

Atribuyo, pues, al sillón este bienestar, le siento como viniendo de él, y, por consiguiente, como existiendo en él. En una palabra, siento mi bienestar corporal como algo que va ligado a esta cosa material o le siento, si bien en un nuevo sentido de la palabra, proyectada en él.

Lo mismo sucedía con el asa de la tetera. Al ver yo, podemos decir aquí, el ofrecerse de ésta para asir cómodamente el utensilio, «veo», es decir, «vivo», a la vez, aquello para lo cual el objeto se ofrece; en nuestro caso, el cómodo asir, sostener y levantar. Por esto llamo al asa «cómoda y segura», porque yo intuyo inmediatamente en ella la seguridad y comodidad de mi acto.

Elementos simbólicos semejantes los encontramos, finalmente, en todos los productos del arte técnico. Una puerta alta me ofrece un cómodo acceso a una habitación; al contemplarla me veo, me siento entrar libremente. Una puerta baja, por el contrario, parece dificultar, amenazar este libre acceso. La puerta de una catedral que se abre hacia afuera, invita en este mismo sentido al libre acceso. También en la escalinata vemos una cómoda ordenación de nuestros pasos. Por esto lla-

mamos a los escalones cómodos. En realidad, siempre lo único que es cómoda es mi actividad. Pero esta actividad, y, por consiguiente, la comodidad, la atribuyo al objeto. Del mismo modo en un sillón cómodo, lo que es cómodo es el estar sentado en él, el descansar. Pero atribuimos esta comodidad a la forma del sillón.

De esta comodidad de la obra de arte técnica se ha hablado mucho en nuestros días. Pero conviene no echar en olvido que también pueden dar carácter a la obra, y en especial al sillón, otras relaciones de finalidad. Un sillón, por ejemplo invita por su configuración, no a sentarse cómodamente, sino a sentarse en posición erguida, es decir, a sentarse con dignidad. En tal caso, esta dignidad se comunica al sillón. O, por ejemplo, un sillón parece destinado a permanecer incommovible en su sitio; otro, en cambio, parece fácil de ser transportado de un sitio a otro. Entonces veremos en aquél la permanencia del hombre; en éste, la movilidad.

Así se expresa el hombre en toda aquello que, por su configuración, hace referencia al hombre y parece ofrecerse para alguna de sus actividades. En esto hay una especie de humanización. La obra de arte, no sólo debe su existencia a una actividad interior que en último fin no es más que mi actividad, sino que invita al hombre manifiestamente a una actividad, y encierra, por tanto, en sí, una actividad humana.

CAPÍTULO XXV

SIMBOLICA INMANENTE

Formas capitales, conjunciones, interpunciones.

Podemos dividir la simbólica inmanente de las funciones en varias clases. Todas las formas de las partes de una obra de arte son elementos de un lenguaje. Narran en cada caso particular una historia, a saber: la historia de la génesis de la obra de arte y de cómo logra una existencia propia en virtud de las fuerzas que en ella obran y cómo afirma esta existencia. Esta historia se divide luego en secciones, períodos, frases y palabras aisladas.

La consideración científica de la esencia interior de este idioma puede denominarse la gramática de las formas de la obra de arte técnica. Pero ésta se puede dividir, como todas las gramáticas, en morfología y sintaxis. En la comprensión de la regularidad del sentido de estas formas de la obra de arte técnica consiste, por último, la Lógica de las mismas. Esta Lógica será, puesto que dicha regularidad lo es de fuerzas en movimiento, una estética mecánica.

A su vez, a la morfología precede la doctrina del material. Del mismo modo la morfología pasa a ser sintaxis. Y la Lógica es el supuesto general que las domina a todas.

Ahora bien, ciertos elementos de la morfología ya fueron estudiados en nuestras secciones tercera y cuarta. Recuérdese especialmente, por ejemplo, lo que dijimos sobre la forma del bocel y de la contracción y sobre la combinación de ambos. En la cuarta sección intentamos también, en parte, una descripción estética de la obra de arte técnica. También se habló allí de las especies de conjunciones de formas en un todo de

significación plena, y, por tanto, de «frases» y «períodos». En esto se hallan elementos de la sintaxis de las formas técnicas. También el sentido general de la Lógica de las formas de la obra de arte técnica se nos hizo notorio.

También podemos distinguir diferentes clases en las formas de las partes de la obra de arte técnica con relación a su situación en el todo. Algunas de éstas son formas capitales, es decir, de los miembros más importantes en el organismo que la obra de arte técnica representa. Son comparables a las palabras que en el lenguaje expresan conceptos, a las palabras que designan cosas, propiedades y actividades.

Pero a éstas pueden oponerse las formas de unión, las conjunciones y, por otra parte, las interpunciones. Estas últimas son miembros de separación. Sin embargo, pueden no separar sin que al mismo tiempo unan. Y las conjunciones, cuando son formas independientes, pueden no unir, sin que por ello separen. Por consiguiente, la diferencia de estas formas es sólo relativa. También las conjunciones e interpunciones son por su naturaleza palabras conceptuales, es decir, son funciones connotativas. Pero no connotan funciones capitales sino funciones de unión y separación, la unificación o individualización de las funciones capitales. Connotan funciones de la misma especie que las formas capitales o palabras conceptuales. Pero éstas son rebajadas al servicio de unión o separación. Las formas en que toman expresión son rebajadas a la categoría de formas intermedias.

Ciertas conjunciones son ya conocidas de nosotros. Vimos, por ejemplo, los triglifos unidos por el astrágalo a las partes de abajo. Esta es una forma ornamental de unión. En el astrágalo se manifiesta y oculta, a la vez, una línea de separación. Cuando, como generalmente sucede, corre horizontalmente, no funciona hacia arriba ni hacia abajo, sino únicamente en su propia dirección horizontal; se extiende en un rítmico cambio de expansión y de contención o de vuelta en sí misma en esta dirección. Con esto los miembros a que sirve de enlace no son connotados como obrando unos contra otros de arriba abajo, sino sólo como correspondientes o como formando una unidad tranquila y firme. El astrágalo es la simple «y» de este

lenguaje. En el caso arriba mencionado connota simplemente que el triglifo y el alero se corresponden, y, por tanto, que el peso de la carga pasa inmediatamente del alero al triglifo y continúa en éste. Otras veces también el astrágalo indica el simple apéndice en un movimiento de arriba abajo o acaso horizontal.

En oposición a esto aparece la varilla. Esta es un punto de conflicto en pequeño. Une en un movimiento vertical hacia arriba otro movimiento que continúa a éste. Pero éste no es ni una continuación de aquél ni un movimiento completamente libre, sino que se superpone al precedente. Esta superposición implica que el movimiento superpuesto encuentra un punto de apoyo en el anterior, es decir, que éste ha desembocado en un punto de equilibrio. Esto es lo que representa la varilla. En ella vemos el movimiento precedente, por decirlo así, contenido e interiormente trabajado. Por tanto, la varilla será lo mismo que el bocel sólo que en pequeño. Expresa cómo éste la busca y el logro de un punto firme de apoyo para un nuevo movimiento.

La contrafigura exacta de esta pieza la simboliza la gola. Es una contracción en pequeño. En ella una parte se libera de la precedente. Y es bien claro cuando está en su sitio esta liberación, a saber, cuando un nuevo movimiento espontáneo ha de aparecer. La liberación es en tal caso necesaria cuando un nuevo movimiento prepara en sí un contramovimiento. Esto quiere decir entonces que este contramovimiento no se transmite a la pieza precedente. Une al fuste vertical de una columna dórica el movimiento del equino. Este tiene la misión de trabajar la carga del entablamento. Ahora bien, si la misión del equino es únicamente trabajar esta carga y, por consiguiente, descargar al fuste, entonces el equino debe liberarse del fuste por una gola. Esta es, como he dicho, una contracción. Y como tal representa una actividad espontánea. Con esto excluye la idea de que en ella obre la carga. Y de este modo es descargado el fuste, el cual se eleva libremente y deja al equino que se las entienda con la carga. Ya hablamos anteriormente de ello.

Del astrágalo he dicho que representa la simple conjun-

ción «y». Con casi el mismo derecho podríamos decir: la varilla y la gola representan el «por qué» y el «cuándo». Son conjunciones causales, la varilla es la conjunción pasiva y la gola la activa. A la vez, funcionan como elementos de unión y de separación.

Entre las conjunciones podemos enumerar los «arranques» y los «finales». Son miembros de paso. Pero no nos referimos al arranque y a la terminación del fuste; porque éstos, son en realidad, estadios de comienzo y terminación del movimiento unitario en las figuras respectivas. Es decir, son estadios de contracciones. Me refiero más bien al edificio gótico.

Más concretamente diré que me refiero a las terminaciones que interrumpen por un momento el movimiento de avance de los miembros del edificio gótico, y expresan el desembocar de este movimiento en un momento de reposo; me refiero también, por otra parte, a los siguientes arranques, es decir, a las oblicuas que parten de ese punto de reposo, en las cuales el movimiento, que por un instante ha salido de su concentración y con ello ha entrado en un relativo reposo, vuelve a esta concentración y con ello recobra su actividad.

Ambos engendran el característico motivo de la *nariz* (1) gótica. En ninguna parte como aquí se expresa la resistencia vertical opuesta a todo descanso o quietud sobre una base cualquiera, el «crecer» del edificio gótico. La nariz no es el punto de un serio conflicto, sino antes bien el punto de detención del anhelante movimiento hacia arriba, punto de un ceder momentáneo, por decirlo así, punto de aliento; y es, a la vez, punto de recepción del movimiento.

Las «interpunciones» están ahora frente a todas estas «conjunciones». Expresan puntos de descanso en los cuales un movimiento ha terminado y empieza otro en nueva dirección, o en los cuales se encuentran movimientos de direcciones distintas. Son, en un caso, puntos de detención en el movimiento progresivo, en otros casos, puntos de equilibrio en reposo. Sin embargo, en el primer caso, la prosecución del

(1) No tiene traducción exacta. Se refiere a la confluencia de dos semicírculos inscritos en un arco.—*N. del T.*

movimiento podrá implicar una especie de movimiento o efecto contrario, de manera que también los puntos de reposo en el movimiento progresivo serán puntos de equilibrio entre movimientos de dirección opuesta. Tales puntos de reposo son, por ejemplo, los listeles entre las partes de la base ática. El movimiento en el conjunto de la base es progresivo. Es un movimiento hacia arriba, y a la vez, en su conjunto, un movimiento de estrechamiento progresivo. Por otro lado, las partes de la basa son relativamente independientes entre sí. En cada parte empieza un movimiento y llega a su fin. El punto de reposo le indican los listeles. Pero los diferentes movimientos en las partes de la basa, el del bocel interior, el de la contracción y el del bocel superior, son movimientos opuestos; la contracción, ante todo, obra hacia arriba y hacia abajo separando los dos bóceles. Y éstos obran un contramovimiento. En los listeles, sin embargo, aparecen en cada caso el movimiento y el contramovimiento, suprimidos el uno por el otro.

Con esto se demuestra que las figuras en cuestión, aunque separen, también unen. Pero unen también de otra manera, a saber: en cuanto en ellos se manifiesta el rasgo fundamental de toda la columna, el puro movimiento vertical. En efecto, es natural que cuando el movimiento ha llegado a reposo en los miembros individuales, el todo unitario, del cual salen los miembros en virtud de su formación independiente, vuelve otra vez a recobrar sus derechos. Por consiguiente, cuando los listeles unen a las partes unas con otras, las unen también de esta peculiar manera al todo.

Las interpunciones del lenguaje separan períodos, frases o partes de frase. Son interpunciones en grande y en pequeño. También hay en la arquitectura y en las artes técnicas en general una diferencia entre las interpunciones grandes y pequeñas. El ábaco del capitel de la columna, por ejemplo, fué ya designado por mí como el punto que pone el arquitecto cuando ha terminado su frase, o sea la columna entera. El arquitrabe, finalmente, es un punto, no para la columna, sino para el conjunto de las cuatro columnas. Para la columnada es, a la vez, el punto de equilibrio entre las partes principales

contrarias del edificio dórico, de un lado, las columnas, y de otro, el entablamento que descansa en ellas.

De todas estas cosas hablamos ya, como se recordará, en el primer tomo de esta *ESTÉTICA*. Mas para completar nuestra doctrina actual y para profundizar más en lo entonces dicho, debemos aquí volver sobre ello. Y ya hablábamos allí de ulteriores motivos que podemos distinguir en las artes técnicas y especialmente en la arquitectura. Hablamos de motivos de transmisión, por ejemplo, de la transmisión de un determinado movimiento o un movimiento horizontal que se inserta en él.

En esta categoría se comprenden formas independientes de transmisión. Si, por ejemplo, una figura horizontal se apoya en una vertical, se podrá suavizar la oposición entre la que carga y la que levanta la carga por otra en forma de garganta inserta en el ángulo, de modo que, en el paso de una a otra figura, el flujo progresivo del todo aparezca relativamente expresado en aquel punto.

Símbolos de terminación.

Ya hablamos de formas que expresan de un modo intuitivo el fin de una obra de arte técnico, o, dicho más concretamente, el fin de un movimiento de conjunto o de una actividad de conjunto, es decir, de símbolos de terminación. Aquí vemos, frente a frente, dos posibilidades que son característicamente distintas. Vemos, por ejemplo, un edificio rematar en una gran cornisa que marca la dirección de un movimiento hacia arriba y le resuelve definitivamente. Vemos otra vez que este movimiento vertical es contenido igualmente en una moldura, pero resuena en ella y termina en figuras, pirámides, etc. Podemos establecer un paralelo de este último motivo en las franjas que bordean un tejido por abajo y en las borlas o flecos que le terminan por abajo y el movimiento que en éstas parece llegar a su fin o reposo. Por otra parte, tenemos un ejemplo de esta misma manera opuesta de terminar en la rima masculina o femenina del discurso rítmico.

Por lo que se refiere a la resonancia, es siempre caracterís-

tico que no se efectúa sin una contención antecedente, o sea, un momento en el cual el movimiento de conjunto que ha de resonar sea contenido. Además, la resonancia de un movimiento progresivo es sólo comprensible cuando ha sido contenido en algún punto o ha llegado a reposo en cierto modo. A éste hay que añadir otro momento que nos hace todavía más comprensible la resonancia, a saber: la división o ditusión del movimiento resonante. De ello hablaremos en seguida.

La resonancia hacia arriba puede efectuarse en varias formas. La forma típica de la resonancia es acabar en punta. En ella un movimiento se destruye o paraliza. En las antefixas se termina el movimiento como en el crecimiento de las plantas. Cuando las ramificaciones son arqueadas, este crecimiento aparece, ante todo, como obrando contra la gravedad y venciénola, pero en la medida que el movimiento vertical, al vencer tal gravedad, se destruye a sí mismo, y, por tanto, es más débil que la gravedad, como cediendo a ella.

El símbolo de terminación representado por la esfera es característicamente distinto de la terminación en punta. En la esfera no es que resuene un movimiento para deshacerse, sino que el motivo de la esfera supone un movimiento preexistente, ya resuelto, más exactamente un movimiento definitivamente contenido. Pero luego la esfera aparece como algo relativamente nuevo y patentiza, por el movimiento circular que implica, la imposibilidad de superponer nada sobre ella.

Por último, el símbolo de terminación que implica la figura humana es para nosotros mucho más inmediatamente comprensible porque nos lo simboliza de un modo eminentemente humano. El erguirse de una figura humana simboliza, ante todo, el movimiento de abajo arriba. La cabeza implica el concepto de una terminación completamente natural.

Ya vimos en los triglifos, y en las gotas correspondientes, que al símbolo de la terminación hacia arriba corresponde el símbolo de la terminación o resonancia hacia abajo. En las gotas se difunde el movimiento que afluye hacia abajo y que procede de los triglifos en toda su extensión. Pero la resonancia consiste en que este movimiento está contenido en las go-

tas, así como lo estaba el movimiento anterior en las *regula*. Esto último, y la circunstancia de que el movimiento se divide, es decir, termina en pequeños movimientos, puede hacernos comprensible aquel llegar a un término.

Pero, a la vez, con esto está ya indicada una oposición característica del resonar hacia abajo y aquel resonar hacia arriba por la terminación en punta. En éste, el movimiento disminuido en fuerza y en velocidad, se concentra hacia arriba gradualmente para concentrarse finalmente en un punto. En la concentración sucesiva y creciente o en la reducción, se conserva el movimiento, y aun implica un sucesivo incremento de éste. A la vez, le vemos acercarse a su terminación. Últimamente, ya no presenta extensión. Se aproxima al punto. Mas el punto en que por último se resuelve, es la nada. Cuando ya el movimiento no presenta ninguna extensión desaparece. Y así nace para nosotros la impresión de una concentración progresiva de fuerza, pero de tal índole, que en ella la fuerza se consume. Y este consumirse le comprendemos perfectamente. El movimiento en su progreso sucesivo vence la gravedad, y al hacerlo se consume.

Motivos de la resonancia hacia abajo.—Las gótas dóricas.

Otra cosa sucede con el movimiento que resuena hacia abajo. Este no tiene que luchar con la gravedad ni vencerla. Antes bien, es efecto de la gravedad. Y puede cesar solamente cuando es contenido. Pero un movimiento hacia abajo, hablando en general, puede ser contenido de dos maneras. Puede ser contenido, porque choque con algo que se encuentre por bajo de él. Además, puede ser también contenido en sí mismo, o sea, por una fuerza preexistente en la figura misma en que obra este movimiento y que se opone a él. Esto último es lo único que puede suceder cuando una figura termina libremente por abajo. Y de esta terminación es de lo único que aquí hablamos.

Pero estas fuerzas contrarias pueden ser de muchas clases y obrar de muy diferentes modos. En el caso más sencillo, es simplemente la fuerza de concentración interior vertical que

en cada figura firme se opone a la actividad de extensión vertical, o no es más que la solidez interior que pone una nota cualquiera a la extensión vertical progresiva. Cuando esta fuerza obra en contra del movimiento o partes de movimiento en que éste se resuelve, éste llega al reposo. Así los hilos en los cuales se resuelve un tejido en sus bordes, llegan en virtud de su interior contención o reposo, o sea, el movimiento hacia fuera, que se divide en los «denticulos», llega a reposo en estos dientes en virtud de la simple fuerza de cohesión de la masa, o sea, en virtud de la resistencia de firmeza interior del tejido.

Pero también esta contención interior puede resolverse en un movimiento visible, es decir, puede representarse como un derivar del movimiento hacia abajo en un movimiento hacia arriba, como una victoria sobre el movimiento hacia abajo, por una tendencia de la vuelta de éste en sí mismo. De aquí se engendran terminaciones simbólicas redondeadas, es decir, terminaciones en líneas arqueadas colgantes.

Y también puede suceder el caso absolutamente contrario, a saber: que las fuerzas que obran contra el movimiento descendente en su constante acción, parezcan producir una progresiva destrucción de dicho movimiento. Entonces se producen formas de terminación en punta. Estas formas pueden parecerse a las formas de terminación hacia arriba. Lo cual no quita que en el fondo, o con arreglo a su esencia interior, sean otra cosa distinta.

Finalmente, existe una posibilidad específicamente característica de la terminación hacia abajo. Es decir, puede suceder que lo que oponga un obstáculo al movimiento hacia abajo, no sea una fuerza que paralice este movimiento poco a poco, sino un propio contramovimiento. Y esto, no en el sentido de que aquél se transforme gradualmente en éste, y, por consiguiente, vuelva a sí mismo en dirección hacia abajo, sino que contra el movimiento hacia abajo aparece en la figura misma otro movimiento que contiene a éste. Pero tal contramovimiento no nace de la nada, sino que le provoca el movimiento hacia abajo como una especie de contraefecto elástico. Los dos movimientos se conducen como acción y reacción,

como el golpe y el contragolpe. Desde el extremo inferior de la figura hacia arriba se produce un contramovimiento que sale al paso del movimiento de arriba abajo y le empuja, por decirlo así, contra sí mismo.

Entonces la figura aparece estirada por la gravedad. Desciende o pende y, a la vez, se estrecha visiblemente. Mas por esta causa es provocada la fuerza de cohesión interior vertical y se despierta un contraefecto de la misma. Y mientras el estiramiento engendra un adelgazamiento de la figura terminal, este contraefecto hacia arriba produce un ensanchamiento de la misma hacia su extremo inferior. La acción recíproca de estos dos efectos y su equilibrio, tal como es expresada en los cortes dentados, se transforma en una sucesión, en un equilibrio engendrado por una serie de acciones y reacciones.

Las gotas de los triglifos dóricos expresan esta forma, la más viva y característica de las formas de terminación libre.

Estas formas descienden y se prolongan para luego retroceder de abajo arriba. Esta última se ensancha hacia abajo. Y, a la inversa, este ensanchamiento nos dice claramente que lo que detiene, y, por último, conduce al reposo los movimientos de las partes en que se resuelve el movimiento del triglifo más allá de la *regula*, es una reacción de una fuerza limitante y contentiva contra el efecto prolongador y adelgazador de la gravedad.

La causa de que el movimiento de los triglifos pueda ser conducido al reposo en estos pequeños miembros, y, por tanto, de un modo ligero y juguetón en comparación con la violencia de los triglifos, consiste en que ya viene contenido en su primer ímpetu por la *regula*.

Y para designar en su conjunto, el proceso estudiado, diremos que el motivo de la *regula* conteniendo el movimiento de los triglifos expresa, ante todo, la disgregación de este movimiento, y el llegar a reposo de este movimiento disgregado o resuelto, en pequeños movimientos, en estos pequeños miembros. Por tanto, la violencia del movimiento que se produce en los triglifos de arriba abajo disminuye y fortalece, a la vez, la impresión de esta violencia, porque hace que se perciba el medio por el cual el movimiento es conducido, definitiva-

mente, al reposo. Por otra parte, es descartado el pensamiento de que el movimiento pasa de los triglifos por el arquitrabe. Dicho de una manera positiva: es caracterizado de manera altamente persuasiva como lugar de reposo y de equilibrio de los movimientos verticales antagónicos.

Pero, ante todo, quiero recalcar que, según lo dicho, en las gotas se expresa el pensamiento dominante en todo el sistema dórico, a saber: la clara separación y la intuición inmediata de la oposición del movimiento de arriba y del contramovimiento de abajo y de su encuentro, y de la tensión reposada que se produce en el lugar de su encuentro.

He ido a buscar deliberadamente a la simbólica de las gotas dóricas un ejemplo de cómo pueden y deben ser comprendidas las formas artísticas, aun las más pequeñas por su esencia interior, y, a la vez; por el sentido de la relación en que se corresponden. Y añadiré que cuando se ha estudiado la esencia de la arquitectura en las partes más pequeñas de un edificio, se la habrá comprendido mejor que si se empleasen en su descripción las más ingeniosas metáforas.

Como en el caso aquí estudiado, también el resonar de un movimiento que tiene una cierta anchura, es una disgregación del mismo en movimientos parciales, y, por tanto, un debilitamiento del mismo. Sobre esta base se nos hace inteligible la disgregación del movimiento.

Así quedan estudiados en su conjunto dos momentos que integran la resonancia y la hacen comprensible. A la vez, un momento motiva el otro, es decir, que la disgregación está motivada por la contención previa del movimiento entero. Sólo cuando esto ha sucedido puede disgregarse.

Pero la disgregación se comprenderá aún por modo especial cuando está preparada antes del punto en que la contención tiene lugar, cuando, por ejemplo, el movimiento resonante del otro lado de una cornisa, y que procede de un muro, se ha resuelto ya relativamente en el muro por pilares, co-

lumnas, pilastras, medias columnas, etc., en movimientos parciales. De un modo análogo la resolución del movimiento de deriva en los triglifos, está ya preparada por la división de éstos. También puede recordarse cómo el disgregarse del movimiento de deriva en los pilares góticos se hace comprensible por una división preparada en estos pilares. Me refiero a la división que implica la separación de los movimientos parciales ya relativamente individualizados en el pilar del núcleo del pilar en cinturones y costillas. Al separarse éstos, el movimiento en ellos existente pierde una parte de su fuerza. Precisamente por esta razón se puede consumir, en último término, en la punta del arco apuntado. A la vez, se consume el movimiento vertical del núcleo después de haber perdido éste toda su fuerza por la resolución. También aquí, como hemos dicho, la resolución estaba ya preparada por la membración del pilar. Y también sucede aquí esto después que el movimiento unificado ha sido contenido en el capitel del pilar.

Añadiremos a lo que precede que, por ejemplo, el ancho frontis del templo griego no representa el movimiento vertical resonante. Este se encuentra representado más bien por figuras superpuestas como las figuras del frontis y las palmetas. Estas últimas implican una resonancia y por cierto en una forma variada.

Relaciones de los miembros con la masa unitaria.

Finalmente, llegamos en este respecto a una doble oposición de motivos que no son motivos particulares, sino formas de relación de la obra de arte con el suelo o formas de relación de las partes individuales de la obra de arte técnica, especialmente de la obra arquitectónica con el todo o con la masa unitaria del todo.

En lo que se refiere a la primera oposición, ya dije que el edificio gótico crece, así como crece en él todo, incluso el conjunto del edificio, del suelo. En él tiene sus raíces y forma con él idealmente una unidad indivisa. Pero ya este crecer del suelo se efectúa en miembros que funcionan individual-

mente. Estos miembros son al principio masas en sí relativamente indiferenciados. Sin embargo, se individualizan progresivamente conforme avanzan y se separan del suelo. Y se individualizan especialmente en las «capas» de que ya hemos hablado.

Por esta razón el edificio gótico debe aparecer como perteneciendo al suelo y *creciendo* de él.

Pero esto implica una oposición fundamental con el edificio antiguo, el cual aparece como un presente sagrado puesto sobre el suelo, artísticamente realizado por medio del estilobato. En el edificio gótico vemos que éste, brotando del suelo, se lanza al espacio; en cambio, en el antiguo, vemos que afirma su existencia poderosamente sobre dicho suelo artificial.

El antiguo perdería su sentido sin el estilobato, y el gótico perdería una buena parte de su sentido si se le pusiese un cimiento artificial.

A este proceso corresponde otro. El edificio gótico pertenece a todo aquello que se eleva del suelo, por ejemplo, vive en medio de una agrupación confusa de casas. Es contradictorio a su esencia que esté en una gran plaza solitaria, que le convierta en un monumento en medio de ella, y en cambio, el antiguo templo sí, porque es una especie de monumento que se eleva aislado en esta plaza. De aquí que poner una plaza delante del templo gótico o alrededor de él es absurdo, así como no lo es tratándose el templo antiguo. Sólo de éste tiene significación una extensión grande de terreno y su gravitación sobre una gran extensión de superficie.

La otra oposición de motivos se refiere, como ya dijimos, a la relación de los miembros con la unidad del todo o con la masa unitaria del todo. Ya vimos cómo en la arquitectura antigua, individualidades independientes, factores de funciones aparecen colaborando. Vimos también cómo, de una manera análoga del edificio murado, del conjunto del muro se destacan semejantes unidades y se articulan mutuamente. En el gótico, por el contrario, el principio y el fin están indiferenciados y luego se resuelven en miembros con funciones propias para volver por fin éstos a confundirse en la unidad originaria. Pero la masa conjunta permanece en aquella reso-

lución como indiferenciada, como masa sin funciones, es decir, como pared.

Frente al principio antiguo y al del edificio murado, está ahora el principio de los miembros que no se resuelven en funciones particulares, sino que constituyen una masa que funciona unitariamente. Y tal principio precede al de la gótica y es supuesto de ella. Para funcionar la masa necesita también de la membración, y para crear espacios necesita de la diferenciación o condensación en miembros espacialmente articulados unos con otros. Pero esta diferenciación en el género de arquitectura que aquí estudiamos, no es una resolución, sino un diferenciarse de la masa en sí misma, en la cual la masa no es mera «pared» sino que aparece funcionando.

Tal arte de la masa es el estilo románico y, a la vez, una especie de éste, a saber: la basílica. En virtud de la membración y diferenciación de la masa, la de este edificio románico se mantiene o se soporta a sí misma. Los pilares del edificio románico de que aquí hablo, no son individualidades de sostén, sino que son la masa misma, bien que aquí y allí condensada espacialmente. La masa se eleva en ellos para luego dirigirse hacia arriba como tal masa y tenderse en bóvedas y sostenerse a sí misma. Como es una y la misma masa la que se eleva en los pilares y se aboveda en las bóvedas, también el movimiento en aquéllos y en éstas el mismo movimiento; este movimiento es la continuación de aquél.

Pero en el desarrollo del estilo románico vemos aparecer otro principio, a saber: el principio de la instalación de miembros independientes e individuales en la masa y la recepción de partes de la masa en tales miembros.

Pero aquí debemos distinguir dos posibilidades. La una es ésta: en lugar de una parte de masa funcionando aparece una tal individualidad y obra con la masa y contra ella. En tanto sucede esto último, la masa obra también contra los miembros individuales. Por ejemplo, en vez de aquellos pilares que no sostenían sino que propagaban su movimiento en la bóveda, aparecen columnas que sostienen. Pero estas columnas, por ejemplo, son algo extraño a la bóveda y que obran contra ella. Y además, también la bóveda obra contra las columnas. Des-

cansa en ellas y descende hacia ellas. Por consiguiente, el movimiento en la bóveda no es ya la continuación de un movimiento que procede de abajo, es decir, del suelo. Así sucede especialmente cuando las columnas tienen capitel cúbico. Estos últimos son por su forma, como ya se ha dicho, pies de la bóveda. La bóveda descansa en ellos como el cuerpo sobre sus pies. Y los fustes son en tales columnas los apoyos, por decirlo así, los zancos para los pies de la bóveda que sostienen a éstos y a la bóveda misma en su altura.

Además, vemos el motivo de los miembros independientes y puestos contra la bóveda, unirse con la idea del movimiento que camina unitario, tal como se expresa en los pilares románicos antes citados, cuando en lugar del capitel cúbico aparece el capitel en forma de cáliz. Este ya no es el pie de la bóveda sino una parte constitutiva de la columna perteneciente al fuste y que continúa el movimiento de éste. A la vez, conduce este movimiento a la bóveda, de modo que ésta aparece como continuación del movimiento del fuste de la columna y el movimiento de conjunto como proviniendo del suelo y ensanchándose luego en las bóvedas. Al mismo tiempo la columna aparece como algo independiente, es decir, conserva su personalidad propia.

Y aquí vemos una aproximación a un tercer principio. Los pilares, y lo mismo los muros, se mantienen como partes de la masa unitaria, y en función. Pero a los mismos se añaden ahora miembros independientes. Y se añaden precisamente allí donde se condensan para la realización de funciones especiales, es decir, en los pilares y luego en los huecos de puertas y ventanas. Se añaden a la masa para compartir con ella la función de ésta y prestar un servicio de ayuda a la masa o a estas partes de la masa. Al mismo tiempo son independientes en alto grado y están manifestamente separadas de la masa. Luego se unifican con éstas más y más. Y el final es la completa resolución de la masa en los miembros. De esta manera se consuma la transición al gótico.

Pero de este modo me he anticipado a la Historia. Volvamos otra vez al estilo antiguo. También éste conoce ya la incorporación de las individualidades con función propia a la

masa. Y también en dicho estilo y luego en el Renacimiento, esta incorporación es un mero sumarse de las individualidades independientes, sobre todo de las columnas y de los sistemas de columnas, a la masa, con el fin de contribuir a los fines que la masa tiene a su cargo. El conjunto es, de un lado, la masa; de otro, un sistema de individualidades independientes.

Pero también aquí se realiza, en un progreso constante, la unificación. Las columnas puestas delante de la masa se introducen en la masa. Aparecen los medios pilares y las medias columnas. Y poco a poco éstos llegan a ser meras condensaciones o singularizaciones de la masa, puntos en los cuales sus funciones se reúnen.

Fijémonos, ante todo, cómo se producen estas condensaciones en el Renacimiento. En el curso de esta unificación se realiza el tránsito del renacimiento al barroco. En éste, la unificación es, en cierto modo, la más completa, y, a la vez, se realiza de una manera característica. La masa unitaria, de un lado, y, de otro, las individualidades independientes, aparecen más o menos frente a frente. Pero, a la vez, entran en una relación mutua peculiar.

La masa, con su vida interior y con la fuerza de su movimiento interior, apodérase de los miembros y los incorpora a sus ritmos. Pongamos un ejemplo sencillo. Vemos el corte de los muros continuarse en las columnas y en los pilares.

Pero no es esto sólo. Los miembros son arrastrados por el movimiento de la masa, perdiendo por esta causa su forma propia y fundamental. En este respecto se manifiesta una oposición fundamental entre el estilo antiguo y el del Renacimiento. Mientras que en éste lo particular siempre se desarrolla según su propia ley, si bien, a la vez, en libre reciprocidad con otros elementos particulares, y por medio de éstos con el todo, y al hacerlo así, su existencia contribuye a la del todo, en el barroco, las formas de las partes son deformadas en cuanto de ellas se apodera el movimiento de la masa unitaria. Al extenderse la masa a lo ancho o hacia arriba, el círculo que se desarrollaba, según su ley propia, se convierte en elipse o es dirigido hacia arriba o deformado en otra dirección. A la inversa, el movimiento en los miembros se intro-

duce a través de ellos en la masa. De este modo, los movimientos se cruzan a través de los miembros, sobre todo en los que se articulan en ángulo recto. Así nacen, por ejemplo, las paperas (1), en las cuales los movimientos de las columnas y pilares pasan a la cornisa, introduciendo en ella la alternativa rítmica del aparecer el sostén y el retroceder de muro, la negación visible de la existencia independiente de las columnas pilares, por un lado, y de la cornisa, por otro, y del libre efecto mutuo de las individualidades independientes.

Pero cuanto más avanza esta especie de unificación o penetración de los miembros y de su movimiento ondulante en la masa indiferenciada, tanto más pierden los miembros, en general, su significación constructiva en el conjunto y se desarrollan como un juego de formas de adorno que sólo reflejan en su carácter general la vida del todo y su clase de acción en los distintos lugares.

Y con esto hemos dado una idea de la transición al *rococó*.

En éste domina la masa en general, pero también de una manera especial. La vida propia del *rococó* brota superficialmente de la masa. También en él tiene efecto una membración y un mutuo obrar de los miembros individuales, por un lado, y de la masa, por otro. Y de aquí nace el todo y se mantiene en segura estabilidad. Pero la esencia del *rococó* no la constituyen los miembros y su función ni su acción mutua y con la masa, sino la clase de movimiento unitario que palpita en el conjunto. Ante éste retrocede la individualidad de las partes y sus funciones particulares; ante la impresión del conjunto desaparecen las oposiciones funcionales. En esto recuerda al gótico. Pero, al mismo tiempo, el *rococó* es todo lo contrario del gótico. En él no se trata de la resolución de la masa en miembros con funciones propias, sino de la unificación de un todo membrado en sus rasgos fundamentales por elementos unificadores que aparecen por todas partes en la masa. Estos elementos son, efectivamente, individuales en sí, y en cuanto lo son implican una resolución; pero son una resolución de un juego de fuerzas compensadoras que entreteje

(1) Prolongaciones de la clave.

los miembros y que es independiente de la oposición de las funciones. La membración fundamental y la existencia del todo en la acción mutua de los miembros, es supuesta y aparece indiscutible, y porque aparece así las formas del *rococó* juegan sobre esta membración como sobre su base segura, es decir, juegan con el mutuo obrar que nosotros presuponemos como su fundamento. Pueden, sobre todo, jugar con el equilibrio creado por estos efectos mutuos. Pero este juego es, al mismo tiempo, de una naturaleza particular. Tal naturaleza especial fué ya indicada cuando hablé de un jugar con el equilibrio. Las formas brotan de la superficie de la masa, se curvan y suprimen el equilibrio en una dirección. Tal elemento formal tiene enfrente de sí otro característico; pero éste no restablece el equilibrio inmediatamente, sino que le empuja en una nueva dirección. Otro tercer elemento se enlaza a éstos y así sucesivamente. De este modo es restablecido el equilibrio en estas formas que juegan las unas con las otras. Se trata de un equilibrio que nace por una perturbación recíproca de equilibrios parciales, una simetría dinámica que nace de distintas asimetrías. El equilibrio es restablecido por el juego que en él se introduce, por su misma perturbación.

En este juego colaboran diferentes fuerzas; en primer lugar, formas mecánicas o geométricas que implican inmediatamente la desviación del equilibrio. A ésta se suman luego formas de objetos vivos o brutos, toda clase de formas naturales. Y éstas no son aportadas por ellas mismas por lo que son o lo que significan, sino por el juego de fuerzas, o sea, por lo que contribuyen a la restauración del equilibrio constantemente perturbado.

También en las formas que en nuestros días empiezan a ser características en el arte de la construcción, hay un nuevo principio de unificación de la masa. Recordaré solamente la línea moderna, en la cual, en completa oposición con la antigua, no se expresa un conjunto de fuerzas dado de una vez para siempre, sino que en el curso de la línea se engranan diferentes especies de actividades, pasando unas a otras y siguiendo una ley distinta. El pensamiento fundamental es aquí una masa o todo indiferenciado que encierra en sí en po-

tencia las distintas actividades y las realiza sucesivamente. Estas posibilidades de movimiento deben ser pensadas como si estuvieran en equilibrio en la masa indiferenciada; de lo contrario, el todo no podría subsistir; y también, al diferenciarse el todo en miembros, debe haber un equilibrio entre los referidos movimientos. A pesar de ello, el todo, en su membración, aparece inmediatamente como un todo indiferenciado. No se diversifica en miembros independientes que producen el todo en su mutuo obrar y en sus relaciones de conjunto; éste sería el principio antiguo. En lugar de éste vemos un tránsito de unas formas a otras, un deslizamiento de unas formas en otras.

Pero tal juego de fuerzas no se mantiene en el aire, sino que se da en una superficie o en un espacio. Entonces este espacio o esta superficie constituyen la «masa» y el principio del engranaje de líneas implica una masa viva, indivisa y que se propaga por sucesivos movimientos. El principio en cuestión es el de la supresión de las individualidades independientes.

Pero la cuestión de en qué medida se puede trasladar este principio de las superficies de adorno a los espacios tridimensionales, es equivalente a la cuestión de cómo podemos trasladar esa completa negación de la individualidad a un todo; en qué medida podemos creer estéticamente en la posibilidad de existencia de un todo que, sin diferenciarse o desmembrarse en individualidades independientes y sin la acción de conjunto y recíproca de éstas, sin un punto límite de reposo o de equilibrio y simplemente por el referido pasar de una actividad en otra, se constituya como tal, sobre todo allí donde la gravedad dice la última palabra, allí donde, como especialmente en la arquitectura, el material no se deja arrebatarse su derecho a la individualidad. En lo que se refiere a este último extremo, no ha de olvidarse que la piedra es piedra, y no puede convertirse en hojadelata que se corta fácilmente, ni en pasta que se puede amasar.

SECCIÓN SEXTA

Arte decorativo y ornamental.

CAPITULO XXVI

CLASES DE ORNAMENTACION

Sentido general de la ornamentación de las superficies.

Volvamos otra vez a las formas de adorno de las obras técnicas en general. Si bien es cierto que en la obra de arte técnica no se puede distinguir una forma meramente finalista o utilitaria y una forma puramente exterior envolvente, sino que, en cierto sentido, toda forma es forma artística, podemos, sin embargo, distinguir grados en la forma artística que se siguen de dentro afuera como capas que, sin embargo, no pueden ser separadas las unas de las otras. Cada una de estas capas, con relación a la que precede, puede ser llamada forma ornamental, mientras que esta última puede ser llamada forma fundamental. La membración de la basa ática, por ejemplo, en bocel, contracción y otra vez bocel, es una forma de adorno para la forma simple de ensanchamiento de la base en el suelo y de estrechamiento hacia el fuste; o, a la inversa, esta forma es fundamental para aquélla. Después vemos la superficie, por ejemplo, del bocel, puesta en una forma que para el bocel es forma de adorno o que tiene como forma fundamental el bocel. La superficie del bocel muestra, por ejemplo, la forma de cinta enlazada. En la serie de bocel, contracción y bocel, aquella primera forma se hace viva y se diferencia en sí misma, por la forma indicada de lazo.

Hagamos hincapié en esta circunstancia de que el lazo adorna la superficie del bocel. Este lazo es pintado o reproducido en relieve sobre esta superficie. Esto es lo que llamamos ornamento. Con ello vemos que la forma ornamental no se puede separar de la fundamental y sus modificaciones. Así, por ejemplo, el acanalamiento de las columnas es un añadido superficial, de forma redonda, de la columna. En este sentido puede considerarse como un ornamento de esta forma fundamental. Mas, por otro lado, esta canalización es en el mismo grado que la membración de la basa en bocel, contracción y bocel. Por lo tanto, pudiera llamarse, como ésta, una forma fundamental o una modificación de una forma fundamental.

En cada caso, sin embargo, una clase de ornamento sobresale como característica. Con lo cual damos a entender que queremos distinguir diferentes clases de ornamento. Ante todo me refiero a las diferentes esferas de las cuales el ornamento puede ser tomado. Una de estas esferas es la de la vida general del espacio. Un ornamento tomado de ésta es el puramente lineal. A esta clase pertenece, por ejemplo, la canalización, en caso de que ésta se entienda como ornamental. También pertenecen a ella, por otra parte, la ornamentación de arabescos lineales, cualquiera que sea el lugar en que la imaginemos pintada. Otras veces el ornamento está tomado de una determinada esfera de la realidad concreta, por ejemplo, de la esfera vegetal o de las formas animales o humana. Esta última clase de ornamentación es de la especie que yo consideraba mentalmente más arriba. Tales ornamentos reproducen lo real. Son ornamentos figurativos o pertenecen al lenguaje imaginativo de la obra de arte técnica.

A esta esfera pertenecen también los ornamentos tomados de una esfera técnica. Y a éstos me refiero yo más especialmente aquí. Las formas de la forja del hierro y las de las artes textiles son trasladadas a la arquitectura. También estos ornamentos son figurativos. También en ellos se reproduce algo. Lo reproducido son los productos de las artes técnicas. El hecho de ser reproducciones quiere decir que sólo existen idealmente.

Por el contrario, la masa arquitectónica, el edificio, tiene

realidad física. Las formas de los productos técnicos que adornan el edificio son trasladados a la masa real de éste, por ejemplo, a la piedra. Pero, por esto mismo, aquello de que son forma no es trasladado al edificio de una manera física o real. Sino que están sólo representadas, es decir, sólo existen idealmente. Esto es lo que hace de tal ornamentación una ornamentación figurativa. Ejemplo de ello es aquella cinta enlazada reproducida por el bocel en la basa de una columna.

Pero es de observar que esta cinta no quiere decir que el ceder y la resistencia elástica que se manifiesta en el bocel nos los debemos representar tal y como están implicados en la cinta, sino lo que sólo se quiere indicar es lo que el bocel mismo, sin necesidad de la cinta, expresa. Es decir, que el bocel es caracterizado por la cinta, no como otra cosa de lo que es, sino exactamente como aquello que él es. Pero aquí debemos distinguir dos momentos:

En primer lugar, el ceder y la resistencia elástica están reproducidos por la cinta, por decirlo así, en detalle. Es decir, que el ceder y la resistencia, que en el bocel obran en cada uno de sus puntos o partes sin separación, en la cinta están diferenciados o separados en funciones varias o en un rico juego de funciones. Con esto se gana en significación y en fuerza de expresión.

El segundo momento es aquel en el que hicimos hincapié más arriba, a saber: que la cinta en aquel lugar, considerada en sí misma, es algo extraño, algo que no pertenece al conjunto. Pero, precisamente, este carácter de cosa ajena refuerza de poderosa manera la capacidad de impresión de los elementos comunes a la cinta con el bocel.

El ornamento figurativo técnico.

Pero destaquemos más aún el punto principal del proceso que en tal género de ornamentación implica. La cinta enlazada es una figura. No es que el bocel esté realmente enlazado por una cinta, como si ésta hubiese de prestarle la solidez que necesita, ni tampoco despierta en nosotros la impresión de que la columna tuviese atada una cinta. Es el bocel el que la

ostenta. Al mismo tiempo la esencia de esa cosa real llamada bocel, es ilustrada por la reproducción figurativa de la cinta enlazada.

Pero aquí, la perfecta claridad de la oposición entre lo existente en realidad y lo sólo idealmente existente, entre la cosa y la imagen, tiene una significación estética decisiva. La idea de una cinta real sería absurda, tan absurda como el pensar que las hojas que simula el capitel corintio y que se arquean con el peso del entablamento, son hojas reales, o como el pensar que las cariátides son mujeres reales. Por ser esto así, aquel pensamiento debe ser absolutamente descartado. Y para ello no hay más que considerar la absoluta diversidad de estos dos mundos, el mundo de la arquitectura, por una parte, y el mundo de las formas vegetales, por otra. Al reconocer yo en pensamiento la absoluta diversidad de estos dos mundos, se cae de su peso que yo, en otro respecto, separo con entera individualidad o independencia el mundo de lo real y el mundo de lo representado o figurado; en una palabra, para mi impresión inmediata, automáticamente y sin necesidad de reflexión, la cinta aparece como un momento del lenguaje de adorno, y con ello la significación característica de la figura ornamental.

Por el contrario, cuando la forma fundamental y la imagen ornamental pertenecen a una y la misma esfera de la realidad, por ejemplo, en ciertas partes de un edificio, se pintan formas arquitecturales con supuestos fines decorativos, es decir, cuando se quiere dar vida a un edificio real por formas arquitectónicas pintadas y, por tanto, ideales, se corre el peligro de que en la representación ambas formas invadan mutuamente sus respectivas esferas. Entonces vemos una misma cosa, que una vez se nos muestra como real y palpable, y otra vez como pintada. Y las vemos inmediatamente ligadas, la una conduciendo a la otra. Entonces las formas pintadas pretenden ser en todo como las reales, es decir, pretenden ser reales también; o, a la inversa, las formas reales se confunden, toman las trazas de formas pintadas. El hecho de ser en los dos casos una misma cosa, a saber, arquitectura, me obliga en cierto grado a formular sobre ellas un mismo juicio. Aun

cuando deshagamos mentalmente esta confusión, la confusión no deja de influir en nuestra apreciación estética.

Pero el efecto que de aquí se origina es el mismo que nace siempre que nos vemos forzados a ir pendularmente de lo real a lo ideal, de lo visto efectivamente a lo soñado. En una palabra, dicha ornamentación de las partes arquitecturales por imágenes arquitectónicas pintadas, no es ornamentación, sino un maltrato de aquéllas, un pecado contra la ley suprema de todo arte, esto es, contra la ley de la verosimilitud artística. Es una especie de arte panóptico. Especialmente, en este caso, el sentido del lenguaje figurativo arquitectónico es destrozado. Este pecado no estriba precisamente en mecernos en una ilusión que luego no se confirma, ni en la transparencia del engaño. Consiste en que se nos quiere hacer más penetrante la verdad por una imagen que se manifiesta indiscutiblemente como tal.

La pintura de arquitecturas sobre la arquitectura es, por decirlo así, un caso fuera del papel representado, o una tal aproximación del papel representado a la realidad que uno y otra se invaden. Es comparable al gesto del actor que al representar la ira el mismo se sintiese iracundo y se comportase como tal. Quizá se encontraría más natural su papel. Pero esta naturalidad suprimiría el arte. La circunstancia de que tal arte panóptico se encuentre ya en el arte romano antiguo, no altera en nada su carácter en cuanto arte panóptico.

Ornamentación demostrativa y estructural.

Hemos estudiado, en lo que antecede, la esfera o la región de la cual se toma el ornamento. La oposición fundamental consistía entre el ornamento espacial abstracto y el ornamento figurativo o reproductivo. Al lado de esta oposición está ahora la de las relaciones entre el ornamento y lo adornado. También de esto hablamos ya anteriormente. Pero la cuestión la tenemos que formular ahora de un modo más general, y, a la vez, más especial. Hay muchos grados, infinitos grados de dependencia entre el ornamento y su forma fundamental. Y hay diferentes tipos de relación entre el ornamento y dicha

forma fundamental. De esto es de lo que ahora debemos tratar. Pero hablemos de nuevo en términos generales.

La superficie de una parte de una obra técnica, por ejemplo, de una parte de un edificio, está en la más íntima relación con aquello de lo cual es parte. Por otro lado, es una parte separable de aquello de que es parte, y como superficie limitante es algo opuesto a aquello que limita, por ejemplo, algo que está encima, que está suspendido.

Y esto puede ahora trasladarse, naturalmente, al ornamento que adorna la superficie. Es decir, que el ornamento y aquello que constituye su forma fundamental, están en una relación de completa unidad espacial y al mismo tiempo en una propia lejanía. Pero aquella unidad exige también unidad de esencia interior, y esta lejanía, en cambio, deja al ornamento, frente a su forma fundamental, una cierta libertad.

Al hablar yo aquí de ornamento, tengo a la vista tanto el ornamento superficial plástico como el pictórico. Pero me refiero preferentemente a este último.

Ya anteriormente hablamos de la ornamentación de superficies. Pero entonces considerábamos la superficie con relación al material. Ahora, por el contrario, la consideramos, como ya hemos dicho, con relación a la figura técnica que está formada de este material y a su esencia interior.

Con ello distinguiremos, naturalmente, diferentes clases de ornamentación: una de ellas la formará la ornamentación demostrativa; en ella se repiten las mismas formas cubriendo una superficie. Frente a este ornamento colocaremos el estructural.

El ornamento estructural sigue de un modo característico las diferencias estructurales o funcionales de la superficie que adorna. El techo rectangular de una habitación, por ejemplo, se extiende desde el centro a los límites o se concentra desde éstos al centro como punto de gravedad. Termina en sus líneas limitantes y también, en otro sentido, se concentra en el centro. Pero cada línea limitante tiene su punto de gravedad en su punto medio. Y en sus puntos extremos encuentra las otras líneas limitantes y entra en relación con ellas.

Este proceso da viva expresión a la ornamentación estruc-

tural. Vemos, por ejemplo, en el centro del techo un rosetón que se extiende hacia los lados. Y se extiende simétricamente o tiende hacia los cuatro ángulos, y, a la vez, hacia los cuatro puntos medios de las líneas limitantes. En el borde de este rosetón vemos una cenefa, la cual sirve para indicar o destacar los puntos principales de la periferia. Y tal vez se inicia en el centro de las líneas del borde un contramovimiento ornamental que va contra el movimiento iniciado en el centro de la figura.

Este ornamento es simplemente estructural. Destaca las actividades y efectos recíprocos por los que la superficie alcanza y afirma su propia existencia y se inserta en el todo a que pertenece, diferenciándole e ilustrándole.

Por el contrario, la ornamentación demostrativa es neutral ante tales diferencias. Esto no quiere decir, sin embargo, que no tenga ninguna relación interior con la esencia de la superficie.

Para la ornamentación demostrativa, puede hacerse valer varios puntos de vista. Ante todo, es importante el siguiente: la parte superficial de una obra de arte técnica es parte de un todo. Pero subsiste como parte.

Y en la superficie unitaria varias partes están relacionadas entre sí, que se articulan o entretejen en un todo. Estas partes deben ser consideradas en sí mismas. Supongamos un muro de ladrillos cubierto de una capa de cal. Esta funciona como un todo diferenciado en sus distintas partes, que aquí sobresalen, allí se retraen, por un lado se ensanchan, por otro limitan, aquí reciben la carga y allí la trabajan. Pero como puede funcionar como todo, debe primeramente existir como tal todo. Y existe como todo, podemos decir, en general, mediante el entretejido de elementos semejantes o en virtud de una igual y constante repetición del mismo «motivo». No toda parte superficial de una obra técnica está compuesta por tal modo de elementos relativamente independientes. De todas maneras, funciona, por una parte, como todo y se compone, por otra, de partes.

Y así como aquel funcionamiento de conjunto, también este entretejido de partes tiene derecho a una expresión or-

namental. En cada caso dado se preguntará qué puede ser lo característico, en primer término, para la superficie de conjunto en sí y dentro del todo a que pertenece. Cuando aquel tejido homogéneo de partes iguales es característico para la superficie o pide que este momento sea subrayado, la ornamentación propia será la demostrativa. En ella será reconocida la igualdad de las partes y su tejido homogéneo.

Este efecto se consigue en la ornamentación demostrativa en cuanto en ella, ante todo, se distinguen partes y se crea una desigualdad o un cambio o tiene efecto una diferenciación de la superficie, y luego se unen estas partes distintas y se compensan o se enlazan las unas con las otras. La igualdad u homogeneidad interior se convierte en una periodicidad, pero en una periodicidad en la cual la semejante vuelve de manera semejante. La acentuación de la igualdad del todo en sus partes es, pues, una supresión de la igualdad absoluta, pero con el resultado que la igualdad es inmediatamente expresada de manera viva, de un lado, como igualdad de las partes; de otro, como igualdad de la manera de repetirse éstas; por tanto, de una manera doble que realza la expresión. Sólo de esta manera puede obtenerse una acentuación artística verdaderamente expresiva de tal igualdad. También aquí en las formas de lenguaje artístico, la existencia toma, en cierto modo, la forma de una vida que se pierde y se recobra.

Pero es más: una superficie tiene una actividad estructural, es decir, funciona en sus propias direcciones o en las direcciones en que se extiende. Pero funciona también en la tercera dimensión. Y puede suceder que por su naturaleza funcione en todas sus partes, de igual manera, en esta dimensión, o que todas sus partes tengan una función en este sentido.

Pero el funcionamiento en la tercera dimensión puede significar dos cosas. La cubierta, el revestimiento, etc., funciona, en primer lugar, contra lo cubierto o revestido. Y puede suceder que ésta sea homogénea en todas las partes. Con esto se nos revela una esencia de esta cubierta o revestimiento que es expresada en el tratamiento de las superficies. Pero la manera natural de tratar las superficies es el ornamento demostrativo.

Pero frente a esta función existe otra que se ejerce en dirección opuesta y que también pertenece a la tercera dimensión: a la función hacia dentro se opone la función hacia fuera. Y también en la dirección hacia fuera puede funcionar la superficie en todas sus partes en la misma manera o estar dispuesta a funcionar de la misma manera, o sea, puede ser considerada desde este punto de vista.

Las paredes de un recinto, por ejemplo, se elevan. Apoyan o sostienen, están en relación funcional unas con otras, con el suelo y con el techo. Pero, a la vez, limitan el recinto.

Pero esta función limitativa no tiene nada que ver con la diferencia de aquellas funciones estructurales. La función de este limitar se ejerce en una dirección completamente nueva, a saber: contra el recinto cerrado. Y en esta limitación del espacio cerrado funciona cada punto de la pared en manera perfectamente igual o puede parecer que lo hace.

Del mismo modo, una alfombra, por ejemplo, que cubre el suelo, puede parecer destinada a funcionar, igualmente, en todos sus puntos hacia arriba. Puede parecer destinada a entrar en relación con los objetos que están fuera de ella en relaciones semejantes.

Ahora se presenta, en cada caso, la cuestión de si esta manera de considerar la superficie es la natural, es decir, la más adecuada. Una alfombra, por ejemplo, yace bajo una mesa, la cual parece destinada a permanecer fija en aquel lugar. Ahora bien, esta alfombra tiene un centro, desde el cual se extiende, y límites en los cuales se concentra. Pero, a la vez, en el ejemplo utilizado, el centro de la alfombra funciona de una manera específica hacia fuera; se relaciona con el centro de la mesa. La alfombra y la mesa forman un todo. Y de este modo el centro de la mesa se hace centro de la alfombra. Por esto el centro de la alfombra se convierte en su centro en un especial sentido. Y, a partir de este centro, la alfombra se extiende y se concentra en él. En tal caso, le corresponde naturalmente a la alfombra una ornamentación estructural.

A esta alfombra podemos oponer ahora, en pensamiento, otra que no esté así relacionada con un objeto fuera de ella:



Podemos pensar, por ejemplo, en una alfombra destinada a ser llevada de un sitio a otro.

Puede ser, pues, trasladada o empujada en tal o cual dirección. Y es esencial en ella esta posibilidad. En tal caso, sus diferentes partes estarán tan pronto en una como en otra relación. Unas veces, el centro funcional será uno, y otras veces otro. Y aun cuando esté fija lo que sobre ella se mueve, estará en cada momento en diferentes relaciones funcionales con ella. Un sillón, por ejemplo, podrá estar a un lado o a otro de la alfombra. Yo la podré pisar por éste o por el otro lado. Y en cada uno de estos casos el punto en que yo la piso será un centro funcional. Y este punto puedo yo elegirle libremente. Pero el punto elegido no será indiferente, sino de la más alta importancia para mí. Al mismo tiempo, la alfombra gana libertad; alcanza una neutralidad estructural. Y esto tiene importancia para ella. Es en ella una posibilidad el que yo me conduzca con ella de éste o del otro modo. Ella se ofrece, se presta a tal conducta mía. Lo que constituye un rasgo importante de su propia esencia.

Y este mismo proceso puedo yo darle expresión ornamentalmente. Y lo haré por medio de una ornamentación neutral a la estructura del objeto. Si la alfombra la tiene, yo veré inmediatamente en esta ornamentación neutral mi libertad. Se me dará así inmediatamente en la intuición.

También, en la naturaleza de un muro o de la superficie de un muro, pueden darse dos relaciones: unas veces, la relación fija de determinadas partes del muro o pared con objetos fijos. Otras veces, puede representárenos como tocada, unas veces aquí y otras allí, por objetos movibles o por un cuerpo humano con los cuales entra en una relación de la misma especie. También esta neutralidad es expresamente reconocida por el ornamento demostrativo.

Un ejemplo de neutralidad estructural de otra especie la ofrece el tejido de nuestras ropas. El trozo de paño empleado en la confección de un traje, en unión de otros trozos del mismo, no es una cosa independiente ni acabada, como una parte de un armario o de un edificio, como una puerta, una columna, una cornisa o un mero listón, sino que es un «pedazo», un

«trozo». Sólo el conjunto del traje es una determinada cosa unitaria. Y este todo forma unidad con el cuerpo. Pues bien, este todo puede ser estructuralmente ornamentado con relación al cuerpo, es decir, con relación a la estructura del cuerpo que en él se refleja.

Al mismo tiempo, el tejido tiene una existencia independiente, es decir, tiene su propia vida, no como una cosa con forma propia, sino como materia informe, como material del cual se ha cortado aquel trozo, que se ha unido a los otros trozos en una relación estructural y que tiene una función determinada que corresponde a una determinada actividad corporal. Y si el tejido puede ser caracterizado como una esencia de vida, hecha abstracción de la forma que se le da como envoltura del cuerpo humano, es decir, como algo homogéneo que se presta a todas las formas y funciones y en todas sus partes se manifiesta como neutral, en tal caso, sólo cabe para él una ornamentación: la estructural.

La ornamentación decorativa.

Frente a la ornamentación estructural y a la demostrativa, está luego la ornamentación que llamamos libre o decorativa. Como ejemplo de ella puede servir la decoración de un biombo japonés. Al lado derecho de la superficie del biombo vemos crecer una rama de un arbusto que se bifurca hacia la derecha y todo él cubierto de flores de colores claros. Inmediatamente, al lado, vemos crecer juncos del agua figurada con hilos de seda blanca. En las ramas hay posados pájaros y otros vuelan en distintas direcciones. También hay una mariposa, etc. Pero todo esto que así crece y se mueve, lo hace completamente libre y sin atención alguna a las relaciones estructurales o equilibrio estructural de derecha e izquierda, de centro y periferia de la superficie, y, a la vez, sin introducir en ésta división alguna.

Con esto está indicado lo que constituye el sentido de la ornamentación decorativa. Está en abierta oposición con la estructural. Pero, ante todo, hay que hacer hincapié en la oposición que presenta con la demostrativa, con la cual, a la

vez, parece emparentada. En esta última lo decisivo es su carácter negativo, su neutralidad ante las diferencias de estructura, y, por otra parte, el positivo, es decir, aquello que en la ornamentación demostrativa aparece en lugar del expreso reconocimiento de las diferencias estructurales. Este carácter es la acentuación del nacer y existir de la superficie de elementos iguales e igualmente ligados, o sea la igualdad de servicios que todas las partes prestan o están dispuestas a prestar.

De esta ornamentación demostrativa se diferencia la decorativa en que, no sólo es neutral contra la diferencia de estructura de la superficie a la cual se aplica, sino que tampoco sabe nada de la igualdad de las partes que constituyen el conjunto de la superficie ni de las funciones que estas partes realizan o pueden realizar. La ornamentación decorativa nada tiene que ver ni con las funciones estructurales ni con las partes y su unión con el todo. Por lo tanto, no puede presentar ninguna relación con éstas.

En la ornamentación decorativa la superficie es ya su-puesta como todo. Tiene, como este todo, una existencia segura e incuestionable. Y el todo en la ornamentación decorativa es considerado en esta forma, es decir, como algo que existe libremente y por sí. Al constituir la superficie un todo de esta especie puede servir de base a cualquier clase de figuras. Al dejar completa libertad al decorado se declara como tal todo acabado. Y la ornamentación, por su parte, al no pretender hacer referencia alguna a las partes ni a las funciones del todo, reconoce expresamente esta unidad acabada de la superficie y su existencia en sí. Al mantenerse neutral ante todo lo que signifique o pueda recordar las partes y las diferencias de la superficie, así ante la diferencia como contra la igualdad de las partes de que se compone la superficie, y lo mismo ante la igualdad o diversidad de las funciones de estas partes, y al moverse en la superficie como sobre una base dada, se separa interiormente de ella y de su esencia, y deja separarse de ella a la superficie y se muestra como algo en sí sin relación de origen con las partes. Y al manifestarse como cosa independiente deja también a la superficie una independencia completa.

Aquí se supone que la ornamentación decorativa evita deliberadamente toda relación a las partes de la superficie y a la igualdad o diversidad de las funciones o a diversidad de las direcciones fundamentales, a la oposición de derecha e izquierda, de dentro a fuera y al equilibrio de las partes y de sus funciones, que no hace referencia a nada de esto. Esto quiere decir más especialmente, que la ornamentación decorativa no encuentra obstáculos en los límites de la superficie, que no aparece condicionada en su desarrollo por estos límites, sino que nace y muere según una ley propia.

Por otra parte, la condición fundamental para el empleo de esta ornamentación es que la superficie adornada aparezca o pueda ser considerada como aquel todo concluido y existente por sí de que hablábamos. Esto puede suceder con toda clase de superficies. A la vez, tal consideración conviene mejor a unas superficies que a otras.

Ante todo, debemos hacer aquí una indicación. Una vasija es un todo acabado, el cual puede ser revestido de barniz, pintura o esmalte sin consideración a sus partes ni a sus funciones. En tales casos esta cubierta neutral puede caracterizar expresamente la vasija como un todo acabado. Y entonces el ornamento se nos manifiesta como un ornamento libremente decorativo.

Puede darse también otra posibilidad: supongamos un biombo acabado en sí y puesto en un sitio para, al extenderse, limitar un espacio. No se trata ya aquí de las partes del biombo o de la relación o articulación de éstas entre sí, ni de las funciones que competen a una determinada figura, sino sólo de su simple existencia. El ornamento libremente decorativo es lo apropiado aquí para expresar esta libre existencia. El reconocimiento de tal existencia, en cuanto la superficie está hecha para servir de base a una figura completamente libre, es decir, para una figura o motivo cuyo desarrollo corresponde a su propia esencia.

Por último, la elección del asunto de la ornamentación está determinada por la esencia del ornamento decorativo. Los motivos más apropiados serán aquellos que por su naturaleza se desarrollan sin una regla exterior, es decir, ya en

ésta o en aquella dirección; en una palabra, con una orientación libre. No es necesario indicar aquí que aquellos que son maestros en esta clase de ornamentación, a saber, los japoneses, saben elegir sus motivos tomando por base la libertad o arbitrariedad de su desarrollo.

CAPITULO XXVII

PLASTICA DECORATIVA

El arte plástico decorativo en general.

De los tipos de ornamentación mencionados en el capítulo precedente, tenemos que distinguir ahora el tipo supremo de ornamentación de una figura técnica. Este le encontramos en el arte decorativo, en la plástica decorativa y en la pintura. Con la palabra «arte decorativo», designamos ahora un nuevo proceso fundamentalmente opuesto a aquellas clases de ornamentación.

¿Qué es una figura decorativa o una obra decorativa? Es algo que, por una parte, es una figura, y que además entra en un todo decorando o adornando, y se nos ofrece como una parte de ese todo. Pero este todo es siempre el constituido por una obra de arte técnica y especialmente por una obra de arte arquitectónica. La figura decorativa es, pues, simultáneamente figura y parte de una obra de arte técnica.

Pero aquí encontramos una heterogeneidad. La figura es la transmisión al material de una vida ajena a este material. La obra de arte técnica, en cambio, es la configuración de la vida propia de un material. La figura es algo representado en un material, la obra de arte técnica, por el contrario, es algo hecho de un material. Debo recordar aquí la oposición fundamental hecha más arriba entre el arte técnico y el arte figurativo.

Esta oposición no permite concesión alguna. Es decir, no hay término medio entre estas dos clases de obra. Por tanto, la obra de arte decorativa no es ese término medio. No puede ser más que un compromiso entre estos dos mundos esencialmente distintos.

Pero tal compromiso es posible porque también la vida del material, de la cual se saca el organismo vivo para la contemplación estética, es una cosa ideal proyectada en una cosa física. Pues bien, en la figura decorativa encontramos la vida puramente ideal que el artista transmite al material al darle configuración. En efecto, aquella vida ideal tiene un origen o procedencia distinta. Pero como las dos son vida, y vida proyectada sentimentalmente, de aquí que se puedan unir y penetrar.

Lo representado en la figura es, como ya dijimos, un mundo ideal acabado; su característica es el aislamiento estético. Y, si se obtiene éste en todos sentidos, la figura será una figura neta. Pero en el arte decorativo en este mundo ideal se introduce otro mundo ideal y se pone enfrente de él. Este es el mundo ideal de la vida existente en la obra de arte técnica, es decir, el último término de la vida propia al material de esta obra. Lo que sucede ahora es que aquel mundo ideal cerrado en sí o que, considerado en sí, subsiste siendo lo que es, entra en el marco de aquel otro mundo ideal más comprensivo, se establece allí como en su base, encuentra en él su resonancia; en una palabra, se unifica con él.

Se nos hará esto más patente si comparamos el arte plástico con la poesía. En un drama hay una figura, es decir, se nos representa una figura. Pero el drama nos hiere con un determinado ritmo. También en este ritmo palpita una vida. Con esto la figura representada y la vida que expresa este ritmo, pertenecen a mundos distintos. Como ya dijimos, el personaje no aparece como hablando en este ritmo. El ritmo es cosa del lenguaje o del material poético, es cosa del poeta. Pero en la vida general del ritmo es ahora insertada la vida del personaje, sus sentimientos, sus deseos, sus actos, para que se desarrollen en ese ritmo, para que tomen por base esa vida general, para que encuentren en ella una atmósfera y una resonancia apropiadas. Esto puede suceder naturalmente, porque también la vida representada artísticamente, al ser representada de este modo, pertenece a un mundo propio extraño o trascendente al mundo real.

Pero expresemos esto mismo de una manera más cabal.

Este mundo tiene objetividad estética. A la vez es creado por el artista. Y en el momento en que yo gozo de la obra de arte es creado por mí. De hecho, cuando yo gozo de la obra de arte, me identifico con el artista. Me identifico de tal modo con el artista que lo mismo da decir que el artista crea la obra como que yo la creo. El mundo de la obra dramática está frente a mí y es aceptado por mí. Y, por otro lado, es por su propia esencia mi propio yo, es decir, está hecho de mí y colocado en un mundo más allá de mí. Este mundo es precisamente el mundo de la obra de arte.

Y por ser esto así, en el mundo creado por mí puede entrar todo aquello que es mío, que pertenece a mi yo, no a este yo del mundo real, sino a aquel yo configurativo. Y siendo esta configuración una configuración rítmica, la vida que se da en este ritmo, la pulsación de un movimiento anímico, esto es, lo que yo llevo al mundo representado y lo inserto en la vida de este mundo.

Una cosa análoga podemos decir de la obra de arte figurativa. También ella es creada por el artista, y la vida representada en ella es configurada por él. Y es configurada y creada por mí cuando yo la contemplo estéticamente. Pero al contemplar yo la obra figurativa en el conjunto de una obra de arte técnica o arquitectónica, me siento invadido por el ritmo de la vida técnica o arquitectónica. Y transmito su pulsación a la vida de la figura. Y así sucede que, en la esfera en que yo configuro la vida de la obra figurativa o a la cual la traslado, esta vida se inserta en aquella pulsación.

El poeta ve su mundo, y yo en cuanto le sigo o colaboro con él, a través de un temperamento. Ahora bien, lo mismo hago yo respecto de una figura decorativa. Allí, en el drama, este temperamento está en parte condensado en la vida del lenguaje, aquí, en la vida del ritmo arquitectónico.

Pero al insertarse la vida de la figura en el marco, o al construirse sobre la base, o al dejarse penetrar de la resonancia del ritmo arquitectónico, es transformada en su esencia. Es penetrada por la vida arquitectónica o técnica. La recoge en sí como un rasgo fundamental suyo.

Por otra parte, en la obra de arte, la vida sensualizada no

puede ser otra cosa que lo que es. Si bien es verdad que yo creo o configuro en mi contemplación estética, también lo es que los elementos me son dados. Para que yo penetre estos elementos con la vida arquitectónica, deben estar ya ante mí, o deben estar ya, conforme se me aparecen, penetrados de esa vida.

Esto quiere decir, en general, que la obra de arte decorativa es en sí misma, necesariamente, otra cosa que la obra de arte puramente figurativa. Está necesariamente impregnada o penetrada de un rasgo de vida arquitectónica.

Pero esta vida es arquitectónica, es decir, en general, es una vida corporal o sensible y su ritmo es de la misma naturaleza. Por consiguiente, el arte arquitectónico decorativo se interna en la esfera de lo corporal o sensible. Y esto sucede en la medida en que es arte decorativo, es decir, en la medida en que es parte de un todo arquitectónico y en cuanto pertenece a éste. A la vez, ésta es más general y abstracta. El arte figurativo produce su efecto más propio en la medida en que penetra la vida interior del individuo. El decorativo, por el contrario, sustrae sus representaciones de la esfera de lo individual y de lo interior y las transporta a la esfera de una existencia corporal general, de un sentimiento de vida corporal.

Tránsito a la plástica decorativa.

Si consideramos más detenidamente el arte figurativo, decorativo, podremos elegir, con arreglo a su doble naturaleza, una de dos vías. Podemos seguir la dirección que señalamos en el capítulo anterior. Es decir, podemos considerar cómo el decorado de la obra técnica, y especialmente de la obra arquitectónica que seguimos en el capítulo anterior, hasta el ornamento decorativo, se continúa y se refuerza por una obra de arte decorativo. Este camino parece doblemente justificado, si recordamos que ya en dicho capítulo hablamos de ornamentos, es decir, de elementos ornamentales, que son reproductivos. No hay sino pensar en el ornamento tomado de otra cualquiera esfera técnica. Y nosotros señalamos ya este orna-

mento como expresamente figurativo. Si continuamos por este camino nos vemos conducidos a la imagen decorativa, en la cual un aspecto independiente de la vida es representado por reproducción.

Sin embargo, el arte representativo ornamental es, según vimos, cosa tan típica, que poseemos razones para considerarle independientemente de aquellas diferentes formas de ornamentación de las superficies. El arte decorativo es, como veremos, un compromiso especial entre el arte figurativo o representativo, de un lado, y la idea del adorno, por otro. Por un lado, en cuanto es arte figurativo, quiere representar un aspecto independiente de la vida; y, sin embargo, esto que él da lo incorpora a otro aspecto de la vida, el aspecto técnico. Esto parece que hace nacer una consideración independiente de la cosa.

Por lo demás, el arte figurativo ornamental no es, tomado en general, arte exclusivamente de superficies. Es también plástica decorativa; es relieve decorativo y plástica del volumen decorativa. Por consiguiente, el arte figurativo ornamental no cabe dentro del concepto de ornamentación de las superficies, tal como lo hemos expuesto.

El compromiso mencionado le comprenderemos más fácilmente poniendo frente a frente los dos elementos que entran en este compromiso y viendo cómo entran en íntima relación y cómo se configura el acuerdo. Un compromiso está siempre condicionado por la naturaleza que los elementos que le forman. Y ahora tenemos que partir de la plástica decorativa, por tres razones. En primer lugar, porque hemos estudiado, primero, la plástica de las artes superficiales; luego, porque en la plástica se puede seguir, de un modo más sencillo, el progreso gradual de aquel compromiso. Y, por último, porque la plástica está, desde luego, más cerca del arte figurativo ornamental que la pintura. La esfera peculiar de la plástica es la esfera de lo bello sensible, de la vida corporal y del sentimiento de la vida. Por esto aparece, naturalmente, emparentada con el arte decorativo. Por lo cual es evidente que la obra plástica figurativa tiene su punto fijo en un conjunto arquitectónico o que, por su naturaleza, aspira este puesto. Pero al

mostrar esta aspiración debe justificarla. Y esto sólo puede hacerlo en cuanto pertenece también interiormente a la obra arquitectónica, en una palabra, en cuanto se hace decorativa.

Grados de la plástica decorativa.

Ya hicimos referencia en lo que precede a los distintos grados del carácter decorativo del arte representativo ornamental. Estos son equivalentes a los grados de inserción de la figura o imagen en el conjunto técnico. Pero esta unión o inserción puede ser más o menos íntima. Cuanto más íntima es, o sea, cuanto más pertenece a este conjunto exteriormente, tanto más aspira a pertenecerle, o sea, a formar con él una unidad de vida orgánica.

Pero la coherencia de la obra técnica es la más comprensiva. Aquella inserción o unión quiere decir que la obra es una parte de este conjunto y no a la inversa. Pero cuanto más íntimamente se une una parte con un todo, tanto más se subordina a éste y a sus leyes. Por consiguiente, cuanto más íntima es la unión en nuestro caso, tanto más preponderante será la vida arquitectónica, aun para la vida representada en la obra de arte figurativa.

A la unión de la figura con la obra de arte técnica en un todo vivo, podemos anteponer la unión semejante de objetos vivos o muertos con la obra de arte técnica, el «decorado» de la misma por tales objetos, de lo cual hablaremos más adelante. Pienso, por ejemplo, en un tapiz puesto en la barandilla de un balcón con motivo de una festividad que se celebra en la calle, en las guirnaldas que decoran la fachada, en los árboles de adorno puestos a la derecha e izquierda de un pórtico, etcétera, etc.

Decir que estos objetos decoran, quiere decir también, en este caso, que la vida que ellos representan forma una unidad con el conjunto arquitectónico en que se introducen, que pasan a ser un trozo de esta vida arquitectónica; en una palabra, que se arquitectonizan.

Por otra parte, estos objetos están sólo introducidos en el conjunto, por lo cual siguen siendo tales objetos. No han sido

absorbidos todavía en la masa del todo arquitectónico, no han sido unificados en su existencia espacial común. Y esto determina que ellos, por su esencia interior, sean para la contemplación estética objetos independientes, es decir, tales, que han de desarrollarse siguiendo una ley propia. Los tapices cuelgan como cuelgan los tapices, los árboles crecen como crecen los árboles. A la vez, lo hacen sobre la base de una vida arquitectónica. Hay en ellos un rasgo general de vida arquitectónica en armonía con su esencia y al cual parecen subordinarse.

También la figura humana puede ser empleada con este fin decorativo. Un guardia, por ejemplo, a derecha e izquierda de un aposento real, soldados o gente del pueblo que forman filas en la entrada de una comitiva regia, son figuras decorativas. Las podríamos llamar figuras decorativas vivas.

De aquellos objetos muertos, como tapices, guirnaldas, árboles incorporados sólo exteriormente a un conjunto arquitectónico, decía yo que, dentro del marco general de una vida arquitectónica que recorre el conjunto a que pertenecen, aparecen, no obstante, como existencias independientes. Esta independencia les corresponde también porque se nos representan como adornos que se pueden separar cuando se quiera. En cierto modo, aparecen allí accidentalmente. Sobre todo, el hombre decorativo aparece allí donde se encuentra no como ligado para siempre. Por la misma razón, los objetos de distintas clases pueden afirmar libremente su esencia o desarrollar su ley natural propia.

Por el contrario, las imágenes plásticas incorporadas a un todo, están, desde luego, unificadas de estrecha manera con el conjunto arquitectónico. Al decir esto nos referimos a la figura plástica colocada en un edificio, por ejemplo, entre columnas o delante de un pilar. No pensamos en una figura unida al todo con unidad de masa. Luego puede estar unida a un zócalo o postamento, el cual es una figura arquitectónica, y aparece inmediatamente como parte del conjunto arquitectónico. Con lo cual la figura, puesta sobre él, será también de la misma naturaleza.

Y de aquí en adelante podemos transformar en pensa-

miento la unificación exterior o espacial de la figura plástica con el todo arquitectónico en una unión cada vez más íntima. Pero, en la medida en que la unificación es más estrecha, la figura plástica se unificará también en su esencia interior con el conjunto arquitectónico cada vez más y será cada vez más arquitectónica. Aquel rasgo general arquitectónico se hará, paso a paso, menos general. La nota fundamental arquitectónica adquirirá una resonancia cada vez mayor, se convertirá en un acorde dominante hasta que la figura se transforme en una parte del edificio, por ejemplo, la estatua en columna, si bien en una columna que esté con la mera columna en la misma relación que el discurso poético con el simple discurso racional.

Este proceso puede ser pensado como constante. Sin embargo, la oposición fundamental entre arte figurativo plástico y arte técnico, y, por tanto, también la oposición entre arte figurativo plástico puro y plástica decorativa, no queda por esto suprimida. Por mucho que se aproximen la obra de arte figurativo y las formas ornamentales de las partes arquitectónicas, siempre queda la oposición antes indicada, a saber: que la vitalidad de las últimas, por su origen o por el material del cual están formadas, es vida de este material, mientras que la vida de la primera es una vida que fué trasladada a un material extraño. Pero aquí no se opera ninguna mediación sino que hay una alternativa, en una palabra, se trata del compromiso de que ya hemos hablado.

Pero si volvemos a la primera hipótesis, o sea al caso de que una figura plástica, y, dicho más exactamente, una obra de la plástica del volumen, se incorpora a la arquitectura o a una parte de la arquitectura, sólo exteriormente pertenecerá, como hemos dicho, como parte al todo arquitectónico. Habrá en ella un rasgo de la vida arquitectónica. Estará, en cierto modo, arquitectonificada. Y esto quiere decir que representará en sí la dirección y el ritmo de la vida arquitectónica en un determinado lugar. Con ello este ritmo se hará sensible, se acentuará la vida sensible o la significación de la apariencia sensible. Por otro lado, la obra plástica goza de la más completa libertad para desarrollarse dentro de este marco gene-

ral, es decir, para configurar independientemente la vida de tal figura como está en la obra representada.

Sin embargo, hay que conceder especial atención a un momento esencial, a saber: el momento del material. Cuando la figura ornamental está ejecutada en otro material que el de la obra que se quiere adornar, por ejemplo, cuando se trata de una figura de bronce en un edificio de piedra, desde luego ambas cosas parten de la obra arquitectónica, sólo que a su manera y con una libertad peculiar.

Si la unión es, como hemos supuesto, mera adición exterior, tendremos la impresión del adorno. Es decir, que al tomar nosotros, en virtud de esta adición exterior, lo adornado como uno, introducimos necesariamente, en cierto grado, la vida propia de la forma ornamental en la vida de la forma fundamental, a saber: en la manera en que, en general, el ornamento forma parte de lo ornamentado.

Para poner un ejemplo de este grado del carácter decorativo de la figura ornamental, imaginemos una estatua ecuestre de bronce a la derecha y a la izquierda de una portada de piedra. Tal estatua está hecha de bronce, no por la portada de piedra; así, pues, no para ornato de ésta, sino para la figuración de lo que la estatua representa. Es una obra independiente y, a la vez, pertenece a un género determinado. Es una obra de plástica y especialmente de la plástica del bronce que tiene su esencia específica. Pero esta obra plástica representa, a la vez, una forma y una dirección del movimiento arquitectónico, y en consonancia obra ornamentalmente de este modo.

La independencia espacial de la estatua está en una relación necesaria con la independencia que goza la misma en virtud de su material. Es decir, que el hecho de que es una estatua independiente, debe ser también expresado por su colocación libre delante de la portada. La estatua no ha de parecer que quiere ser lo que no es de ningún modo, a saber: una parte constitutiva de la masa del todo arquitectónico.

A la inversa, cuando la figura ornamental, sobre todo si se trata de una figura plástica, está formada del mismo material de la obra arquitectónica, cuando, por ejemplo, se coloca delante de un pilar de mármol una figura decorativa de már-

mol, se da un paso decisivo en la unificación exterior y también interior del ornamento con lo ornamentado.

A esto añadiremos que todavía no existe entre la estatua y la obra arquitectónica, o bien entre la base de la estatua, el postamento, el zócalo, de un lado, y la obra arquitectónica, de otro, una relación de masa visible. La figura se subordina aquí en alto grado a la ley de la vida arquitectónica y se acerca en su esencia a esta vida.

Otro paso en la unificación se logra dar cuando se coloca una estatua de mármol en un nicho de mármol, de modo que el movimiento representado en la estatua se realiza en un espacio lleno por el movimiento arquitectónico.

La unificación caminará en otra dirección, si en la balaustrada de una escalera se coloca un león del mismo material. El león pertenecerá entonces a la escalera y será una parte de ésta. Sin embargo, puede estar aislado por todos lados. La balaustrada será el zócalo de la figura; pero este zócalo es parte integrante del edificio.

Ya dijimos qué consecuencias se deducen de tal unificación siempre creciente. Cuanto más íntimamente está incorporada a la vida arquitectónica la vida representada, tanto más será ésta una convivencia en la vida arquitectónica. Y tanto más arquitectonificado estará el movimiento personificado en la estatua, es decir, tanto más sensible o corporal y, a la vez, abstracto, general, típico se hará.

Y esto quiere decir que en la estatua no se trata tanto de la expresión específica de una vida interior individual como de la vida corporal general, y de aquello que en ésta presenta un cierto parentesco inmediato con la vida arquitectónica, de los caracteres generales de continente, posición, movimiento, y que estos rasgos generales deben acoplarse al carácter y al ritmo de la vida arquitectónica.

Damos un nuevo paso en la unificación, quizá no en comparación con la estatua del nicho, pero sí, en todo caso, con la estatua de la portada, formada del mismo material arquitectónico y constituyendo con ella una unidad de masa, si suponemos una viga saliente apoyada visiblemente por un pilar y que ante el pilar hay, no una estatua independiente, es decir,

una estatua acabada en sí, sino una figura unida en unidad de masa con el pilar y la viga.

Además, hemos de suponer que la figura no apoya o sostiene, sino que sólo el pilar lo hace. Pero la figura está unida con el pilar por una relación de masa. Con ello la figura tomará parte en el movimiento del pilar. Su movimiento será el del pilar, pero no será un movimiento técnico o funcional, sino que se transformará en un movimiento artístico. Jugará, por decirlo así, el movimiento del pilar.

Con esto se anuncia ya un nuevo y decisivo paso de unificación. Este paso lo damos introduciendo la figura en la masa que apoya y sostiene, y haciéndola tomar parte en estas funciones, de modo que ambas formen una misma masa, que aparece, por un lado, como pilar, y, por otro, como figura que sostiene.

Como se ve, hemos empleado una expresión insuficiente. No es la figura, en verdad, lo que toma parte en la función de apoyar y sostener del pilar, sino sólo la masa de piedra. Mas una parte de esta masa tiene figura humana.

Nos colocamos así en un nuevo punto de vista de la contemplación estética, por tanto, en una nueva esfera artística. Una masa de sostén aparece, por un lado, constituida por puras formas arquitectónicas, es decir, como pilar, y la misma masa tiene en otras partes figura humana. Un todo o masa única e indivisa sostiene, pero en una de sus partes sostiene sólo arquitectónicamente, es decir, representa el abstracto elevarse contra una carga. Este elevarse abstracto bastaría, es decir, la misión arquitectónica de la masa de mármol estaría con ello cumplida. Pero esta función abstracta es, a la vez, ilustrada por una figura humana extraña a la masa. La función no está asignada en su totalidad a la figura humana, sino que ésta se añade a la función por estilo ilustrativo.

Esto quiere decir que también aquí la forma plástica posee un grado de libertad propia. La figura humana de mármol no se puede mover humanamente con libertad, sino que se acopla en un determinado espacio y le llena con un sentido arquitectónico y expresa la idea general de un elevarse con fuerza, de un volverse contra la carga. No es en sí misma un

mero sostén. Esto, bastaría el pilar para expresarlo. Representa una conducta humana, de tal índole, empero, que como rasgo fundamental posee esta acción de elevarse y sostener en el espacio arquitectónico.

Y con ello aparece perfectamente claro cuál es el último paso en la unificación, a saber: la figura humana y el pilar o la columna forman, al constituir parte de una masa, una masa única. El pilar mismo ha conseguido, en su conjunto, una figura humana. Así nace la cariátide, que no es ya una figura plástica, sino una pieza de un edificio. Vemos, sí, una figura humana. Pero está dotada de severidad arquitectónica. Su función es el sostener arquitectónico, sólo que con los rasgos correspondientes al sostener humano. Lo que en el caso anterior estaba aún repartido en diferentes partes de la masa pétreo, y, por consiguiente, si bien formaba una unidad, estaba espacialmente separado, es aquí espacialmente uno. La completa fusión se ha realizado.

En comparación con éste, podemos ahora caracterizar los casos anteriores que señalan una unificación menor, diciendo que lo que en la cariátide es absolutamente uno, a saber: la función arquitectónica de sostener y la forma de una criatura humana, o, dicho de una manera más general, de una criatura viva, a medida que recorremos los casos anteriores se va separando más y más, sin que por ello la unidad interior sea suprimida. De aquí se deducen grados correspondientes de libertad en la formación de las figuras. Estos son grados de independencia de la generalidad y de la abstracción, y, a la vez, de la sensibilización de la forma arquitectónica.

CAPITULO XXVIII

ARTE SUPERFICIAL DECORATIVO

Generalidades.

Hemos hablado anteriormente, en especial, del arte plástico decorativo y, por lo menos, en lo que toca al punto de partida, de plástica del volumen decorativa. Aquí aparece ahora el arte decorativo de las superficies, y entre ambos está el relieve decorativo.

Del último ya nos ocupamos al tratar del relieve en general. Y allí marcamos la oposición entre la imagen en relieve decorativa y el relieve ornamental. Por lo demás, lo característico de la imagen de relieve decorativa se deduce, de un lado, de la consideración de la imagen superficial decorativa, y de otro lado, de lo que dijimos de la plástica decorativa; o también de la consideración del carácter de la imagen superficial decorativa, cuando se tiene en cuenta el momento que separa el arte del relieve del mero arte de las superficies, haciendo de él una forma especial del arte plástico. También sobre este punto llamamos la atención en la relación indicada.

Según ello, no hace falta ya una especial consideración de la imagen decorativa en relieve. Sólo recordaré que de la imagen en relieve se puede decir lo mismo que se dijo de la plástica del volumen en gran estilo. Esta, decíamos, es por su naturaleza siempre, decorativa en cierto grado. Pero la imagen en relieve lo es siempre de manera marcada.

En cambio, debemos hacer una consideración especial de la imagen superficial decorativa, o, como podríamos decir más brevemente, de la imagen decorativa, con lo que tomaríamos la palabra «imagen» en un sentido estricto.

La imagen, copia, es una reproducción, es la representación de una relación de vida, por medio de un material extraño a ésta. El efecto de la imagen es aquí diametralmente opuesto a un efecto decorativo. El efecto imaginativo le experimento yo entregándome al mundo ideal que ésta representa; el efecto decorativo, en cambio, me hace contemplar la obra, no en sí y obrando sobre mí, sino transportándome al mundo real que la rodea, al mundo de una obra técnica.

Tomemos como ejemplo la pintura mural decorativa. Las formas y los colores representan algo, por ejemplo, una escena histórica o mitológica. Y en tanto el cuadro es una representación, las formas y colores no pueden ser otra cosa que los símbolos en sí indiferentes del suceso o relación de vida que constituye la esencia interior de dicha «escena». Si, por el contrario, consideramos el mismo cuadro desde el punto de vista decorativo, esto querrá decir que consideramos las formas y los colores y la vida que en ellos se expresa en relación con aquellas formas y colores que llenan el espacio, no el espacio real, sino el espacio en que el cuadro se encuentra, por tanto, en relación con las líneas arquitectónicas y con los colores que ponen de relieve la forma arquitectónica y que deben reforzar la impresión de vida arquitectónica.

En estas dos maneras de consideración, las formas y colores del cuadro son para el observador cada vez algo radicalmente distinto. Una vez son reproductoras, otras son una cosa física real que yo relaciono con otro elemento físico real, formando ambos una unidad. Allí considero las formas y los colores, por su lado ideal, como representativas. Aquí, por el contrario, las considero por su lado real y en relación espacial con otras formas y colores; en una palabra, por el lado de su existencia material.

¿Cómo es posible la unidad de estas dos consideraciones? La contestación es la siguiente: es posible porque en uno y otro caso, la finalidad de ambas es la misma. Cuando yo me entrego al efecto de la imagen, quiere decirse que veo en ella la vida que representa. Y cuando, por otro lado, pongo el cuadro en relación conceptual con las formas y colores que le rodean, lo hago para contemplar, en el conjunto así formado, la

vida que actualizan o la relación de vida que representan y caracterizan. Con esto se puede obtener un resultado unitario. Y le obtengo cuando lo que la imagen me da en cuanto imagen, es decir, la vida representada en ella, sin perjuicio de su carácter en sí, como le expresa su propio nombre de imagen, se articula naturalmente y sin contradicción en una vida más amplia, es decir, cuando la vida representada en la imagen es, en cierto modo, la misma que esta otra más amplia en la cual la imagen está encuadrada, perteneciente a otra esfera de formas; por ejemplo, cuando de la esfera de la vida de las líneas es transplantada a la de las acciones e instintos humanos, y allí se configura, se individualiza y se termina. O cuando en las relaciones de conjunto, un rasgo fundamental o un ritmo fundamental idéntico se me representa diferenciado, por un lado, como arquitectónico; por otro, como rasgo de vida humana. Ambos lados de una relación de vida, de la vida que en las formas y colores que rodean a la imagen se agita, y de la vida representada en la imagen, se conducen mutuamente como diferentes maneras de un mismo discurso, especialmente como lo abstracto y lo concreto, como lo general y lo individual; en una palabra, como la forma fundamental y la forma de adorno se conducen siempre, como el discurso racional y la metáfora, o, para expresarlo con otra comparación, como el bajo a la melodía o como el ritmo de la poesía lírica y la vida que palpita en este ritmo, como la pulsación general de vida interior de este ritmo con el conjunto del contenido determinado del proceso anímico expresado en las palabras de esta poesía. O también como en la vida diaria un estado de ánimo general con los efectos particulares que de éste se producen y en él se ordenan en un conjunto natural.

Pero el hecho de que en tal manera el efecto imaginativo y el efecto decorativo se unifican en un resultado único, supone una determinada esencia interior de la imagen. Más especialmente quiere decir esto que la forma y el color no deben aspirar simplemente a ser medios de representación, sino que la vida representada en ellos debe subordinarse al carácter y ritmo generales de la vida que palpita en el ambiente. Por otro lado, la vida del ambiente, en nuestro caso arquitectóni-

ca, debe estar configurada de modo que se preste a tal configuración e ilustración libremente y sin contradicción con su propia esencia.

La suposición exterior de aquella unificación es tal relación inmediatamente espacial, que exige para mí la relación conceptual de las formas y los colores del cuadro con el ambiente arquitectónico.

Doble juego de reglas de la imagen decorativa.—Un ejemplo.

La ordenación de la imagen en el ambiente arquitectónico, es decir, en la vida más general y abstracta de la obra arquitectónica, implica dos cosas. Expliquemos esta duplicidad poniendo un ejemplo: figurémonos una ventana pintada en una catedral gótica. La ventana no ha sido puesta allí casualmente, sino que forma una parte del edificio, lo cual quiere decir que forma un todo vivo con el resto de la construcción, y que, por tanto, el ritmo característico de la arquitectura gótica resuena en la ventana, que ésta convive la vida de este conjunto.

Pero al mismo tiempo ocurre otra cosa. La ventana es de vidrio. Tampoco el vidrio ha sido puesto allí caprichosamente, sino que responde a una necesidad esencial. Como ventana de vidrio pertenece al conjunto arquitectónico en el cual se introduce el vidrio pintado. La ventana es una parte del edificio y está destinada a hacer que la luz penetre en el interior. Y si está pintada quiere decirse que la luz entrará coloreada, y que el conjunto arquitectónico se coloreará de esta luz.

Con esto hemos ganado los supuestos inmovibles para la pintura de los ventanales, es decir, para el género de representación que corresponde a esta pintura, es decir, el juego de reglas que pertenecen a esta vidriería artística. El ritmo de la vida arquitectónica, la manera peculiar como palpita la vida en el edificio gótico, la forma de su desarrollo, la manera de influirse mutuamente los elementos de esta vida, constituye uno de estos juegos de reglas; los colores, determinados por la naturaleza del material, quizá suaves, pero siempre puros, forman el otro. Ambos son la base y los límites. El arte repre-

sentativo, que no pregunta, en primer término, lo que se ha de levantar sobre esta base, edifica en el aire; la imagen que perturbase la unidad de la vida arquitectónica, su carácter y su ritmo, y los colores de las vidrieras, no sería obra de arte por grande que fuese la maestría con que estas negaciones se compensaran.

Con esto se pone de manifiesto una cosa, lo que la vidriería pintada puede proponerse únicamente en cuanto es pintura sobre vidrio. Su objeto no puede ser el modelado que mata los colores, sino la delimitación de las superficies con colores puros; no la luz y las sombras, sino la vida en el reino de la luz; no lejanías que hacen languidecer los colores, sino proximidades inmediatas. Si llamamos específicamente pintura a la reproducción del aire, de la atmósfera, de la luz y las sombras, entonces deberemos decir que la vidriería coloreada, cuanto menos pintura sea, mejor.

Y si prescindimos de la propiedad del vidrio coloreado y preguntamos qué es lo que mejor o más adecuadamente se incorpora a esta clase de pintura, de la vida arquitectónica del ambiente, deberemos contestar: la figura humana, en su existencia general corporal, en su apariencia sensible y en su belleza, en su actitud, continente y movimiento; en una palabra, en su arquitectura exterior.

Por el contrario, difiere de toda vida arquitectónica lo específicamente anímico, y, por otro lado, la poesía del espacio, sobre todo en el paisaje. Desde este punto de vista la oposición de luz y sombra, el claro oscuro, el aire y la atmósfera tampoco tienen cabida en la vidriería coloreada. Al mismo tiempo, el ambiente más natural de las figuras no es el aire, sino el vidrio coloreado. Con esto las figuras quedan recortadas en su ambiente propio y aisladas en el medio de la vida del vidrio y del color del vidrio.

El que las figuras tengan una significación histórica alegórica, religiosa, hierática, etc., no afecta en nada a la obra de arte, ni la favorece ni la perjudica. Sin embargo, podemos decir que cuanto más alegóricas, históricas o religiosas, esto es, cuanto más extrañas a la realidad y más típicas sean, tanto mejor.

El pintor de una vidriera coloreada no es pintor, sino arquitecto o artista del vidrio. Por esto deberá abstenerse de todo efecto propio de la pintura representativa, de todo lo que le sería permitido tratándose de otro material y otro ambiente. Como pintor debe negarse a sí mismo y compenetrarse de la vida arquitectónica y de la vida del vidrio. Al pintar en vidrio es, a la vez que pintor, artista técnico. En lugar de la vocación artística hay la vocación del decorador, no menos noble que aquélla, pero completamente otra.

No lo ignoraban esto los pintores de vidrieras de los tiempos antiguos. Luego se olvidó. Compárese, por ejemplo, las antiguas vidrieras de la catedral de Colonia con las pintadas en tiempo de Luis II. En las primeras hay arte; en las últimas, incompreensión. Allí se llega a la perfección, aquí el artista se muestra deficiente. Allí se construía, aquí se demolía.

Ya distinguimos más arriba un doble juego de reglas de la imagen decorativa. Sobre esto debemos volver. Uno de estos juegos de reglas nos da el ambiente de la imagen; el otro, su material representativo. Hemos de llamar la atención especialmente sobre el segundo. Este aparece ya implicado en su esencia, en el primero. Lo que entra en el ambiente arquitectónico cuando se introduce en él una vidriera pintada, es primeramente el material de la obra figurativa, en nuestro caso, la vidriera pintada. Esta entra en aquel ambiente material como una cosa material. Y mediante esta entrada, la vida representada en el cuadro entra en la vida que es objeto de la contemplación estética en aquel ambiente material.

Esto tiene una validez general. Si yo considero una figura como parte de un conjunto material y pongo su contenido, es decir, la vida en ella representada, bajo el punto de vista de la relación material de vida que en ella reside, consideraré la imagen en sí misma como esta cosa material, y consideraré la vida en ella representada desde el punto de vista de la vida que palpita en esta cosa material en cuanto cosa material. Dicho de otro modo: cuando yo introduzco la vida arquitectónica, en cuyo ambiente aparece una figura decorativa, en la

vida representada en esta figura, introduzco *eo ipso* también la vida de la cosa material en que aquélla está representada (por ejemplo, en el caso anterior, la vida de la vidriera pintada, y especialmente del vidrio y del vidrio pintado) en esta vida representada. Y hago esto con una necesidad natural, puesto que aquella cosa material pertenece como parte del conjunto arquitectónico a este conjunto, y, por tanto, su vida es también una parte del conjunto arquitectónico.

Vemos, por tanto, que la imagen decorativa, especialmente por lo que al material respecta, está en completa oposición con la imagen puramente representativa. Para ésta también tiene importancia el material. Pero sólo tiene importancia negativa, o sea, como causa determinante de negaciones estéticas. Con ello se nos da también una posición. Pero ésta consiste únicamente en que lo no negado estéticamente es realzado en toda su significación, y sólo de esta manera alcanza efecto artístico.

Otra cosa sucede en la imagen decorativa: aquí el material no se contenta con negar estéticamente, sino que suministra a la obra de arte, o a la vida en ella incorporada, una prestación o aportación positiva. El material también niega aquí, en efecto. En la medida en que la vida que hay en él colabora en el contenido de la obra de arte, el material no es tomado en consideración como medio representativo. Mas por esto entra la propia vida del material en el contenido de la obra de arte.

En el grabado, por ejemplo, el papel con su color y su grano niega el color y la estructura superficial del objeto representado. Y éste es todo su servicio, por cierto no escaso. El color y el grano del papel no pertenecen al contenido, o al contenido de vida de la obra de arte. En cambio, en la pintura sobre vidrio las vidrieras y su material, así como la transparencia del color, la suntuosidad característica que corresponde a este color transparente pertenece a la obra de arte, es decir, a la vida que nosotros convivimos en la contemplación de la obra de arte. Ciertamente también, por estos elementos del material, en cuanto pertenecen al material, son negados estéticamente los correspondientes elementos del objeto representa-

do. Por ejemplo, el color rojo o azul del vidrio, por el que se reproducen el rojo o el azul de un ropaje, no es el color propio de éste en cuanto es un traje de lana o de algodón. Aquí se produce una negación estética, una «desrealización». Y en tanto desrealiza este arte en cuanto es decorativo, es decir, en cuanto introduce la vida del material y, por otro lado, el ritmo de la vida ambiente en la vida representada en la obra de arte, tejiendo con ello un todo único. Pero como sustitutivo de esta negación aparece luego la vida del material, en nuestro caso, la vida propia del vidrio y su color, en la significación de la imagen, es decir, en la vida que ésta representa. Y aparece, no como un accesorio, sino como rasgo fundamental de esta vida, como atmósfera o resonancia general de la misma, como determinando su esencia fundamental, y en nuestro caso, podemos decir, como «coloración fundamental» de esta vida.

El material de la imagen decorativa, he dicho, desrealiza. Es ésta una desrealización o idealización en el mismo sentido en que desrealiza o idealiza el material en las artes representativas. Pero la idealización en la obra decorativa es, a la vez, una materialización, es decir, que en vez de la vida representada negada aparece la vida del material y del ambiente-material. Lo representado es idealizado, es decir, es sustraído cada vez más a la realidad a que pertenece. Pero precisamente por esto la obra de arte retrocede cada vez más a la realidad del material en el que está representada, y a través de éste a la realidad del ambiente. El último término de la desrealización en el dominio del arte es, por ejemplo, el boceto a lápiz, incoloro, indicado con unos cuantos trazos sobre cualquier trozo de papel. El último término de la desrealización en el dominio del arte decorativo es, por el contrario, por ejemplo, el vidrio coloreado transparente, que no representa ya nada, o la piedra preciosa tallada en formas regulares.

Otros ejemplos.

Frente al ejemplo mencionado de una imagen decorativa pondré ahora deliberadamente otro ejemplo bastante

distinto, a saber: la imagen tejida o «hecha a mano». Por distintos que sean los casos, el principio de consideración es el mismo. Antes hubiera podido decir que el artista que quiere representar pictóricamente por sólo representar, no puede hacer cosa peor que pintar sobre vidrio. Pues aún es más cierto que no podría proceder más torpemente que tejiendo su imagen. Todos los preceptos de importancia para el artista pueden ser condensados en la siguiente regla válida, no sólo para él, sino para todo hombre: «Has de saber lo que quieres y emplea para tu fin los medios más eficaces». En tanto esta regla es aplicable al artista, tiene esto de especial que sólo a él se refiere. Por eso podemos decir más especialmente: «Has de saber lo que como artista puedes querer, esto es, qué clase de vida puedes hacer sensible en la obra de arte en un caso determinado, y ofrecerla inmediatamente al gozo estético y a la convivencia estética. Y si sabes esto, emplea todos los medios apropiados». Ya vimos lo que esto significa, a saber: que cuando el artista persigue un determinado fin, es decir, cuando quiere expresar sensiblemente una determinada vida, se exige de él que emplee para este fin sólo los medios que pueden servir para ello mejor que otros y que permiten la más perfecta realización del fin. Y, a la inversa, una vez dados los medios, se exige de él que persiga el fin más apropiado a éstos. Y de aquí se deduce lo siguiente: Cuando el artista no puede realizar un fin con determinados medios, debe renunciar a este fin. Y aún más concretamente: lo que el artista no puede realizar de un modo acabado con sus medios no debe quererlo, debe renunciar a ello desde el principio. Y así debe hacerlo para crear una obra perfecta y no dar la impresión de insuficiencia en el resultado final. Este resultado le quiere como artista. Y todo artista quiere lo perfecto en su esfera.

Y mal puede ser este fin cuando la obra es tejida. Naturalmente, el tejido requiere que los hilos se acomoden para engendrar una superficie y una superficie limitada, y que en el conjunto de la superficie se realice la vida peculiar de la forma y el color que el arte del tejido puede realizar a diferencia de cualquier otro arte. Pero también el tapiz es un tejido. Es un tapiz como lo es también la alfombra. Como tapiz tiene

las exigencias del tapiz. Aspira a la vida coloreada del tejido y no de un tejido cualquiera, sino del que se trata precisamente, por ejemplo, de seda o de lana. Y teniendo esta aspiración debe cumplirla. En la exigencia no satisfecha, ya lo dijimos, consiste la insuficiencia, lo único que al artista le está prohibido.

Como es sabido, en ciertas épocas se ha tratado de «pintar» realmente un tapiz, por ejemplo, de retratar; y se ha ido más allá, y a este retrato textil se le ha puesto un marco. Pero el tapiz no le hacen los pintores, sino los tejedores. Un tapiz es, por ejemplo, una alfombra que cubre el suelo o un paño que cubre las paredes. No es el soporte en sí indiferente de un mundo ideal. Y el marco sólo tiene sentido para esto.

Esto no quiere decir que el arte del tapiz deba renunciar a todo lo figurativo. Pero sólo puede reproducir bajo los supuestos y dentro de las condiciones que la naturaleza del género lleva consigo. Es decir, que la representación figurada sólo puede ser decoración de un tejido, ilustración y caracterización de la vida del tapiz por superposición de formas tomadas de otro mundo.

Relativamente emparentada con la pintura de vidrieras está la pintura de porcelanas y mayólicas. Sería también absurdo que un pintor que quiere hacer un retrato y que, por tanto, aspira a la más perfecta representación, lo pintase en porcelana o mayólica, y produciría una obra marcada con el sello de la insuficiencia, del quiero y no puedo.

Entonces, ¿por qué se pinta sobre porcelana y mayólica? Precisamente por ser porcelana y mayólica, es decir, por el material. Y esto es lo mismo que decir: porque la pintura en este material tiene un valor específico. Por tanto, es lógico que se busque este valor. Lo cual quiere decir a su vez: el color de la imagen en porcelana es, ante todo, color de porcelana y obra como tal, así como el color sobre un tejido de lana obra también como tal. Y las formas deben adornar la vasija de porcelana, es decir, la vida que hay en estas formas debe llevarse a una perfecta y más alta configuración, exactamente como sucede en el tapiz. Pero no todo color obra de la misma

manera como color de porcelana o como color de mayólica. No todo color conoce de igual modo las cualidades peculiares de la superficie de estos dos materiales. Ya dijimos que la naturaleza de la luz de la porcelana, o su cubierta de esmalte, corresponde en primera línea al color de la luz. Pero en todo caso la pintura en porcelana exige que el color no sea matado por el modelado. Y también en la composición de los colores se deberá preguntar ante todo el artista, no si los colores corresponden al objeto representado, sino si en la porcelana, y dadas las condiciones de este material brillante, dan una bella armonía de colores. Quizá tenga que poner, en lugar del color del objeto, otro color determinado simplemente por el efecto. Por consiguiente, *a priori*, los colores no son colores del objeto, sino colores de la porcelana. Luego los colores deben ser, ante todo, lo que son, es decir, colores de la porcelana. Y el segundo problema sólo puede formularse de este modo: ¿en qué medida, dentro de estos límites, los colores del objeto pueden ostentar un legítimo derecho?

Y, como los colores al material, así se subordinan las formas de la imagen a la forma de la vasija, a su configuración y al ritmo de vida que en ella palpita.

La pintura mural.

Lo mismo sucede, para volver una vez más al ejemplo mencionado del arte decorativo de las superficies, con la pintura al fresco. Se advierte, ante todo, que la pared es una superficie y como tal se debe tratar. Y de aquí se saca la prohibición de representar la perspectiva. Pero aquí hay una confusión. La pintura mural representa, como toda pintura, objetos que pertenecen al mundo de las tres dimensiones, y que en él se adelantan y retroceden. Y una vez comenzado este ir y venir de objetos, no sabemos por qué ha de cesar. En todo caso, aquella exigencia no es posible mantenerla consecuentemente. El suprimir la profundidad es una cosa imposible. Pero la prohibición es también absurda en la forma que generalmente se presenta. Toda pintura, aunque en ella haya perspectiva, es pintura sobre una superficie. Lo que profun-

diza es sólo el espacio representado. Y espacio representado y superficialidad real no son contradictorios.

Sin embargo, aquí subsiste la natural exigencia de superficialidad de toda la pintura decorativa. Pero ésta tiene otro sentido y otra razón, a saber: la ya indicada con motivo de la vidriería artística. Son decorativas las líneas y los colores claramente trazados, y no lo es la línea desvahida, el tránsito de la luz a la sombra y el apagamiento de los colores por el modelado. No es decorativo el aire, la atmósfera, la lejanía; ni lo es el paisaje en cuanto obra en nuestros ojos por el aire, la atmósfera, la perspectiva y la indeterminación del color y la forma y el morir de éstos. Por eso lo que se exige no es la superficialidad en sí, sino una tal proximidad que forme el supuesto para la clara determinación de formas y colores.

Por lo demás, de la pintura mural se puede decir lo mismo que de la vidriería artística. La circunstancia de que la pintura mural pertenece a un conjunto arquitectónico, hace que lo preferido en ella sea la vida corporal, que es lo más íntimamente emparentado con la vida arquitectónica. Pero hay que hacer la siguiente observación: así como el vidrio en la pintura de vidrieras, así también la pared y la cubierta de cal de la pared, no son en sí fondos indiferentes, sino bases de una vida que constituye una parte integrante en la vida de conjunto del todo arquitectónico. Por tanto, la capa de cal tiene en sí un derecho de existencia estética. Y esto quiere decir más especialmente: el color no es color simplemente, sino color sobre una capa de cal, así como el color en la vidriería artística es color sobre el vidrio. El reflejo calcáreo que adquiere al mezclarse con la capa de cal, pertenece a su esencia y le da, dentro de la pintura mural, un valor específico. A la vez, este reflejo es un medio unificador e idealizador del contenido del cuadro. Contrario a él son los contrastes chillones de claro y oscuro, sobre todo del negro y blanco.

Pero, aparte de esto, el oscuro intenso está desterrado de la pintura mural por la razón que en la consideración de la acuarela expusimos especialmente. El oscuro apagado, dijimos allí, es una negación, es algo completamente muerto, por tanto, la negación del sentido pictórico. El oscuro de la pin-

tura al óleo es luz en virtud de su efecto sobre el aceite. El color apagado de la pintura al fresco tiene un sustitutivo natural, es decir, adquiere vida en cuanto el reflejo de la cal hace transparente el obscuro.

La pintura al óleo sobre lienzos de pared se la llama pintura de figuras, animales y paisajes. Nunca se la llama pintura mural. La pintura sobre vidrio y porcelana la llamamos pintura de vidrio y porcelana, y la pintura de pared pintura mural. Ahora bien, el uso corriente del lenguaje, que tan a menudo encierra un juicio profundo, indica ya aquí la diferencia fundamental de estos géneros de arte. En efecto, allí no se trata del lienzo mural sino del paisaje, los animales y el hombre. En cambio, aquí se trata, ante todo, de los derechos del vidrio, de la porcelana y de la superficie mural.

Condiciones especiales del carácter decorativo.

Expresamente debemos tratar aquí de un punto esencial para el arte decorativo, que ya pusimos de relieve al tratar de la plástica decorativa.

Condición exterior para la unificación de la obra de arte decorativa, es decir, para la unidad de la vida representada en ella, por una parte, y, por otra, de aquellas relaciones o aspectos de vida en los cuales está incorporada ornamentalmente, fué indicada la de que podamos poner inmediatamente en relación el soporte material de aquella vida con el objeto a adornar, que es en sí también una cosa material. Para expresarnos de otra manera: la obra de arte ornamental debe formar con el objeto adornado una unidad inmediata de concepto. Tal unidad está formada, por ejemplo, en la arquitectura gótica entre la vidriera pintada y el edificio.

Pero una superficie puede estar material o espacialmente lejos del todo o de la vida específica del todo en que se inserta. Con ello las pretensiones decorativas de la imagen ornamental que cubre la superficie disminuyen, y, por consiguiente, aumenta su derecho a ser considerada como pura imagen.

Pueden darse varios casos. En primer lugar, el material re-

presentativo, el material de la superficie sobre la cual está puesta la imagen, es extraño al «fondo de la imagen», y el material colorístico al ambiente en el cual la imagen se introduce. Entonces la imagen y el ambiente chocarán, y, por el contrario, por la identidad del material estarán fuertemente unificados. Por lo demás, ésta es la manera como puede efectuarse la unión espacial de la imagen al ambiente material, en especial la íntima inserción espacial de la misma en un conjunto arquitectónico. Pero, a la vez, también podemos decir que tal diferencia del material exige lo contrario, a saber: una unión espacial de la imagen con el conjunto arquitectónico, menos íntima. En una palabra, aquí es aplicable lo que dijimos más arriba con respecto a la identidad y diferencia del material de una obra plástica decorativa, por un lado, y del conjunto arquitectónico a que pertenece, de otro.

Por lo demás, aquella íntima unificación espacial de la imagen con su ambiente exige un gran señorío de este ambiente sobre la imagen, por tanto, una más poderosa incorporación de la vida arquitectónica de su carácter y de su ritmo a la vida representada en la imagen, una acentuación exclusiva de la vida sensible o corporal y de lo típico en general, una «arquitectonificación» más marcada.

Pero también se presenta aquí la cuestión de la coacción que, por su naturaleza, ejerce la vida arquitectónica. Una vida arquitectónica puede desarrollarse en superficies anchas frente a las cuales la impresión de reposo y seguridad del edificio prepondere. Tal superficie se manifiesta en alto grado como escenario neutral para la libre vida de la imagen.

Otras veces, en un todo arquitectónico prepondera la impresión de determinadas funciones. Vemos cómo en la gótica, por ejemplo, las funciones se concretan por todas partes en miembros. Cuanto más sucede esto, cuanto más se acentúa el ritmo de dichas funciones y domina en la impresión de conjunto, y la impresión de reposo del edificio retrocede, tanto más se apodera este ritmo del contenido de la imagen (como de la obra figurativa plástica) y le arrastra consigo y menos espacio hay para el libre desarrollo de la imagen.

Puede también suceder que la imagen se retire deliberada-

mente de los puntos de la vida estructural del edificio, o sea, de los puntos en que ésta se concreta, para limitar una región de las funciones arquitectónicas, y en esta región neutral desarrollarse libremente. Recordaré aquí un sencillo ejemplo: los frescos de Rafael en la *Stanza della segnatura*. Los cuadros murales, por ejemplo, la «Escuela de Atenas», no llenan aquí toda la pared hasta el suelo o hasta el techo y las paredes articuladas con ella, es decir, hasta los puntos en los cuales el muro aparece activo estructuralmente, sino que por abajo hay un zócalo y por arriba una zona vacía. Estos dos elementos forman un marco o un engarce en el cual las figuras arquitectónicas se concentran. Pero la firmeza de este marco basta para dar solidez en nuestra impresión al conjunto arquitectónico. Y de este modo se neutraliza el trozo de muro cubierto por la representación; se transforma en superficie neutral, en simple muro firme. Su misión arquitectónica específica le es sustraída. Y así el trozo de muro se capacita en alto grado para la libre representación, por estar redimido de la función arquitectónica. Al mismo tiempo, hay que observar en estos frescos de Rafael que el espacio a que pertenece el fondo sustentador de la imagen carece arquitectónicamente de pretensiones, por ser arquitectónicamente simple. Por lo mismo, manifiesta menos pretensiones a la imagen. Esta se siente, por tanto, más libre.

De un modo análogo se pueden crear o aislar superficies neutrales en todos los conjuntos arquitectónicos, tectónicos o cerámicos, convirtiéndose en tales por la circunstancia de haberse concretado las funciones arquitectónicas en determinados miembros. Siempre la sencillez de la vida ambiente dará libertad a la representación de la imagen.

Como se ve, tropezamos de nuevo, al describir estos hechos, con un principio decorativo, de que ya nos ocupamos, pero que le relacionábamos entonces con la plástica decorativa. Vimos allí que las formas plásticas ornamentales pueden unificarse, en muchos grados, con las formas adornadas o formas fundamentales. Cuanto más estrecha es la unificación, tanto más se subordinan las formas ornamentales a la ley arquitectónica, es decir, a la ley de una vida abstracta, y

tanto más predomina lo típico hasta la completa severidad arquitectónica y las formas abstractas. Ahora bien, exactamente lo mismo puede decirse de la decoración pictórica o de la pintura decorativa de la cual hablamos aquí especialmente.

CAPITULO XXIX

MAS SOBRE EL ARTE DECORATIVO DE LAS SUPERFICIES Y LA PLÁSTICA

Efecto separador y unificativo del zócalo y el marco.

Ocasión es ésta para hacer una observación no insignificante extensiva a las dos clases de arte decorativo.

El zócalo separa la obra figurativa plástica de lo que la rodea y parece permitirle que se comporte en más alto grado, es decir, más libre de su ambiente, sobre todo de su ambiente arquitectónico, como obra representativa. Por otra parte, ya indicamos que este zócalo es en sí mismo un miembro arquitectónico, y, por lo tanto, apropiado a hacer que la obra de arte representativa aparezca inmediatamente como parte del todo arquitectónico o para unirla a este todo. Y de aquí se deduce un carácter decorativo de esta clase de obras. Por lo que vemos que aquello mismo que, por un lado, aísla a la obra de arte y le presta carácter representativo, sirve por otro lado para unirla a un todo material, dándole así carácter decorativo. El problema será, pues, cómo se realizan en estas funciones en cada caso.

Lo mismo puede decirse con respecto al marco de la superficie o del cuadro.

También éste, por un lado, es una cosa que aísla, y, por otro, una cosa que une a un conjunto, sobre todo a un conjunto arquitectónico, haciendo de la obra una parte relacionada con otras de este mismo conjunto y sosteniendo determinadas relaciones con éstas. Cuanto más sucede esto último, tanto más entreteje el zócalo o el marco la obra con el conjunto a que pertenece, dándole así un carácter decorativo. Pero debemos distinguir más particularmente varios casos.

No es indiferente que el marco sea lo que su mismo nombre indica, es decir, una especie de anillo que rodea a la obra dirigiendo su acción hacia dentro, o que esté constituido arquitectónicamente y se refiera a sí mismo, es decir, a sus propias condiciones de existencia, en lugar de referirse al cuadro. Por ejemplo, el lado inferior del marco para los lados laterales, y éstos elevándose sobre aquél y sosteniendo, a su vez, el lado superior. El marco de la última clase, el marco en forma de tabernáculo, arrastra necesariamente la superficie representativa en la dirección de este movimiento arquitectónico y le arrebatara su neutralidad. Por el contrario, aquel marco como anular tiene fuerza neutralizadora.

Por lo demás, el marco, en virtud de su forma, de su construcción y de su ornamentación, puede querer ser otra cosa que lo que proporciona o señala al cuadro un lugar propio, seguro y permanente, y le ofrece un escenario independiente del resto del mundo para el libre desarrollo de la vida de su asunto. Puede también pretender una vida propia, puede querer ser una obra de arte en sí mismo o relacionada con una obra de arte técnica. Puede arrastrar la superficie representativa y, a la vez, el contenido del cuadro en su propio movimiento y unirle con la vida material de su ambiente haciéndole así decorativo. También pueden contribuir a ello en mayor o menor medida los colores.

A la misma relación del marco corresponde el caso en que el marco se extienda en dirección al cuadro, relación que es acentuada cuando el marco se destaca fuertemente de la pared, surgiendo brusca y repentinamente de ella. Por el contrario, el marco se unirá y unirá a la imagen con el ambiente cuando parezca dirigirse desde el cuadro a la pared.

No es lo mismo que el cuadro esté destinado a permanecer siempre fijo en un punto de la pared o que esté allí casualmente o porque le sea más cómodo al que lo contempla. En el primer caso será más decorativo que en el segundo. Lo mismo se puede decir también de la obra figurativa plástica.

Y respecto de los cuadros no es indiferente tampoco que toquen a la pared en toda su superficie o que estén puestos oblicuamente sobre ella, inclinando su parte superior hacia el

espectador. En este caso se desligan expresamente del conjunto y se dirigen al espectador. Rompen sus relaciones con el conjunto material que les rodea y se colocan en relación ideal con el que goza de ellas.

Fácilmente se comprende qué consecuencias prácticas se derivan de este hecho, a saber: que también tratándose de estos cuadros colgados se puede determinar en qué grados son o no son decorativos por lo que se refieren al objeto de la representación.

Por lo demás, en lo que se refiere a la separación de éste del mundo exterior, el ancho del marco, o sea la distancia que le separa de la realidad, es de positiva importancia. Cuanto más cuadro es el cuadro, tanta mayor separación exige del ambiente exterior.

Pero debemos aún hacer hincapié en la oposición arriba señalada, entre la relación de un cuadro con su ambiente, por una parte, y con el espectador, por otra. El cuadro, unas veces puede aparecer en relación con la pared y el resto del ambiente, y otras sin ninguna relación con éstos y sí con el espectador, y parecer que se comporta espacialmente en una de estas dos maneras. En el último caso, el cuadro se caracterizará por esta última relación ideal. En cuanto su sentido está, por decirlo así, en el espectador, declárase como cuadro y no como una parte del ambiente material, es decir, no como elemento decorativo.

Ser decorativo, repito, es ser sensible o tender a un efecto sensible. Es poner el acento en la vida corporal, en la belleza de la apariencia sensible, en la distribución, en el espacio, en la vida que se alberga inmediatamente en las formas y colores «corporales». Es no acentuar lo íntimo, lo específicamente anímico, lo interior de la vida del espacio.

La acentuación de lo sensible, cual se exige para la imagen decorativa, la hemos denominado «idealística». Ahora bien, el arte decorativo es en alto grado idealístico. Pero mejor haríamos quizá en llamar a este arte «idealístico», materialístico.

De los cuadros de Rafael podemos decir, en general, que tienen un carácter más decorativo, y, por tanto, más sensualístico, o si se quiere, «plástico», que los de Rembrandt. Mu-

chos de ellos estaban ya, desde luego, destinados a figurar en altares, es decir, a formar parte de un todo arquitectónico. Por tanto, no podían tender a un efecto puramente pictórico. Y nos equivocamos si, desorientados por la circunstancia de verlos separados del conjunto al que primitivamente estaban destinados, los juzgamos y queremos gozar de ellos como puros cuadros.

Pero, al mismo tiempo, los cuadros de Rafael se consideran más idealistas que, por ejemplo, los de Rembrandt. También pudiéramos llamarlos, quizá con mayor propiedad, materialísticos. El arte de Rafael está más cerca de la vida sensible, y, por tanto, de lo material, de lo corporal, de la belleza de los fenómenos sensibles que el arte de Rembrandt, más espiritual y en este sentido más idealista. Pero si nos complacemos en emplear aquella manera tradicional de expresión, deberemos decir: el arte idealista necesita en menor grado que el otro, que en oposición con aquél se denomina realista, es decir, el arte sensible o material necesita en menor grado que el, en más alto y profundo sentido de la palabra, idealista, o sea, el cuadro que se complace en presentar formas corporales bellas, necesita, en menor grado que el cuadro de género, (el paisaje, el bodegón), del marco aislador. Y al mismo tiempo el paisaje, el bodegón y el cuadro de género es más apropiado que el otro para ser colgado oblicuamente en la pared inclinándose hacia el espectador. Cuando el cuadro realista aparece casualmente o por comodidad colgado o derecho y no incorporado a un conjunto, el peligro de que aparezca con pretensiones decorativas desaparece.

Condiciones de la falta de marco y zócalo.

Consideremos ahora más especialmente el reverso del efecto aislador del marco. Vimos ya, anteriormente, en qué medida la forma especial del marco y la manera de aplicarlo a la pared ejercen un efecto unificador de la obra con su ambiente, dando así al cuadro un carácter decorativo.

Pero debemos ir más allá y decir que en el fondo siempre sucede esto. En realidad el marco ejerce siempre esta doble

función. Si bien aísla al cuadro, no por eso deja de incorporarle en cierto grado a un conjunto de vida material. Y lo hace por el hecho mismo de aislarle. Y esto por la sencilla razón de que el marco mismo es la base de una vida material, o sea una figura técnica, y en especial tectónica o, en el sentido más amplio de la palabra, arquitectónica. Y aunque supon-gamos que se trata de una obra del arte figurativo de las superficies, de tal índole que por su naturaleza se aparta de toda clase de arquitectura o materialización, y por tanto, excluye todo sentido decorativo, y sólo es cuadro, y por su propia esencia se ofrece sólo como tal, semejante cuadro se conducirá, respecto del marco, aun cuando éste se esfuerce extremadamente por aislarle del mundo exterior, se conducirá de una manera completamente negativa.

A esta clase pertenece el grabado y sobre todo el grabado en madera. Para limitarnos al primero, también éste necesita un aislamiento que indica que se trata, no de un mundo real, sino de un mundo ideal. Pero aquí este elemento aislador es el margen del papel. El cual puede realizar esta función sin llevar el contenido del cuadro a una esfera de vida material. Y puede hacerlo en cuanto el papel en el grabado no aparece como fondo de una vida material, sino simplemente de la vida ideal, como fondo del cuadro, pues dentro de los límites del cuadro no tiene ninguna función material, sino simplemente ideal.

En cuanto el margen del papel, dentro de los límites del cuadro, aparece a esta luz y sólo a esta luz aparece también como fuera de estos límites. Es, por lo tanto, un «marco», pero un marco desmaterializado, que funciona, no material o estructuralmente, sino idealmente. Es una zona que obra aislando, pero sin unir o entretener el cuadro con una vida material exterior. En este sentido no es marco sino un fondo que rebasa el cuadro. Pero en cuanto el grabado necesita forzosamente esta zona aisladora, no soporta el marco en el sentido del marco de un cuadro al óleo, el marco material, y, por tanto, en cierto grado, materializador.

Así se tocan, por último, el arte decorativo y el figurativo en sus extremos. La pintura mural no debe ser rodeada de un

marco extraño a su material, porque tal pintura pertenece, no sólo exterior sino interiormente, al conjunto arquitectónico, y el marco negaría esta pertenencia, en una palabra, porque el marco separa y desmaterializa. Y el grabado tampoco soporta esta clase de marco, porque el grabado es un cuadro en sí, es decir, un mundo acabado, y el marco materializaría este mundo.

Pero también en otros casos puede no estar indicado. Cuando, por ejemplo, se trata de un boceto de cualquier género, incluso un boceto al óleo que está puesto en un lugar determinado para comodidad del espectador, pero que en todo caso puede ser trasladado a otro sitio según el capricho de aquél, la falta de marco indicará esta circunstancia, esta falta de unión con el ambiente y realzará el carácter de independencia del cuadro, la impresión de que el cuadro no pertenece a ningún conjunto y que se entrega a la libre contemplación del observador.

Todo lo dicho se puede aplicar también al zócalo, salvo algunas diferencias. Ante todo, se exige del zócalo sirva más que el marco de elemento de unión con el ambiente material. Claro que separa el cuadro del suelo, pero él mismo está en el suelo, no se puede aislar del suelo así como el marco se separa de la pared, y, aparte de esto, el estar sobre el suelo implica una más íntima relación estructural con éste, que el marco que pende de la pared, y se separa a veces de ella por su posición inclinada. Y en la medida que el suelo sobre el cual se levanta el zócalo de la obra figurativa plástica, es decir, el recinto en que se eleva, representa una determinada vida técnica o arquitectónica, en la misma medida sirve el zócalo de unión a la obra de arte con esta vida, o parece entretejerla con ella.

De aquí se deduce que puede haber obras del arte figurativo plástico que se conduzcan con respecto al zócalo como los grabados con el marco, si bien no por las mismas razones, atendidas las diferencias de la plástica con la pintura. Naturalmente, aquí me refiero a la plástica menor, a las estatuitas. Y conviene distinguir, con la mayor precisión, el zócalo de la estatuita del suelo sobre que descansa ésta, formado del mismo material que ella y que nunca puede faltar. Supongamos,

por ejemplo, una estatua de porcelana, mayólica, etc., que quizá por lo que representa puede ser muy realista, es decir, muy representativa, pero que por el material y el tratamiento de la superficie y el color sea algo propio, acabado, extraño al ambiente y que se encuentre donde se encuentra fortuitamente o por la comodidad del contemplador, que puede pasar de mano en mano y que ahora está sobre mi mesa de escribir.

Tal figurilla, en cierto sentido, es decir, por su material y la manera de tratarlo, pudiera ser «decorativa» en alto grado. Pero no lo sería en el sentido que aquí se trata, es decir, como perteneciente a un conjunto.

El zócalo, como ya hemos dicho, tiene siempre mayor fuerza de unificación que el marco. Y por esto, una figura de la especie mencionada, es decir, una figura independiente en sí, que sólo por mi voluntad está donde está y que podría estar en otra parte, puede rechazar el zócalo y contentarse con el suelo como base de sustentación. El zócalo la uniría estructuralmente al conjunto arquitectónico, es decir, a la mesa de escribir. Crearía a la figura que por su naturaleza en el sentido antes mencionado, así como el grabado o el boceto pictórico, es ambulante, es decir, no pertenece a ningún conjunto, la crearía un lugar fijo.

Por lo tanto, el zócalo o el marco, y también puede decirse, su ausencia, pueden tener una significación completamente opuesta para la obra representativa y determinar su sentido en opuestas direcciones. Pueden caracterizar la obra como portadora de un mundo ideal absolutamente aislado, es decir, como cuadro en sentido propio o como perteneciente a un todo material más extenso, subordinando así la vida en él contenida a la vida material del ambiente. Mirada a esta luz la cuestión del zócalo y del marco no parece muy sencilla de solucionar. Su solución dependerá de como funcionen en cada caso, ya sea separando o uniendo, y, por otro lado, del carácter representativo que presenten en sí el cuadro o la obra figurativa, es decir, según tiendan a la mera representación o a la decoración de un todo más amplio y de la relación que con éste presente el material y la manera de tratarle.

**La imagen y el espacio imaginado en el cuadro decorativo
y en el representativo.**

Todavía hemos de considerar aquí un punto. Repito que lo que el cuadro representa es un mundo ideal acabado en sí mismo. Y para ello el cuadro en sí mismo de ser también una cosa acabada. Pero lo que el cuadro representa pertenece también a un mundo más extenso, no a un mundo material que rodee al cuadro, sino a un mundo ideal más extenso.

El cuadro reproduce algo, pero lo que el cuadro reproduce pertenece al complejo infinito de la realidad y corresponde a un sector del mismo. En cambio, la obra de arte ornamental no hace más que decorar. Y lo que ésta decora no es un sector, sino un todo acabado en sí.

El paisaje representado en un cuadro, por ejemplo, es un sector espacial de la naturaleza. En cambio, la superficie decorada por una imagen, la superficie mural decorativa no es nada de esto. No pertenece a la naturaleza, sino que es evocada por el artista y tiene la extensión que éste le ha querido dar. El paisaje reproducido en el cuadro hace referencia, como tal sector, al todo natural a que pertenece. La superficie decorada, en cambio, la superficie mural decorada, no va más allá de sus propios límites. Su principio y su fin no son principio y fin de un sector tomado de la naturaleza. Y, con arreglo a esto, lo representado en el cuadro decorativo, en cuanto es decorativo, es decir, vivificación de una superficie, no hace ninguna referencia al todo natural, sino que empieza y acaba allí donde empieza y acaba la superficie.

Esto mismo puede ser expresado en esta otra forma:

La imagen decorativa está compuesta, necesariamente, dentro de los límites del espacio en que está contenida. Lo cual no se puede decir del cuadro en sí. Es decir, exactamente: en tanto aquélla es decorativa la vida que representa sale del mundo exterior a que pertenece para reconcentrarse en los límites de la vida material de lo decorado. Justamente en la medida en que esta vida pertenece al conjunto de la vida material del ambiente de la imagen, es extraña al conjunto de aquella

vida de lo cual está tomado lo representado. O, dicho de otro modo: en la medida exacta en que la vida representada se inserta en la vida material del espacio en que el cuadro se encuentra, sale de la unidad del espacio al que pertenece lo representado en el cuadro.

Pero dentro de aquel espacio la superficie decorada es siempre un todo cerrado en sí. No es un sector.

Y en consecuencia la imagen, en tanto pertenece a su ambiente, no puede ser representada como un sector, sino que debe acabarse sin que haya en ella referencia a la unidad del mundo de que está sacada.

Que el paisaje es un sector, lo da a entender en cuanto por su borde inferior está recortado el suelo; por el superior, el cielo o una nube; por la derecha, una montaña; por la izquierda, una casa, un árbol, etc. Cuando hay figuras, éstas pueden asomar medio cuerpo por los extremos del cuadro. Estos cortes están en la naturaleza del cuadro. Lo decisivo no es el corte, sino la referencia del cuadro a algo fuera de él, o sea, que lo representado se continúa naturalmente más allá de los límites de la representación, que se da a conocer como un sector. El hombre cortado por la mitad en el borde del cuadro hace referencia a su otra mitad. La montaña partida, a su continuación.

En oposición diametral a este recortar (*Durschneiden*) está el cortar o separar (*abschneiden*). Una montaña está recortada cuando la línea limitante del cuadro la corta por el medio. Está cortada o separada cuando la línea de separación está en el sitio en que termina la montaña, es decir, en su falda. El recortar es, en otras palabras, un dividir lo inmediatamente correspondiente y que se caracteriza con tal. Es la reproducción de una parte no independiente ni siquiera relativamente independiente, y que, por tanto, hace referencia al todo. El cortar, por el contrario, es separar partes relativamente independientes.

Este principio del recortar le encontramos también en el arte figurativo plástico; éste recorta la figura por medio del pecho. No separa, por ejemplo, la cabeza de los hombros. Y una estatua de hombre que llegase hasta las rodillas y allí

diese un corte, sería un absurdo; daría la impresión de un hombre mutilado.

En el arte decorativo domina el principio opuesto. En las medallas que son imágenes decorativas basta con la cabeza. Y por lo que se refiere a la pintura, compárese el paisaje en que una montaña aparece cortada por la mitad con el fresco de Rafael, llamado «El Parnaso», en el cual la montaña empieza y acaba con el cuadro. O con los interiores holandeses en los cuales la pared lateral de una habitación está recortada por el borde del cuadro, o con los frescos decorativos de Ghirlandajo en Santa María Novella de Florencia, en los cuales, a la izquierda del cuadro, se ve la pared izquierda de una habitación, y a la derecha la pared opuesta en toda su extensión.

Con esto hemos aducido ejemplos de esta teoría que yo expreso diciendo que el cuadro decorativo contiene su composición dentro del espacio del cuadro y el cuadro puro, no. De éste podríamos decir más bien que la composición se sale del marco. Por lo demás, recordaré la manera en que Rafael metió en la Farnesina la figura de Hermes en el espacio de una punta, o cómo puso Miguel Angel sus Profetas y Sibilas en los espacios decorados. En el primero, Hermes extiende el brazo con el tirso en una punta de arriba. La otra punta está ocupada por el manto flotante del dios mensajero. Los pies llegan al borde inferior.

Un momento especial de esta composición «dentro del espacio», es el equilibrio de derecha e izquierda que puede llegar a una completa simetría.

En todo esto, como se ve, el principio del cuadro es el opuesto. No llena el espacio como el cuadro decorativo. Y no es que falte en él equilibrio. Pero éste no es un equilibrio de masas, es decir, de formas y líneas de movimientos en el espacio, sino un equilibrio de significación, es decir, de capacidad de impresión en lo representado. Es, a la vez, la negación de ese otro equilibrio de las formas.

Con todo no hay que olvidar que arte decorativo y arte puro se cruzan constantemente. En su consecuencia, la «composición exterior» del cuadro puro invade a veces el arte decorativo, y a la inversa.

ÍNDICE DE MATERIAS

Páginas

SECCIÓN PRIMERA

La contemplación estética y la obra de arte.

CAPITULO PRIMERO.—DE LA PROYECCIÓN SENTIMENTAL. 1

Proyección sentimental y «expresión», 1.—El sentimiento y las operaciones de la inteligencia, 3.—La actividad como objeto de proyección, 7.—Sentimiento y actividad intelectual, 11.—El sentimiento como sentimiento de actividad o de vida, 14.—Proyección sentimental positiva y negativa.—Simpatía, 18.—Proyección y asociación, 20.—«Factores asociativos» del objeto estético, 26.

CAPITULO II.—LA CONTEMPLACIÓN ESTÉTICA..... 31

Concepto general de la contemplación estética, 31. La «idealidad estética» del objeto estético, 35.—El «aislamiento estético» del contenido, 37.—La «objetividad estética», 38.—La «realidad estética», 44.—Profundidad y simpatía estéticas, 46.

CAPITULO III.—LA CONTEMPLACIÓN ESTÉTICA Y LA OBRA DE ARTE..... 56

Rasgos generales estéticos de la obra de arte, 56.—La obra de arte y la verosimilitud, 58.—Teoría de la imitación, 61.—La «verdad estética» en las artes reproductoras, 66.—Verdad estética y verdad histórica, 73.

CAPITULO IV.—EL GOCE DE LA OBRA DE ARTE..... 79

Carácter especial de este goce, 79.—Simbólica estética y simbolismo extraestético, 85.—«Contenido y forma» de

la obra de arte, 90.—La obra de arte y el sujeto, 92.—La obra de arte y el artista, 94.—Generalidades sobre el goce estético, 96.

SECCIÓN SEGUNDA

Las artes plásticas.

CAPÍTULO V.—LAS ARTES PLÁSTICAS EN GENERAL.....	99
Generalidades, 99.—Aislamiento de la obra de arte plástica, 105.—De la negación estética, 109.—Generalidades sobre la estética de algunas artes especiales, 114.—Oposición general de las artes del volumen y de la pintura, 117.—Carácter material y objeto de la representación en la plástica, 119.—Despreocupación de la exactitud de las formas particulares, 124.—Consideración especial de la medida, 129.—Los bustos, 131.—El color en la plástica, 132.	
CAPÍTULO VI.—LEYES ESPECIALES DE LA PLÁSTICA.....	137
Ley de la delimitación unificativa, 137.—Ley de la unidad de los medios de representación, 141.—Ley de la continuidad de la masa, 147.	
CAPÍTULO VII.—LAS ARTES PLÁSTICAS DE LA SUPERFICIE.	153
Límites laterales. Principio de la prolongación, 153. Principio de la prolongación indefinida.—Límite anterior del cuadro, 155.—Del lugar del espectador, 157.—De la forma, del color y de la luz, 159.—Clases de negación estética en la pintura, 161.—La negación estética y lo representado, 165.—La forma y la expresión de lo específicamente anímico, 168.—El alma del individuo y el alma del espacio, 172.—Formas especiales del encadenamiento en el espacio, 174.—Relación del alma del espacio con las almas individuales, 179.	
CAPÍTULO VIII.—LOS GÉNEROS DE LA PINTURA.....	186
La acuarela, 186.—El arte de la pintura suelta, 191.—El grabado, 193.—Especies, 194.	

CAPÍTULO IX.—LAS ARTES DEL RELIEVE..... 202

El relieve plástico y el pictórico, 202.—Límite inicial y nacimiento del relieve, 206.—Arquitectura del relieve. La profundidad, 209.—Relieve ornamental de la imagen, 213.—Del lugar y el objeto, de las formas y los colores de los relieves ornamental y figurativo, 219.—Altura del relieve, 222.

SECCIÓN TERCERA

Un capítulo de la estética del espacio.

CAPÍTULO X.—FORMAS CORPÓREAS DE LAS ARTES DEL ESPACIO EN GENERAL..... 229

Objeto y punto de partida, 229.—Fuerzas fundamentales. Fuerzas verticales, 234.—Efecto horizontal y recíproco de las fuerzas, 240.—Perfil curvilíneo, 245.

CAPÍTULO XI.—FORMA FUNDAMENTAL DEL BOCEL..... 248

La forma del bocel.—Bocel normal y subnormal, 248. Consideración más detenida de las figuras descritas, 255. Aplicación del bocel, 262.—De otras varias figuras, 264. Especialidad del bocel normal, 272.

CAPÍTULO XII.—FORMAS DE ELEVACIÓN LIBRE..... 275

Reducción rectilínea y su pareja, 275.—Formas simples, 281.—Observaciones, 284.—De la resonancia, 288. Formas de elevación libre con presión, 296.—Presión y estrechamiento resonante, 300.—Aplicación, 310.

CAPÍTULO XIII.—OTRAS MODIFICACIONES DEL BOCEL..... 314

Bocel de base estrechada y ensanchada, 314.—Bocel con presión y estrechamiento resonantes, 318.—Formas especiales. El capitel dórico, 322.—Observaciones, 326.

CAPÍTULO XIV.—LA CONTRACCIÓN..... 331

De la contracción en general, 331.—Modificaciones, 335. Contracción asimétrica, 340.—Idem con estrechamiento y presión resonantes, 343.—Empleo de la contracción, 347.

CAPÍTULO XV.—BOCEL CONTRAÍDO Y CONTRACCIÓN BOCELICA	350
Generalidades, 350.—Bocel contraído, 353.—Contracción abocelada, 360.—Aplicaciones, 369.	

SECCIÓN CUARTA

Formas de las artes del espacio.

CAPÍTULO XVI.—LA PROYECCIÓN SENTIMENTAL EN LAS FORMAS ESPACIALES	371
Proyección sentimental aperceptiva en general, 371. Proyección empírica, 375.—Mecánica estética, 380.	
CAPÍTULO XVII.—DIGRESIÓN CRÍTICA	386
Examen de teorías, 386.—Impresión estética y actividades corporales, 390.—Sensaciones orgánicas, 393.—Impresión estética y sensaciones orgánicas, 399.—La teoría de las sensaciones orgánicas y los hechos, 404.	
CAPÍTULO XVIII.—ESTÉTICA DE LAS FORMAS LINEALES SIMPLES	414
Líneas curvas simples, 417.—Las «volutas», 427.—La espiral, 433.	
CAPÍTULO XIX.—FORMAS DE ARCOS Y BÓVEDAS	438
Generalidades, 438.—Diferentes formas de arcos, 441. Arco rebajado, 447.—Arco apuntado, 453.	

SECCIÓN QUINTA

La obra de arte técnica.

CAPÍTULO XX.—GENERALIDADES.—EL MATERIAL	455
Teoría de la forma técnica y orgánica, 461.—Sentido de la forma técnica, 465.	
CAPÍTULO XXI.—LAS FORMAS DE LENGUAJE	471

Forma natural y forma artística, 471.—Desarrollo de la forma artística, 474.

CAPÍTULO XXII.—GRADOS DE LA FORMA ARTÍSTICA..... 482

Forma fundamental y forma ornamental, 482.—El lenguaje poético, 483.

CAPÍTULO XXIII.—MATERIAL Y FORMA DE LA OBRA TÉCNICA..... 489

Materia y forma en general, 489.—Un ejemplo, 497. Motivos característicos de la construcción en piedra, 501. Carácter pétreo del edificio dórico, 503.—Estilo antiguo y material de piedra, 506.—El material en el estilo post-clásico, 509.—Varios estilos en el mismo material, 515.

CAPÍTULO XXIV.—CLASES DE SIMBÓLICA EN LA OBRA TÉCNICA..... 518

Simbólica general de las superficies, 518.—Simbólica material, 520.—El color de la superficie, 522.—Otros momentos de la simbólica, 524.—Simbólica inmanente y finalista, 526.

CAPÍTULO XXV.—SIMBÓLICA INMANENTE..... 531

Formas capitales, 531.—Símbolos de terminación, 536. Motivos de resonancia. Las gotas dóricas, 538.—Relaciones de los miembros con la masa unitaria, 544.

SECCIÓN SEXTA

Arte decorativo y ornamental.

CAPÍTULO XXVI.—CLASES DE ORNAMENTACIÓN..... 551

Sentido general de la ornamentación de las superficies, 551.—El ornamento figurativo técnico, 553.—Ornamentación demostrativa y estructural, 555.—La ornamentación decorativa, 561.

CAPÍTULO XXVII.—PLÁSTICA DECORATIVA..... 565

El arte plástico decorativo en general, 565.—Tránsito

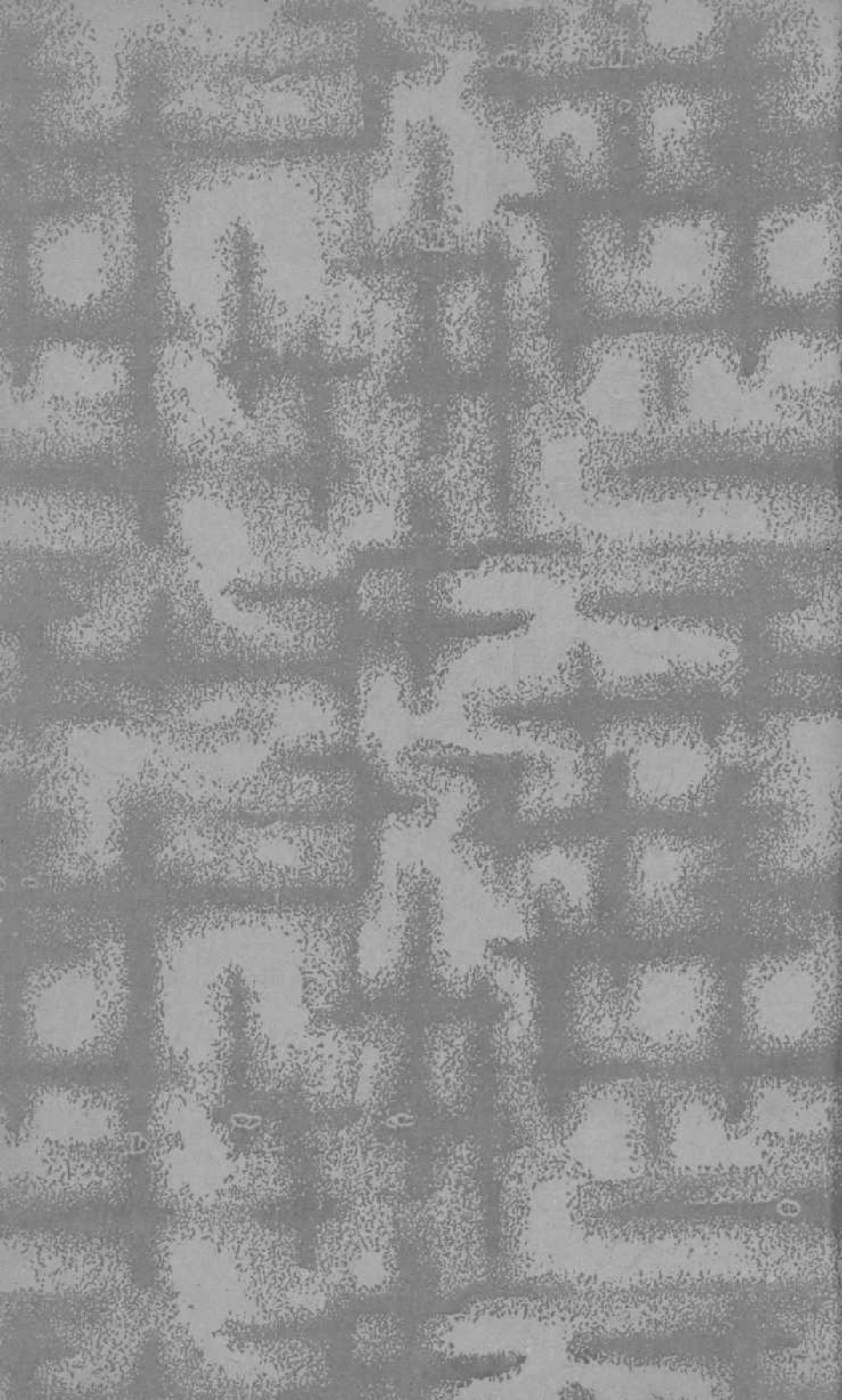
a la plástica decorativa, 568.—Grados de la plástica decorativa, 570.

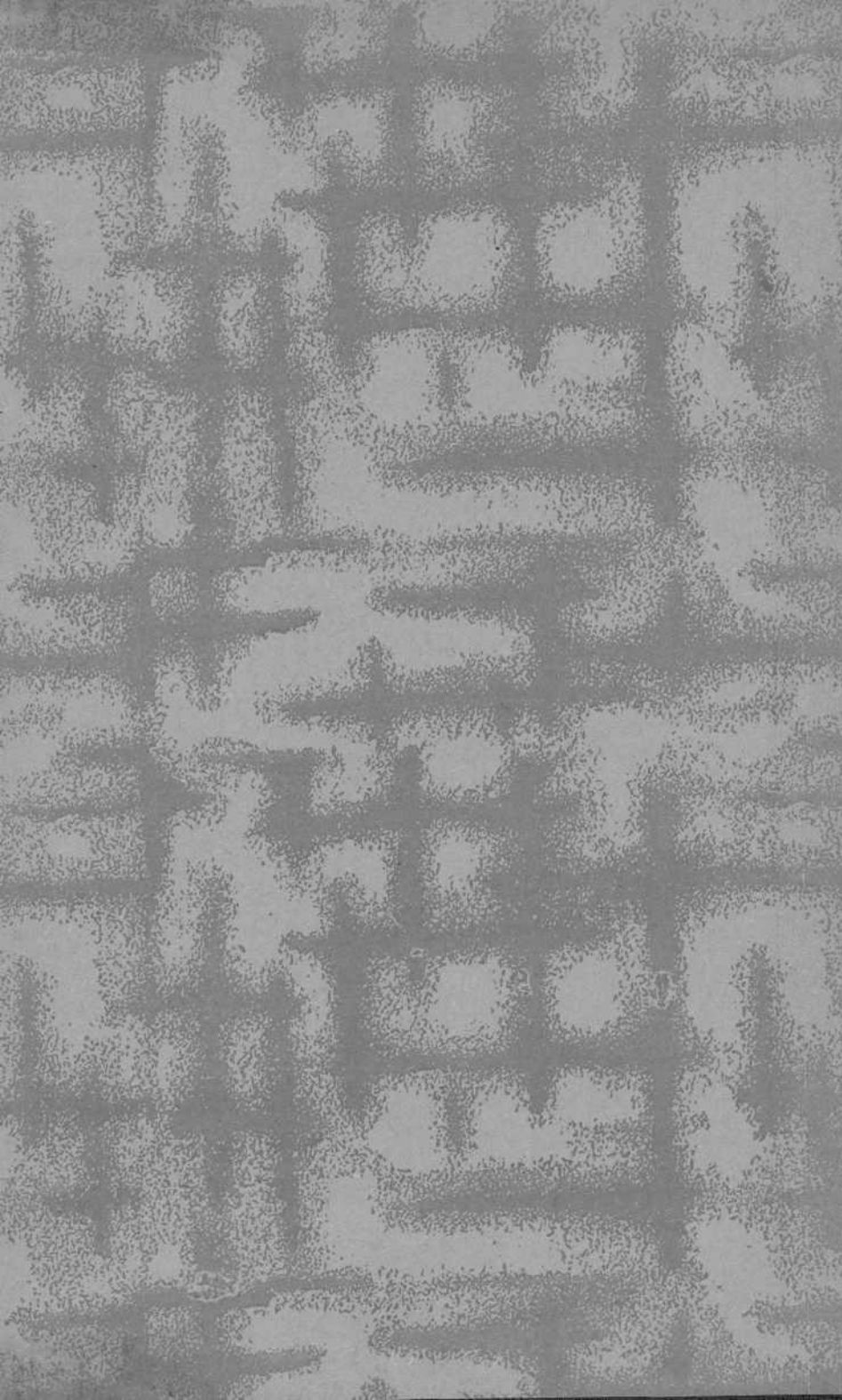
CAPITULO XXVIII.—ARTE SUPERFICIAL DECORATIVO..... 577

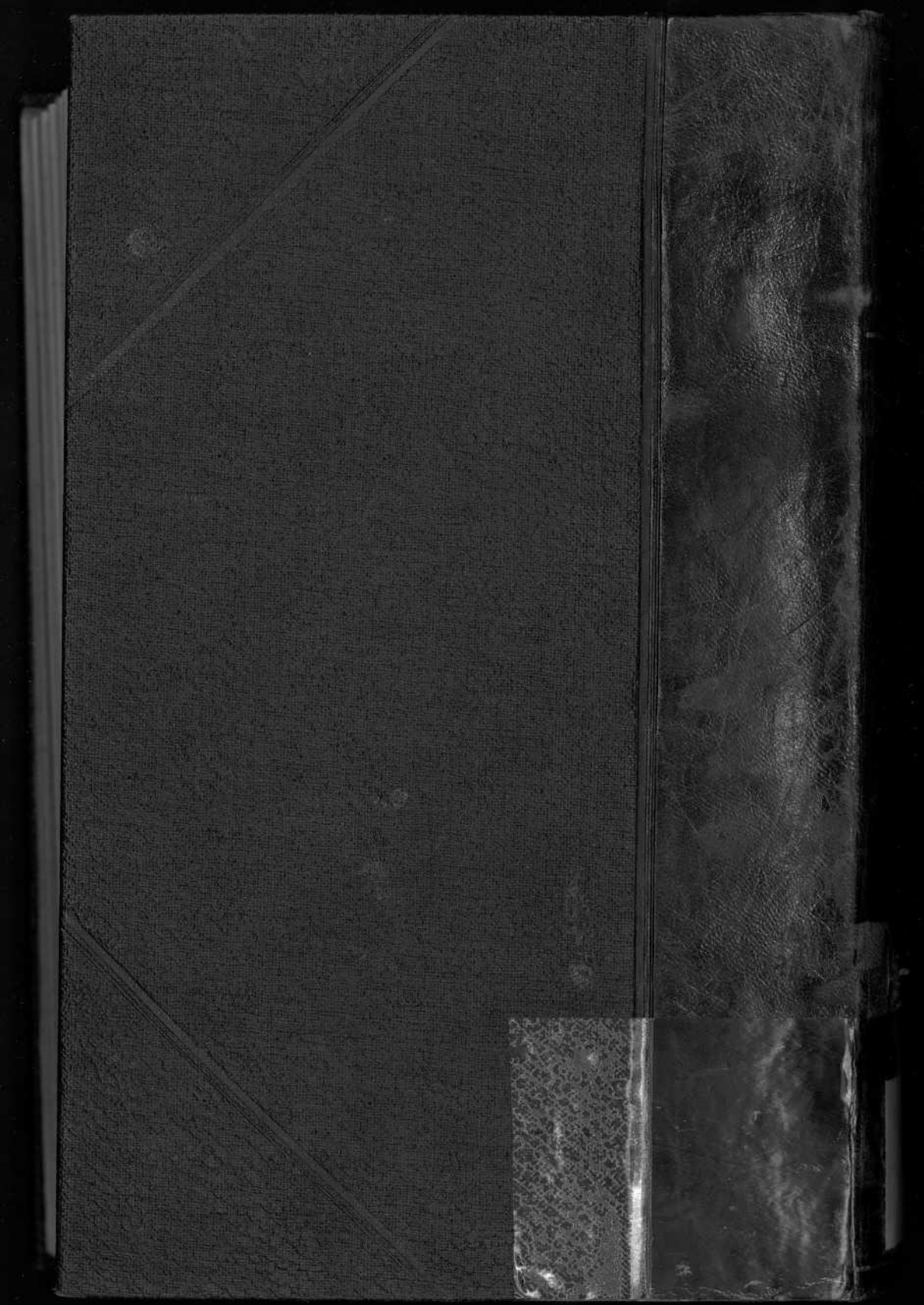
Generalidades, 577.—Doble juego de las reglas de la imagen decorativa.—Un ejemplo, 580.—Otros ejemplos, 584.—La pintura mural, 587.—Condiciones especiales del carácter decorativo, 589.

CAPITULO XXIX.—MÁS SOBRE EL ARTE DECORATIVO DE LAS SUPERFICIES Y LA PLÁSTICA..... 593

Efecto separador y unificativo del zócalo y el marco, 593.—Condiciones de la falta de marco y zócalo, 596. La imagen y el espacio imaginado en el cuadro decorativo y en el representativo, 600.







LIPPS

LOS FUNDAMENTOS
DE LA ESTÉTICA



D-2
1658