

Étienne Souriau  
LA CORRESPONDENCIA  
DE LAS ARTES

¿Cuál es el principio que sirve de fundamento a las diversas artes, al arte en general? ¿Cuáles son los puntos de contacto entre las diferentes manifestaciones artísticas y en qué se distinguen? ¿Por qué se habla de ritmo en la escultura, de armonía en la pintura, de plasticidad en la música, de arabescos en el soneto? Estas son algunas de las preguntas que se plantea el autor, profesor en la Sorbona, y a las que responde recurriendo a la "estética comparada". El parentesco de las artes, que procuran poner a flote —mediante el uso de materiales disímiles— un universo similar, constituye el arranque de estas reflexiones dirigidas a atender lo mismo a las artes del "tiempo" que a las artes del "espacio".

Partiendo del análisis del arte como expresión humana, Souriau lo estudia en sus variados modos de existencia, para así establecer el sistema de las bellas artes. Dedica buena parte de la obra a la música en su relación con la literatura y con las artes plásticas, y concluye con algunas consideraciones que aclaran más aún las relaciones entre los distintos saberes creados por la poesía, la arquitectura, la danza, la música, la escultura y la pintura.

Traducción: Carlos G. ...  
ARTE & RELIGIÓN & FILOSOFÍA  
PSICOLOGÍA & CIENCIAS SOCIALES  
HISTORIA & LINGÜÍSTICA & CIENCIA & TÉCNICA

cf  
se

Étienne Souriau • LA CORRESPONDENCIA DE LAS ARTES



LA  
CORRESPONDENCIA  
DE LAS ARTES

ÉTIENNE SOURIAU

cf  
se **BREVIARIOS**  
Fondo de Cultura Económica

Primera edición en francés, 1947  
Primera edición en español, 1965  
Primera reimpresión, 1979  
Segunda reimpresión, 1986

Título original:

*La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*

© 1947, Flammarion, París

D. R. © 1965, FONDO DE CULTURA ECONOMICA

D. R. © 1986, FONDO DE CULTURA ECONOMICA, S. A. de C. V.  
Av. de la Universidad 975; 03100 México, D. F.

ISBN 968-16-0442-3

Impreso en México

PRIMERA PARTE  
REFLEXIONES LIMINARES

---

I. PLANTEAMIENTO DEL TEMA

ENTRE una estatua y un cuadro, entre un soneto y un ánfora, entre una catedral y una sinfonía: ¿hasta dónde habrán de llegar las semejanzas, las afinidades, las leyes comunes? Y ¿cuáles son también las diferencias que podrían decirse congénitas? He aquí nuestro problema.

II. ALCANCE Y DIFICULTADES  
DE LA CUESTIÓN

NADA más evidente que la existencia de una especie de parentesco entre las artes. Pintores, escultores, músicos, poetas, son levitas en el mismo templo. Si no sirven a las mismas divinidades, sirven desde luego a divinidades análogas. Hermandad de las musas; compañerismo de los artistas, así manejen ellos el cincel o la estilográfica, el pincel o el arco; unidad del genio en todas sus modalidades: son otros tantos temas de fácil desarrollo.

*Nous sommes frères; la fleur  
Par deux arts peut être faite.  
Le poète est ciseleur,  
Le ciseleur est poète.*

[Somos hermanos la flor / por dos partes puede ser he-  
cha. / El poeta es cincelador, / el cincelador es poeta.]

Así le escribía Victor Hugo a Froment-Meurice. Y ¿cuántos aciertos de estilo, cuántas graciosas metáforas no se logran utilizando en un arte el vocabulario de otro? No avergonzarse de decir frente a la pintura de un paisaje de invierno, que es en verdad una sinfonía en blanco mayor; definir los pies de una danzarina por medio de escalas y arpeggios animados; alabar, con tono de enterado en la materia, el arabesco de un soneto; la arquitectura de una sonata, el ritmo de un edificio: ¡cuanta elegancia! ¿No es, acaso, el colmo del refinamiento? Y, a manera de telón de fondo, ese universo baudelairiano, en que los perfumes, los colores y los sonidos respóndense unos a otros. . .

Ahora bien, si salimos de la atmósfera de las *frases*, la cuestión se hace difícil. Difícil, pero de gran alcance.

La amplitud de este alcance, para cualquier mente habituada, por poco que fuere, a la disquisición filosófica, preséntase de inmediato. Un filósofo que tal nombre merezca, a fuerza ha de atribuirle enorme importancia al arte. Mayor, no podría tenerla la misma ciencia.

Entre los poderes espirituales del hombre, el arte es el que ha edificado un universo entero, poblado de criaturas, algunas de ellas inmateriales —sinfonías, preludios, nocturnos, sonetos, baladas, epopeyas— y otras visibles bajo el sol o bajo la luna, templos, catedrales, obeliscos, esfinges, estatuas, acueductos (¡cuánta piedra conmovida, animada por esta fuerza espiritual!); parques en los que pasan Beatriz u Ofelia, Genoveva o la Muchacha de los Cabellos de Lino; fábricas cuyos trabajadores pueden lo mismo ser el “Segador del estío eterno”, con su hoz, en “Booz dormido”, o “El Día”, con su martillo, en la Capilla de los Médicis. Locura

humana, si se quiere, que ha apartado de lo real y transportado a las cuevas de la ficción gran parte de la actividad de los hombres, desde aquellos que se iban a las verdaderas cuevas para trazar en ellas imágenes alumbrándose con lámparas de piedra, hasta los que se congregan en las salas de los cines para presenciar desfiles de fantasmas, o en las salas de concierto para escuchar, formándose y desvaneciéndose como asociaciones o como definiciones, acordes musicales. Locura divina, tal vez, bien sea si (cual muchos lo han creído) algo divino, por poco que fuere, obra en ello con inspiración; o si (cual otros dicen) un Dios ha creado todo este universo como una obra de arte (y con esta locura le ha despertado de su sueño); o bien si, en abstracción más rigurosa, el Espíritu, en la construcción de la Representación, antes de cualquier otra dialéctica, y más originalmente que aquella cuyas novelas nos fueron narradas por Hegel, o por Hamelin, ejerce necesariamente la del Arte.

A tal punto que este filósofo habría de sentir cuál es el inmenso valor que para él tiene un conocimiento de lo que hay de céntrico, de único, de constante y de esencial, en una palabra, de común, en todas estas actividades, que prácticamente se diversifican en música, pintura, poesía, coreografía, grabado, cerámica, etc., etc. . . sin contar el Arte demiúrgico y el arte de vivir. Y este problema de la correspondencia de las artes le sería la clave de una de las más importantes cuestiones que le fuera dado plantearse; y el único medio de acceso positivo al conocimiento de la promoción instaurativa, fundadora del ser.

Mas el tema no habrá de ofrecer un interés menor al simple aficionado al arte, quien, en el terreno de una curiosidad infinitamente menos altiva, infinitamente más concreta, se interesa en la comparación (en cierto modo anatómica) entre el ritmo de una frase y

el trazado de un arabesco; la armonía del colorido de un cuadro, o de un bordado, y los acordes que es posible sacar de un piano; sin contar las modificaciones que es necesario aportar a un dibujo, para sacar de él la idea de un cuadro, de una estatuita, de una decoración en cerámica, o de las actitudes para un ballet.

Por lo que a los mismos artistas atañe, el problema, desde un ángulo más práctico, dista mucho de carecer de atracción. Para probarlo basta con fijarse en el interés que le demuestran cuando, por casualidad, se hallan reunidos (verbigracia en una Escuela de Roma, o en una Sociedad de Estética, o por simple azar), pintores con músicos, poetas con escultores, etc. . . A menudo se preguntan entonces unos a otros por sus respectivas técnicas, y no sólo para enterarse de unas actividades que no dejan de sorprenderles, no obstante sentir las hermanas de las suyas, sino movidos por el ansia, bien para encontrar de esta suerte motivos de inspiración, o con objeto de lograr nuevas consecuciones, merced a unas trasposiciones todavía no intentadas (y que con frecuencia habrán de permanecer herméticas), o bien fuere, incluso, con objeto de hacerse con algún secreto técnico importante, al aplicar a su arte unas reglas por ellos ignoradas, pero aplicadas con éxito por otros. Muchos son los poetas que han encontrado motivos de inspiración, bien fuere en las exposiciones de pintura, bien fuere en los museos; muchos son los pintores que se han preocupado intensamente de la posibilidad de aplicar fórmulas musicales a la armonía de los colores; muchos son los coreógrafos que asiduamente han hojeado colecciones de grabados. Y si se duda de la potencia de semejantes confrontaciones, para adentrarse, cada uno, en el conocimiento profundo de su propia actividad, bastará, para percatarse de ello, con releer la inolvidable conversación entre Chopin y Eugène Delacroix, en el "Diario" de este último (17 de abril de 1849).

Empero, es preciso darse cuenta exacta de la dificultad de esta cuestión.

Poesía, arquitectura, danza, música, escultura, pintura: son otras tantas actividades que sin duda, profunda y misteriosamente, comunican o comulgan entre sí. Mas también ¡cuántas diferencias entre ellas! Unas pretenden hablarle a la vista, otras al oído. Unas erigen monumentos sólidos, pesados, estables, materiales y palpables; otras suscitan el fluir de una sustancia punto menos que inmaterial, notas o inflexiones de la voz, actos, sentimientos, imágenes mentales. Unas utilizan tal o cual trozo de piedra o de tela, definitivamente destinado a determinada obra; a otras, el cuerpo, o la voz humana, préstanse por un momento, para en seguida liberarse y dedicarse a la presentación de una obra distinta, y de otra, y de otras más.

Establezcamos, por ejemplo, una comparación entre el músico y el pintor entregados a su labor.

El músico está sentado junto a su mesa, en una habitación silenciosa —casi siempre de noche, cuando los ruidos del exterior se han acallado. Se halla visiblemente embargado por cosas interiores. Nos brinda inequívocamente los signos de la labor intelectual. De cuando en cuando, va hasta su piano, comprueba unos acordes, tras lo cual vuelve a su mesa y sigue escribiendo. Con frecuencia, nos lo encontramos fuera de su casa, aborto en sus pensamientos, con un libro de apuntes para fijar alguna idea que le asalta.

Y también, cosa en verdad extraña, nos le encontramos en las salas que se llenan de ruido —pues de todo ese silencio brotan unos sonidos que llevan en su alma—; salas en las que se congregan muchedumbres, unos para oír y gozar, otros para entregarse a trabajos manuales. Entre estos últimos, los hay que rascan tripas de carnero, haciéndolas bramar como motores de fábrica, o susurrar como alas de mosquito; otros hacen ge-

mir, o suspirar, unos tubos. Él mismo, esgrimiendo una batuta, dirige el equipo de sus trabajadores, cuya misión consiste en dar una especie de corporeidad transitoria, una presencia sensible y lábil a las ideas de sus desveladas. De esta suerte, unas veces su obra reside en su alma cual si fuera un sueño, y otras se realiza en vibraciones ordenadas, estremeciendo la atmósfera de una sala, para después desvanecerse, y dormitar en el gráfico embalsamamiento de las partituras, y de nuevo resucitar en habitaciones en donde canta un piano, en salas de concierto, en los estudios desde donde se emiten ondas, conforme a una suerte de ceremonia teofánica, de la que él se contentó con escribir el ritual.

Veamos ahora lo que sucede con el pintor.

En su taller, iluminado por amplia vidriera, tiene ante sí un espectáculo cuidadosamente compuesto: una mujer semidesnuda, unas flores, unas telas. Y a la vez que silba, canturrea, charla, escucha la radio (pues todos los rumores puede decirse que, sin interferir en su obra, pasan por ella) le asesta al modelo unas miradas extrañas, tensas, posesivas. De pronto, con un gesto, a veces febril, a veces meditabundo, picotea en su paleta, ora con los pinceles, ora con la espátula, a veces incluso con el dedo, unas pastas oleaginosas y policromas, que extiende sobre el lienzo preparado y restirado. Y de pronto se lamenta: "¡Error, tremendo error!" Apresuradamente, con un trapo borra la pincelada; elige la tonalidad que estaba al lado; modifica el color, y de nuevo se le ilumina el rostro. . . : "¡Enmienda milagrosa!" Y mientras prosigue su labor, esas pastas poco a poco van constituyendo un simulacro policromo, en modo alguno idéntico, pero sí paralelo, al espectáculo que se había preparado.

Simulacro estable, definitivo. El pintor ha concluido su tarea. Se aleja con los ojos entornados; expresa su satisfacción con un chiste; limpia su paleta; se lava

las manos; se quita la blusa. Ya el lienzo permanecerá tal cual es. Será para los demás un espectáculo incambiable. Enmarcado, aparecerá en exposiciones, en museos, en galerías, en salones. Se convertirá en motivo de contemplación, de conversación, de transacción.

Esta obra, basta con una mirada para abarcarla en su totalidad: todo cuanto es, puede decirlo en la intuición de un instante. La obra del músico es una sucesión: sólo se entrega en su desarrollo, como quien dice a lo largo del tiempo. Una era para la vista; la otra, para el oído. Una, como en un universo aparte, ordenaba sin modelo los elementos de un ser al que nada en la naturaleza se le asemeja; un ser cuyo rostro, cuyas evoluciones, cuya presencia son como la transparencia de unas realidades de otro mundo, evocadas un momento tan sólo para las almas. El otro les pide a las formas, a los espectáculos cotidianos del mundo sensible, todas sus apariencias, sus claridades y sus sombras, sus colores y sus contornos.

Y, sin embargo, a pesar de tamañas diferencias, sentimos, sabemos —con un saber intuitivo y casi imposible de justificar detalladamente— que estas dos actividades son íntimamente hermanas (¿acaso no merecen ambas por igual el marchamo de arte?) y que sus obras tienen entre sí profundas y misteriosas afinidades.

Pero también se ve el esfuerzo que requiere alcanzar esas afinidades, hacerlas aflorar. Contentarse con afirmar globalmente ese parentesco, esa correspondencia, es quedarse en el umbral del problema. Si uno quiere penetrar hasta el corazón de cada una de las artes, captar las correspondencias capitales, las consideraciones cuyos principios son idénticos en las técnicas más diversas, o incluso —¿quién sabe?—, descubrir unas leyes de proporción, o esquemas de estructura, válidos por igual para la poesía y la arquitectura, la pin-

tura o la danza, será menester instituir una disciplina completa, forjar nuevos conceptos, organizar un vocabulario común, y hasta, tal vez, inventar medios de exploración realmente paradójicos. Pues, al cabo, entre una catedral, un cuadro, una sonata, un ballet, ¿cómo establecer una comparación, si se desea llegar hasta el fondo de las cosas? ¿Qué compás habrá de aplicarse a la sonata, para establecer sus proporciones en relación a la catedral? ¿Qué regla podrá darse que sirva por igual al que talla la piedra y al que toca la flauta?

La arquitectura, decía Plotino, es lo que queda del edificio una vez despojado de la piedra. No hay definición más cabal. Ahora bien, ¿cuáles serán las experiencias que permitan quitar la piedra y todo cuanto a la piedra pertenece, respetando a la vez y haciendo aflorar todo lo demás? El único método posible consiste en hacer que el sonido presente su testimonio contra la piedra, el cuerpo animado contra la pasta acedosa, el barro contra las sílabas; situarlas a todas, unas por medio de las otras, entre paréntesis; darles a las artes lo que las hace distintas entre sí y al arte lo permanente. Lo permanente: no un factor burdamente invariable, sino el acto, la ley de las correspondencias. Evocamos por tanto aquí una disciplina completa, una disciplina realmente científica (si es que cualquier investigación paciente, desinteresada y metódica del hecho puede ser llamada científica); llamémosla estética comparada.

### III. DEFINICIÓN DE LA ESTÉTICA COMPARADA

LLAMAREMOS aquí estética comparada a esta disciplina que se basa en la confrontación de las obras entre sí, así como en el proceder de las distintas artes (como la

literatura, el dibujo, la escultura, la arquitectura, la poesía, la danza, la música, etc.).

### IV. ESTÉTICA COMPARADA Y LITERATURA COMPARADA

ESTA definición que acabamos de leer es conforme a un uso ya establecido. Por ejemplo, es el subtítulo común de una serie de obras sobradamente conocidas, escritas por G. L. Raymond,<sup>1</sup> obras a las cuales prácticamente no tendremos oportunidad de referirnos en las presentes investigaciones, pero que son conocidas de todos los que se ocupan de estética, y que bastan, por prioridad, para precisar el sentido de la expresión a que se hace referencia.

Empero, el lector, a la vista de nuestro subtítulo, habrá pensado sin duda de inmediato en algo muy distinto, por analogía con la expresión de literatura comparada. Como todos saben, se conoce por este nombre una disciplina que consiste esencialmente en confrontar obras literarias escritas en distintas lenguas (verbigracia, el francés, inglés, español, alemán...) y por consiguiente dependientes de grupos nacionales, étnicos o sociales distintos, de diferentes civilizaciones, e incluso de diferentes épocas.

Por analogía, podría entenderse, bajo el epígrafe de estética comparada, una confrontación de los gustos, de los estilos, las funciones artísticas en diversos pueblos, en distintas épocas históricas, o en diferentes grupos sociales. Por ejemplo, podría establecerse una compa-

<sup>1</sup> Por ejemplo, el séptimo y último tomo de la serie: George Loring Raymond, *Proportion and Harmony of Line and Colour in Painting, Sculpture, and Architecture, an essay in Comparative Aesthetics*. Nueva York 1899 (Segunda edición en 1909).

se circunscriben a este único terreno; y aquellas obras en que son vertidas hablan, pudiéramos decir, un mismo idioma. Las estatuas de "La Tierra Madre", de Sinding, que es noruego, las de "Ella y él", de Lindeman, que es alemán, o las "Jugadoras de pelota", de Zadkine, que es ruso, son todas estatuas. Hablan el mismo idioma: la escultura. Y en realidad las diferencias étnicas entre estas tres obras son mucho menos importantes que las diferencias de época, a causa de los pocos lustros que las separan. Traducen todas la evolución de un solo arte. Fácil sería compararlas con las diferencias existentes entre la "Colina inspirada", "Susana y el Pacífico" y la "Muchacha verde". Asimismo, "Sigfredo", "Olaf Trygvason" o "Boris Godunov" no están escritos en alemán, en noruego o en ruso, sino en un mismo lenguaje, el de la música. En este lenguaje, los remedos textuales son fáciles, lícitos, y las imitaciones pueden ser directas. Haydn toma un tema de la canción francesa; Beethoven otro de la música popular rusa; Chopin imita a Field tan fácilmente como Lamartine se apropia un hemistiquio de Thomas, o Valéry imita a Mallarmé. De este modo, el tema de un *quatuor* de Beethoven, lo encontramos idéntico en un coro de Mussorgsky.

Conviene no pasar por alto el hecho de que tales remedos, en particular cuando tienen lugar a través de grandes distancias espaciales o temporales, pueden dejar a un lado importantes elementos sociales o religiosos, por cierto, a menudo, puramente convencionales. Un escultor francés medieval le puede pedir directamente un tema ornamental al arte árabe; un ceramista de Ruán, del siglo XVIII, le puede pedir un motivo al arte chino; un decorador parisino de 1925, una estilización al arte negro: existe la probabilidad de que, en la operación, se volatilicen determinados valores. Nuestro escultor medieval habrá visto como un simple arabesco una inscripción oriental que no ha sabido leer, y, sin

darse cuenta, habrá proclamado en una iglesia cristiana que sólo *Alá* es Dios. Nuestro ceramista ignora que en China el murciélago es emblema de la felicidad, el pato mandarín de dicha matrimonial, y la seta *ly-che* símbolo de longevidad. Y así puede también, verbigracia, evocar la melancolía del crepúsculo, o el principio satánico, con el murciélago. Nuestro aficionado al arte negro viola los más graves "tabús", y convierte lo sagrado en profano. Pero, así como el sociólogo puede somnarse ante tamañas herejías, el artista puro puede seguir su derecho a aprovecharse de lo que le parece adecuado, y afirmar que, al despojar el tema que se ha apropiado de cuanto convencionalmente lo envolvía, lo conserva únicamente desde el ángulo del arte, y se lo apropia en su pureza plástica. Basta a veces con el decoro del tiempo, y en un mismo lugar, para que así sea. El vals de "Don Juan" ha perdido, para un moderno, el carácter social que, para los contemporáneos de Mozart, lo hacía campesino, en contraste con el aristocrático, con el cual lucha en contrapunto. Y este despojamiento no hace sino reducir la música a su esencia musical. Lo esencial es que, en todos los casos, la copia textual, o la imitación artística, siempre son posibles.

Si se quisiera dar con la verdadera analogía entre las imitaciones de una literatura a otra, sería menester hacerse mejor en lo que un arte le puede pedir a otro.

Cuando Victor Hugo desea imitar (y lo ha buscado expresamente), el efecto del verso espondeo de Virgilio, le es preciso inventar en francés una combinación rítmica totalmente diferente y totalmente nueva, que sólo guarda con el original latino una relación de correspondencia artística. Exactamente igual que un músico cuando busca el equivalente artístico de un hecho poético que le ha inspirado.

Algunas artes se imitan mutuamente más fácilmen-

te que otras, cual si fueren lenguas de una misma familia —tal como es posible verter palabra por palabra, en una traducción alemana, un texto escandinavo, mas no así un texto fancés. Igualmente, la música, con frecuencia, puede traducir muy directamente un poema, simplemente exagerando la declamación (tal como lo hizo Niedermeyer para “El lago”, de Lamartine). Otras veces, y más sutilmente, buscará el equivalente de una atmósfera estética, tal como lo hizo Duparc al realizar una transposición musical de Baudelaire. Pero, cuando Lucrecio (en los versos 31 al 40 del Primer libro) se inspira en una estatua; o cuando David, en muchos de sus cuadros, se inspira en bajorrelieves antiguos; o Delacroix en poemas; o Victor Hugo, Gautier y Heredia en cuadros; o Schumann (*Kreisleriana*) en arabescos y personajes recortados como siluetas, la inventiva de la correspondencia puede perfectamente equipararse a una traducción.

Divirtámonos con una curiosa genealogía.

Debussy ha escrito la “Muchacha de los cabellos de lino”, inspirándose en un poema del mismo título, de Leconte de Lisle; pero Leconte de Lisle, en este poema, traducía, o adaptaba, a Robert Burns. Y el propio Burns se inspiró para su poema en una tonada popular, en un *reel* escocés. He aquí todas las relaciones que hemos enumerado antes. Ahora bien, la música de Debussy sólo guarda con el poema de Leconte de Lisle, y merced a una evocación muy amplia, hartamente difusa, una equivalencia artística global. En cambio, el poema de Burns se ajusta a la melodía como un vestido de tela liviana se ajusta a un cuerpo de mujer cuando sopla el viento. Las formas se transparentan. El ritmo, el número de sílabas y de notas, el arabesco verbal o melódico, son idénticos. Pero nada semejante podría advertirse entre el poema francés y el poema escocés del cual es remedo. Todo es absolutamente diferente: el ritmo,

el número de las sílabas, las armonías de las sonoridades. Aquí es en donde, tal vez, *el corte* es más rotundo.

La conclusión que de esto se desprende es nítida: la verdadera, o al menos la más profunda y curiosa analogía entre la estética comparada y la literatura comparada, no reside allí en donde, a lo primero, uno creía percibirla, basándose en una deducción excesivamente rápida. *Las diferentes artes son como distintas lenguas*, entre las cuales la imitación exige la traducción, un nuevo pensar en un material expresivo totalmente distinto, una invención de efectos artísticos, antes paralelos que literalmente análogos. Y las diferencias étnicas, culturales, o temporales, en las artes plásticas, o en la música, son, con relación a ello, cosa de muy poca monta, equiparables a la diferencia que puede advertirse en las literaturas de lengua francesa, entre un normando como Flaubert o un escritor del Mediodía como Daudet; todo lo más, entre un francés que lo es por nacionalidad, y un suizo como Cherbuliez; o entre dos belgas como Verhaeren o Maeterlinck.<sup>3</sup>

Pero hay más.

Incluso la confrontación (en pintura o en música, y hasta en literatura) de los estilos según los países o las épocas, y la investigación de las características nacionales, no es realmente sólida, no puede tenerse por completamente lícita, si no recurre a la confrontación de las artes. Si no implica una previa resolución de algunos de los problemas determinantes de la estética comparada, en el sentido que ya hemos adoptado ¿cómo hablar de ello? Si, por ejemplo, podemos decir que

<sup>3</sup> Incluso aquí pueden más las diferencias de época y de escuela que las de nacionalidad. G. Rodenbach resulta infinitamente más “de siglo” (del siglo XIX, se entiende), que belga. Y estas diferencias, por ejemplo, en pintura (compárense entre sí Watteau, Boucher, Natoire, David) se relacionan mucho más con la Historia del Arte que con la estética. Por igual, podrían compararse un Claudio de Lorena, un Cuypp, un Le Nain, o un Pieter de Hooch.

existe una estética alemana, un gusto alemán, un estilo alemán, distintos del estilo, o del gusto francés, es porque tenemos en cuenta la posibilidad de comparar la "Venus" de Lucas Cranach, las casas antiguas de Augsburgo o de Hildesheim, el "Zwinger" de Dresde, la "Mesiada" de Klopstock, las estatuas de Klinger y el "Réquiem" de Brahms, etc. . . Tratamos aquí de una variación diferencial que caracteriza estas cosas, en relación con sus equivalentes franceses, italianos o ingleses. Afirmamos que todas estas variaciones convergen y se funden en una esencia estilística común, que puede oponerse a la que caracteriza un estilo general francés, o italiano, y así sucesivamente. Es decir, que valiéndonos de un medio proporcionado por observaciones regionales, nos entregamos a la estética comparada en el sentido de una confrontación de obras pertenecientes a géneros artísticos distintos. Pues ¿cómo confrontar el "Zwinger", la "Mesiada" o el "Réquiem", si no sabemos cómo es posible confrontar un monumento, un poema, una obra musical?

Y, asimismo, el hablar, al tratar del arte francés, de cierta característica normanda (por oposición, por ejemplo, a una característica angevina, o borgoñona, o del Languedoc) haría presumir que existe algo común entre la catedral de Coutances, el teatro de Corneille, las novelas de Flaubert, la música de Boieldieu o de Auber, la pintura de Géricault, e incluso, quizá, los horizontes de la landa de Lessay, o la luz que se filtra entre los árboles de las orillas del Orne. Lo cual assera que la estética comparada de los estilos regionales es sólo una provincia de la estética comparada definida por la confrontación de las obras más diversas, y no puede ser llevada cabalmente a buen término sin su auxilio, y sin la realización de las investigaciones más delicadas que ésta pueda emprender. Por tanto, lo primero y lo fundamental es aquí la definición de la estética comparada

confrontación de las obras específicamente diferentes en las artes más diversas.

Además, conviene insistir en ello: ni pretendemos proponer un método, ni atribuir ninguna prerrogativa a un concepto teórico. Nos guardaremos mucho, por una parte, de afirmar que la estética comparada es el único método que puede preconizarse en materia de estética. ¡Cuántos métodos, cuántos puntos de vista aparentemente legítimos en los apasionantes estudios que autorizan la colaboración, tanto de la psicología como de la sociología, de la ciencia positiva de las formas como de la especulación metafísica acerca del arte!

Simplemente queremos decir cual es el método que se requiere para tratar con todo detenimiento el problema que constituye el tema de este estudio. Éste es el único privilegio que exigimos para él.

Y creemos que es útil enterarnos cumplidamente de sus exigencias.

## V. ALGUNAS PALABRAS ACERCA DEL MÉTODO

Como hemos dicho antes: este problema de la correspondencia de las artes se plantea de inmediato, a la necesidad estética, por el simple sentimiento de una unidad que liga entre sí los distintos grupos de artes. Pero, también hemos dicho que, si queremos abordar a fondo este problema, y no contentarnos con permanecer en su umbral, ello nos exige la construcción de un sistema completo de investigación, destinado a hacer aflorar analogías ocultas, actos que dentro del arte son de una interioridad, de una intimidad, que los hacen imperceptibles sin el empleo, pudiérase decir, de reactivos que tienen por objeto ponerlos de manifiesto (cual

habremos de ver, por ejemplo, en un caso típico, más adelante, en el capítulo xxx, a propósito de la melodía y el arabesco). Ello requiere, incluso, cual ya apuntamos, un vocabulario y unos conceptos especiales y técnicos.

Digámoslo pues sin ambages: se trata de una verdadera ciencia. O, si el término de ciencia, aplicado al arte, resulta insólito, pongamos que se trata de una verdadera disciplina, un mundo de esforzadas investigaciones, que implican la necesidad de nociones técnicas, de un lenguaje preciso, de experiencias exactas; de investigaciones que adapten pacientemente su labor al método, y el método a su labor, conforme a las facetas suministradas al intelecto por el hecho.

Habrán quienes, cual quedó dicho, hallen esto insólito por frívolo prejuicio, por pereza, por afán de buscar en el arte motivación para frases bonitas, sin esfuerzo, sin hacer uso del entendimiento. Así hay quien supone (y no deja de ser motivo de mofa), que es falta de respeto al arte, hablar de él en términos austeros, sobrios, enjundiosos. Aseguran (porque se preocupan de adaptar el lenguaje al objeto) que del arte conviene hablar en forma artística. (Cual si, decía antaño un estético ingenioso y agudo, fuese menester que el físico hablara ruidosamente del sonido, y calurosamente del calor.)

Quienes así piensan, desde el punto de vista artístico se engañan. Tienen mal gusto. Decir frases bonitas acerca del arte, es una redundancia, es insistencia ociosa. *Sweat on sweat*, es lícito ante la tumba de Ofelia, y con eso se pasa de largo. El arte, en verdad, se merece algo mejor.

Más íntimamente participan de él, y se percatan mejor de sus encantos, quienes saborean el intenso goce de adentrarse en el hecho (hecho que es el propio arte, con todos sus encantos, pero también con todas sus ener-

gías y todas sus profundidades), paso a paso, con ayuda de un método riguroso y exigente, que agranda la estética con todas las suntuosidades del espíritu puro, con todos los fulgores sombríos de ese pensamiento abierto al objeto, que no teme llegar hasta lo más recóndito, hasta las vueltas y más vueltas al hecho, hasta lograr que éste le revele su verdadera identidad. Agrídulces los reservados a los verdaderos amantes del arte, a los que le creen digno de estudiosas veladas...

Los poetas, ha dicho Baudelaire (o más bien la Beethoven cuya voz escuchaba):

*Les poètes devant mes grandes attitudes  
Que j'ai l'air d'emprunter au plus fiers monuments  
Consommeront leurs jours en d'austères études.*

Los poetas, ante mis enfáticas actitudes / que parezco sacar  
de otros monumentos / consumirán sus días en austeros  
estudios.]

Y Mallarmé:

*Car j'installe, par la science,  
L'homme des coeurs spirituels,  
En l'oeuvre de ma patience  
Atlas, herbiers et rituels.*

Instalo, por la ciencia / himno de corazones espiritua-  
les en la obra de mi paciencia, / atlas, herbarios y ritua-  
les.]

«¿Cómo alcanzar tamaño rigor?  
Ante todo, y sobre todo, evitando la metáfora, plaga  
de la estética comparada. Si al hablar de un cuadro  
(por ejemplo del *Blue boy*, de Gainsborough), decís:  
"Es una sinfonía en azul mayor", hilvanáis complaci-  
blemente términos vacíos de sentido. ¿Qué relación  
puede existir entre la composición de este cuadro y lo

que caracteriza una sinfonía? Me refiero al empleo de una orquesta completa y a la observación de ciertos artificios morfológicos de composición, ¡cuyo esquema original ha sido establecido por Felipe Emmanuel Bach! ¿Qué relación hay entre el acorde de sus tonalidades y las proporciones armónicas que caracterizan el modo mayor con respecto al menor? Y no es que no puedan existir estas relaciones: quienquiera que tenga nociones suficientes de música, de pintura, vislumbra la posibilidad de un conjunto de colores susceptibles de evocar el acorde mayor, tomando como tónica el color azul. Nada impide que, en el manto azul, la túnica roja, la cabellera rubia de un cuadro de la Escuela de Rafael, se pueda encontrar el equivalente de un acento tónico, de una dominante, de una mediente. Pero un cuadro, señalado, por el contrario, por un predominio exclusivo de los tonos azules, en diversos matices delicada y hábilmente yuxtapuestos para dar un conjunto homogéneo, armonioso, para constituir un acorde por entero confinado en una estrecha región del espectro; para darles todo su valor a cada una de las tonalidades próximas unas a otras (lo bastante próximas como para ser universalmente designadas por este único término, desde luego un si es no es burdamente sintético: el azul); semejante hecho estético será precisamente todo lo contrario de lo que pudiera evocar nuestra idea de un acorde mayor basada en esa dominante del color azul. (Y el término de acorde menor no resultaría más lógico, ya que habría de evocar, en ese *Dreiklang* cuya tónica y cuya dominante están constituidas por el azul y por el rojo, la elección de una mediente más próxima del azul que del rojo; supongamos un rubio ceniza más bien que un oro veneciano.) Por lo tanto, quien así se exprese, manifiesta únicamente sus escasos conocimientos musicales.

En cambio, si a propósito de un arabesco renacen-

tista, en el cual la sugestividad se logra por medio de una simulación de la línea, que aparece, por un momento, no descansar en el eje que le corresponde, y cuyo trazo se quiebra por una especie de capricho, para no alcanzar su punto terminal sino después de una suerte de titubeo (casi pudiera decirse que de una nota falsa) en un eje muy próximo; si, como decimos, a propósito de tal arabesco se habla de apoyatura plástica, se dice una cosa justa y aguda. La apoyatura, en música, es un hecho, a un tiempo melódico y armónico, por el cual la voz cantante, en lugar de dar de por sí la nota esperada conforme a la lógica de la forma, y requerida por la armonía, aparece primero, como disonancia, en el grado inmediato, y no alcanza el grado necesario al descanso sino después de habérselo hecho anhelar, a manera de resolución acertada de un breve titubeo, a medias como coquetería, y a medias doloroso.

Cual decía Valéry:

*O courbe, méandre,  
Secret du menteur,  
Je veux faire attendre  
Le mot le plus tendre...*

[«Oh curva, meandro, / secreto de lo falaz; / quiero hacer aguardar / el vocablo más tierno...»]

Relacionanse aquí dos hechos de análoga esencia artística; empléase con acierto el término musical para designarlos, ya que la música (cuya teoría estética, en general, está mucho más adelantada que la de ningún otro arte) dispone de un término técnico especial para este hecho. Nada, por tanto, de metáfora, sino transposición rigurosa, y legítima y metódica ampliación de la terminología. Ello resulta preciso, agudo, sólido. La otra expresión era imprecisa, inadecuada, y se prestaba a provocar risas en los enterados en la materia.

En segundo lugar: no contentarse fácilmente con un primer hecho vislumbrado, sin valorar exactamente su extensión, su alcance, su lugar arquitectónico.

¡Cuántas observaciones justas, en estética comparada, no han sido desvirtuadas por el afán, o la ilusión, de columbrar de golpe la ley única, la clave definitiva de la belleza o del arte! Reconocéis la presencia múltiple de determinada fórmula morfológica —proporción sesqui-altera, sección dorada y número “phi”, o también proporción llamada armónica:

$$\frac{a}{b} = 1.5; \quad \frac{a}{b} = \frac{b}{a+b}; \quad \frac{a-b}{b-c} = a$$

y creéis disponer de la clave universal. Pero sería menester precisar primero la clase de hechos a los cuales se aplica dicha fórmula, y cuáles son aquellos para los cuales no resulta adecuada (por ejemplo, la impotencia del número *phi* en música); después, hallar su lugar jerárquico entre las diversas leyes morfológicas que rigen la obra en que aparece; por último, dar exactamente (por medio de variaciones concomitantes) con los efectos estéticos que le son solidarios, y, en particular, por medio de una contra-prueba, averiguar si no está presente, en un gran número de obras mediocres, de efigies vulgares o carentes de belleza, de seres malogrados. Se nos muestra un lindo rostro, conforme a las proporciones de la sección dorada: yo pido se les equiparen los rostros feos, ayunos de armonía, o simplemente desprovistos de belleza, que responden por igual (cual es fácil advertirlo) a esta proporción. De otra suerte, el razonamiento puede compararse al de quien dijera: mis amores son rubios, por consiguiente, el rubio es el color de la belleza, y toda mujer rubia es bella. Ahora bien, comparemos vuestros amores a los míos, y tal vez se nos revelen bellezas más herméticas.

Y por fin, y en tercer lugar (y para resumir), seamos tenaces, laboriosos y exigentes. Fraguemos pacientemente los instrumentos —vocabulario, métodos, experiencias— que nos son necesarios y han de permitir la fecunda progresión, la acumulación del saber, su organización sistemática, su penetración cada vez más íntima en el interior de las cosas. No creamos (para seguir con reglas negativas) que con poco desgaste intelectual sea posible lograr un conocimiento amplio e íntimo de una realidad tan opulenta, tan diversa, tan profunda, tan cálidamente concreta en sus presencias sensibles, tan ocultamente espiritual en sus operaciones constitutivas, como la del mundo total del arte.

Pues, en fin ¿de qué se trata?

Al arte, esa fuerza instaurativa, prácticamente ha removido, arrastrado, en sus corrientes y en sus decursos, organizado y ordenado enormes cantidades de materia henchida de significación psíquica y, por tanto, susceptible de inmensas perspectivas espirituales. Esc mundo, hagámosle comparecer en su realidad positiva, indiscutible, ante nuestro pensamiento. No olvidemos que se trata de todos los cuadros, de todas las catedrales y de todos los palacios, de todas las melodías, de todas las sinfonías, de todos los dramas, de todas las novelas, de todos los poemas. Es “La Virgen de las Rocas” o “Los Peregrinos de Emmaús”; “La muerte de Sardanápalo” o el último Picasso; son el Partenón, la catedral de Amiens, el templo de Angkor, o el Palacio de Chaillot; el ánfora de Canosa o los jarrones de la Alhambra; la Victoria de Samotracia, los sepulcros de los Médicis, “El hombre que camina”, o las esculturas “autónomas” de Lipschitz; la “Iliada”, la “Odisea”, la “Divina Comedia”, la “Leyenda de los siglos”; el “Prometeo encadenado”, o “Hamlet”; las obras de los Canacas, “David ante el Arca”, los “Placeres de la isla encantada”, o las “Danzas del príncipe Igor”; la “Me-

*lancholia*", o la "Moneda de cien florines"; la "Princesa de Clèves", una obra de Balzac, o la "Muchacha verde"; el "Dies irae", o "*La ci darem la mano*"; el "Arte de la Fuga", la "Novena Sinfonía", el "Estudio en las teclas negras", el "Oro del Rin", o el "Festín de la Araña"; el manto llamado de Carlomagno, o los tapices de la "*Chaise-Dieu*"; los vitrales de Chartres, o las cómodas de Boulle y de Riesener; las iluminaciones del "Libro de Kells", del "Libro de Armagh", o de "Shah-Namé"; los brocados o los terciopelos del Museo Textil, de Lyon, los esmaltes de Léonard Limosin, o los "*cloisonnés*" chinos; las fuentes de Versalles, las rejas de Jean Lamour en Nancy; la película "Metrópolis", o las decoraciones de Bakst para "Scherezada"; las actitudes del mismo Bathylle, de Adrienne Lecouvreur, o de Talma, de Sarah Bernhardt en "Fedra", o de la Pavlova en "La muerte del cisne"; y, tengámoslo muy presente, todo lo que estos distintos géneros comprenden. Y en que cada uno de ellos, nos ofrece millares y millares de aspectos.

Se comprende, pues, que se trata de una realidad sólida, la cual, en su unidad cósmica, constituye un gigantesco conjunto de seres diversos. Lo decíamos antes: es un mundo. Y de lo que se trata es de establecer el orden, la jerarquía, la morfología, la normas constitutivas de este mundo. Diría, incluso, que la fisiología y la anatomía comparadas del mismo.

Y pensemos, por un momento, en el cúmulo de siglos de paciente observación, de sagacidad, de esfuerzos, de experiencias, de construcción de una lengua razonada y técnica, y de tomos escritos para brindarnos, en la actualidad, un cuadro casi exacto del mundo vegetal o animal, de las principales leyes que rigen su estructura, crecimiento y evolución.

¿Acaso cabe suponer se requiera menos esfuerzo, una aplicación de menor monta, búsquedas menos mi-

nuciosas, para lograr una descripción arquitectónica y funcional del mundo que acabamos de evocar: de ese universo del arte poblado por esos millares de seres singulares?

Mas este mundo fue instaurado por un único demiurgo; por una única fuerza enteramente entregada a su labor en cada uno de estos seres, y que se llama el arte. Y este arte es el que podremos sin duda abarcar, merced a un último procedimiento metódico, que consiste en situarnos frente a las obras, más bien que frente a los hombres, artistas, creadores, o quienes las contemplan. Porque el arte no es únicamente el pensamiento en cierto modo privado y personal del artista, sino también un conjunto de necesidades imperativas, que se imponen al artista; que le sirven de norma, a la vez que de apoyo; y que, en el curso de su labor, le proporcionan su experiencia, sin que esta última aparezca después sino en la obra misma.

En efecto, conviene no olvidar esto, que es esencial: fueren cuales fueren las analogías que podamos hallar, por ejemplo entre una melodía y un arabesco decorativo, entre un acorde cromático y un acorde musical (salvo muy contadas excepciones, fáciles de distinguir), ni el músico, ni el dibujante o el pintor, las han deseado expresamente, ni tampoco buscado. El músico ha pensado musicalmente, el pintor plásticamente. Y en los principios peculiares al arte específico de cada uno, y en la experiencia activa y concreta, es en donde, en su labor propia, hallan los imperativos, o las selecciones de esta labor, y es donde se encuentran secretamente implicadas las razones de esa analogía.

Y son precisamente estos principios, y esta experiencia, los que podemos obtener merced a la confrontación de unas obras con otras. Darnos cuenta de su significado, es, por lo tanto, comulgar con el artista, quien siente lo que son tales principios, lo que es tal

experiencia, en la misma operación de su arte. Ello supone el darse cabal cuenta, por vías distintas, de los motivos de los actos del artista. ¡Alegría de descubrir análoga cadencia, que congrega anafónicamente piedras y notas, sílabas y perfiles, una forma igualmente valdiera para el soneto o para el pináculo, para el bajorreleve o para el scherzo! ¡Pero también la emoción de haber decubierto, de esta suerte, qué ritmo y qué forma palpitaron, dominaron y guiaron la acción, cuando, cada uno por su lado, fueron escritos el soneto, o el scherzo!

Pero esta experiencia —para decir de una vez lo que más adelante se nos aparecerá de continuo y habrá de orientarnos— fue la de una marcha hacia la existencia: no para el propio artista, no obstante haberse consolidado y cimentado en ella en su calidad de artista, sino para la propia obra. Pues ésta es, cual vamos a mostrarlo, la emocionante ruta del arte. Arranca del mármol, inocuo e inexplicable por el hecho de ser únicamente mármol, y lo convierte en la Victoria de Samotracia, término existencial, absoluto, cima intensiva en un punto del ser. Arranca de la brisa que traspasa los juncos, cual si le embargara la desesperación de su inutilidad, y la convierte en la canción rezagada que habrá de infundirle, por fin, al crepúsculo, su alma y su realización plena. Y las leyes de este caminar merecen ser estudiadas y conocidas por otros medios indirectos, incluso por quien carece del don y de la dicha de poder experimentarlas directamente, al menos su forma más pura e intensa. Pues también él quizá la necesite para otras empresas, menos sublimes, pero tal vez más vitales.

## VI. ADVERTENCIA

No se trata naturalmente aquí, como es lógico, de re-terrer por entero (por muy brevemente que fuera) el campo inmenso de estas investigaciones, ni siquiera de ocuparnos de todas las cuestiones principales que entrañan. Una anatomía y una fisiología general de todos los seres que pueblan este mundo del arte que hemos evocado, implica, evidentemente, el programa de una ciencia, y no el tema de un libro. Y estas materias no se hallan aún lo bastante adelantadas (en el estado actual de los apasionantes estudios de que se trata, y en los que una infinidad de investigaciones quedan todavía por llevar a cabo) como para que sea factible esperar dar un resumen eficiente de ellas, en unas pocascientas páginas. Nos ocuparemos, pues, únicamente de algunos de estos problemas; de aquellos que, por una razón o por otra, se imponen como más o menos actuales, o prerrogativos, o son susceptibles de ser estudiados provechosamente. Y nuestro esfuerzo principal consistirá en establecer, de esta suerte, unos principios sólidos (aun cuando sean elementales); unos principios que puedan orientarnos en este estudio y permitan a distintos investigadores llegar a un acuerdo en sus esfuerzos, ajustar mutuamente sus resultados, y contribuir al mismo monumento, anhelado para el futuro. Tal vez advirtamos, además, que el estudio de las distintas artes por separado es susceptible de alcanzar mayor profundidad, o mayor precisión, merced al hecho de esta confrontación de cada una con todas las demás.

SEGUNDA PARTE  
EL ARTE Y LAS ARTES

---

VII. ¿QUÉ ES EL ARTE?

PARA comparar entre sí las distintas artes, es preciso establecer su catalogación, su inventario. Y, para esto, es preciso buscar primero hasta qué límites se extiende el arte.

¿Qué es el arte? Si hemos de dar un concepto general, "el arte es la actividad instauradora". Es el conjunto de las búsquedas, orientadas y motivadas, que tienden expresamente a conducir un ser (¿será menester precisar que un ser ficticio? Más adelante lo discutiremos), desde la nada, o desde un caos inicial, hasta la existencia completa, singular, concreta, de la que da fe su presencia indiscutible.

Ahora bien, entendámonos con toda claridad: en esas búsquedas se trata nada menos de su aspecto ejecutivo y práctico, que del espíritu que las anima: es decir, exactamente, de los motivos de todos los actos gracias a los cuales se opera esa anaforía, ese progresivo desarrollo de un ser, desde la nada hasta su plena realización. El arte es lo que decide de los efectos que conviene producir, y de las causas que habrán de producirlos; de la justa disposición de las calidades que habrán de brotar progresivamente en la obra. Del caminar del ser, objeto de sus preocupaciones, hacia ese término definitivo y culminante, umbral de su existencia plena: su realización. El arte no es únicamente lo que produce la obra; es lo que la guía y orienta.

Por esto puede decirse del arte, con precisión aunque en términos algo herméticos, que es "la dialéctica de la promoción anafórica". O, para expresarnos en un lenguaje menos esotérico, que el arte es "la sabiduría instaurativa". Dejando bien sentado que esta palabra, sabiduría, que implica la adquisición intuitiva, y la posesión, el uso activo y concreto de una ciencia rectora, que divisa en lontananza las consecuencias futuras y las armonías de conjunto, no excluye, ni la potencia, ni el amor. ¡Sabiduría! Este término sólo podrá chocar a aquellos que en el arte ven una locura, una desorbitación, una inconsciencia, por ignorar todo lo que en sus exaltaciones más febriles encierra de conocimiento y control de equilibrio, de normas de medida y de exactitud. Y también chocará, a la inversa, a los que no reflexionan, en todo cuanto se supone que existe de arte en un mundo, cuando se cree ver en este mundo la sabiduría de un creador.

Insistiremos en un punto tan esencial.

Consideremos, por ejemplo, al pintor cuando trabaja.

Cada pincelada que aplica tiene su razón de ser, rápida y ardientemente calculada, aunque sin palabras, como en un relámpago.<sup>1</sup> ¡Qué repentino sopesar de mil relaciones de formas, de claridad, de color, de evocación de los relieves, o de la vida! ¡Qué apreciación tan rápida y sutil de la modificación del conjunto que una única pincelada es susceptible de producir! ¡Qué motivación instantánea de toda una ciencia! ¡Qué pre-

<sup>1</sup> Se trata, por supuesto, de juicios implícitos y prácticos. Una pincelada cualquiera es una opinión, ya que el pintor la aplica porque piensa que determinado color, en determinado lugar, aplicado de tal modo, es conveniente para lograr la perfecta consecución del cuadro. Y ello, motivado por cuanto sabe de su arte. Pero, huelga subrayar que el pintor puede ser completamente incapaz de explicarlo verbalmente, lo cual nada importa. (De ahí que un magnífico pintor pueda ser un pésimo maestro.)

visión de los efectos que habrán de producirse, de los riesgos que hay que salvar! Y, a través de todo esto, ¡ese hilo conductor en la extraña condición, que de continuo vuelve a aparecer en cada manifestación; ese hilo conductor que, pincelada tras pincelada, redondea, camina paso a paso, en dirección a la realización, hacia la presencia definitiva y plena de un ser! Un tono demasiado vivo, o mal armonizado; una pincelada torpe, carente de energía y de brillo, o demasiado enérgica, demasiado acentuada: todo el camino recorrido se pierde de pronto. El ser a medias extraído del limbo retrocede, torna a la nada de la cual iba aflorando. O modifica su destino y se convierte en otro. “Ya ves, hijo mío —le dice a su discípulo el pintor de ‘La obra maestra desconocida’ de Balzac—, sólo cuenta la última pincelada”. Es decir, que cada pincelada anterior sólo ha sido un inicio del camino, una salida unánime en caravana de todos esos actos conscientes y minuciosamente meditados, hacia esa pincelada postrera, objetivo de la cooperación de todos ellos. Y conviene por último, pensar que el acto final, por negativo y de abstención que sea el negarse a una pincelada más, el juicio de que la obra está acabada representa, por sí solo, apreciación del conjunto, apreciación del éxito, confrontación de la presencia con el sueño y del ideal con la realidad.

Todo esto, todo este encaminarse, esta decisión final, este conjunto de actos motivados, es lo que constituye la dialéctica del arte, la clave de la promoción anafórica de la obra. Y todos los motivos que dictan estos actos, que forman, en su sistema global, una suerte de ciencia rectora; una suerte de ciencia propulsora, o de sabiduría instauradora, constituyen el arte popiamente dicho, en lo que entraña de más fundamental y de más esencial.

## VIII. EL ARTE Y LAS ACTIVIDADES HUMANAS

POR CIERTOS aspectos, el arte de tal suerte definido pertenece al género de la finalidad. Pero esto no dice nada si no se precisa que se trata de una finalidad de un tipo completamente especial: aquella cuyo término es una existencia, y, más exactamente, la existencia de un ser. De un ser singular, con todo cuanto este vocablo entraña, a un tiempo, de riqueza, de originalidad, de facultad única para manifestarse, para ser insustituible y estar presente.

Finalidad, decimos, por completo original. La mayoría de las acciones humanas se orientan, no hacia la producción de los seres, sino hacia la de los hechos. Un cazador apunta a una liebre; un pescador le echa el anzuelo a un lucio; un jefe de ejército, o un jugador de ajedrez, idean una maniobra; un financiero compra o vende valores: su finalidad no estriba en la existencia de la liebre, ni en la del lucio, ni en la del tablero de ajedrez, sino en los hechos de la captura, la victoria o el enriquecimiento.

Esto distingue en primer lugar el arte de la técnica. A pesar de que se emplea a veces la palabra arte para designar el conjunto de los procedimientos que llevan a tales hechos —se dice el arte del tiro; el arte militar; el arte de la pesca— la palabra exacta es la de técnica. Y este criterio de finalidad “óptica”, al definir la actividad instauradora, es suficiente para diferenciar los dos géneros de su actividad. Ciertamente es que ambos cooperan: se confunden. Pero, justamente por ello nos es posible analizarlos, separarlos uno de otro, medir sus dosis. Pues, si todo arte tiene sus técnicas, casi todas las técnicas pueden elevarse hacia el arte. La meta del ingeniero puede ser, no el cruce de un río (que evi-

dentamente es acción), sino el puente que lo ha de facilitar: esa realidad que, en adelante, perdura y se afirma, con sus contornos, su gesto o su impulso, sus perspectivas de arcos reflejados en el agua, en juegos de luces y sombras; su presencia, su duración: el constructor es entonces artista, arquitecto. Incluso el financiero al que antes nos referíamos, lo es también en cierto modo, cuando se esfuerza, con sus ganancias asimétrico y financiero, una suerte de monumento cuya arquitectura le preocupa.

Y también tenemos —dicho sea de paso— la necesidad de distinguir el arte del juego, con el que a veces se le quiere frivolamente confundir, aduciendo por igual un desinterés común (el cual no siempre existe en el arte), que análoga intervención de la ficción (y, ¿qué ficción puede reconocerse en la construcción de una casa, de una iglesia, en la elaboración de un ánfora?). El juego se agota en hechos que no crean ninguna entidad establecida y planteada, a manera de realidad subsistente. Por lo tanto, nada más opuesto al arte. Si el arte es un juego, será el de Demogorgón: quien creaba un mundo para librarse de su hastío.

Se nos objetará que se dice juego \* de la interpretación de una pieza musical, de una obra de teatro; y, en efecto, ello es arte, no obstante ser acción no creadora, y que se agota en un hecho transitorio, inherente a la índole del acontecimiento.

Respuesta: sería únicamente una técnica, tendente a efectuar, conforme a una regla determinada, unas operaciones reglamentadas por un argumento teatral, si estas operaciones no tuvieran por objeto la presentación teofánica, la realización actual (a la cual el propio

\* El autor no emplea la palabra interpretar, sino la de jugar, ya que, en francés, se dice jugar el violín, jugar una obra teatral. La traducción literal es imposible en castellano. (T.)

genio del ejecutante imprime el toque final) de un ser verdadero: el drama, la sinfonía. **Pues, sea cual fuere la forma en que se quiera concebir su modo de existencia, la "Sinfonía Fantástica", o la "Doceava noche", son unos seres: tan reales e individuales, si no más, como los objetos de los que se rozan con nosotros en el conjunto humano. Quien no entienda esto, es en absoluto incapaz de entender el arte.**

Uno de mis amigos está sentado al piano. Yo aguardo. Suenan los tres primeros compases de la "Pátrica". Pese a que no se ha abierto la puerta, alguien ha entrado. Ya somos tres: mi amigo, yo y la "Pátrica".

De esta suerte, caracterizando en esta forma el arte, podríamos decir, sin duda empíricamente, y hasta en apariencia, con una expresión a ras de tierra, pero en realidad suficiente y susceptible de ser ahondada: *las artes, entre las actividades humanas, son aquellas que expresan e intencionadamente crean cosas, o, dicho con mayor amplitud, seres singulares, cuya existencia constituye su finalidad.* El alfarero rústico desea la existencia de una docena de jarros corrientes; el ceramista griego, la del ánfora de Canosa; Dante, la de la "Divina Comedia" y Wagner la de la "Tetralogía". Su labor se explica y se define enteramente con estas palabras.

Preséntanse a menudo las cosas en forma distinta. Se cree indispensable hacer intervenir la idea de lo bello en la definición del arte. Lo cual desnaturaliza el hecho capital, sumándole una circunstancia secundaria, por cierto imprecisa y dudosa.

La palabra arte, reza el "Vocabulario Técnico y Crítico de la Filosofía" (tomo II), designa —en el sentido en que se opone a la técnica— "toda producción de belleza por medio de las obras de un ser consciente". Sea. Esto es referirse a ideas corrientes. Y no por ello menos desastrosas. Dejaremos por tanto de

lado esta idea de conciencia, destinada a eliminar la obra de la naturaleza. (Y ¿por qué prejuizar que la naturaleza no puede, en modo alguno ser artista? Por otra parte, ¿acaso no se observa con frecuencia algo de inconsciencia en la operación del genio? ¿Acaso conviene dejar a un lado el genio en el hombre que crea la obra de arte?) Lo que más aventurado se nos hace, no obstante ser casi universalmente admitido, es la definición del arte por una finalidad tendente hacia lo bello.

¿Cuál fue la intención del autor de la vigesimoquinta "Mazurka"? ¿Anhelaba la belleza en general, esta calidad genérica e imprecisa, común a mil seres, a miles de obras? ¿Anhelaba, más especialmente, lo bello, en el aspecto en que lo bello se opone a lo sublime, a lo bonito, a lo trágico, a lo gracioso, a lo poético? Esto es un despropósito. ¿Acaso no anheló, expresamente, exactamente, el encanto único y peculiar de la vigesimoquinta "Mazurka"? ¿Acaso no ha deseado estas delicadezas, estas morbideces, estas seducciones, estas emotividades, o, si se prefiere, estas facultades de enervar, que hacen de esta "Mazurka" un ser aparte (pese a su aparente parentesco) no ya sólo entre todos los seres musicales, no ya sólo en la obra de Chopin, sino entre las cincuenta y una "Mazurkas"?

Ahora bien, esta facultad especial de conmover es menos la razón de ser que el testimonio más poderoso de existencia de aquel ser único, que se halla ahí, ante nosotros, y que por esta presencia puede engendrar emoción o amor, atestiguado como más real que otras muchas criaturas imprecisas de este mundo de fantasmas llamado más especialmente el mundo real.

Y ésta es la existencia, en primer lugar, que el músico convirtió en su objetivo directo; existencia vislumbrada entre brumas, o sugerida por un motivo fragmentario, por unos cuantos acordes típicos; existencia que

se esforzó por realizar enteramente, sin perder ni debilitar nada, de esa originalidad constitutiva. E igual sucede con todas las criaturas de este género. Su creador las adivina en lo que tienen de único, de personal: en lo que las hace tales cuales son; en lo que las hace ser de este modo y no de otro. La ha juzgado digna de ser, por y por ella misma; digna de merecer su esfuerzo de realización, y todos los cuidados, todos los trabajos necesarios para hacerla real en el mundo de las realizaciones musicales. ¿Qué importa que sea tierna o cruel, extraña o sublime, molesta o divertida? Según los casos, se hará querer por esa ternura o esa crueldad, por su aspecto sublime, o por su aspecto extraño. ¿Acaso no sucede lo mismo con todas las otras clases de amor, que tienen por objeto todas las criaturas de este mundo? Mas, para ser como son, hermosas o sublimes, graciosas o poéticas, es preciso primero *que sean*. Y ahí está el verdadero problema.

Observemos, en efecto, la operación del arte en toda su extensión, y, se podría decir, en toda su magnanimidad.

Las artes son, decíamos, constructoras de cosas. Por ellas se construyen las catedrales, las estatuas, las sinfonías, los vasos, los cuadros, las epopeyas, los dramas. Por ellas, las vibraciones sonoras del aire, los gestos de los cuerpos en movimiento, adquieren valor de monumentos. Por ellas los sueños, o lo que un alma iluminada o ferviente puede vagamente vislumbrar, caminan hacia una realización concreta, y acaban por definirse en realidades exterior y permanentemente presentes ante los hombres. Pero conviene medir bien la grandeza de estas realidades. Cierto es que la labor de un Vinci, de un Miguel Ángel, o de un Wagner, no puede equipararse, ni en inmensidad, ni en riqueza, a la de un Jehovah en sus seis jornadas. Pero, en su esencia es de índole idéntica. "La Virgen de las Rocas", o

"Los peregrinos de Emmaús", la catedral de Reims o los sepulcros de los Médicis, la "Novena Sinfonía", o "Los encantos del Viernes Santo", no son únicamente asociaciones de colores en un panel, o enjambres de notas que hacen vibrar el aire, o piedras acumuladas y esculpidas. Cada una de estas obras es también un mundo completo, con sus dimensiones espaciales, temporales, y también con sus dimensiones espirituales, con sus ocupantes reales o virtuales, inanimados o animados, humanos o sobrehumanos; con el universo de los pensamientos que despierta y mantiene deslumbrantes ante las mentes. Y es un universo que vino al ser, a la presencia, en su unidad.

Y el hecho es que este universo existe, sea cual fuere su modo de existir. Más aún, por ser obra maestra, dispone de una existencia particularmente intensa, deslumbradora. Ha sido menester que satisfaga (o que se satisfagan para él) todas las condiciones, generales o particulares, de esta existencia. Y en esto estriba la misión profunda y casi milagrosa del arte. Dar fe únicamente, en esas condiciones, de la belleza, es decir muy poco frente a un problema de un sentido tan complejo, tan preciso, tan variado, y a la vez tan profundamente enraizado en el corazón del ser. La belleza es tan sólo una manifestación global de todas las armonías, de todas las floraciones, de todas las inventivas, de todos los hechizos, de todas las sonrisas y de todas las apoteosis, de todas las interpretaciones justas y de todas las realizaciones necesarias a esta consecución. Y si designa solamente la impresión afectiva que para nosotros, contempladores, se desprende de la plenitud de esta consecución, es únicamente una de sus manifestaciones generales, en la etapa de una actitud de apreciación reflexiva de la obra ya concluida. ¿Qué es la belleza? Es la impresión que nos causa, en lo que al sentimiento se refiere, y en conjunto, el acierto per-

fecto del arte en sus obras. Definir el arte por esta impresión final, es girar dentro de un círculo. Digamos mejor que el arte tiene por meta directa, constitutiva, la existencia, por lo menos satisfactoria, y a ser posible absoluta, triunfal, ardiente, del ser singular; su obra. Y entonces desaparece el círculo.

Nuestra definición basta, por tanto, para caracterizar, entre las actividades humanas, las nueve (por lo menos; probablemente doce) bellas artes, e incluso para recoger también lo que subsiste de arte en las actividades análogas. ¿Es esto un mal? Si queremos decir lo que, de por sí, significa el arte, ¿acaso no es menester, precisamente, definirlo con amplitud bastante para permitir la aparición de estas afinidades, de esa presencia del arte todavía reconocible, al margen de los límites de sus presencias en cierta manera profesionales y típicas? Puede existir el arte en un trabajo filosófico o científico; en la instauración de un monumento de ideas; en la de una hipótesis grandiosa. Se le ha de reconocer, evidente y necesario, en una obra educacional, en la más hermosa acepción de este término. Forjar un carácter, templar un alma, llevar un ser humano al completo florecimiento de su existencia personal: ¿quién podría tener éxito en tamaña empresa, sin sentir todo cuanto implica de arte, es decir de cuidados, de adivinación del futuro, de anhelo de realizarse, con una actitud estética en nada inferior a la labor del artista?

Así, pues, los perfiles del arte son, en la actividad humana, hartamente imprecisos, ya que el arte penetra en esta y la movilidad por doquier. Las mismas bellas artes no se hallan claramente delimitadas. Las artes menores escapan, por gradaciones indefinidas de esta atmósfera, que parece caracterizar este campo peculiar. No cabe duda de que hay algo de arte en la fabricación de un cuchillo de mesa, de una muñeca, de un vestido

o de un sombrero, y también en el diseño de una máquina. Y las artes mayores tienen a su vez tales ramificaciones, y arrastran tras sí sombras impuras y menudadas de ellas mismas. El arquitecto no edifica únicamente iglesias o palacios, sino también casas de apartamentos, puentes de ferrocarril, alcantarillas, muros que encierran jardines. No todas las esculturas se encuentran en las exposiciones, ni en los museos, ni están talladas en mármol blanco. A veces la escultura se ha entretenido, y después se ha extraviado, en la talla del hueso, del cuerno, de una castaña de Indias, en la decoración de pipas, o de puños para bastones. Después de la pintura de caballete, he aquí la de brocha gorda, sin olvidarnos del arte "de pintar y embellecer el rostro". Después de la música de los grandes conciertos sinfónicos, tenemos la música de danza, la música militar, carillones y señales. Después de la danza espectacular, la danza de salón, el "dancing", el cabaret de baja estofa. ¿Dónde está el límite que buscábamos? *Desinit in piscem...*

Así, todo lo que se puede decir, es que nuestras nueve, o nuestras doce bellas artes, constituyen únicamente actividades representativas. Y que su única característica consiste en hallarse más concentradas, más puras, más inmediatamente orientadas hacia producciones autónomas, en cierto modo gratuitas, y con cierta pureza existencial. En su derredor, se extiende un nimbo completo de actividades menos puras, comprometidas en exigencias complejas, creadoras de obras cuya utilización no las limita a esta sola razón de haber sido creadas por el arte, y de tener el privilegio de atestiguarlo.

Reconozcamos a todas estas bellas artes la trascendencia y la peculiaridad de constituir una especie de centro estelar, perfectamente organizado, de actividades artísticas muy puras, y que se bastan a sí mismas. En

esto consiste su valor y su importancia particular, como sólida base de nuestro estudio.

## IX. EL PROBLEMA DEL ARTE EN LA NATURALEZA

¿SE EXTIENDE el arte aún más allá? Aquí las cosas se tornan más oscuras, y empezamos a percibir cierto sabor de hipótesis. La ampliación de la cuestión se efectuará, por ejemplo, de esta suerte: su definición del arte —me dirá algún objetante— es muy flexible. ¿Acaso hemos de clasificar como arte todo proceso susceptible de promover una existencia? ¿Acaso —objetará sarcásticamente Menipo— me bastará con hacer un niño para ser un artista?

Broma de mal gusto. Desde luego —le contestaremos en el mismo tono a Menipo— si en aquel momento pensáis en hacer al niño rubio o moreno, si sabéis cómo darle ojos azules o negros, aficiones científicas o literarias, entonces, tenedlo por cierto: sois un artista, y hasta un gran artista.

Por lo general, la naturaleza es la que determina todo esto. Ella es la que, conforme a sus normas, edifica, misteriosamente, sabiamente, delicadamente, el nuevo ser. El artista, es ella.

Ahí está el único alcance verdadero de la objeción; en esto radica la única dificultad. ¿Acaso es posible calificar realmente a la naturaleza de artista, en sus operaciones instaurativas, y en particular en las que producen un ser vivo?

Cuestión en verdad delicada, que ha suscitado controversias filosóficas, y sobre todo científicas, y nos cuidaremos mucho de tratarla a fondo. Limitémonos, por tanto, a decir esto: nuestra definición es de tal modo

sólida, que permite esclarecer mejor, dar forma o convertir en ecuación, problema tan arduo.

En efecto, de dos cosas una. Y lo que sigue plantea un dilema.

O la naturaleza, en estas sucesiones de hechos que conducen al nacimiento, al crecimiento, a la afirmación cabal de un ser, para nada tiene en cuenta la propia existencia de dicho ser; operan, pues, únicamente por leyes mecánicas, ciegas, faltas de orientación, cuyo resultado fatal, pero indiferente, habrá de ser, según las circunstancias, unas veces el nacimiento viable, otras el aborto, otras la creación de una especie, y otras su desaparición, y ello merced a unas leyes de los hechos, que causan uno u otro de los hechos sin preferencia, sin aceptación alguna del resultado de su operación, así sea este resultado la existencia o la nada, un monstruo o una criatura perfecta.

En tal hipótesis, no existen en la naturaleza verdaderos procesos instaurativos, orientación alguna de ninguno de sus procesos encaminados a la existencia de tal o cual ser, y, por consiguiente, ningún arte. Y así nuestra definición del arte, lejos de ser demasiado amplia, y de englobar indebidamente unos procesos naturales de instauración, sirve por el contrario para demostrar cumplidamente que el arte, entendido de esta guisa, no existe en la naturaleza. Criterio eficiente, que permite denunciar una ilusión, y mostrar exactamente sobre qué descansa. Sí; de ser así, la apariencia instaurativa de los procesos naturales sería pura ilusión. Sólo existe una coincidencia parcial y engañosa entre lo que un artista pudiera hacer, teniendo por mira a los seres, y lo que hace la naturaleza. La ilusión del arte procede del hecho de que nosotros estamos alertas, ante este hacer y deshacer, ante esta floración y este agostamiento de los seres, que sólo es falaz reflejo de la indiferente actividad de la naturaleza, la cual para nada

tiene en cuenta este aspecto de su perpetua transformación.

O que la naturaleza no tiene tal indiferencia con relación a la existencia. Esto no quiere decir que hay que suponerla consciente, ni tan sólo capaz de desear, de querer, aun inconscientemente. Basta con admitir que la existencia o la nada, y las cualidades intrínsecas del ser, resultado del proceso de formación, intervienen de algún modo, en calidad de coeficiente, en la ley del fenómeno. Basta con suponer que, en la serie de hechos cuyo resultado es la presencia, por ejemplo de tal cristal, o del lirio, o del león, o del hombre, las cualidades propias de estos seres, y más generalmente su propia existencia, su presencia en el mundo y no su ausencia y su nada, tienen un peso cualquiera (incluso ínfimo, a manera de causa infinitesimal, pero operante, en particular, a favor de la ley de los grandes números, como un golpecito débil, pero positivamente reconocible) en la balanza de los acontecimientos que han dado por resultado el mundo tal cual es. En este caso, uno tiene el derecho e incluso el deber (de ser ello cierto) de hablar a un tiempo de proceso realmente instaurador y, en consecuencia, de arte en la naturaleza. Un arte, por supuesto, hermético, inconsciente, que actúa únicamente para favorecer un poco la existencia contra la nada; para, a través de mil fracasos, mil derrotas, mil obstáculos, dirigir de tal suerte la evolución de los seres y de las cosas, que a la fuerza resulten, mejor o peor, todas las presencias de que da fe el estudio de la naturaleza, de manera que las formas del cristal, del lirio y del león, no constituyan de modo absoluto una casualidad, sino que sean el efecto de un coeficiente de arte realmente presente y que actúa, débil o enérgicamente, lo mismo da, en la naturaleza.

Y en este caso, nuestra definición es igualmen-

te válida, puesto que permite precisamente descubrir (si hay lugar a ello) este coeficiente de arte, su presencia, los medios de su actividad, y su lugar exacto.

En síntesis, o existe arte en la naturaleza, y entonces nuestra definición debe englobarlo, o no existe en absoluto, y nuestra definición deberá permitir que se desvanezca esta ilusión: y es lo que hace. De todos modos, la definición es buena.

Por otra parte, no vacilamos en decir que, en nuestra opinión, la hipótesis afirmativa (o sea, la de la existencia de un débil, pero activo coeficiente de arte en la naturaleza) es la que vale. Creemos (y es el único sentido realmente aceptable por la ciencia que se pueda poner en el concepto de finalidad) que hay ciertos coeficientes existenciales en el orden biológico, es decir, que la existencia, la presencia positiva de algunos seres, y, en consecuencia, también de algunas de sus cualidades (morfológicas u otras) —lo que los hace aparecer tal como son— intervienen en forma positiva (y hasta estadísticamente mensurable) en el decurso de los acontecimientos de que somos testigos. Ahora bien, en este caso, este arte cósmico, natural, realmente presente en la evolución del mundo, difiere enormemente, por unas características fácilmente reconocibles, del arte humano. Y no carece de interés para la estética comparada, el trazar a grandes rasgos el cuadro de estas diferencias, por muy problemática, o discutible, que sea su hipótesis básica.

Este arte natural tiene, en primer lugar, la característica de actuar en forma muy distinta, en el mundo de la vida y en la naturaleza inanimada. En esta última, puede decirse que sus obras (con el rico tesoro de formas decorativas que nos brindan) tienen por ley principal las condiciones de la estabilidad. Todo sucede cual si, al intentar todas las combinaciones posibles, la naturaleza, movida por una experiencia ciega e

ineludible, seleccionara las que se organizan en sistemas arquitectónicos duraderos, equilibrados; como si quisiera, de esta suerte, destacar y demostrar (y demostrarse a sí misma) las cualidades estéticas que responden a estas necesidades arquitectónicas; como si, por último, impusiera (y podríamos evocar aquí fenómenos análogos al hábito) una inherencia necesaria, para algunos de sus elementos, de las disposiciones arquitectónicas de este modo objeto de plusvalía. Tal es esta peregrina finalidad estética, que parece regir ciertos procesos de génesis cristalográfica, y que se traduce por la necesidad científica de hacer intervenir, en el estado actual de la ciencia, un factor estrictamente morfológico, en el decurso de los hechos que los realizan.<sup>1</sup>

Por lo que toca al arte en las instauraciones orgánicas, o biológicas, tiene características muy notables.

Lo primero, que todo ocurre cual si distara mucho

<sup>1</sup> La estética registra aquí una observación tan importante como curiosa: la de que (como resultado de la ley de Haüy, que excluye la introducción en morfología cristalográfica de números irracionales, tales como  $\sqrt{5}$ ), ninguno de los tipos de redes cristalinas (definidos en particular por Bravais) admite las formas pentamétricas. Dicho de otro modo, el famoso número phi, a que tan aficionados se muestran ciertos maestros de la estética, no podría intervenir en esta estética natural de lo inanimado, ni en ninguna de las formas, empero tan interesantes desde el punto de vista decorativo, que da como modelo en las artes. La estética del número phi sólo puede existir en el mundo orgánico. Conviene decir que M. C. Ghyka (uno de los mantenedores actuales más renombrados del número de oro) con gran probidad así lo reconoce, en su obra *La estética de las proporciones en la naturaleza y en el arte*. Mas, saca de ello la conclusión de una estética por entero "vitalista". Sería menester reconocer, pura y llanamente, que el número phi es únicamente el índice matemático de determinadas estructuras formales, asaz escasas, cuyo valor artístico, por otra parte, depende aún de otras condiciones, no siendo por tanto este índice, su razón necesaria, ni siempre suficiente, hecho sobre el cual insistiremos más adelante.

de haber alcanzado (cosa muy comprensible) la misma perfección, la misma estabilidad, el mismo rigor definitivo, que el arte inorgánico. Se encuentra en periodo de experimentación, de prueba; y sólo sobrepasa con rapidez y rectitud (por obra de la "taquigénesis") sino los periodos en que empieza de nuevo, como quien dice de recapitulación de los procesos logrados anteriormente, por los cuales el ser vivo, en su evolución ontogenética, recorre la evolución filogenética. Y aún en estas recapitaciones simplificadas, abreviadas, condensadas, conserva muchos aspectos inútiles, muchos rodeos, que únicamente la historia contingente de la vida puede explicar. ¿Por qué la naturaleza, al tener que crear un mamífero, le provee primero de órganos branquiales, que en seguida hace desaparecer? Porque su arte no es puro, no carece de obstáculos, y comprende todavía muchos titubeos históricos. Tal vez, dentro de miles de años, y quizás en otras realizaciones cósmicas, las génesis biológicas posean las certidumbres, las abreviaciones, la posibilidad de recorrer el camino más corto, que caracterizan el arte de la naturaleza en lo inorgánico (cuyas leyes parecen datar de un periodo más remoto, y como ya experimentado en anteriores cosmogonías, cuyo recuerdo perdurara en este mundo, conforme a la hipótesis de L. Hearn). Pudiera ser que entonces las génesis de la vida se hallaran entre las operaciones rápidas y directas de la naturaleza, la cual en ese caso avanzaría vacilante por unas instauraciones de otros géneros, por un plano superior. La naturaleza sólo hace rápidamente y bien lo que ha vuelto a empezar indefinidamente, en el curso de unos procesos cada vez más reiterados, cada vez más estereotipados.

En este campo de la vida, en el cual titubea, no hay nada que esté realmente concluso. Tan sólo una culminación provisional, un *acmé*, que permite adivinar

a veces en el ser real a un ser ideal, al que ya empezó a hacer imposible, a aniquilar, desde el momento mismo en que le daba esta vida que, tarde o temprano, ha de declinar. Un ser ideal, que con frecuencia el arte procura adivinar en las transparencias de lo real, para fijarlo en su esplendor, en su certidumbre.

Conviene añadir que las formas biológicas ofrecen un carácter bastante peculiar. En su conjunto, son funcionales. Someten la estructura, en lo que tiene de característico, a determinado género de vida, de actividad.

A estas materias diversas: el reptil, el pájaro, el mamífero, les ofrecen como tipo ejemplar el animal apto para correr, o volar, o nadar; el animal de presa, o el que padece, apacible y perseguido; por último, el ingeniero, el ser industrioso, sin contar el solitario, o el ser social. Todo sucede cual si estas obras de la naturaleza tuvieran el doble principio de ser y de representar algo. Y así se podría intentar una comparación entre estos dos mundos de la materia inorgánica y de la vida, y estas dos categorías del arte decorativo y del arte representativo, de las que hablaremos más adelante.

Pero hay que cuidarse, en las simplificaciones y las estilizaciones esencializantes, de esta suerte iniciadas, de reforzar la complejidad y la diversidad, incluso la falta de claridad, de los hechos reales. No nos olvidemos de que ese arte de la naturaleza es siempre impuro; de que depende siempre del imperio de acontecimientos indiferentes, por el cual la finalidad óptica sólo ejerce una influencia muy limitada, muy débil. Se trata tan sólo de un principio de orientación, lo bastante débil en su acción como para percibirse únicamente por medios estadísticos, válidos sólo para grandes números, y que no adquiere su rigor y su valor restrictivo en los casos individuales, sino cuando hace también dejación de su carácter de finalidad: cuando se inmoviliza en procesos

convertidos en hábitos y ya mecánicos, verdaderas técnicas, ayunas de arte, de esta labor natural.<sup>2</sup>

En efecto, conviene no olvidar que la comparación con el arte más puro (si bien más limitado en sus recursos) del artista es siempre la clave de tales investigaciones. Ella es la que permite, al aislar la dialéctica de las realizaciones de un proceso anafórico imperfecto y oscuro, discernir, en la amalgama del proceso natural, este factor estético velado, implexo e imperfecto, combinado siempre con la acción de leyes indiferentes o perturbadoras, en relación con la orientación general que define su modalidad artística.

El arte humano, por otra parte, se apoya por doquier en este arte natural. Depura sus acciones; desprende ciertos ideales, y los expresa por separado; para otros fines, toma de él ese tesoro de formas de las que no le es posible desprenderse por completo. Y, sin embargo, al actuar de esta suerte, se libera de él y lo sobrepasa por su libertad. Estas formas, las impone a otras materias. A la decoración de un tejido, le brinda una decoración tomada de la fructificación de un musgo o del diagrama de una flor. Da al mármol la forma de un cuerpo vivo: esa forma que, en la naturaleza, es producto de la química de los compuestos de carbono, oxígeno, hidrógeno y nitrógeno. Aquí radica la grande, la

<sup>2</sup> Por esto no valen los argumentos, tan a menudo presentados por los adversarios de la idea de finalidad biológica (E. Rabaud, H. Matisse, etc. . . .) y sacados de las excepciones, de los fracasos, de los casos en que un proceso natural actúa en contra de su hipotética finalidad: monstruosidades, errores de la naturaleza o del instinto, producción, por obra mecánica de las mismas leyes que, por lo general, son favorables a la vida, de órganos inútiles, o de estructuras morfológicas vitalmente indiferentes, "cualesquiera". En realidad, estos hechos se hallan estadísticamente en minoría. Es menester comprobar, tal vez como hecho extraordinario, pero positivo, que estas leyes mecánicas, en la mayoría de los casos, actúan en sentido favorable a la existencia, y conforme a los arquetipos constructivos que dominan estas instauraciones naturales.

enorme y principal diferencia entre el arte humano y el arte natural: el arte humano se halla casi por completo emancipado de esta terrible condición del arte natural, que es la inmanencia de la forma en una materia determinada. Y no es que deje de resentir su impacto, cual lo veremos cuando nos enfrentemos al problema del papel desempeñado por la materia en el arte, y la importancia de las sugerencias morfológicas de esta materia; pero, siquiera en principio, el arte humano conserva el derecho, y se deja tentar por la aventura de doblegar la forma a sus propios designios, y de invocar la materia tan sólo subsidiariamente, en la medida en que se presta a dichos designios.

## X. EL ARTE Y LAS ESPECULACIONES ONTOLÓGICAS

¿ACASO hemos alcanzado los límites de toda presencia posible del arte? Quizá en el orden de las observaciones concretas; pero desde luego no en todas las dimensiones de la inquietud filosófica. ¿Será preciso decir que la idea de un tránsito orientado por una sabiduría, o un espíritu dialéctico, hacia la existencia, despierta millares de ecos metafísicos? Arte divino; instauración absoluta del ser; organización total de la Representación por el Espíritu: he aquí otras tantas cuestiones que el lector de esta obra sin duda no desea ver profundizar. Pero no sobraría recordar que conciernen directamente al concepto del arte. Problemas insolubles, o valerosos intentos de iluminación de lo incógnito, las especulaciones metafísicas referentes a estas materias se nos aparecen como fulgores tenebrosos. Y al mismo investigador de cuestiones estéticas, le importa comprobar lo siguiente: primero, que el arte, aquí, es en efecto

objeto de la especulación, es decir que la idea fundamental que hemos de tener del arte, ha de ser susceptible de abarcar, si fuere menester, estas grandiosas hipótesis, cuando encierran algo que corresponde a una realidad, y que puede ser provechosamente examinado por la mente humana; y segundo, que la luz que ilumina va del arte humano a estas especulaciones inquietas e inciertas, y no en sentido contrario.

Lo cual entraña al menos una superioridad para los teólogos: éstos no vacilan en evocar la idea del Dios artista, del Dios cuyas categorías estéticas pueden impregnar la acción, *Deus artifex*. La analogía entre Miguel Ángel cincel en mano y Jehovah en el esplendor de sus seis días, no sólo es enseñanza para el esteta, sino para el metafísico. Al abrir un capítulo de estética comparada —relacionar el arte humano con la idea de arte divino; confrontar la instauración parcial de un microcosmos con la instauración total posible del macrocosmos— le descubre tan sólo, al analista de las bellas artes, el panorama de una hipótesis que penetra hasta lo más hondo, que le proporciona unas cuantas imágenes y a la vez el sentimiento de la importancia de lo que se plantea. A la inquietud de la metafísica, al desesperado esfuerzo de la teodicea, le sugiere un método, al recordarles que, si bien es imposible “penetrar los designios de Dios”, al menos siquiera la única imagen que tenemos a nuestro alcance de las actividades de la instauración cósmica, reside en la actividad del artista. Y esto no es únicamente una imagen, es una experiencia.

Y esto es lo que no debería olvidar (pero olvida con demasiada frecuencia) el metafísico puro. Pues la misma analogía, no sólo puede referirse a Jehovah en sus seis días, sino al espíritu hegeliano, o hameliniano, en sus tríadas de categorías. Ahora bien, ¿en qué consiste que Hegel se haya olvidado de incluir en su

monumento el problema de la realización, de la conclusión, del resultado de la acción? ¿Por qué razón, a Hamelin, le perturba la idea de categorías puramente estéticas, que pueden poner en peligro sus categorías intelectuales? El motivo es el siguiente: que tanto uno como el otro han concebido el arte (por haberse hecho del arte una idea demasiado mezquina, por ejemplo relacionándolo únicamente con la atmósfera de la belleza) como una provincia parcial, como fragmento limitado, como un solo capítulo de su gran epopeya. Sin darse cuenta de que penetraba en toda la trama; de que, en pureza, constituía el motor y la clave dialéctica y profunda.

No nos arriesgamos a ocuparnos de este capítulo de estética comparada. No vamos a hablar ni del arte divino, ni del originado en la mente humana. Nos contentaremos con mostrar cómo se plantea su problema. Lo que importa, es recordar a los que se arriesgan por esas regiones, que en ellas no tendrán más hilo conductor que el estudio de la dialéctica del arte. Y a los que se interesan por el arte, que sus resonancias metafísicas son reales y profundas. La experiencia que proporcionan tiene un alcance ontológico —más exactamente: ontogónico— que no es posible ni omitir ni dejar en silencio.

Y esto nos dice el alcance de la estética comparada, a la vez que nos recuerda el principio de su método.

El arte, esta promoción heroica de la existencia, unas veces visionaria, y otras concretamente manipuladora, en ocasiones difícil, vacilante, con cortapisa, secolar y lenta, y, en otras, a ratos enigmática y lejana, posee innúmeras presencias. Los campos que le son privativos son inmensos; los surca con idéntico impulso. Pero, en su centro, y para que podamos más cómodamente acercarnos a él y estudiarlo en forma directa y positiva, ofrece una constelación de nueve haces

sencillos, de nueve actividades organizadas, que parten de la labor concreta y la experiencia del hombre. Y aquí es en donde se puede, por medio de la comparación de estas actividades, destacar lo esencial, cuya esencia ontológica tiene inmenso alcance. Pues resulta indiscutible que el escultor, cincel en mano, el pintor con sus pinceles, el poeta y el músico con su estilográfica, realizan un trabajo de creación divina. Al crear la "Venus de Milo", o "la Primavera", la "Invitación al viaje", o la "Patética", crean lo que, ni Dios, ni la naturaleza, habían hecho. Y lo que de esta suerte nos enseñan, en cuanto a los caminos que llevan semejantes realidades hacia la existencia, es la única experiencia auténtica que poseemos; el único modo directamente al alcance de nuestra observación, de la actividad instauradora pura.

He aquí por qué, si añadimos a nuestras anteriores definiciones del arte esta otra: *el arte, es lo que existe de común entre una sinfonía y una catedral, una estatua y un ánfora; es lo que hace equiparables entre sí la pintura y la poesía, la arquitectura o la danza*,<sup>1</sup> no sólo señalamos un noble y hermoso tema para el estudio, sino que, además, demostramos que este estudio tiene un alcance que sobrepasa el simple interés por las cosas de la belleza, o del genio; que discierne, en actividades de por sí nobles y sobresalientes para la condición humana, un principio susceptible de sobrepasar, en importancia, en valor o en esencia, el plano humano.

<sup>1</sup> Con esto llegamos a nuestra quinta definición del arte. La sexta se encontrará en el capítulo XV. Sobra decir que todas concuerdan y representan la misma realidad bajo distintos ángulos.

## TERCERA PARTE

### ANÁLISIS EXISTENCIAL DE LA OBRA DE ARTE

#### XI. PLURALIDAD DE LOS MODOS DE EXISTENCIA

YA HEMOS visto que, por lo menos, nueve artes, características, forman, en el centro de su región humana, el núcleo de la nebulosa del arte. Tradicionalmente, se clasifican de esta suerte: arquitectura, escultura, dibujo, pintura, danza, poesía, música, y, además, ese grupo complejo a menudo llamado artes menores (también se dice artes decorativas, artes industriales, y cada uno de estos términos tiene sus fallas). Y es menester sumarles este recién llegado, que ya nadie discute: el arte cinematográfico.

¿En qué consiste que existan varias artes? Esta pregunta, inevitable, esencial en nuestra investigación, no puede ser contestada antes del estudio de la morfología general común a toda obra de arte. Únicamente después de haber reconocido los distintos planos existenciales, sobre los cuales se establece, será posible discernir exactamente las razones de esta pluralidad.

Una obra de arte, es un ser único, tan único cual puede serlo, en su singularidad, una persona humana. Ahora bien, por muy completa, por muy esencial que sea la unidad de un ser humano, éste no deja de establecerse sobre varios planos, o modos, de existencia. Encontramos al hombre en la esfera de la existencia física, psíquica, de la espiritualidad; en lo actual y en lo vir-

tual. Una persona es por igual el centro hipotético, el principio original de mil acciones diversas, y la realización ideal, y como quien dice situada en el infinito, de una unidad que se busca a sí misma. Por cierto que a mitad de camino, siempre entre la existencia plena y el esbozo a medias salido de la nada.

La obra de arte existe, quizá más intensamente, en forma más esplendorosa, más completa, mejor terminada. Lo cual no le impide, con sus presencias indudables, hallarse establecida en una pluralidad de planos existenciales, indispensables todos. Enumerémoslos. Calibremos este espesor o esta profundidad perspectiva de su ser.

## XII. EXISTENCIA FÍSICA

VEAMOS un ejemplo. El más corriente. La "Gioconda". Vista desde cierto ángulo, es un objeto material. Bastidor, lienzo, pigmentos de color: éste es el cuerpo físico de la obra. Su modo de existencia es el de las cosas físicas.

No puede existir obra de arte sin este cuerpo. Una catedral, una estatua, son ante todo piedra. Una sinfonía, es aire estremecido y vibrante. Una obra literaria, es papel impreso o manuscrito. Y así sucesivamente. **Todas las obras de arte tienen un cuerpo.**

**¿Sin embargo puede existir una obra de arte antes de tener un cuerpo? El poema, la sinfonía ¿se hallaban encerrados en un alma antes de existir en el papel, en caracteres negros sobre blanco?**

Sea, pese al riesgo de conceder demasiada existencia a tan imprecisas imágenes, casi únicamente premonitorias. Ésta es por igual la región de lo que será, como la de lo que no será jamás. En ella, las posibles obras maestras en nada difieren aún de las imprecisas visiones

de las veleidades de los impotentes y los fracasados. **Entre lo que, para existir, exige el esfuerzo vigoroso del genio, y lo que nunca se realizará, marcado con el sello letal de lo imposible, de lo absurdo, del borrador destinado forzosamente a permanecer amorfo, no puede divisarse aún la divergencia en esta etapa.** Mientras la primera pincelada, el primer golpe del cincel o del buril, aún no se ha dado; mientras la primera línea no ha sido escrita, **es discreto no decir todavía: la obra existe, ahí está.**

Interés, empero, de esta etapa pre-natal para la estética comparada: el objeto artístico se encuentra con frecuencia en ella aún mal definido, en lo que atañe al género de arte al cual corresponde. Momento hubo, en que el Cristo del "Juicio Final" o los "Ygnudi" de la Sixtina, no eran en el alma de Miguel Ángel, en puridad, ni pinturas, ni estatuas, y, a la vez eran ya algo de lo uno y de lo otro. Y tal idea literaria, en esta etapa que pudiéramos decir fetal, permanecía indecisa: ¿drama, poema o novela? y hasta ¿quien sabe?, tal vez ballet o pantomima. Pero, cuando se toma el pincel, la espátula o la estilográfica, el trozo de barro o la cuartilla, es menester decidirse.

Con esta corporeidad física es con lo que la obra (tal como subsiste) empieza a existir, a tener su existencia positiva y real.

Y también podríamos hablar de una especie de ser a un tiempo absoluto y virtual de la obra, independientemente, no sólo de toda realización material, sino, incluso, de todo concepto. Considerados bajo determinado ángulo, los dramas futuros y los monumentos que todavía no han sido erigidos ya están ahí, en uno como cielo platónico de los inteligibles, si se considera tan sólo el conjunto de las correlaciones armónicas, la lógica interior que las condiciona y constituye su trama virtual. Incluso; cual en una contra-prueba, se

hallan en la sociedad que los guarda. El poema de mañana —el que habrá de colmar una espera, de saciar una necesidad, de justificar una gloria—, este poema aún no nacido, ya está ahí, igual que la estatua en bronce ya se encuentra en el molde aún vacío. ¿Quien de nosotros habrá de escribirlo?

Pero no es de la obra por hacer de lo que vamos a tratar, sino de la obra ya hecha, de la obra presente. Y ésta, sólo es indubitable merced a la indiscutible región de la presencia física.

Al respecto, observamos una distinción importante: hay artes que dan a sus obras un cuerpo único y definitivo. Verbigracia, la estatua, el cuadro, el monumento.

Otras son a un tiempo múltiples y provisionales. Por ejemplo, el cuerpo de la obra musical, o de la obra literaria. “La infortunada música —decía Vinci— muere de seguida”; no, no muere, pues de continuo renace. Pero requiere cada vez una especie de palingenesia ceremonial, de teofanía ejecutiva, de resurrección por metempsicosis, con un cuerpo cada vez: la ejecución de una pieza de música, al igual que, en lo que atañe a la literatura, la lectura del poema, o la representación teatral. ¿Debilidad de estas artes? Tal vez. El término postrero de su presencia sólo puede alcanzarse provisionalmente en una resurrección siempre algo distinta, en la cual la personalidad, la voluntad, incluso quizá el capricho de los ejecutantes desempeña un papel. Su autor nunca puede considerar estas obras como totalmente conclusas: requieren siempre un complemento de creación, el cual depende del instrumentista, del actor, del declamador. Pero también potencia y espiritualización del ser, gracias a este posible menosprecio de un cuerpo únicamente prestado, caduco y siempre sustituible. En música, en dramaturgia, *la obra posee cuerpos que cambian*. En estas artes, la

anécdota histórica de los acontecimientos con que finalmente tropieza el cuerpo de la obra pierde su importancia. La primera representación de “El Cid”, o la composición exacta de la orquesta dirigida por Haydn en el palacio del Príncipe Esterhazy, o incluso, la forma en que el propio Beethoven empuñaba su batuta tal cual día, en la dirección de “la *Quinta*”, no pueden ser ejemplos para las representaciones o interpretaciones futuras. Si es cierto que, en “La Lanzada”, o en “Sardanápalo”, subsiste inscrita y emocionante, la coreografía histórica del pincel de Rubens, o de Delacroix, en los días de su génesis, en cambio, la interpretación de Mademoiselle Georges, o la de Rachel, la interpretación de Habenesk, o de Charles Lamoureux, sólo por cierto tiempo podrán impregnar el papel o la partitura, y después se esfumarán. Y la obra podrá renacer, siempre joven, en tanto que los colores se oscurecen y se agrietan, en tanto que los colosos llevan marcado en el rostro “el pie brutal de Cambios”. El libro impreso, múltiple, omnipresente, salvaguarda la obra que la mancha de tinta de Paul Louis Courier siempre amenaza en su original, por muy emotivo que éste sea. Son juegos extraños y complejos del bien y del mal, de lo esencial y de lo concreto, de lo vivo y de lo eterno. ¿Será menester entretenerse en observar, en el cuerpo concreto, único y material de la obra del arquitecto, las mutaciones que aporta el tiempo; la página dorada y el desplomarse de las columnas, la huella de los encuentros singulares, de las confrontaciones del alma —la firma de Loti en el muro de Baalbek, o la conmoción del terremoto? ¿O es menester preferir ese desprendimiento espiritualizante, por el cual, aquí, mi Baudelaire, encuadernado en piel, magullado, o manchado en algunas hojas, es únicamente mi propio ejemplo, que quizá guarda el testimonio de aventuras del alma, que sólo a mí me conciernen? ¿Es menester

alabar esta ubicuidad de la música, por la cual se halla presente a un tiempo en mil lugares, en mil momentos diversos; que la entroniza en la vida humana con una intimidad infinitamente más honda que la que puede tener el cuadro en su museo? Cuestión de gusto. Quien prefiere determinado arte, habrá siempre de preferir su condición física particular.

Observemos únicamente tres puntos: primero, la posibilidad, para la obra plástica, de adquirir una especie de ubicuidad, tal vez interior, pero que, con todo, conviene no menospreciar así como así, por la multiplicidad de las copias, o reproducciones grabadas, o fotográficas; reproducciones análogas, si se quiere, a lo que, para la obra musical significa una ejecución imperfecta, una interpretación de aficionado. Y, empero, ello implica un modo de aportar a la obra, de la cual algo subsiste en estos cuerpos secundarios y disminuidos, una presencia y una resonancia amplificadas. Observemos también la importancia de todo ese conjunto instrumental —pinceles o cinceles, flautas o cornos, vestuario y escenografía— que sólo atañen a esta realización física, y desempeña un papel técnico cuya importancia varía enormemente, según las diferentes artes. Allí donde aparece especialmente importante, el arte corre el riesgo de convertirse en simple mensaje de virtuosismo técnico. Por último, observemos que aquellos que, en la apreciación estética, insisten demasiado exclusivamente en las improntas de la vida, en los recuerdos biográficos impresos en ciertas obras y referentes a su génesis física original, se concentran en un punto de vista sólo válido para determinadas artes, aquellas en que la creación espiritual se confunde con la ejecución material, exigiendo, al igual una que otra, un único agente. Ahora bien, ¿dónde se encuentra, por ejemplo en la obra musical, esta evocación física de la mano creadora? A no ser que uno se deje llevar

de esa superstición, o de esa aberración, de preferir la obra manuscrita a la obra sonora y realmente vibrante; también, por un corto-circuito que va directamente al oyente al intérprete (y haciendo caso omiso del autor, de la propia obra) considerar la interpretación fugitiva, y el intérprete ocasional, más importantes, más emocionantes, que la existencia espiritual duradera y la creación genial y original de la obra en el papel.

Este desdoblamiento en autores y ejecutantes intérpretes, por otra parte, no se presenta únicamente en las obras de cuerpo provisional. Conviene no olvidarse de que, ni Rafael, ni Rubens, pintaron siempre enteramente con sus propias manos los cuadros, de los cuales a veces sólo dieron la idea y las directrices principales de ejecución a sus discípulos.

Y una última palabra, pero importante.

Este cuerpo físico se halla destinado ante todo a sostener, a presentar al espectador, al oyente, un cúmulo de cualidades sensibles, de fenómenos puros, de los cuales trataremos pronto.

¿Puede decirse, entonces, que se trata sólo de un sostén exigido por estos fenómenos, pero que, en realidad, permanece al margen de la obra de arte? ¿Como si fuera el reverso de la decoración, algo así como un andamio, como una estructura de apoyo que no debe de retener nuestra atención?

No lo creamos. A pesar de que, con toda seguridad, desempeña este papel, no deja de intervenir con toda su naturaleza, la cual sobrepasa, y a veces contraría, este papel de simple puntal. El edificio, pese a lo afirmado por Ruskin, no tiene únicamente, como estatuto artístico, la misión de satisfacer el alma, de deleitarla, o de elevarla. Su cuerpo físico nos resguarda realmente del frío, del sol, de la lluvia. Este búcaro, por más que le disguste a Kant, no es únicamente ornato espectacular de una consola: también tiene una

utilidad práctica, y en una forma que le impide ser un fantasma. Está destinado a contener y conservar materialmente el agua en que habrán de bañarse unas flores. El cuerpo forma por entero parte del todo de la obra. La obra tiene el derecho de prevalerse de su presencia física.

### XIII. EXISTENCIA FENOMENOLÓGICA

LA "GIOCONDA" no es únicamente un conjunto material de películas oleaginosas sobre un lienzo. Estos pigmentos forman, para nuestra retina, unas manchas claras u oscuras, rosadas, ocreas, o verdes. Existe en ello una combinación de apariencias sensibles, cuya presencia, en su calidad de simples apariencias, de simples cualidades sensibles, es capital. Y también es capital, para la "Sonata a Kreutzer", o para el "Preludio a la siesta de un fauno", dirigirse a nuestro pensamiento por mediación de nuestro oído, y ser un espejear de apariencias sensibles, específicamente auditivas; es capital, para las danzas de "Gisela", o de "El Príncipe Igor", hacernos percibir el movimiento; como para el "Lorenzo de Médicis", o para el "Hombre que camina", revestir la librea fenomenológica del relieve, de la profundidad, de la forma en la tercera dimensión.

En una palabra, a toda obra de arte le corresponde un estatuto existencial, el cual es el del fenómeno, y especialmente de la apariencia percibida por los sentidos. No existen, ni pintura invisible, ni estatuas impalpables, ni músicas inaudibles, ni poemas inefables.

Mas, conviene no exagerar. La poesía, puede desde luego, encerrar lo inefable: quiero decir que el poema sobrepasa, y mucho, este solo plano del canto fonético de las sílabas. Y la música encierra algo que es mucho

que la caricia acústica de los acordes. En escultura, hay algo más que los valores táctiles y cinéticos del alto relieve. Pero, si hay también algo más, hay, insoslayablemente, aquello. Es un punto de apoyo necesario; un punto de apoyo —insistimos en ello— en el terreno fenomenológico, con idéntica importancia que el cuerpo físico, al que nos referimos más arriba. Mejor aún: así como este cuerpo físico tiene su principal razón de ser en sostener con su andamiaje, cual si de la estructura de la decoración se tratara, ese grupo concordante de datos de los sentidos. Decíamos que no existían pinturas invisibles (no obstante, existe lo invisible en la pintura), ni músicas inaudibles: el suponerlo ya es un absurdo. Y probablemente una pintura puede permanecer oculta en un hipogeo, y un motete en un manuscrito ignorado, en una biblioteca en la cual nadie penetra; y una estatua en un desierto, o en una casa abandonada por los hombres. *Abundan los tesoros que duermen sepultados muy lejos de los picos y de las sondas. . . Y lícito es soñar con el extraño destino de "La obra maestra desconocida"*.<sup>1</sup> Pero, en fin, nunca dejará de ser ineludible que tal obra maestra fue creada con vistas a una percepción virtual, incluso aleatoria, y hasta punto menos que desesperada. Por tanto, este plano de la apariencia sensible sigue siendo constitutivo en toda obra de arte.

Y no digamos, ingenuamente, que es el único plano existencial verdadero de la obra de arte. Pero sí sub-

<sup>1</sup> Esto no es un problema inventado a capricho. A propósito de "La Música de los colores", nos encontramos con el hecho peculiar de unas vibraciones independientes de todos nuestros sentidos, y que, en ciertos artificios experimentales, se organizan conforme a las mismas relaciones que caracterizan los acordes musicales. En consecuencia, ¿será lícito hablar de una "música" de las ondas insensibles? Música, en todo caso, por siempre jamás sin oyentes, y que no es música para nadie (Véase más adelante el capítulo xxxn).

rayemos su importancia, tanto mayor cuanto que nos es dado presentir su alcance en el problema de la diferenciación de las artes. Ya desde ahora comprendemos que, entre la pintura, en la que el cuerpo de la obra queda dispuesto con vistas a presentarnos un sistema de cualidades sensibles, pertenecientes al orden de las sensaciones visuales de color; la música, que nos habla por mediación de las *qualia* acústicas; la escultura, que tiende a la perfección del relieve, de la profundidad del espacio tridimensional; la especificación de estas *qualia* sensibles establece la diferencia principal (si no es que la única y suficiente).

De hecho, por cierto, la atención intensa hacia tal o cual grupo de estas *qualia* sensibles (bien sea en el arte, o en la naturaleza) es una de las características del temperamento artista. Que no es realmente el músico quien —al igual escuchando cómo se afina un piano, que analizando el ruido de una gota de agua cayendo, en la noche, de un grifo mal cerrado— no ha sabido gustar nunca el placer de las quintas al afinarse, al depurarse, al unirse; o de la cuarta y la quinta iniciando cada una su vibración exasperándonos con la incertidumbre de su espera, de su ascenso, o de su descenso. Ni lo es quien, de niño, no ha gustado rozar con el dedo, al azar, el marfil del teclado, para ver surgir de éste —¡asombro y maravilla!— unas veces el *do* vestido de azul, otras el *mi* vestido de amarillo, otras el *sol* envuelto en túnica purpúrea, presencia estremecida y precaria, pronto esfumada en el vuelo aéreo de los armónicos. Así como no es realmente pintor quien nunca supo del goce punzante producido por la suntuosidad, en la paleta, de un amarillo cromo junto a un azul turquesa; o quien, de niño, no se ha sentido de pronto embelesado al contemplar cómo el reflejo de una lancha en el agua confundíase repentinamente con el brillo de un azul puro, ideal, exquisito, con el

verde negro del agua profunda y la carne nítida de una flor de nenúfar. Ni es tampoco un verdadero artista quien no ha sabido adivinar que, con sólo hacer de nuevo vibrar estos colores, o espejear estos sonidos, era posible descubrir los secretos más íntimos del alma, o suscitar un universo entero, mejor o más profundo, más intenso o más noble, que el mundo ordinario y cotidiano.

Mas conviene precisar un punto teórico, o filosófico, importante.

¿Será, acaso, menester, a causa de este carácter sensible, o sensorial (y a veces casi sensual, en este goce de su percepción), decir que la situación existencial de la obra en tal plano es el orden subjetivo de la sensación considerada como hecho psíquico, o incluso psicofisiológico?

Esto no sería exacto. Constituiría, incluso, un error muy grave. La obra de arte (en este plano) no está formada por sensaciones. Está formada por cualidades sensibles. Lo cual es cosa muy distinta.

Detengámonos en este punto, delicado y esencial.

El *do*, el *re*, el *mi*; o, más precisamente, el *do* 3, el *re* 3, el *mi* 3, e incluso el *do* 3 del piano, o el del chelo, o el del corno, que son algunos de los materiales sensibles que forman tal o cual melodía, son cosa muy distinta de las sensaciones, es decir los hechos reales, totales, complejos y singulares, que residen en tal o cual organismo positivo que se hace vibrar. Son esencias puras; cualidades genéricas y absolutas. Atendiéndonos a un análisis filosófico correcto, tenemos que relacionarlas con "objetos eternos", según la filosofía de Whitehead, y hemos de pensar, en particular, en lo que éste nos dice acerca de sus *qualia*. Y en efecto, de *qualia* es de lo que se trata.

En primer lugar, esta especialización notoria de la pintura en el color, de la música en las sonoridades, de

la escultura en los relieves, y así sucesivamente, no corresponde en modo alguno a estos conjuntos sensoriales. susceptibles de lograrse, o de suprimirse, al entrar en juego o embotarse los sentidos; con lo cual, con sólo cerrar los ojos, sería posible aniquilar el universo del pintor. ¡Sólo este universo! Y al taparse los oídos, podría suprimirse el universo del músico, y sólo este universo, y así sucesivamente. El sordo pierde el mundo del lenguaje, y, por tanto, de la poesía, al igual que el de la música. Al perder la vista, se pierde el mundo de la pintura, pero también el del dibujo, e incluso el de la poesía en el terreno de la lectura, y hasta el de la escultura y el de la danza. Estas *qualia* propias del espacio de tres dimensiones, o del movimiento corporal, hacen actuar al igual la percepción visual que la percepción cinestésica de la profundidad y del movimiento. Y este mundo de la vista ha de ser sobreanalizado, situando por separado los colores, las luminosidades, las formas, que la vista forzosamente percibe combinados, pero que el arte distingue al convertirlas en objeto de una atención estética particular.

Y es que los datos sensoriales utilizados por las artes, nunca logran una purificación de hecho, un aislamiento práctico de tal o cual movimiento de las *qualia*. Los colores del cuadro tienen formas, diferencias de luminosidad, y hasta asociaciones con los valores táctiles que evocan la manipulación del pigmento de color. El cuerpo en movimiento del bailarín no es un simple caleidoscopio de actitudes, de deslizamientos, de traslados en el espacio. Posee volúmenes escultóricos. La claridad lo envuelve o le hiere, extiende sobre él efectos de luz y de sombra. Lo que se pretende decir, cuando se reduce mentalmente ese cuadro a un vuelo de colores, esa danza a un desfile de movimientos, este grabado a un haz de blancos, grises y negros, es que estos elementos son *artísticamente* predominantes.

El complejo sensorial concreto queda organizado estéticamente de tal suerte, que la obra se caracteriza esencialmente en el plano fenomenológico por la *hegemonía* de una acción específica de las *qualia*; lo cual es lo que, en estilo aristotélico, llamaríase lo sensible propio (*αἰσθητόν*) y el *οἰκείον ἔργον* de este arte.

Por último, ese juego de las cualidades es *siempre* un sistema definido y organizado... Y esto es lo que más importa.

Las *qualia* de la música, no constituyen toda la masa, enorme, imprecisa, de los datos de la percepción auditiva. Son, en primer lugar, "sonoridades puras", es decir productos artificiales de una maquinaria que tiende a realizar en lo sensible un elemento cualitativo, tan simple como podría lograrlo una vía analítica (entendiendo, por supuesto, que se trata de un análisis del fenómeno, y no de su soporte material, ni de sus causas). Es el término dialéctico final y la saciedad de un apetito de pureza. El *la* del diapasón es efecto de una búsqueda de la nota cualitativamente pura, y cuantitativamente precisa. Sin contar que estos sonidos puros, a los que suelen limitarse las disponibilidades del músico, son, *en número limitado, seleccionados de manera que forman un sistema de escala*. De este modo, otra nota, llamada *mi*, será efecto de una búsqueda, no sólo de la nota pura y precisa (tal como sucede para el *la*), sino que ha de sonar justamente en una relación especial con el *la*, llamada relación de quinta. Y el músico habrá de constreñirse a constituir su obra únicamente con un corto número de estas *qualia*, que en relación unas con otras, constituyen un sistema.

Pueden valorarse, en forma algo pesadamente numérica, estas restricciones del arte, si se piensa que con relación a una voz humana que canta, que dispone de lo infinito de lo continuo, en la música se constriñe a emplear sólo, al máximo, y en su más amplia flexibili-

dad, ciento cincuenta notas (tan sólo treinta en el sistema temperado). En la armonía clásica de cuatro veces, base de toda nuestra música, se dispone tan sólo (si se cuentan como otras tantas esencias cualitativas distintas las mismas notas en los cuatro timbres vocales) de 245 elementos cualitativos simples (82 en el sistema temperado), cuyas combinaciones simultáneas, o "acordes", que pueden ser consideradas a su vez, como dotadas cada una de una cualidad propia de conjunto, quedan limitadas al número de 35 especies. Incluso en la gran orquesta completa, se dispone únicamente de 315 notas, en 46 timbres instrumentales (y no hay que imaginarse que el producto de estas dos cifras da el número de *qualia* disponibles; ya que ningún instrumento, excepto el órgano, dispone de todas estas notas). Y todo esto es sólo un medio, hartamente primario, de valoración, ya que, en realidad, la estructura de la música es de tal índole, que en cada momento un número, muy pequeño de estas notas (paradójicamente pequeño; todos los que se inician a la armonía lo resienten con sobrada crueldad) es artísticamente disponible.

Esta perpetua restricción, siempre susceptible de variar, pero siempre rigurosa, de los posibles, o, más exactamente, de los disponibles; esta obligación, para el arte, de moverse únicamente en las gradas, en número limitado, de un sistema organizado de *qualia*, es evidente en nuestra música, de la cual es la ley básica. Mas no resulta menos importante en todas las demás artes, si bien con rigor menos concretamente reglamentado. Cierta es que la pintura, menos rica, ya que no dispone, en cada obra, sino de un solo acorde (y no, como la música, de una sucesión caleidoscópica de combinaciones) compensa esta indigencia con una variedad más amplia, con una flexibilidad más grande de sus disponibles, puesto que tiene derecho a toda la continuidad de los intermedios, entre los cinco o seis tonos básicos

— cinco, o seis, como máximo; a veces son únicamente tres, o incluso únicamente dos), sobre los cuales se edifica la armonía del cuadro. La gama del Veronés, por ejemplo, se establece sobre un gris plateado, un amarillento de oro viejo, un rojo escarlata, un azul algo violáceo, dos verdes, uno muy vivo (el "verde Veronés"), el otro envejecido casi al siena: pero esto no quiere decir, por supuesto, que el Veronés se prohibiese, a sí mismo, la combinación de diversos matices, en notas de transición, o torno de estos colores-tipos, que son claves de su armonía.

Mas, en la base de su arte, nos encontramos, desde luego con la organización del sistema de las *qualia*, en la escala limitada y discontinua de un corto número de esencias-tipos. E igual sucede con la gama de Rafael, de un Rubens, o de un Delacroix, y más todavía, por ejemplo, con la de un Van Gogh, quien se abstiene, casi rigurosamente, de las notas de transmisión y del flexible *fluir* del continuo. Añadiremos por fin a esto que el arte de la danza estiliza el movimiento, hasta el punto de permitir su análisis, la reducción a un número limitado de elementos en cierto modo atómicos; y esto, no sólo gramaticalmente, por decirlo así —*jete, battú, primera, segunda o tercera posición coulé, dégagé*, etc., lo cual concierne principalmente a la técnica—, sino porque el movimiento se configura en la danza al proporcionar, a determinados ejes de su flujo, a determinadas direcciones de su impulso, a determinados sentidos de su girar, o de su propulsión continua, a determinadas actitudes de su detención en la actitud, unos privilegios orgánicos, capitalidades "estéticas". El espacio de este modo articulado, ya no es homogéneo; y es sobre su trama informe en cuanto a diversidades cualitativas, limitadas a la ley de una acción sobria, y por tanto más intensa en direcciones y actitudes, que se dispone e instituye la obra de arte. *Todo arte*

organiza, en una especie de gama, las cualidades sensibles, las entidades fenomenológicas que utiliza.

Y conviene, sobre todo, no confundir esta acción de elementos estéticos cardinales, claves de una estructura, con la simplicidad física, o fisiológica, de sus causas. . . Nada hay en común, verbigracia, entre el problema de los colores simples para el químico, el físico, o el psicofisiológico, y el problema de los colores-tipos, o estéticamente cardinales, para el pintor en su obra. ¡Que mi paleta se limite a un juego cuyos tipos son: el amarillo limón, el rojo albaricoque, el siena, el azul vivo, el verde bronceado, y, cuando sea necesario, un blanco rosado y un negro azulado! Esta castidad, pudiérase decir, o esta frugalidad (que es opulencia ¿sería menester decir que es por demás ingenuo aquel que cree lograr la opulencia del colorido por medio del mayor número posible de colores?), le confiere, a cada una de estas esencias sensibles el valor de un "átomo cualitativo" elemental. . . Dejémosle después al físico, al fisiólogo, el cuidado de enterarnos de que este amarillo limón es efecto fenomenológico de la incidencia en la retina de vibraciones cuyo periodo puede analizarse cuantitativamente en tal proporción precisa de luz blanca, de amarillo y de azul (aunque estos términos son engañosos, y sería menester hablar sencillamente de ondas de tal o cual frecuencia). Este es un punto de vista completamente distinto, referente únicamente a la teoría de la producción psico-fisiológica de los fenómenos. Y dejémosle también, al pintor, al mismo pintor (en su calidad de técnico) el enterarnos de que este rojo albaricoque podrá lograrse mezclando en la paleta el cadmio claro, la laca carmina y el blanco de cinc. Es también otro punto de vista, referente a la maquinaria del cuerpo físico, destinado a sostener este fenómeno. . . Mas recordémoslo, no lo olvidemos, pues este punto esencial ha de permanecer cuidadosamente presente en

mente: es del fenómeno puro de lo que aquí se trata. **Existente:** lo sensible en su existencia puramente fenomenológica.

Y constituye uno de los hechos más notables del arte, afinar, y a la vez intensificar, destacar existencialmente, en toda su pureza, este plano fenomenológico. En realidad, es sólo y precisamente en el arte, y por el arte, donde es posible despojar este fenómeno puro de cuanto lo envuelve, y aislarlo por medio de una esencialización funcional.

Los psicólogos han discutido largamente acerca del problema, (o del mito) de la sensación pura. Psicológicamente, no tiene existencia particular, ya que se halla comprendida en los complejos de percepción. Pero puede adquirir suerte de presencia, o de evidencia, tan sólo por medio de una vía estética, y al término de la misma. Aquel que se ejercite en agudizar su sensibilidad ante la pintura, por el solo espejear artístico de los colores, ante la música, por el sólo sabor sonoro del acorde, o de la nota melódica, logrará encontrarse en presencia de este elemento cualitativo puro de la sensación. Y el arte, de esta suerte, le da realidad, por el hecho de apuntalar en él su obra, y exigir de nosotros la agudización de la conciencia.

#### XIV. EXISTENCIA "REICA" O "COSAL"

NUESTRA "Gioconda" no es únicamente un enjambre cantarino de manchas cromáticas, de *qualia* dentro de una gama, y que constituye un acorde de colores.

Estas manchas evocan un ser, una o varias cosas. Distingo un busto de mujer, un paisaje.

He aquí un nuevo orden de hechos. A primera vista, parece muy sencillo, no ofrece dificultad ninguna.

La organización de los fenómenos dentro de los cuadros "reicos", de modo a representar para la mente unas cosas, constituye una operación mental asaz conocida, y que, desde luego, no es privativa del arte. Nuestra percepción opera de continuo de este modo. La noción de cosa, de objeto organizado, dentro de un sistema que forma parte del universo; objeto persistente en su identidad a través de las apariencias fenomenológicas cambiantes y diversas, ha sido estudiada detenidamente por cien filósofos (entre los cuales Hume desempeña un papel especialmente importante).

Lo que aquí parece ser peculiar, es únicamente el hecho de que las cosas presentadas son ilusorias: los fenómenos del color, de la luminosidad, de los dispositivos formales, evocan una cosa ausente, pero de la cual obligan a formarse una idea, a medio camino entre la imaginación pura y la presencia concreta. Es una ficción en la cual penetramos; una ilusión solicitada y consentida; una alucinación dulce y colectiva.

De momento, ocupémonos tan sólo de las artes en las cuales esta ficción resulta evidentemente importante. A primera vista, en efecto, existen artes (las llamadas artes representativas), en las cuales desempeña un papel trascendental; y otras artes (música, arquitectura, arte decorativo puro, etc...), en las cuales parece estar ausente. Nuestra "Gioconda", pertenece a esas artes representativas. De momento, permaneceremos en este terreno.

Nuestro ejemplo nos brinda esta peculiaridad: que el cuadro representa, según nos dicen, cierta Monna Lisa, quien le sirvió de modelo al pintor. Ahora bien, este hecho no se encuentra inscrito en la obra. Podríamos ignorarlo, y sin embargo seguiríamos teniendo ante nosotros a una mujer joven: el retrato de una desconocida, tal vez una fantasía, una ficción, una pura invención. ¡No le hace! Lo que exige esencialmente de

nosotros este cuadro, es la aceptación de esta ficción, de esta presencia convenida: una mujer joven sonriente, dentro de un espacio poblado por un río, una llanura, unas colinas, un cielo, unas nubes. El caso del retrato es tan sólo un caso particular. Consideremos el caso general.

Por medio del cuadro se nos brinda un universo entero; un universo que puede ser reproducción del mundo real, o sustituir a este mundo real, y competir con él, ¡igual da! De inmediato, y en lo que se refiere únicamente a la obra, el dato brindado en un nuevo plano existencial: el de la cosa, o de las cosas representadas, o tan sólo presentes merced al arte. El conjunto de estas cosas forma un todo sistemático, circunscrito en sí, bastándose a sí mismo como hecho organizado en cosmos. Para emplear el lenguaje de la lógica, constituye "el universo del discurso".<sup>1</sup>

Este universo es evidentemente muy reducido, y se limita a todo cuanto exige positivamente la interpretación realista de los fenómenos del cuadro. Lo cual no le impide ser sobradamente amplio. Una mujer. De

<sup>1</sup> Esta referencia, desde el punto de vista de la lógica, no es únicamente formal. Trátase, desde luego, de hechos de igual índole. Mas, como el lector puede no estar familiarizado con este punto de vista, recordaremos que por universo del discurso se entiende "el conjunto de las ideas... consideradas conforme a una opinión, o a un razonamiento. Así es como, por ejemplo, la afirmación: ningún perro puede hablar, es cierta en el universo del discurso de la zoología, pero no en el de la Fábula." (Vocab. tech. et crit. de la philos.) Entre lógicos, se discute (cf. Ibid) si "el universo del discurso" implicado en una proposición cual la de: "la ira de los dioses del Olimpo es terrible", es (como lo afirma Keynes) el conjunto de las creencias de los griegos con relación a esos seres, cual generalmente lo afirman los lógicos. Y es, en efecto, conforme a esto último como hemos de considerarlo aquí con respecto a la analogía. El "universo del discurso" de la "Gioconda" no son las ideas de Leonardo da Vinci acerca de Monna Lisa, o acerca de su cuadro; es el conjunto de los seres presentados por este cuadro, y aceptados por todos los que los perciben en su valor representativo.

ella, sólo veo el busto, pero ocioso es decir que hay que suponerla entera. Existe un suelo sobre el cual se posa, y cuyas verosimilitudes definen más o menos la situación.

Este paisaje alcanza, en profundidad, por lo menos un kilómetro y medio; y en sus márgenes requiere ciertos desarrollos igualmente necesarios, una topografía completa; un sentido del correr de las aguas, una orografía. Podríamos levantar un pequeño mapa. Todo esto, sobra decirlo, aparece burdamente concreto; pero justamente lo es lo bastante como para bien caracterizar el valor patente de los hechos. Y este universo tampoco carece de extensión temporal. En él transcurre el tiempo, puesto que nos es dado percibir la serenidad del reposo, algo de espera, parece; y también el ritmo de la hora y de una estación del año.

Cuadros hay en que este "universo del discurso" podría ser aún más limitado, aún más tenue; otros en que se extiende con mayor amplitud. Contemplemos los "Pastores de Arcadia", de Nicolás Poussin. El espacio topográfico (el mapa de esta Arcadia ficticia, cuyo modelo es sin duda italiano) se ofrece aún más amplio. En particular la duración aparece más netamente estructurada, y se engrana como quien dice, con las actitudes, los movimientos de los personajes, la agrupación de los mismos; su edad; la presencia de un sepulcro que narra el Pasado y extiende sobre el porvenir la sombra de la muerte.

Igualmente, y con no menor exigencia, se podría comentar una estatua; tan poco necesaria es una decoración efectivamente representada para sostener y dilatar el universo de la obra. La *Victoria de Samotracia*, este mármol sin cabeza y sin brazos, no sólo presenta un cuerpo vivo y robusto —y entero—, por el cual circula la sangre vigorosa bajo una piel lozana, y también bajo el ropaje que a él se ciñe, sino que a la vez nos brinda el

trirremo en que navega y el viento que la asalta, y la carrera del barco, y la bruma y el correr de las olas.

De esta suerte, el conjunto de apariencias sensibles que constituyen, en el plano fenomenológico, el ser de la obra puede considerarse abstracción hecha de las armonías cualitativas y de los encantos sensuales, o los intereses de estructura que atañen al plano fenomenológico —simplemente como un sistema de signos destinados a evocar y proponer este universo de seres y de cosas.

Hasta cierto punto mundo análogo al mundo real —lo bastante para que nos sea posible penetrar con el pensamiento en la obra— reconstruir con el pensamiento los seres de quienes nos habla; ver aquí una mujer, allá una montaña, acullá un río. Pero mundo que no se impone en forma alguna la obligación de respetar todas las leyes del universo tenido por real. ¿Quién puede impedirle al pintor proponernos rosas azules, cuerpos humanos planeando libremente en el aire, luces fantasmagóricas, nimbos? Si así le place, puede, sin cortapisa, trasladarnos de universo, presentarnos una naturaleza en absoluto distinta de la verdadera. ¿Dónde se encuentran, no sólo las sirenas de Watts, o de Gustave Moreau, los hipogrifos de Ingres, de Barye, de G. Doré ¿no ya sólo los ángeles de Fra Angélico, los Céfiros de Botticelli o las figuras aéreas de las alegorías, sino simplemente los paisajes de Claudio Lorena, o las arquitecturas de "La Escuela de Atenas", o de "La comida en casa de Levy"? Sin contar miles de visiones entrevistas, y más imprecisas, autorizadas por la poesía y la música. . . El único límite al respecto es de orden práctico: consiste en no enfrentarnos con seres a tal punto extraños a toda nuestra experiencia, que no nos sea posible comprenderlos en ninguna forma.

Incluso en el caso particular en que se trata de retratos, de escenas históricas, de paisajes que nos mues-

tran lugares geográficamente identificables, de Umbria o de Bretaña, de Auvernia o de Holanda, es privativo del artista imponerse a sí mismo la rigurosidad de una exactitud definidora, o simplificar, componer, rehacer, o reinventar. Lo más que se puede decir, en tales casos particulares, es que el universo de la obra manifiesta una relación concreta con el mundo tenido por real; relación que puede variar desde el retrato ingenuo y aplicado, hasta la inspiración globalmente común y la fraternidad de atmósfera, o de alma, pasando por el comentario interpretativo completamente libre. Y cuando se trata de inspiración globalmente común, o de fraternidad de atmósfera, o de alma, con frecuencia resulta difícil discernir si la obra se refiere expresamente, en su discurso, al universo real, o si presenta un universo autónomo, que únicamente sigue en armonía con tal o cual región, conocida o querida, del mundo terrestre. Al historiador le compete explicar, para reconstituir la génesis del cuadro, que Poussin se acordaba de Italia en sus "Pastores", o que Rubens evocaba a las mujeres flamencas en sus "Hijas de Leucipo", lo cual no impide que sea una Arcadia la que presenta Poussin —una Arcadia completamente italiana en su fondo; y que unas griegas —unas griegas linfáticas y rubias para una Grecia de mitología y no de historia— sean las que nos brinda el cuadro de Rubens. Y no nos olvidemos del caso en que el anacronismo, la transposición local, son intencionados y forman parte de la esencia estética de la obra. El Pinturichio sabe muy bien, imposible ponerlo en duda, que sus Pretendientes, con sus calzas bicolors, su Penélope vestida de seda, pertenecen al siglo xv italiano, y no a la antigüedad griega. Pero le place edificar un universo en que épocas y países se confunden, en que la Odisea se comenta por medio de una peregrina y sabrosa transposición renacentista. Por igual, cuando Tebaldeo pinta como Día-

o como Venus, a "la Mazzafira enteramente des-  
nada", Lorenzo sabe muy bien qué magnificación le  
de a esta transposición. Y quizá, en lugar de reco-  
ocer en la Diana a la Mazzafira, será en esta última  
la cual se complacerá en reconocer, como en trans-  
rencia, a la Diana.

El artista, al crear el universo de la obra, es como  
un demiurgo algo sonriente, algo fatigado, que al crear  
este mundo se entretiene en recordar, o se deja llevar  
por el recuerdo de otros mundos que antaño le fue dado  
conocer; mundos que incluso, quizá, al igual que Demogorgón,  
antaño creó y dejó perecer.

El Dios de Leibniz seleccionaba su mundo entre  
miles de mundos posibles, de los cuales muchos segu-  
ramente se parecían bastante al que ha elegido.

De esta suerte, el mundo creado por el artista puede  
aproximarse más o menos a la realidad. Mas, no nos  
olvidemos que mientras la obra se halla en proceso  
creativo, o contemplativo, es ella la que, por hipótesis,  
y provisionalmente, constituye el mundo real; mientras  
que lo real se esfuma entre los posibles, o entre las  
fantasías caducadas de Demogorgón.

Añadamos a esto —y en ello hemos de insistir más  
adelante— que el artista, aun cuando quiera expresa-  
mente evocar lo real, puede evocarlo por medios sen-  
sibles muy distintos entre sí en sus apariencias concre-  
tas. Al pintor le incumbe —y cuando sabe su oficio,  
así lo hace— evocar una tonalidad azul por medio de  
una verde, o el negro por el rojo, y hasta unos aromas,  
o unos sonidos, por medio del rojo y del azul. En una  
palabra, aquí no hay ninguna ley de imitación. El mun-  
do presentado en el plano existencial de la representa-  
ción artística, no tiene en forma alguna obligación de  
corresponder, rojo por rojo, azul por azul, a lo que  
constituye la obra en el plano existencial de su fenome-  
nología cualitativa directa. Sin contar que mientras la

obra en este plano fenomenológico se especializa en la gama de lo realmente sensible, el mundo en el plano de lo representado, adquiere de nuevo toda su complejidad, toda su variedad sensible. Y pudiera ser la ocasión de la pintura figurar, por medio de colores en un lienzo, atmósferas, temperaturas, estremecimientos, contactos; así como la de la escultura hacernos sentir por medio de las formas del mármol, la tibieza o la dulzura de un cuerpo vivo; o (como en la Victoria de Samotracia) el viento que pasa, o el sol que baña la forma.

Todo esto será desarrollado de nuevo a su tiempo. De momento, fijémonos tan sólo en la importancia y la especificación de este universo presentado, cuya riqueza es quizá indefinida, pero que en todo caso difiere en absoluto, por su estatuto existencial, de esta acción de las *qualia* sensibles, en que está como suspendido, y que lo actualiza.

Y queda el caso, sumamente delicado, de las artes que no son ni "representativas" ni "imitativas", tales como la música, o el arte puramente decorativo, por ejemplo el arabesco.

¿Convendrá decir que en estas artes el plano existencial no existe, y que no ocupan esta dimensión posible de su ser?

Sería un error. Y la diferencia entre las artes llamadas representativas y las otras, no estriba ahí. Este es un punto, insistamos en ello, sumamente delicado. Muy pronto habremos de tratarlo más detalladamente. Por ahora, contentémonos con las indicaciones indispensables, y pedimos al lector nos disculpe de requerir de él un poco de atención acerca de un punto difícil.

La intervención de la operación de la mente, cuando interpreta, en organizaciones "reicas", en cosas, los datos fenomenológicos puros, es necesaria también en estas artes.

Escuchemos esta fuga de Bach. No constituye, y lo discutiría, en nada una representación de acontecimientos, o de cosas del mundo real. Empero, al no se nos ofrece como pura acción de combinaciones cualitativas. La sometemos a una serie de interpretaciones más o menos fantásticas, de las que surgen cosas nacidas en nuestro sistema ordinario de percepción de los objetos reales. La entrada del primer motivo, el "tema", y un poco después la del "contratema", su desarrollo (pues se diría que juegan al escondite); sus variaciones, uno tras otro; su persecución desenfadada en la "stretta"; su detención y su reconciliación final en la conclusión: todo este pequeño drama, que los transforma en cosas, o en personajes, pertenece desde luego a una categoría como fabulación representativa, cuyas claves se encuentran notoriamente en una suerte de correspondencia interpretativa del hecho musical con la estructura del mundo de la representación práctica ordinaria. Asimismo, cuando decimos (y la expresión, desde luego, corresponde a una interpretación positiva y necesaria del hecho) que un mismo motivo se halla transportado de un tono a otro; que se halla presentado unas veces en tono mayor y otras en tono menor, consideramos este motivo como una cosa, como un objeto "reico", susceptible de desplazarse en una especie de espacio; susceptible de ser modelado plásticamente, y deformado, aunque permaneciendo idéntico a sí mismo en estos avatares, al igual que una cera, o un barro, que pueden ser manipulados, al igual que un objeto que se metamorfosea, como una flor que se abre (pensemos en la idea del "desarrollo" musical), o como un rostro que, al modificarse por la alegría o la tristeza, o simplemente por la luz o la sombra, permanece sin embargo esencialmente idéntico en su personalidad.

Consideremos también este monumento, esta catedral. La percibimos como una cosa; y esta cosa no

se halla representada ilusoriamente. Está presente, en realidad. Pero es posible, es necesario, discernir en ella, en su calidad de obra de arte, por una parte el plano del puro conjunto de los fenómenos, por otra, esta organización en cosa, en objeto. De una parte, es un juego estético de luces y sombras, sabiamente combinadas y manejadas; una sinfonía de formas en el espacio en profundidad; que, a medida que cambiamos de lugar, nos brindan arpegios de columnatas en perspectiva cambiante, o de opulentos acordes de bóvedas, de arcadas, de losas o de altares. Todo ello constituye una fenomenología armónica, en absoluto distinta de la percepción realista que por otra parte nos da, que organiza el conjunto en un objeto sólido y permanente, tema y puntal constante de todos estos fenómenos: la iglesia cuyos planos y elevación trazó un arquitecto, y que ahora abriga la piedad de los fieles, las ceremonias del culto, la presencia teológica de un Dios, el conjunto monumental de las piedras.

En una palabra, incluso las obras de estas artes directas, sin ficción, de estas artes presentativas y no representativas; ocupan en forma harto distinta los dos planos del fenómeno puro y de la organización "cosal". La única y gran diferencia, entre estos dos grupos de arte, es la siguiente: en las artes representativas, esta organización cosal sólo comprende parte, o determinadas partes, del "contenido", cual se dice, de la obra; y atañe distintamente a la obra en su calidad de cosa, o a los seres que la obra ficticiamente evoca. Mientras que, en las artes presentativas, decorativas, o musicales, esta organización cosal abarca totalmente, y concierne directamente, a la propia obra, catedral u obelisco, sonata o quatuor, pavana o chacona. Para hablar como un lógico, o también como un metafísico, *es al ser sonata, o al ser catedral a los que les son inherentes, igual que a su objeto, todos los atributos, morfológicos o no,*

contribuyen a su estructura. Mientras que en las artes representativas, existe una suerte de desdoblamiento ontológico, una pluralidad de estos objetos de inherencia. Las organizaciones formales pueden por igual pertenecer a la propia obra (reconocida como retrato o dibujo de imaginación, como estatua o soneto, drama o pantomima), que a los seres, reales o ficticios, presentados y sugeridos por la obra. Ese gesto, esa palidez, ese hábito han de ser atribuidos a Shakespeare o a Garrick, o al drama completo, sino a ese ser que es el propio Otelo. Esa altura y esa profundidad no conciernen al cuadro de "La comida en casa de Levy", sino el palacio que él representa. Y en una de las obras de Correggio, esa gracia y esa elegancia de las formas han de ser atribuidas, con toda equidad, por una parte al cuadro del Correggio, por otra a la ninfa que en él figura. Esta dualidad de los objetos ontológicos inherentes —por un lado a la obra, por otro a los objetos representados— es la que caracteriza las artes representativas. En las artes presentativas, la obra y el objeto se confunden.

Se podría decir que la obra representativa suscita, tanto a ella y fuera de ella (al menos fuera de su cuerpo, y más allá de sus fenómenos, no obstante originados en ella y por ella sostenidos), un mundo de seres y de cosas que no pueden confundirse con la obra misma. Si la varita mágica de un hechicero convirtiera de pronto estas ficciones en sustancias, y materializara estos fantasmas, ya jamás podrían tornar a la cajita mágica de la cual salieron. Monna Lisa, y el paisaje umbrío, y el río, y las nubes, no podrían haber, ni dentro del marco, ni dentro de su lienzo. En cambio, el tema, y el contra-tema, de la fuga, de esta suerte evocados, solidificados, congelados por dicha varita mágica, permanecerían incluidos en los contornos físicos y artísticos de la fuga. La cajita encantada y su contenido maravilloso se hallan modelados el uno sobre el otro, y se poseen

mutua y estrictamente. Por último, para la cate- esta solidificación mágica y mítica es real, y ya he del todo; y la obra, bajo su aspecto realista y cosal, y apariencias fenomenológicas y su puntal físico se aban en un solo gesto, envolviéndose mutuamente, coincidencia.

Cierto es que la propia catedral sobrepasa los límites de su cuerpo y de su cosa, por un nimbo confuso de sentimientos místicos, de irradiaciones espirituales de ecos trascendentes. Pero esto es ya un nuevo plano de existencia, que examinaremos en el próximo capítulo.

Fijémonos, pues, en que, cuando una gran diferencia de organización, en este plano de la existencia "cosal", o cosal, contribuye a dividir las artes en dos grupos distintos (e insistiremos de nuevo en ello) —el grupo de artes en que el universo presenta seres ontológicamente distintos de la obra misma; y el de las artes en que la interpretación cosal de los datos interpreta la obra sin ver en ella otra cosa que la obra misma— en todo caso este plano se encuentra sólidamente ocupado por todas las artes, y forma parte igualmente de su espesor existencial, a pesar de no extenderse con idéntica amplitud.

## XV. EXISTENCIA TRASCENDENTE

DECÍAMOS hace un momento que una catedral no es sólo un soporte material, una estructura fenomenológica, una organización en un objeto arquitecturado: que posee también un cuerpo místico, una especie de nimbo trascendente, desde luego evidentemente desarrollado en una atmósfera esencialmente religiosa. Pero, en una atmósfera más puramente estética, es posible dis-

toda obra de arte semejante irradiación, algo sobrepasa. La "Gioconda" no es sólo una mujer en un paisaje. Lo haya querido o no así Vinci, existe un mundo de ideas y de sentimientos, desde luego más imprecisos, que profundizan —si así puede decirse— en elevación, este cuadro. Algo hay que va más allá de la simple presencia de los seres que se reflejan en nuestra representación. Pudiérase decir que el sentimiento de vago misterio, de un secreto que nos ofrece enigmático. Ocioso es subrayar que el refiero a la famosa sonrisa. Hablo aquí de algo que mismo aparece en el "Desembarco de Cleopatra", o en "Los Peregrinos de Emmaús", en las estatuas de "El Día" y "La Noche", y en el Séptimo Preludio de "Clavecín bien templado", o en el "Duomo" de la presencia: trascendencia confusa, cuya presencia cierta se siente en toda obra de arte merecedora de ser nombrado por tal; y que esboza, o indica, un nuevo plano de relación a los que ya hemos reconocido, y más esencialmente con relación a ese universo de seres concretos (reales o ficticios) de que acabamos de tratar.

Hay veces en que será posible comentar este contenido indecible, e incluso, quizá, reducirlo, aminorarlo al reconocer en él ciertos simbolismos. Verbigramos las dos manos del célebre grupo de Rodin ("La Catedral") presentan, en universo concreto, dos personajes implícitos, un hombre y una mujer, uniendo sus brazos en forma de determinada figura que se nos muestra completa del amor, considerado como arquitectura de las almas. Asimismo, el soneto "*Surgi de la croupe et du bond — d'une verrerie éphémère*", de Mallarmé, nos habla de un jarrón de vidrio efímero, pero haciéndonos vislumbrar que se trata más bien de un sueño imposible de realizar. Ahora bien, en estos dos ejemplos, puede decirse que es más bien el universo del discurso concreto

el que se desdobra, estableciéndose en dos planos, uno de los cuales apuntala al otro, sin que se pueda decir que se penetra en un terreno completamente distinto. La cosa ya no es enteramente igual si se trata de esa catedral de nimbo místico, de que hablamos con anterioridad. Pero aquí, pero en este caso, son ideas religiosas las implicadas en esta trascendencia. Cuando más, podría decirse que existe una armonía, y hasta casi una connivencia, entre el valor propiamente estético del monumento (penumbra, vitrales, misterio, desluzamiento de los rayos del sol, impulso de las columnas, espiritualización de la forma) y esta trascendencia religiosa. Por igual en un cuadro de Fra Angélico se confunden, se amalgaman, la pureza, el fresco candor de los medios puramente artísticos, y el ideal cristiano que tan notoriamente inspira al pintor de la "Anunciación", o de la "Alegoría de los Elegidos", del "Juicio Final". Encontraremos con mayor pureza lo que buscamos en "La Virgen de las Rocas" de Vinci, o en la "Exhortación del Amor", del Ticiano, en las cuales sería imposible determinar en qué consiste exactamente esta profundidad, este sobrepasar los datos evidentes, este más allá, cuya sugestión es, empero, tan esencial a tales obras, y les infunde un contenido inefable, pero de muy extraña instancia de presencia. Sin esforzarnos por decir lo que precisamente sólo puede ser dicho por "La Virgen de las Rocas", o por "La Exhortación del Amor", o por "El Día", o por el Séptimo Preludio, hemos de reconocer la importancia de tener en cuenta, en los datos existenciales de la obra de arte, ese algo indefinible, cuya consecución es el esfuerzo supremo, y la recompensa suprema, del artista. Importancia de que dan fe, por cierto, por igual la emoción supersticiosa del salvaje ante la imagen, que todo el nimbo reverencial, incluso místico, que envuelve ciertas obras (hasta para el civilizado); todo el esfuerzo realizado por mi-

de los pensadores, o de críticos (y nuestra "Gioconda" admirablemente de ejemplo) por intentar descifrar ese mensaje, punto menos que hermético.

Ahora bien, pudiera ser —y conviene concederle su elocuencia a la objeción— que el acto y el éxito del arte consistieran únicamente, aquí, en hacernos comprender, o esperar, algo que el arte no pudiera, ni definir, ni siquiera justificar. Podría ser que el poema nos sugestionarnos, al hacernos creer que en él hemos de encontrar la experiencia confusa de una transfiguración del tiempo de nosotros mismos, o de la realidad, de una interpretación en cierto modo metafísica de sus palabras, infundiéndoles "un sentido más puro a los términos de la tribu... que la sinfonía, al hacernos a un tiempo sufrir y gozar, en espera de una revelación misteriosa, inminente y nunca explícita, realicen un fraude gigantesco, haciendo de esa presencia presentida algo así como el signo algebraico de una  $x$  imposible de denominar. Y sin embargo, incluso en tan desolada hipótesis, sería menester aún incluir en la cuenta existencial de la obra y como parte integrante de su ser, esa  $x$  en trascendencia. Se dirá que este nuevo plano sólo encierra algo de niebla. Mas convendría inscribir también esta región nebulosa como una nueva dimensión de la obra.

Por otra parte, esto no es propio únicamente del arte. No existen realidades en el mundo (paisaje o hecho, rostro o aventura del alma), que, en determinados momentos, no pueda ahondarse ante nosotros infinitamente más allá de la presencia sensible y concreta; que no pueda abrirse por comunicación con algo que se encuentra más allá del horizonte, o por la ilusión de sobrepasarlo de esta suerte. Es posible (cual diría un metafísico sin ilusiones) que la ilusión sea la última palabra, siempre, de esta impresión. Mas ya que en el arte esta ilusión (si es que ilusión hay) es intenciona-

da, buscada, deliberadamente conseguida por medios verdaderos y esencialmente estéticos, organizados y encaminados hacia ella, ello basta para que el contenido existencial de esta ilusión deba ser tenido como perteneciente al dominio del arte, como formando parte de la esencia de la obra.

Bien sea *fata morgana*, o presencia real de un tipo de existencia sublime, descifrable en renovados mensajes, vivificadores y perpetuos, esta culminación de la obra en un plano trascendente, este sobrepasar los planos de existencia ya aquilataados, es lo que da el toque final a la obra, al extenderla hasta una incontestable y postrera región del ser.

## XVI. RECAPITULACIÓN

HEMOS reconocido en la obra de arte cuatro modalidades de existencia, simultáneamente utilizadas por ella, y que, en el vocabulario técnico de la filosofía, son: la existencia física; la existencia fenomenológica; la existencia "reica" (es decir, por interpretación perceptiva directa, o por ilusión figurativa); y la existencia trascendente. Digamos, en lenguaje menos austero, que la obra de arte es a un tiempo: una cosa material; una disposición concertada, y concertante, de cualidades sensibles, susceptibles de ser referidas a un sistema ordenado, formando una especie de gama; un conjunto coherente, cósmico, de seres y de cosas más o menos análogos a los de la representación humana ordinaria; bien sea que estos objetos estén en correspondencia (como en el retrato) con objetos del mundo real extraño a la obra, o bien que sean puramente ficticios (como en un dibujo imaginativo), y no tengan más ser que el que les confiere la ilusión artística; o bien sea, que se

conforman con la obra misma, como una organización (más o menos directa, o ficticia, o de fabulación) de los datos fenomenológicos y materiales de la obra; y, en fin, una especie de nimbo, o de culminación de presencias superiores, más o menos indecibles, y vislumbradas a través de las presencias más obvias.

Quando decimos que la obra es a un tiempo todo esto se ha de entender: primero, que se extiende por esta profundidad en cuatro planos existenciales, y que los ocupa a la vez, más o menos opulenta y sustancialmente; y, además, que todo este conjunto forma esencialmente un solo ser, un ser único, reconocido, pudiéndose decir, en distintos niveles, en distintos planos, que aparecen, cada uno, tan sólo una imagen parcial e insuficiente. Entre estos cuatro órdenes de realidades, existen mil armonías, mil correspondencias, que hacen vibrar resonancias interiores en las mil correlaciones de todo orgánico y arquitecturado. Hay quien, al contemplar un cuadro, sólo cree ver en él una representación ilusoria, una imitación de la naturaleza, y no se da cuenta de que gran parte de su emoción, y del hechizo que le domina, procede de una combinación muy sabia de formas y colores, que forman un acorde, una especie de armonía y de melodía fenomenológica, acertadamente dispuesta para simbolizar, con los objetos representados, y proporcionarnos con ellos una especie de acompañamiento musical. Hay quien contempla un edificio religioso, pondera su orden perfecto, su solidez y su atrevimiento material, la buena disposición de su iluminación, y no sospecha que si, a la vez, siente un respeto misterioso hacia una presencia que interpreta conforme a sus creencias teológicas, ello obedece al hecho de que todo, en este edificio, concurre a obligar estéticamente un impulso del alma, una voluntad de sobrepasar todos estos datos visibles y tangibles, a la construcción artística de una región de misterio y de su-

gestiones, llegan a la impresión de presencia, por un universo de realidades imposibles de analizar, y que se imponen como un contenido más rico que la aparente totalidad del microcosmos concretamente brindado.

Podríamos resumir todo esto en una definición nueva del arte, más dinámica, más estrechamente relacionada con sus misiones operatorias, con los medios de su acción sobre el espectador, y así diríamos: *el arte*, en este sentido (y esta definición caracteriza especialmente las bellas artes) *consiste en encaminarnos hacia una impresión de trascendencia con relación a un mundo de seres y de cosas que nos ofrece únicamente por medio de una acción concertada de "qualia" sensibles, sostenido por un cuerpo físico dispuesto con vistas a producir tales efectos.*

Los que gustan de pormenorizarlo todo, quizá pregunten: ¿por qué justamente cuatro modalidades existenciales? Y ¿por qué precisamente estas cuatro?

Fácil sería edificar una teoría que justificara *a priori* esta cuádruple modalidad existencial de la obra de arte. Pero conviene desconfiar de esta clase de justificaciones apriorísticas. Y, sobre todo, conviene cuidarse de invocar una necesidad que, de un día para otro, puede ser desmentida por un progreso en el campo del arte.

De hecho, es posible, fuera del arte, y por otros procedimientos de análisis, encontrar en el macrocosmos completo de la representación corriente esta pluralidad de los modos de existencia. El interés del arte estriba en proporcionarnos un caso particularmente nítido, puro y arquitectónico de la extensión de un ser único en una diversidad de planos existenciales. Y quizá en parte alguna, fuera del arte, sea posible observar tamaña unidad, a la vez que una disposición tan firmemente arquitectónica, de este múltiple aspecto existencial de un mismo ser. Es ésta una entre las mil razones

que, desde el punto de vista filosófico, hacen tan pleno de significado el análisis estético.

Y puede decirse (justificando de esta suerte esta cuádruple modalidad de manera más viva, más sustancial, más útil que con un discurso *a priori*), que estos cuatro planos cardinales son suficientes —quiere decir que para la experiencia artística se han revelado suficientes— para proporcionar al cosmos de la obra de arte, una riqueza estructural simplificada, estilizada, organizada, susceptible de equipararse a la complejidad más inquietante y más confusa del universo real, en el cual se vuelven a hallar más diversa, más oscura, más multiplicadamente quizá, pero no en mayor dimensión total, los mismos elementos arquitectónicos.

Pero, si hubiera en la complejidad de lo real, algún modo de existencia importante e insólito para el espíritu humano, aún no utilizado por el arte, ni integrado formalmente a sus obras, ¿quién habría de impedirle al arte, establecerse en él, conquistarlo y apropiarse sus riquezas? ¿Acaso quedó agotada la labor artística? ¿Acaso han concluido sus conquistas? ... ¿Acaso no tiene ya ningún porvenir? ¿No existe ya, en el futuro, ninguna gloria para un poeta que supiera proporcionar, al arte, una nueva emotividad, alcanzar una región todavía virgen de la realidad, anexionarla a sus obras, y hacerla en estas presente, activa y manifiesta? No pongamos límites al arte del mañana.

CUARTA PARTE  
EL SISTEMA DE LAS BELLAS ARTES

XVII. ARTES Y MATERIAS

PARA el tema que tratamos, es esencial darnos cuenta, con igual detenimiento, de cuanto divide entre sí a las distintas artes, y de cuanto las une, no obstante sus diferencias. Es preciso captar exactamente la naturaleza del corte que las separa, de los muros que las aíslan, y a través de los cuales se establecen sus correspondencias.

¿A qué obedece el que existan varias artes? Para justificar esta pluralidad, podríamos incluso situarnos en el plano del cuerpo físico, y referirnos (cual a menudo se hace) a la diversidad de las materias utilizadas.

Idea tentadora. La diversidad de los materiales es importante, y harto notoria en el arte. El escultor golpea con el mazo el cincel que talla el mármol; el pintor, con el pincel, o con la espátula, extiende en el lienzo tenso en el bastidor pastas multicolores; el músico hace vibrar el arte por medio de lengüetas, o de tablillas de madera que las cuerdas hacen palpitante; el bailarín, por la acción de sus músculos, coloca sus miembros en distintas actitudes. Voluntades equiparables (cual es lícito pensar) enfrentan el mismo espíritu a diversas materias. Y esta lucha del espíritu contra la materia es, desde luego, uno de los aspectos importantes del arte.

Ahora bien, fácil resulta comprobar que esta diversidad de las materias no coincide con la división del

arte en géneros típicos. Es imposible asignarle, a cada género importante de arte, una materia que le sea propia, y le caracterice. Incluso resulta instructivo considerar pormenorizadamente este punto.

La escultura ha de utilizar, no sólo las mil variedades de la piedra, desde el mármol de Paros hasta la piedra de Euville, sino también gran número de metales, bronce, cobre rojo, en Versalles, plomo; con Pablo Carrallo o los hermanos Martel, cinc; oro en las estatuas crisoelefantinas; sin contar el marfil, la encina, la caoba, la arcilla, la cera, el yeso. Además, la piedra no pertenece únicamente al escultor, sino también al arquitecto y al litógrafo; el metal, al orfebre, al joyero, al grabador que hunde su buril en la plancha de cobre, al ceramista que utiliza, para sus decoraciones, el oro de la púrpura de Cassio, o el cobre, oxidado para lograr determinado granate, protoxidado para lograr el verde esmeralda. Y tampoco se privará de ellas el músico, para quien han de vibrar los cobres, los cornos, los trombones o las tubas.

Y este mismo músico, para hacer palpitante el aire, habrá de utilizar la madera de abeto en el violín, o en el violonchelo; la madera de granadillo para los clarinetes o los oboes; la caña para las flautas; membranas para los timbales o las cajas. ¿Es su arte un arte de los cobres, o un arte de la madera; un arte de las cuerdas, o de las pieles tensas? Es todo esto a la vez. Y más aún que todo esto, es, por excelencia, el arte del aire: el arte cuya verdadera materia prima es el aire en sus vibraciones. Y, sin embargo, el aire no le pertenece en exclusiva al músico.

¿Acaso no hay atmósfera en pintura (pensemos en estas únicas palabras: perspectiva aérea), en arquitectura, o en el arte de jardinería?

Consideremos la cuestión bajo otro ángulo. Un filósofo contemporáneo, en obras enjundiosas y delicioso

sas,<sup>1</sup> ha subrayado el tema tradicional de la importancia de la materia en el arte. Pero, cuando habla de arte, piensa esencialmente, expresamente, en la poesía. ¿Cabría, acaso, decir que el aire, el agua, son exclusivamente materias poéticas? ¡El agua en el arte! ¡El agua como materia estética! ¿Acaso quien escribiera una "Estética de la luz", no habría de hablarnos, verbigracia, del arte cuyo medio por excelencia es el agua —¡e incluso lleva su nombre!— la acuarela? Y aquel que guste de las técnicas de este arte, del escarceo no con los términos evocadores de la materia, sino con la realidad concreta de esta materia, ¿podrá acaso negar todo lo que tiene de delicioso, en primer lugar la visión del agua pura, virgen aún dentro del vaso en que han de mojar-se los pinceles, y, después, su mezcla con las pastas, su extensión, espesa o delicada, en el papel, la búsqueda de su espejear bajo la mirada que apresuradamente observa si la pincelada ya está demasiado seca, o si aún es posible "deslizar" en ella algún matiz, y, por último, su presencia ideal en la obra conclusa, en la cual la pincelada sigue evocando el líquido original evaporado, por el atrevimiento de la pincelada certera, por la nitidez de un fondo bien lavado, por la delicada matización de las tonalidades fundidas dentro del agua? ¿Acaso no se nos habla también de "Las fuentes de la Villa de Este", del preludio de "La gota de agua", de "Los jardines bajo la lluvia"? Sin contar los innumerables riuachuelos que corren por la música, de Couperin a Grieg, pasando por Beethoven, o también el curso amplio y seguro de las aguas del "Oro del Rhin", las olas marinas del "Buque Fantasma", o de la segunda "suite" del "Peer Gynt"?

¿Quiere esto decir que, en los libros de referencia,

<sup>1</sup> C. Bachelard, *L'Eau et les Rêves; El aire y los sueños*, México, FCE, 1958.

se pretende pura y llanamente de todo esto? ¿Quién habría de creerlo? Por el contrario, ello nos demuestra que a propósito de un solo arte, de un mismo arte, es posible evocar todas las materias. De hecho, si este arte, por ejemplo la poesía, evoca tan fácilmente, bien sea el aire, bien sea el agua, o cualquier otro elemento material, tal vez sea precisamente porque no utiliza elemento ninguno, salvo, por supuesto, la tinta y el papel. En la realidad, la materia sólo aparece aquí (al menos el aire y el agua) si no en el "tercer" plano existencial del arte (véase más arriba, cap. XIII), allí donde sólo existen construcciones espirituales.<sup>2</sup>

Ahora bien, una estética cuyo tema fuera única, pero totalmente, una materia, en sus presencias complejas, lo mismo evocadas que actuales, habría de examinar esta materia en todos los planos existenciales del arte. Quien quisiera, por ejemplo, escribir una "Estética de la Piel" (¿y por qué no?) podría evocar, al tratar de las representaciones figurativas, la epidermis marmórea de las bañistas que se estremecen en el agua,

<sup>2</sup> He aquí por qué nos gustaría (desde luego con toda cordialidad y simpatía) refutar la tesis del autor ya mencionado, según la cual la estética se ocupa demasiado de la forma y no lo bastante de la materia. De hecho, el mismo autor, al tratar de un arte en el cual la materia que le interesa aparece sólo formalmente, es impelido a acompañarla por medio de un análisis enteramente espiritual de las estructuras que esta materia recibe del espíritu, o que le sugiere. De tal suerte, que esta estética de la materia (si es que realmente se la puede llamar así) resulta ser una de las más estrictamente formalistas que se hayan jamás escrito. . . Observación, ésta, que nos importa tanto más, cuanto que, en el fondo, nos pone nuevamente de acuerdo.) Cuando la estética se ocupa de la materia (y se ocupa mucho de ella: podríamos citar colecciones enteras —verbigracia, Laurens, "Artes de la tierra"; René Jean, "Artes del metal, del fuego, del vidrio", etc. . . , que por sus mismos títulos se sitúan, ante todo, y únicamente, en este punto de vista) es a propósito de las luchas concretas sostenidas, en el arte, por el espíritu contra la materia efectivamente presente. El papel que desempeña concierne entonces, en puridad, a la tecnología.

o estudiar la transposición de la tez en pintura, la combinación de los trozos entrecruzados, en rombos o en puntos, que intentan expresar el desnudo en el grabado en textura blanda; averiguar con qué términos la poesía podrá suscitar estas impresiones epidérmicas, y sabrá (como lo ha dicho Goethe) "trátase del mármol o del seno de la mujer amada. . . ver con una retina que toca, o tocar con una mano que ve". Pero, en el orden de lo sensible, habrá que pensar también en la piel que actúa como medio de conocimiento y de experiencia cualitativa; por ejemplo en el papel desempeñado por los "valores táctiles" en pintura, en música o en escultura. Empero, si se trata de una presencia física, cumplirá además tomar en cuenta la "materia" piel. Y entonces uno pasa indistintamente por todas las ramas del arte (igual si se trata de la piel viva, que de piel muerta y preparada); se trata de la piel cuando se trata del desnudo y del "maquillaje"; de la máscara y del rostro; en la danza y en la mímica, que cuando, en la música, la acción es la de los timbales o de las cajas, de las gaitas o de los fuelles del órgano, de la decoración de las claves de la flauta o, tornando al órgano, de esa pintoresca piel de oveja, con su lana, que sirve para tapar los tubos de madera del bordón; o, si se trata de encuadernación (¡goce de acariciar una hermosa piel castaña, labrada en oro, con sus hierros, un cordobán de color grana, rugoso y aterciopelado a la vez al tacto, una piel de lagarto, o de serpiente, lisa y poligonalmente pintada de verde y de gris!); o, si se trata de muebles, de la decoración de interiores (asientos y tapizados de piel de zapa, de cuero liso o estampado, dorado o teñido); o en el arte del vestido (piel flexible, o pieles); incluso del grabado por medio de rodillos entintadores, ¿qué sé yo?; basta con decir que ninguna especificación artística ha de aparecer ya. La materia interfiere, como quien dice sin intención precisa, en todo el conjunto de las artes.

## VIII. ALGUNAS DIVISIONES TRADICIONALES DEL CONJUNTO DE LAS ARTES

SITUÉMONOS en otros planos. O, mejor, averigüemos hacia que planos nos lleva la consideración del cuadro de las bellas artes, tan pronto se procura introducir en él determinado orden.

Es tradicional evocar en el grupo, ya de por sí tradicional de las bellas artes, dos campos definidos: el de las artes llamadas plásticas, y el de las demás artes (con frecuencia llamadas fonéticas). A veces, se dice también: artes del espacio y artes del tiempo.

Se reconoce, en efecto, de inmediato, gran diferencia entre aquellas artes —por ejemplo la arquitectura, la pintura, la escultura— en que la obra, que se ofrece completa de golpe, parece ocupar en el espacio un lugar preciso y de dimensiones precisas, y aquellas —música, poesía— que no ocupan ningún lugar muy preciso, ni tienen dimensiones susceptibles de ser calibradas, excepto en el tiempo en que se hallan obligadas a desarrollarse sucesivamente su ser, y a hacer desfilar, una tras otra, las partes que las integran.

Ahora bien, en cuanto se piensa debidamente sobre el particular, esa distinción, en apariencia al pronto burdamente evidente, se esfuma, desaparece, ante un análisis más detenido.

¿Espacio o tiempo? El caso es que el tiempo desempeña un papel en todas las artes, inclusive en las artes plásticas. Tiempo de la arquitectura: ¿acaso existen monumentos instantáneos? ¿Monumentos cuyas diversas elevaciones, cuyo aspecto exterior e interior, cuya perspectiva, cuyas sucesiones de apariencias, son susceptibles de ser abarcadas de seguida, y no por itinerarios lentamente recorridos? ¿Acaso existen edificios cuyo aspecto visual no varía según las horas y las esta-

ciones? ¿Acaso el alba y el anochecer, la primavera y el invierno, el sol o las nubes, no aportan mutaciones a una catedral, igual que a una estatua en un parque, y hasta al propio parque, convirtiéndoles en espectáculos sucesivos? Tal iglesia de pueblo, ve su ábside bañada por la luz cuando despunta el sol; se ve envuelta en luz; en forma oblicua, por el lado de la Epístola, al mediodía; y encendida su portada en las tardes, cuando el sol poniente se mira en el vitral del frente. El estio blanquea su piedra, que parece gris bajo las lluvias invernales.

¡El espacio en la música! No me refiero únicamente a los efectos de perspectiva aérea (tonalidades lejanas o cercanas), al relieve o a la profundidad (motivos que destacan de un acompañamiento, urdimbre de los acordes), a la dimensión en altura (sonidos altos o bajos, voces que se elevan o descienden); me refiero, incluso físicamente, a la presencia del cuerpo de la obra —la masa aérea en vibración— en una sala cuyo volumen ocupa y colma, en la cual los instrumentos se encuentran colocados según un dispositivo espacial preciso, los violines aquí, a la derecha, los violonchelos y los contrabajos a la izquierda; aquí los cornos y acá la flauta, cuyos sonos percibo más o menos transformados, o debilitados por la distancia.

Y, por último, el recién llegado, el cinematógrafo: ¿haremos de él un arte del espacio, o un arte del tiempo, ya que los utiliza a ambos en síntesis?

Se comprueba entonces cuán decepcionante resulta la distinción sobre la cual se pretendía, al principio, establecer esta clasificación. Arquitectura, escultura, música y poesía (las primas plásticas y las otras no) son por igual artes en las cuales la percepción de la obra se impone en forma de sucesión. Pintura, teatro y de nuevo música, son por igual artes en que la obra corpórea tiene su lugar, tiene una dimensión, una organi-

ción en el espacio. Todo lo que se pretendía decir, a lo primero, es que el cuerpo físico de la obra, en ciertas ~~formas~~ es inmóvil y, ya realizado, invariable en su totalidad; mientras que en otras artes sólo queda establecido, en cada una de estas partes, provisionalmente, en el momento en que su presencia es requerida en esa arte. Lo cual prueba la escasa importancia teórica de la distinción que sólo tiene cierta utilidad práctica.

Para explicar la dualidad del conjunto, conviene establecer una distinción infinitamente más válida.

Pintura, escultura, arquitectura, requieren en nosotros, ante todo y esencialmente, la vista; música y poesía el oído. E incluso se intentará (lo cual es también tradicional: reléase a V. Cousin o a Hegel)<sup>1</sup> justificar este dualismo al sostener que sólo dos sentidos, la vista y el oído, pueden tener carácter estético.

Nos encontramos aquí frente a una mezcla mucho más sutil de lo verdadero y lo falso.

Ocioso es disputar acerca del hecho de que la pintura requiere la vista y la música el oído. Ahora bien, ¿acaso estos sentidos son los únicos que dan vida al conjunto de las artes? No quedará en él ningún lugar, por ejemplo para el sentido muscular, o cinético, tan trascendental en la danza, en la escultura e incluso en la arquitectura (en donde desempeña importantísimo papel, en lo que atañe a la percepción del espacio en profundidad)? Y ¿por qué no también en poesía, en la cual lo introduce la emisión de la voz articulada? Por otra parte, ya que la literatura, en puridad, está destinada antes a ser leída que oída, ¿acaso debe considerarse como arte plástico, puesto que también de esta suerte exige la vista? Nadie ignora la importancia de los artificios tipográficos, de las selecciones de los caracte-

<sup>1</sup> Victor Cousin: *Cours d'Histoire de la Philosophie*, primera parte, t. II, págs. 124 y 189; Hegel, principio de la tercera parte de su "Estética".

teres de imprenta, de la distribución de las palabras en cada hoja: ¡basta con pensar en el *Coup de dés*, de Mallarmé! Dejando a un lado las discusiones a que podrían prestarse los caracteres, bien sea visuales, bien motores o auditivos, del lenguaje interior.

Pero todos estos problemas se han esclarecido desde que sabemos que no se trata, en el plano fenomenológico del arte, de sensaciones (en la acepción psico-fisiológica del término), sino de *qualia* sensibles. Si, por ejemplo, el elemento específico de la danza es el movimiento, ¿qué importa que éste sea sentido directamente por la bailarina, en sensaciones cinestésicas, o que se apodere del espectador por el órgano de la vista, despertando, perceptiblemente, esta ausencia cualitativa de la movilidad en el espacio, únicamente por medio de la imaginación, o por los órdenes generales y complejos de la percepción?

Si la pintura se establece en el plano específico de las *qualia* del color, y el grabado, el dibujo acquarelado, la fotografía, la pintura en imitación de bajorrelieves, en el plano de las *qualia* en luminosidad, ¿qué importa que un mismo órgano, la retina, que un mismo nervio, el nervio óptico, nos sirvan para su percepción, ya que podemos aislarlos en su presencia sensorial, impleja y sincrética, de manera que nos es dado reconocer dos acciones en absoluto distintas de cualidades sensibles y de medios estéticos? ¿Acaso no sabemos que, en realidad, las percepciones concretas de las obras siempre son confusas e impuras? Un cuadro de Vinci, del Correggio, de Prudhon, aun siendo obra colorística, deben mucho al claroscuro. Una decoración mural de cerámica portuguesa del siglo XVIII, en imitación de bajorrelieve, es obra de claroscuro y, sin embargo, el color, las modulaciones del azul, claro u oscuro, sobre el fondo blanco azulado, o incluso, a veces, blanco cremoso desempeñan en ella su papel. La clasificación de la obra,

dentro del arte pictórico, por el color, o, dentro de la pintura en imitación de bajorrelieve, por sus valores luminosos, no depende de una acción pura, sino de un predominio artístico de una u otra de las dos acciones de las *qualia*. En una palabra, lo que caracteriza y especifica de esta suerte un género artístico, no es la simple utilización cualquiera de un orden de indicios sensoriales: es el *papel funcional de hegemonía* de una gama de *qualia*, sobre la cual la obra se edifica y establece, en uno de los planos estéticamente característicos de su ser.

Y una vez entendido esto, resulta fácil comprender que, en la pintura, el color; en la "aguada", el claroscuro; en la escultura, el relieve; en la danza, el movimiento; en la literatura, los elementos fonéticos esenciales de la voz articulada; en la música, el sonido puro, etc. . . , constituyen otros tantos datos cualitativamente específicos, que diversifican el arte en el plano de la existencia fenomenológica.

No vamos a tardar en ver cómo este principio de diferenciación no es el único que interviene: hay otro que interfiere en él, y ambos son necesarios para hacer comprender en toda su complejidad el conjunto completo y sistemático de las bellas artes. Ahora que el principio de las *qualia* ha de ser tomado en consideración indispensablemente. Constituye uno de los dos puntos de vista capitales que rigen el sistema.

Quienes le disputan su importancia (principalmente en nombre de las correspondencias interartísticas)<sup>2</sup> plantean mal su problema, y no entienden de lo que se trata. No se trata de saber si la especificación de las artes es absoluta e irremediable: ya sabemos que no es así. De lo que se trata es de saber qué obstáculos ten-

<sup>2</sup> Por ejemplo, A. Parente, en *La Musica e le Arti*, Bari, 1936 que se proclama absurda "una clasificación de las artes, conforme a los sentidos").

drán que salvar estas correspondencias; y en qué plano habrá de establecerse una división que, en planos distintos, podría desaparecer. Y el hecho es que se comprueba que se establece una diversificación muy importante en el plano fenomenológico, y por el imperativo de las cosas. Tan pronto cierto género de "sensibles propios" queda seleccionado para ser instrumento por excelencia de la obra, en el plano fenomenológico, las consecuencias de esta elección son considerables, y adquieren un valor en adelante constitutivo. Por otra parte, será posible elevarse más allá de esta elección, y restablecer el arte en la integridad de sus bienes comunes. Pero existe un nivel, un plano existencial perfectamente definido —el segundo plano, a la altura del fenómeno puro— en que la obra es música o literatura, escultura o pintura, por efecto de una elección sobre la cual ya no es posible insistir, y que afecta, por definición, todo su destino.

### XIX. PLURALIDAD DE LAS ARTES Y ENUMERACIÓN DE LAS QUALIA ARTÍSTICAS

PODRÁN existir por lo menos tantas artes como *qualia* sensibles en sus gamas sistemáticas (y digo por lo menos, porque, cual se verá más adelante, cada una de estas gamas puede originar dos artes).

¿Será posible enumerar las *qualia* artísticamente utilizables, y establecer una lista detenida de ellas conforme a consideraciones necesarias?

Y, primero: si todo sistema de *qualia* define un arte o dos, ¿cuál es la razón de la existencia, en total, de tan corto número de artes?

Sin apartarnos del plano más inmediato de la cua-

lidad sensible, existen sistemas de datos —los gustos, los olores, los contactos, los pesos muscularmente apreciados, etc. . . , —que nos proporcionan artes específicas y que, sin embargo, parecen constituir bases tan legítimas como el color o la apreciación de los volúmenes. ¿Acaso será menester tornar a la exclusión "cousiniana" de todos los sentidos, excepción hecha de la vista y el oído?

La respuesta es fácil. En puridad, no existe obstáculo ninguno para que cada registro, cada grupo de *qualia*, tales como los que hemos citado, constituya la base de un arte específico, con tal, únicamente, de que este grupo se distinga perfectamente de los demás y sea susceptible de proporcionar una gama completamente variada, que sea posible ordenar, organizar, escalar. Este "con tal de que" basta para eliminar de las *qualia* propuestas, por ejemplo, los contactos, ya que toda su gama —lo liso y lo rugoso más o menos áspero o suavemente granuloso, incluso sumándole los complejos en que interviene la temperatura (liso y frío; liso y tibio; rugoso y caluroso; áspero y metálico; acero o madera encerada, cuero o epidermis viva; cordobán o lima)— no bastará para proporcionar una gama muy interesante y ampliamente variada. Pero no es posible dudar de que una humanidad ciega y sorda sólo hubiera podido llegar (siempre que la impulsara un anhelo de arte) a fundar una especie de música de los contactos, de la que fuere lícito entretenerse en imaginar las líneas principales. Sus obras serían unas superficies que podrían recorrerse con el dedo; unos discos curiosamente labrados, y que podrían girar, entre muchos espectadores atentos a esa melodía de las cualidades táctiles. Y si por igual los pesos (que pueden ser apreciados por la sensibilidad muscular) no proporcionan un arte específico, ello obedece, por una parte, a la ineficacia cualitativa de su gama (de ordinario apelamos

a este sentido con vistas a lo cuantitativo); por otra, porque el ejercicio de este sentido se confunde demasiado estrechamente con el del movimiento en general, para no amalgamarse con la mímica, o la danza, próximas al deporte (pensemos, por ejemplo, en lo que aquí cabría decir respecto a la danza acrobática, y a todo lo que hay de arte en esta clase de exhibiciones atléticas).

En cuanto a datos tales como el del gusto, o el del olfato, plantean, desde luego, problemas sobradamente conocidos. ¿Forma parte de las bellas artes la cocina? ¿Puede darse una música de los perfumes?

Para estos problemas (que sería ocioso debatir extensamente) las respuestas son hartamente fáciles.

No cabe duda de que hay bastante arte en la cocina, como para que ésta quede muy cerca de las bellas artes. Hay gustos, incluso, lo bastante evocadores (y bajo este ángulo Guyau, antaño, planteaba el problema, rehabilitando el valor estético de las sensaciones del gusto) como para que sea posible ver en ellas un arte representativo, afirmativo de un "universo de la obra". Es evidente que, con el sabor de las frambuesas y de las fresas silvestres, sumándole, si se quiere, el amargo y resinoso sabor de una rama de abeto mordisqueada, podríamos evocar todo el bosque de los Vosgos; así como con el *churrasco* y la *feijoada* nos sería posible revivir el encanto del *sertão brasileiro*; y con pollo y cangrejos, y un poco de gasolina, Bourg-en-Bresse; o el Monte Saint-Michel con la tortilla de huevos de la casa Poulard. Pero, sin contar que con esto no habríamos de ir muy lejos (tan sólo hasta unos cuantos lugares, unos cuantos monumentos, unos cuantos paisajes), en particular las condiciones prácticas del gusto de los sabores, la destrucción de la obra por la forma en que es utilizada y, en fin, la cooperación de todo este saborear con la satisfacción de necesidades fisiológicas muy exigentes, y hartamente distintas de las de la contemplación estética,

todo esto basta para mantener en un nivel inferior, es decir, hecho y mezquino, ese arte que aparece, empero, esbozado. La cocina, con relación a la música, es lo que, en el terreno de la música, es una sala de café cantante, en que la consumición es obligatoria, con relación a la *Sala Gaveau*.

Asimismo, si el arte de los perfumes tiene tan escasa importancia, ello obedece al hecho de que las condiciones materiales de la producción del cuerpo de la obra (en particular las dificultades prácticas para evacuar una atmósfera inicial, con objeto de sustituirla por otra, sin confusión y sin mescolanzas) se oponen, de por sí, a su desarrollo. ¿Qué habríamos de pensar de una música que se limitara a hacer sonar muy lentamente unos cuantos acordes, imposibles de distinguir (como si el pianista se olvidara de levantar el pie del pedal) de los que los han precedido o de los que los siguen? Con todo, esto ya sería algo de música.

En una palabra, son únicamente razones empíricas y prácticas las que impiden, limitan o estorban, un sinnúmero de artes completamente posibles en teoría. Ellas son las que limitan nuestro conjunto de las bellas artes al grupo de aquellas que las técnicas ya probadas, bien sean útiles, o cómodas, o bien sean susceptibles de desarrollos intelectuales amplios y variados, nos han constituido efectivamente.

Sin contar que el problema de las *qualia* artísticamente utilizables no se limita, en modo alguno, a la gama de datos sensoriales. Y ¿por qué no las esencias cualitativas de la vida afectiva? La idea de una sinfonía de sentimientos, de una música de impresiones afectivas, concertantes y armónicas, melódicamente dispuestas, es una idea enteramente lícita, desde el punto de vista estético. La única cortapisa artística que en ella aparece estriba en la dificultad técnica de producir, con absoluta certidumbre, casi instantáneamente, con du-

ración precisa e intensidades calculadas y cuidadosamente establecidas, estos sentimientos. De hecho, desempeñan un gran papel en todas las artes, en que la ciencia de producir, o de evocar, con delicada precisión, al lector, al contemplador, tal o cual *Stimmung*, tal o cual cualidad afectiva, tiene extraordinaria importancia. Todo cuanto cumple decir, es que estas cualidades afectivas no pueden ser empleadas como medio fenomenológico elemental para establecer obras realizadas únicamente con ellas, y que se sirvan de ellas como dato inmediato. Un genio ignoto, insensato, podría entretenerse (y ¿por qué no?) en componer, con un sistema adecuado de signos, grandes sinfonías afectivas. Mas no podría representarlas, hacerlas interpretar, a no ser que encontrara víctimas complacientes, que se prestaran a servir de conejillos de Indias, y que pudiera sentir por ellas, para ejecutar semejante sinfonía efectivamente y no por representación, sino vitalmente, y de modo existencial directo, toda la gama de los sentimientos de terror, angustia, apaciguamiento, ternura, alegría, tristeza, cólera, concupiscencia, goce, compasión, estremecimiento, deseo, hastio, desasosiego, exaltación, ardor, dureza, serenidad, recogimiento, inquietud, aridez, hechizo, pudor, orgullo, nostalgia, languidez, encanto, postración, sufrimiento, que constituirían la paleta de dicho arte. Y acaso, confesémoslo, ¿no sabemos de ciertos artistas, un sí es no es inquietantes, o quizá sublimes, que se han complacido en ejecutar, en su propio corazón o en el de otra persona que a ello se prestara, esa clase de sinfonías? Todo cuanto podemos decir al respecto, es que un arte de esta índole —que, para bien o para mal, puede traspasar las lindes del campo de las bellas artes— no pertenece al grupo que aquí hemos querido estudiar. Y esto sencillamente, porque es prácticamente imposible reducirle a las mismas condiciones espectaculares que las demás realizaciones del

arte, a igual escala de magnitud con relación al tiempo, a igual liviandad de morder en la vida. Semejante arte cuesta demasiado caro, desde el punto de vista vital, y sus consecuencias son demasiado duraderas. Penetra demasiado en el alma. Se requieren dos minutos y medio para interpretar un momento musical; media hora para una gran sinfonía. En cambio, ese arte exige por lo menos varios meses para su realización, y deja tras sí un alma por largo tiempo deshecha. ¡Si fuese posible ejecutarlo en media hora y después irse a cenar...!

Conclusión: un conjunto de condiciones empíricas, de hábitos, de posibilidades agógicas y rítmicas, de necesidades o conveniencias, bien sea técnicas, o sociales, en una palabra: la historia y las condiciones habituales y prácticas de la actividad humana, han intervenido para formar el conjunto tradicional de las bellas artes, y limitar la lista de los fenómenos utilizados sólo a estos elementos: la línea, el color, el relieve, el claroscuro, el movimiento muscular, la voz articulada, el sonido puro. Siete rayos, siete notas. No procuremos (pues todo cuanto ha sido arriba expuesto nos lo prohíbe) justificar esta cifra, organizar estos sensibles en elevade necesaria, dependiente de alguna superstición del número siete. Aquí es empírico y, hasta cierto punto, provisional.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Un acontecimiento tal como el nacimiento del cine, demuestra suficientemente la imprudencia que implicaba el alegar (tal lo hicieron Hegel, o Cousin) razones a priori y perentoriamente sempiternas, para justificar y limitar a estas actividades tradicionales el cuadro de las bellas artes. Sin contar que distintos medios permiten creer en el inminente enriquecimiento de los diversos medios artísticos. Aparte de la cuestión de los perfumes, que no ha dicho aún su última palabra, es lícito suponer que los procedimientos modernos de grabación, de reproducción y de difusión mecánica, pondrán más fácilmente a disposición de las artes los medios cuya utilización reglamentada, sistemática, actualmente resulta difícil. Al respecto, es lícito pensar en la utilización

## XX. ARTES DEL PRIMERO Y DEL SEGUNDO GRADOS. FORMA PRIMARIA Y FORMA SECUNDARIA

SIETE haces, hemos contado, desde el punto de vista fenomenológico. El hecho es que existe un número mucho mayor de artes, por lo menos nueve, si nos atenemos a una enumeración tradicional, desde luego demasiado estrecha. Probablemente, serán una decena, e incluso veremos que conviene contar hasta catorce.

¿Será, pues, necesario procurar subdividir aún más estos sistemas en *qualia*? Por ejemplo, el relieve, la apreciación de los contornos en el espacio conforme tres dimensiones, diríase que conviene igualmente, en calidad de lo sensible que le es propio, a la escultura y a la arquitectura. ¿Será entonces necesario (cual lo hace Max Dessoir) distinguir el espacio lleno del espacio vacío, asignándolos, el uno a la primera, el otro a la segunda de estas dos artes? Distinción inquietante, pues, al cabo, la cualidad sensible de que se trata sigue siendo la misma, bien sea que uno se contente con palpar exteriormente, o que la mano pueda penetrar (o la mirada, o todo el cuerpo) y palpar también desde el interior. Aparte de que, en la práctica, el criterio resulta por completo insuficiente. ¿Acaso la arquitectura no tiene derecho de trabajar en el relieve? ¿Acaso un obelisco no es obra arquitectónica? ¿Acaso la escultura debe prohibir la profundidad en hueco?

En realidad, conviene hacer intervenir aquí un punto directo de las vibraciones luminosas, sin limitarse (como hace actualmente la pintura) a la reflexión de la luz blanca difusa en superficies mates pigmentadas. Por otra parte, es patente (cual lo vamos a ver) que el cuadro sistemático que ha de resultar de todas estas consideraciones (véase más adelante, final del capítulo siguiente), deja lugares vírgenes, o al menos cuyas posibilidades todavía no se encuentran lo bastante explotadas.

to de vista completamente distinto y completamente nuevo, para tener en cuenta esta dualidad.

De cuanto antecede, resultaría que la división de las artes en artes del espacio y del tiempo, o artes de la vista y del oído, era insuficiente. Pero otras muchas dicotomías han sido propuestas: artes reales o ideales (Schelling); artes solitarias o artes sociales (Alain). Reconocemos no entender muy bien cual es el empleo práctico de tal criterio. ¿Acaso no puede uno tocar el piano para sí mismo, o leer un poema *in angello cum libello*? ¿Es que no se pueden dar conciertos, o recitales públicos? La calidad de la música, o de la poesía, ¿acaso varían por ello? ¿Es que es posible sostener que uno solo de estos dos géneros de presentación es legítimo, o típico? Georges Sorel clasificaba las artes en tres grupos, "según se propusieran el entretenimiento, la educación, o una afirmación de poder",<sup>1</sup> y en vano procuró dar con un arte que no correspondiera a estas tres definiciones.

Ocupémonos, de una vez, de la única división basada en un principio importante. Es la que comprende las artes con frecuencia llamadas "imitativas", o también "representativas" (o sea, la escultura, el dibujo, la pintura, como ejemplares típicos) por oposición a las artes menos fáciles de catalogar (tales como la danza, la música, la arquitectura) que sucesivamente han sido llamadas abstractas, musicales, subjetivas o presentativas. La significación de esta división es trascendental, pero harto difícil de comprender. Por suerte, su principio ya nos es conocido (véase antes, cap. XIII).

Ante todo, recordemos que, en puridad, no existen artes imitativas, ya que la imitación sólo es uno de los procedimientos más sencillos, e incluso más pueriles, de la representación artística. Si el pintor logra evocar, re-

<sup>1</sup> Illusions du progrès, 3ª edic. 1921, p. 319.

presentar, el espíritu del rojo por el amarillo, y el del negro por el azul, ¿acaso comete una infracción de la ley del arte? En cuanto a alegar lo subjetivo y lo objetivo, es simplemente absurdo, pues ¿qué puede haber en una casa que sea más subjetivo que un cuadro? Sería fácil sostener que las artes representativas son las más subjetivas, puesto que evocan algo que se hace realidad únicamente para y por el pensamiento del espectador. En cuanto a calificar de "abstractas" (cual lo hace, empero, un estético tan importante como Lipps, y la expresión ha sido reiteradamente empleada) artes tales como el arabesco, la música pura, la danza de estilo o la arquitectura, en verdad resulta una incongruencia. Incongruencia disculpable en espectadores poco cultivados, desorientados al presenciar un espectáculo que no les ofrece esa clase de imágenes de las cosas por las que se hallan acostumbrados a interesarse; con lo cual, esta imposibilidad para ellos de interesarse directamente por lo que se les muestra, por la música considerado únicamente como música, por el arabesco considerado únicamente como arabesco, les produce una desorientación en cierto modo comparable a la que causan las abstracciones a los que no están acostumbrados a ellas. Ahora bien, ¿en qué una sinfonía, un minuetto, una iglesia, o bien unos entrelazados y unos follajes en la decoración, serían menos concretos que una pintura alegórica, o una estatua conmemorativa? Más justo fuera pensar lo contrario.

El verdadero principio de esta distinción, ya lo conocemos. En las artes que no son representativas —expresión, ésta, enteramente negativa, que convendría sustituir por un carácter positivo— los datos fenomenológicos se organizan directamente en cosas, en seres, más o menos opulentos en lo que toca a su contenido, en afabulaciones constructivas, en irradiación de trascendencias, ¡es lo mismo! Los seres de esta suerte orga-

nizados se confunden enteramente con la obra misma. Un solo ser —si se prefiere, un solo universo— es el que se halla presente.

Y en las artes llamadas representativas, la organización en seres, o en cosas, en universo, actúa, no directamente sobre los fenómenos, sino sobre entidades únicamente sostenidas, sugeridas, propuestas en calidad de discurso, por estas apariencias: toda esta esencia de la obra posee su organización ontológica propia, distinta de la organización directa de los fenómenos, y, más allá de los fenómenos, del cuerpo mismo de la obra.

De este hecho surge una distinción cuya importancia estética vamos a poder abarcar, y que es la clave misma de todo cuanto se refiere a las relaciones de estos dos grupos de artes.

En las artes no representativas, que podríamos llamar artes del primer grado (pronto vamos a ver lo que justifica esta calificación), la organización formal de todo el conjunto de los datos que constituyen el universo de la obra aparece sencilla, y por completo inherente a la obra misma, como su verdadero y único motivo de atribución. Podemos llamar a esta organización forma primaria.

En las artes representativas, o artes del segundo grado, la dualidad ontológica de la obra, de una parte, y de otra la de los seres originados por su discurso, acarreamos una dualidad formal. Parte de la forma concierne a la obra misma, la cual, desde este punto de vista, posee (igual que las artes del primer grado) una forma primaria. Pero hay un conjunto totalmente distinto de organizaciones morfológicas, que conciernen a seres excitados y presentados por su discurso. Estos seres son sus verdaderos motivos de inherencia. Por ejemplo, es un dibujo muy sencillito, que representa, con sus solos trazos, un cubo en perspectiva. En su forma primaria, constituye un conjunto de líneas rectas en un plano,

que dibujan un cuadrado y dos trapecios. Mas nos sugiere la idea de un cubo, y lo percibimos bajo esta forma. La forma cúbica, en el espacio de tres dimensiones, no depende del dibujo, el cual es un plano, sino del cubo sugerido. A él corresponde; él es el dato. Podemos llamarlo forma del segundo grado. En todas las artes representativas, esta dualidad de la forma (o de un conjunto complemento de formas) es la que impone la ley. Es una distinción sumamente sencilla en su principio, incluso elemental; y su criterio no puede ser más claro: si la forma de que se trata concierne e informa directamente los fenómenos de la obra, y le puede ser atribuida a ésta, en su calidad de ser concreto y actualmente presente por su cuerpo físico, al igual que por las apariencias que éste sostiene y presenta, se trata de forma primaria. Si concierne e informa un ser originado por el discurso de la obra, en su calidad de hipótesis, o de *lexis* presentada por este discurso, pero ontológicamente distinta en absoluto de la obra misma, se trata de forma secundaria. Esto se expresa con gran rigor en el lenguaje platónico, al decir, que, ontológicamente, y con relación a la obra, *la forma primaria participa del Mismo, y la forma secundaria del Otro* (así este otro sea real y objetivo, como sucede en los retratos, o ficticio e ideal, y existente únicamente por la obra, cosa que no importa, cual ya tuvimos oportunidad de decir).<sup>2</sup>

Ahora bien, cuando en su principio esta distinción es por demás patente, notoria, en la práctica del arte reviste una flexibilidad, incluso a veces equívocos, sutileza, cuya diversidad resulta peregrina.

En el ejemplo del dibujo del cubo, la distinción resultaba tanto más extraordinaria, cuanto que una de las dos formas (la forma primaria) se halla en el espa-

<sup>2</sup> Véase a este respecto el cap. XIII.

cio de dos dimensiones; la otra en el espacio tridimensional. Ambas, por otra parte, son muy sencillas, de una simplicidad punto menos que idéntica, y uno puede (por especulaciones interpretativas sobradamente conocidas, que han sido minuciosamente estudiadas en psicología, en particular en la *Gestalttheorie*) entreverse en pasar alternativamente de una a otra, en interpretar alternativamente, en plano y en relieve, la misma figura. Cuando el dibujo representa un rostro humano —por ejemplo una cabeza de joven vista de medio perfil— la interpretación figurativa se impone a tal punto, que ya es menester cierto esfuerzo para destruirlo y considerar el trazo como simple arabesco, y apreciarlo estéticamente como tal. En cambio, cuando el dibujo representa una superficie plana (por ejemplo, en una escena oriental, un muro de fondo, sobre el cual se halla trazada una decoración en arabescos), la diferencia de estructura entre ambas formas (el arabesco representado y el arabesco que la representa) no existe.<sup>3</sup> Toda la distinción procede del hecho, mucho más sutil, de un carácter curiosamente ontológico, y sin embargo muy claro y definido. El hecho de que en un caso nuestra atención es requerida por el propio arabesco, independientemente de la afabulación de conjunto sugerida por la escena; mientras que, en el otro caso concebimos y percibimos este arabesco (empero realmente presente para nosotros) como elemento de la ficción construida por nosotros y propuesta a nuestro pensamiento, como proceso del discurso: es un arabesco representado, al que, por ejemplo, le atribuimos dimensiones distintas de las dimensiones reales, y relativas a la ficción, o a la fábula, en la cual penetramos. En particular, tene-

<sup>3</sup> Por supuesto, si el muro es visto de frente. De otra suerte, sería una deformación de perspectiva. Pueden verse, al respecto, algunos efectos bastante curiosos en las ilustraciones de *Gustave Flaubert para el Ariosto*.

mos en cuenta la distancia ficticia del muro con relación al espectador supuesto por esta escena, etc. . .

E igual sucede cuando se trata de una estatua, que representa, verbigracia, una mujer, o una diosa: Supongamos Diana. Si la estatua es de tamaño natural, cual suele decirse, la forma del mármol, y la mujer representada, son de idéntica estructura, en un espacio que se diría de tres dimensiones.<sup>4</sup> Mas difieren empero, mucho, si se las considera, la una como forma del mármol, la otra como forma de mujer. No sólo su significación ontológica, nacida de esta loable y distinta inherencia, sino incluso sus propiedades estéticas son distintas en ambas representaciones. ¿Qué es lo que nos dice, en efecto, la estatua? Por una parte: soy la piedra tallada por Jean Goujon, obra destinada a aparecer en un remate arquitectónico en un frontispicio, a asegurar un valor decorativo a un grupo en relieve, visto desde abajo; de doble ancho que su altura, según la proporción sexquialtera tomada en eje horizontal; con una hermosa

<sup>4</sup> Por otra parte, no hay que suponer que el arte escultórico (cual muchos erróneamente se figuran) se encuentre sujeto a esta identidad de las dos formas, primaria y secundaria. La imitación puede quedar sustituida por la evocación. Por ejemplo, es clásica representar la pupila del ojo por un hueco profundo, que produce una sombra en la cual un pequeño relieve, que retiene la luz, procura el reflejo del "punto visual", según la expresión corriente. En este caso, la configuración real de la forma de tres dimensiones de la estatua ya no es identificable con la del objeto representado. Es un detalle ínfimo; pero hay escultores contemporáneos que hacen uso, muy ampliamente, de esta facultad. Cuando, por ejemplo, un Zadkine (en su grupo de las "Tres Gracias") muestra una mujer cuyo muslo aparece en hueco, y produce, por cierto, con una iluminación adecuada, igual acción de luces y sombras que un muslo en relieve, el espectador ingenuo da al relieve de la estatua debe "imitar", es decir reproducir más o menos exactamente, la configuración en relieve del modelo. Esto es simplemente un prejuicio: desconocimiento de las verdaderas condiciones del arte.

combinación de curvas en dobles volutas, de clave ligeramente descentrada hacia la izquierda, y compensada por salientes más pronunciados por más ancha; etc. . .

Todo esto, cual se ve, se refiere únicamente a la forma del primer grado, la forma intrínseca del mármol sometido a una elaboración artística directa y, en cierta manera, musical.

Pero la estatua también dice, por otra parte: soy una mujer, más aún, una diosa, esgrimiendo un arco. Estoy recostada en un ciervo domesticado; soy Diana la Cazadora, de largas piernas, senos menudos, rostro fino y noble iluminado por un resplandor lunar; blanca aparición en la espesura de los bosques; y también patrona epónima de una amante real, cuya belleza evoco y estilizo, etc. . .

Y todo este segundo discurso se refiere a seres totalmente distintos, a los que son transferidas, para pertenecerles y caracterizarlos, todas aquellas proporciones o armonías del mármol, que pueden convenirles y serles atribuidas.

Vemos, por tanto, y esto es también sumamente importante, cómo las artes representativas, que por esta misma razón llamamos artes del segundo grado, poseen a un tiempo forma primaria y forma secundaria, como lo muestra el doble discurso que acabamos de leer.

Mientras la sinfonía, el palacio y la catedral, el arabesco o la obra coreográfica, sólo presentan una forma primaria, las obras del segundo grado, el cuadro, la estatua, el dibujo imitativo (y, como podremos también observar, el poema o la novela) ofrecen a un tiempo ambas formas, primaria y secundaria, entre las cuales se establecen relaciones peculiares, unas veces de identidad de estructura, otras de parecido, o de afinidad; otras, hartó más sutiles, de armonía, de concordancia, de acorde estético, e incluso, en ocasiones, de oposición.

El espectador poco enterado podrá no advertirlo, y atribuir ingenuamente todo el encanto de la obra a la escena que puede evocar al penetrar él en la ficción, al enfrentarse con el discurso representativo. Contempla, por ejemplo, la "Odalisca", de Ingress, o "El Otoño", de Puvis de Chavannes, sin darse cuenta de que se halla bajo el imperio de un hechizo que, en parte, procede del canto particular, y en cierto modo melódico de las líneas; o, cuando se trata de una Venus del Ticiano, o de una Infanta de Velázquez, de la sabia armonía de los acordes cromáticos. O también, cuando lee un hermoso poema que lo sume en un éxtasis impreciso, ignora, o incluso no quiere reconocer, que un arabesco hábil de consonantes y vocales, de sílabas atónicas o acentuadas, lo ha hechizado con su música, para hacerle confiar más en el sentido de las palabras y maravillarse de las imágenes que se le presentan.

Aquí la forma primaria, discreta y secreta, pasa casi inadvertida, pues se armoniza sutilmente con la forma secundaria, y se guarda de chocar con ella. A veces el pintor, o el poeta, insisten más, por la evidencia de una aliteración, o de una armonía imitativa; por la arbitrariedad de una combinación de colores, apenas justificada por un pretexto demasiado visible.

Por último, hay estilos que, por el contrario, tienden a insistir resueltamente, incluso brutalmente, en estos factores primarios. El arte contemporáneo, lejos de disimular este primer grado, y de fundirlo discretamente en el conjunto (cual se hacía antaño), a menudo procura, por el contrario, hacerlo resaltar, con mayor o menor violencia. Tal cuadro de H. Matisse, o de R. De la Fresnaye, de Picasso o de Joan Miró, sacrifica deliberadamente, y hasta con una especie de ostentación, cuando no de jactancia, la forma humana, o la perspectiva de los muebles o de los accesorios, a motivaciones estéticas puramente referentes al arabesco de la

líneas, a su equilibrio, o a su oposición; al interés propio de las yuxtaposiciones de colores, sin cuidarse de las morfologías al uso. Una mano izquierda aparece de esta suerte prolongando un brazo derecho; dos ojos verticalmente superpuestos en un rostro; la mitad de un rostro será blanco, y la otra amarilla; por razones estéticamente justificables, y que algunos pintores (más especialmente los "musicalistas"), explican por una evocación legítima de las libertades o de las autonomías análogas de la música, pero que no necesitan apelar a este pretexto para ser aceptadas.<sup>5</sup>

Mas si es cierto que este modo de crear es inherente a su época, y constituye un estilo fácilmente reconocible (al que podría reprochársele, sobre todo, el querer

<sup>5</sup> No me refiero al caso particular en que, como en algunos musicalistas, y sobre todo futuristas, la transgresión de las leyes comunes de la morfología externa y natural (el encabezado de un signo doblado terminando en caracteres completos, por fuerza de su contorno; la "sobreimpresión" de un paisaje, o de una casa sobre una testa humana, y demás trucos que con excesiva facilidad y lamentablemente han degenerado, en esas Escuelas, hacia la fórmula académica) aparece con pretensiones de intención y significación especiales: por ejemplo, la de representar simultáneamente el presente y el futuro de una acción, la de evocar a un tiempo cosas asociadas y cosas evocadas, por asociación. Trátase de otro orden de ideas, que se relaciona mucho más con el contenido intelectual de la obra y con su forma del segundo grado, que con su aspecto primario, a pesar de que este último subsiste, y ha de seguir subsistiendo, con sus propias exigencias estéticas, punto en el cual algunos pintores de dichas Escuelas no siempre son lo bastante escrupulosos, en su afán, a veces por demás ingenuo en su astucia, para sorprender a cierto público a su vez algo desorientado. Es solamente de lamentar el hecho de que los que se han dado a tan curiosas búsquedas, no siempre las hayan tomado en serio; no hayan dado todo su valor, no las hayan profundizado lo bastante, ni las hayan sometido suficientemente a las normas del arte eterno (con lo cual no están en nada en contradicción). De no ser así su actitud sería más firme. Es de suponer que el porvenir insistirá en algunas de estas búsquedas, con mayor respecto hacia las condiciones ineludibles para la realización de una obra grande.

impresionar demasiado, abrir espectacularmente, a veces con cierto frenesí, puertas que podrían abrirse con toda calma) preciso es reconocer que, más que lo que suele creerse, guarda relación con las condiciones eternas del arte. Existen menos diferencias de las que podría suponerse entre un cuadro de Picasso, o de Gleizes, y, por ejemplo, el "Nacimiento de Venus", de Botticelli, en el cual la estilización, algo ingenua, de las olas angulares, tratadas en "sobreimpresión" sobre el fondo; las franjas en abanico, alternando las claras con las sombreadas, de la gran concha que sostiene la figura femenina, un sí es no es como al descuido; las verticales, en tintes planos, de los ropajes en los grupos aéreos, responden a las exigencias estéticas más modernas, en toda su esencia estilística. La gran diferencia (independientemente del contenido intelectual de las obras, desde luego más rico en Botticelli que en los artistas contemporáneos) consiste en el hecho único de que, *no obstante* su fuerte estilización, el Florentino en parte alguna ha sacrificado, evidentemente, o expresamente, la corrección anatómica, o la plausibilidad cósmica de los seres y de las cosas (en un universo desde luego muy convencional) a esta música formal del primer grado, que fue, sin embargo, su notoria preocupación.

Y, en fin, en el límite extremo, y ya esfumándose paulatinamente la forma secundaria en favor de la forma primaria, después de haber traspasado una región de estilizaciones extremadas, en que la alusión representativa, cada vez más tenue, acaba por ser sólo el pretexto impreciso de un arabesco, de una arquitectura, o de una danza, nos encontramos con esta "pintura pura", con esta "escultura pura", en las que el arte contemporáneo también ha intentado experimentos a veces curiosos, pero que desaparecen en realidad en las artes primarias correspondientes, cuyo estilo, por cierto,

rejuvenecen, benéficamente, aunque siempre sin utilizar bastante todos sus recursos.

Y éste es el tercer hecho importante que nos cumpliría señalar.

Si se ha entendido bien todo lo que antecede, se comprenderá que toda obra de arte del segundo grado [y esto justifica este término de segundo grado, que no implica ninguna superioridad jerárquica, sino una relación entre inclusión y complicación], encierra en sí misma una obra del primer grado, cuyo aislamiento es susceptible de ligarla al arte que le corresponde en ese solo primer grado. De esta suerte, un dibujo de simples trazos, un grabado a buril, nos representa personajes, o lugares. Procuremos anular mentalmente este parámetro representativo; es decir, pongamos entre paréntesis el universo del discurso, y toda la combinación de formas que no se refieren más que a estos seres: nos quedará un simple arabesco, equiparable a los trazos ágiles, brillantes o curiosamente complicados, libremente perfeccionados en el papel por una mano ociosa, o en busca de una decoración, por el solo deleite de su gracia o de su impulso, de sus curvas elegantes o extrañas, de su sobria confusión, o de su lógica nitidez, incluso geométrica. Evidentemente, estos trazos de la pluma, o del buril (si observamos, por ejemplo, el grabado, o el dibujo, en posición invertida), han de perder gran parte de su razón de ser, y a menudo resultarán arbitrarios. No obedecen a la misma lógica de composición, a la misma unidad de pensamiento, a la misma estilística de conjunto, que las decoraciones que son verdaderos arabescos. Pero, sin embargo, no carecen de ningún interés estético. Será posible apreciar el equilibrio, la buena distribución de las zonas claras o sombrías, el capricho o la habilidad, el atrevimiento o el ingenio, lo grato o la vigorosa inventiva de la mano, en esta cartografía en negro sobre blanco, en este recortar el

espacio y ocuparlo por medio del trazo. Incluso podrán reconocerse aquí ciertas originalidades del gesto; unos caracteres en cierto modo grafológicos, que en el arabesco así constituido revelan incluso todo un carácter, o todo un ideal estético.

Así es como el arte del dibujo corresponde al arabesco, como un arte del segundo grado al arte del primer grado que utiliza idéntico medio primario. Y al igual podrá verse que el arte de la pantomima encierra en su complejidad total una pura coreografía de los gestos, de los movimientos, de las actitudes; coreografía lograda al anular mentalmente toda la voluntad del mimo de explicar una acción, de evocar unos objetos, de brindarnos, con el discurso de sus gestos, un universo hipotéticamente presente. Visto bajo este ángulo, se identifica con el arte coreográfico puro, con el arte de la danza (en la más amplia acepción del término, es decir sin reducirlo a la sola técnica acrobática, sino comprendiendo en él toda arquitectura directa y autónoma de actitudes o de movimientos). La danza es, por consiguiente, el arte del primer grado que le corresponde.

Consideremos ahora estos dos objetos: una columna y una estatua.

Pueden ser de idéntica materia, del mismo mármol. Por igual atraen la mirada, la mano, para la apreciación de los volúmenes, de la forma en el espacio de tres dimensiones; se prestan de igual modo a las combinaciones de la sombra y de la luz. Su condición es lo bastante análoga como para que sea posible pasar gradualmente de una a otra: a medio camino, será la cariatide, o el telamón.

Mas, veamos lo que las separa.

Será únicamente, para la estatua (siempre suponiendo que se trate de una estatua de mujer, o de diosa), la participación en una forma de la que el mundo exte-

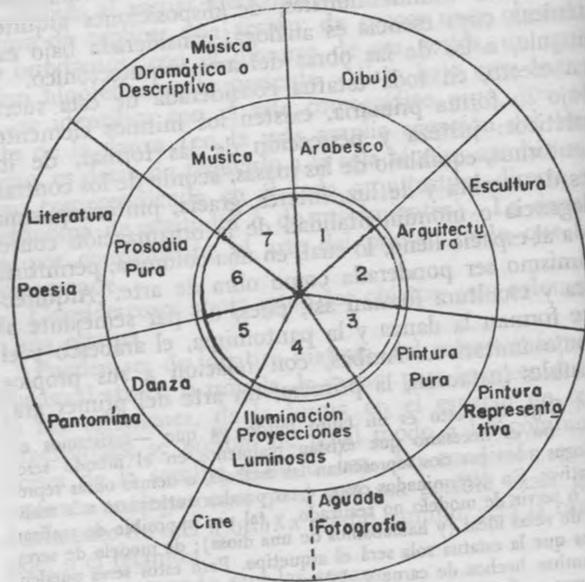
rior podría darnos el motivo básico. Algo burdamente, se puede decir: de no existir, fuera de la estatua, mujeres de carne y hueso, este mármol ofrecería una forma extrañamente arbitraria, que no podrían explicar completamente las necesidades de equilibrio, de euritmia, de melodía de las líneas y de los volúmenes.<sup>6</sup>

Mas si hago abstracción de esta forma; si con el pensamiento despojo la estatua de su parámetro representativo, es decir, de su voluntad de figurar un ser en principio distinto de ella, la estatua, en el terreno artístico, ya sólo es una combinación estética de volúmenes, de formas tridimensionales, de disposiciones arquitectónicas, cuya esencia es análoga, considerada bajo este ángulo, a las de las obras del arte arquitectónico. Y, en efecto, en toda estatua considerada de esta suerte bajo su forma primaria, existen los mismos elementos estéticos: justeza y perfección de las formas, de los contornos, equilibrio de las masas, acorde de los contrastes de sombra y de luz, interés, gracia, pintoresquismo, elegancia o monumentalidad de la organización conferida al espacio lleno; lo cual, en una columna, permitiría al mismo ser ponderada como obra de arte. Arquitectura y escultura forman así, pues, un par semejante al que forman la danza y la pantomima, el arabesco y el dibujo imitativo. Ambas, con relación a sus propios posibles instauran, la primera, un arte del primer gra-

<sup>6</sup> Digo que esto es un tanto burdo, ya que —insistamos en ello— no es necesario que existan realmente en el mundo seres análogos a los que nos representan las estatuas, o demás obras representativas. En determinados casos, éstas pueden anticiparse a la realidad, a servir de modelo no realizado, y tal vez imposible de realizar una de veras ideal (y hablábamos de una diosa); de modelo de seres de los que la estatua sola será el arquetipo. Pero estos seres pueden ser hechos de carne y de sangre, o también de una materia que no fuera el mármol; animados en lugar de inmóviles, etc. . . En ningún caso, y esto es lo esencial, habrán de confundirse ontológicamente con el ser estatua. Su forma no es la de una estatua; es la de un ser. Y esta evocación del otro es funcional en la estatua.

do; la segunda, un arte del segundo grado: el arte del segundo grado que encierra, *in petto*, el primero, y se identifica con él, si se considera únicamente su forma primaria.

Esta afinidad, por pares, de las distintas artes primarias, una por una, con las distintas artes representativas, o de segundo grado, nos perfila al máximo toda la estructura del sistema de las artes, del que sólo nos queda presentar visualmente en su arquitectónica de conjunto.



1. Líneas; 2, Volúmenes; 3, Colores; 4, Luminosidades; 5, Movimientos; 6, Sonidos articulados; 7, Sonidos musicales.

## XXI. ESQUEMA DEL SISTEMA DE LAS BELLAS ARTES

Todo "sensible propio", toda gama de *qualia* artísticamente utilizable, da origen a dos artes: uno del primer grado, el otro del segundo.

Basta con inscribir dentro de un círculo todas las artes del primer grado, correspondientes a los siete modos de cualidades sensibles ya enumeradas; y en un segundo círculo concéntrico, y limitadas por los mismos radios, las artes del segundo grado que les corresponden, para lograr un esquema de conjunto de todas las relaciones que constituyen orgánicamente el sistema de las bellas artes. (Véase la figura arriba indicada.)

## XXII. OBSERVACIONES GENERALES ACERCA DEL ESQUEMA ANTERIOR

PUEDEN hacerse varias observaciones acerca de este esquema que resume y presenta visualmente multitud de relaciones importantes. Pudiérase decir que constituye el centro y el corazón de toda nuestra labor.

Echemos primero un vistazo sobre la naturaleza de los pares que agrupa: arte primario y arte secundario correspondientes, ocupan, en dos círculos concéntricos, idéntico sector.

El par arabesco-dibujo no presenta ninguna dificultad, salvo el asombro que puede causar a quien no está lo suficientemente enterado de estas cuestiones ver al arabesco figurar aquí con la dignidad de una especie autónoma.

Ahora bien, sabemos hasta qué punto resulta original e importante su principio. A tal punto original,

que ya nos ha servido varias veces de tipo para caracterizar combinaciones directas autónomas de *qualia* en cualquier arte que fuere; ya que tan cómodo resulta tildar de arabescos las composiciones artísticas (musicales, pictóricas u otras) cuyo principio es éste. Mas no sólo es importante este principio, sino que ese mismo arte del arabesco, en su sentido especialmente plástico, se encuentra ampliamente representado, en la historia real de las artes, por composiciones tan ricas como variadas (algunas de las cuales, no lo olvidemos, ostentan la firma de Rafael). Evoquemos, sin definirlos particularmente, los entrelazados y las volutas decorativas, tan hábiles, de la ornamentación polinesia; los pernios, las llamas, los zunchos de las grandes obras de hierro forjado firmadas por maestros, desde Biscornette hasta Jean Lamour; los entrelazados de los manuscritos irlandeses; los follajes lambrequines y *candelieri* de las cerámicas de Urbino; las decoraciones de las mezquitas del Cairo, etc. Parte de las discusiones suscitadas por la tesis de Hansrick acerca del parentesco de la melodía con los arabescos, se basa (en particular en Combarieu) en el desconocimiento, no sólo del principio estético, sino también de las realizaciones históricas que tanta importancia confieren a este tipo de arte. Como estudiamos aparte (capítulos xxix y xxxi) esta importante cuestión de las relaciones entre el arabesco y la música, nos contentamos ahora con advertir al lector.

El par arquitectura-escultura ha sido ya lo suficientemente estudiado. El único reparo que podría surgir sería a propósito de la reducción de la "escultura pura" al mismo sentido que la arquitectura. Y esto sólo habría de extrañar a quienes tuvieran de la arquitectura una idea mezquina, adscribiéndola a las únicas organizaciones "ricas" de la casa, del templo o la iglesia del edificio militar o utilitario, etc., sin tener

cuenta su principio verdadero y primario: la *estética* autónoma de los sólidos, de las formas en el espacio tridimensional. Tridimensional, pues en esto estriba esencial y generosamente, la arquitectura. Quien se dé cabal cuenta de ello, no abriga ya duda ninguna acerca de la naturaleza exacta de las interesantes búsquedas emprendidas, en particular desde unos cinco lustros, precisamente bajo estos nombres de "escultura pura", y también de "escultura autónoma", que ya hemos evocado como perfecto exponente del arte, por ejemplo, de un Lipschitz, entre los contemporáneos. Abi se combinan libremente, sin alusiones representativas, las formas como una especie de música de las disposiciones tridimensionales. Crean, por tanto, pequeñas arquitecturas libres (libres, es decir independientes de toda utilidad práctica y, por ejemplo, de serncios especiales, sociales, a los que se halla sujeta la labor ordinaria del arquitecto). Su principio, empero, no deja de ser arquitectónico. Prueba de ello es que una arquitectura realmente moderna podría, sin dificultad, y hasta con provecho, si deseara innovar en materia de pináculos, de consolas, etc..., incorporarse algunas de estas ingeniosas combinaciones.<sup>1</sup>

El par cuyo segundo grado es la pintura representa-

<sup>1</sup> Por cierto, que aquí conviene desconfiar de la pseudoausencia de valor representativo, que puede obedecer al hecho de que el espectador, no familiarizado con fuertes estilizaciones, no siempre está en condiciones de entender una alusión real, que restablece la escultura pura en el orden de la escultura ordinaria, pero que se logra por medio de líneas simplificadoras y musicalizadas. Así como J. Lipschitz es autor de un grupo, en particular reproducido como ejemplo de "escultura autónoma", por M. y A. Boll en *Contemporain*, 1931, p. 127): un extraño animal, que es precisamente aquel de que nos habla Yago en la primera escena de *Obelo* (Acto I, esc. I, v. 110). Si, por casualidad, el escultor tuviera esta intención, habríamos de decir que fue víctima de una inocencia sexual inconsciente. Mas no creemos, en modo alguno, que sea inocencia.

tiva, utiliza el color como sensible propio. ¿Cuál es el arte del primer grado que le corresponde? También aquí podríamos evocar la "pintura pura" de ciertos contemporáneos —por ejemplo, un Joan Miró. No lleva ningún nombre especial en la lista tradicional de las bellas artes, tal vez porque el arte de combinar artísticamente manchas, espacios, o formas coloreadas, sin intención representativa, sólo desde hace poco tiempo existe en la forma de cuadro de caballete. Ahora bien, siempre ha existido, bien sea como momento transitorio en los estudios preparatorios de los pintores (pensemos en los bosquejos de colorido establecidos de antemano, para sus cuadros, por un Delacroix), o bien en las artes decorativas. En ciertas cerámicas, o en el arte tan interesante, no obstante tenido en poco, de las hojas de papel que constituyen las guardas de los libros, y también en los tejidos, en los esmaltes, combinaciones policromas que evidentemente se relacionan con la esencia de esta pintura pura, de este arte de los colores en su primer grado. Cualquier esfuerzo por establecer combinaciones cromáticas emancipadas de toda ley dictada por objetos exteriores, y únicamente para deleite, en interés de una especie de música brindada a la visión, pertenece a este género artístico. Relacionarlo con la pintura, cuando utiliza colores al óleo colocados en un lienzo por medio de un pincel, o con las artes menores, cuando se sirven del tejido, del esmalte de los colores "a la goma", amalgamados en una cubeta, es puramente tecnológico.

Después, mencionaremos el de artes que utilizan diferencias de luminosidad como medio específico. En el primer grado, es el arte mismo de disponer y emplear, concretamente, tales luminosidades. Este "luminismo", esta utilización estética de la iluminación, constituye desde luego, un arte decorativo conocido (algunas de cuyas obras se han destacado, verbigracia, en alguna

exposiciones universales de nuestro siglo). Además, interviene, como síntesis, en su cooperación con otras artes, por ejemplo, con la arquitectura, y también en la síntesis teatral. En el segundo grado, este elemento da origen a todas aquellas artes cuyo medio primario es el claroscuro. Así, la aguada, que imita el bajorrelieve, e incluso el grabado, en cierto modo.<sup>2</sup> Sumémosles la fotografía, en la medida exacta (sobradamente importante) en que merece ser calificada realmente como arte, en fin, en este cuadro hemos dejado aparte el cinematógrafo, para indicar la importancia de su estatuto, ya que, por un lado, utiliza (si observamos únicamente cada una de sus imágenes) el claroscuro del luminismo fotográfico como medio primario (el cual se extiende incluso, desde hace unos años, cada día más en dirección al colorido); y, por otra parte, también utiliza el movimiento, igual que las artes del sector que le sigue. Se trata, pues, realmente, de una síntesis (igual que el teatro, del cual hablaremos más adelante); pero convenía situarlo aparte, a causa de su interés, que podríamos decir topográfico dentro del esquema, en donde señala el eje que divide las regiones de la inmovilidad del movimiento. Se sabe que esta diferencia, desde el punto de vista teórico, no tiene gran importancia. Prácticamente, es lo bastante importante como para tener derecho a figurar netamente en un esquema que,

<sup>2</sup> El término de grabado, en puridad, se refiere a una técnica artes que a un arte. Pero, en su empleo representativo, el grabado, unas veces se aproxima más bien al dibujo, otras (especialmente en el grabado llamado de interpretación, en particular el grabado en madera, según las técnicas, por ejemplo, de un Pisano, y otros grabadores de mediados del siglo XIX, que interpretaban la pintura al agua) se afirma netamente como arte de claroscuro, como también aguafuerte, en particular en las fuliginosas combinaciones del estilo rembranesco. Pero, en la medida en que la técnica seca deja aparecer netamente la línea, reserva cierto lugar a un elemento de arabesco.

hasta el punto en que le es factible, tiene en cuenta la totalidad de los caracteres de sus objetos.

El par danza-pantomima, no nos ofrece nada de particular. Ya hemos apuntado que conviene entender con gran amplitud la idea de arte orquestal, o coreográfico, incorporándole toda la ciencia de los gestos, de las actitudes, de las evoluciones en grupo. Todo esto se transforma en mímica, tan pronto interviene la alusión representativa. Ello, en el arte del actor, con frecuencia se realiza por síntesis, por medio del lenguaje, o sea con la literatura. Mas, se puede aislar en su principio la pantomima, como el arte puro del segundo grado correspondiente a esta clasificación. Ciertamente es que este arte, hoy en día, no tiene ya toda la importancia que tuvo en el mundo antiguo, ni tampoco los medios convencionales de expresarlo todo, de ser el verdadero lenguaje por gestos que constituía, en ese mundo, la *chironomía*. Esto no impide que siga siendo lo bastante importante, lo mismo aisladamente que en su síntesis, como para ocupar un puesto sólido en el sector de referencia.

Y nos quedan los dos sectores de la literatura y de la música.

Requieren una observación importante: la de que, en lo tocante a la literatura, ocupa sólida, y casi únicamente, el segundo grado; mientras que la división primaria (en la cual, en principio, habría de figurar un arte de la conjunción, en cierto modo musical, de las sílabas, sin ninguna intención de significación, ni por tanto de evocación representativa) queda prácticamente vacía. Excepción hecha de una "prosodia pura", que no existe como arte autónomo, sino que se halla únicamente implicada en la poesía, en calidad de forma primaria de un arte realmente del segundo grado. Esto ofrece una situación asaz peculiar. Y nos encontramos con la situación contraria, o complementaria, en el arte

musical. Este arte ocupa sobre todo, esencialmente, el primer grado del sector. La música representativa no existe como arte distintivo y separado. Sólo existen transiciones parciales y fugitivas de la música a este grado. Nada parecido a lo que ocurre, por ejemplo, con la pantomima, en su relación con la danza. La música, en cierto modo, es algo así como una danza que, a ratos, esporádicamente (cual a veces sucede en el ballet) se permitiría una alusión representativa, pero que en seguida ha de tornar a la coreografía pura, la cual sería siempre en ella urdimbre esencial de su organización estética.

Situación, cual decíamos antes, bastante peculiar. ¿Es, acaso, una falla de nuestro esquema? ¿Podría intentarse remediarla, por ejemplo, agrupando ambas artes en un mismo sector, cuyo primer grado estaría ocupado por la música, y el segundo por la poesía y, en general, por la literatura? Es, éste, problema que merece ser examinado. Mas, su respuesta, es forzosamente negativa. Música y literatura no pueden aparecer en el mismo sector (tal como, por ejemplo, hemos hecho aparecer juntas la escultura y la arquitectura), porque lo sensible propio de cada una no es idéntico, pese a ser análogamente acústico. Por un lado, tenemos sonidos puros, por el otro, sonidos, o mejor rumores, del lenguaje articulado. Y ya veremos más adelante que la organización de estas *qualia* en sistemas, en gamas, es totalmente distinta. Las relaciones de la música y la poesía serán examinadas por separado, en la quinta parte de esta obra. Le pedimos, pues, al lector, acepte por anticipado los resultados que, al respecto, indica nuestro esquema. Creemos que habrá de parecerle absolutamente justificados en esta quinta parte del libro (en particular en el capítulo xxvi); parte en la cual se darán al mismo tiempo las razones — a la vez empíricas y racionales — de esta situación peculiar en los

dos últimos sectores, o divisiones, de nuestro esquema o esbozo.

Pasemos a otro tipo de observaciones.

En primero recordemos que el número siete de los sensibles básicos responde a una situación empírica e histórica, susceptible de enriquecerse en el futuro. Nuevas divisiones pueden venir a intercalarse, sin quebrar la arquitectura general, en cualquier lugar de este esquema (cosa que, de por sí, bastaría para justificar su figura cíclica).

En cuanto al orden seguido en la disposición de las *qualia* que le sirven de base, responde a la preocupación de yuxtaponer las artes que guardan entre sí mayor afinidad. Como estas afinidades son muchas, y su importancia puede variar según el ángulo desde el cual se las considera, resulta que el detalle de este orden podría discutirse. Por ejemplo, puede causar asombro el hecho de que el dibujo diste dos sectores de la pintura, con la cual tiene tantas afinidades. Mas no tiene menos afinidades con la arquitectura, lo cual basta para autorizar el orden que hemos adoptado. Orden cuyo objetivo es yuxtaponer a la música, en el lado de las artes plásticas, el arte del arabesco, que es el arte que le es más cercano (como lo demostraremos en el capítulo xxix). De esta suerte, nuestro esquema, que ofrece un panorama orgánico de conjunto del universo del arte, ha de ser presentado en la clasificación junto a esas clasificaciones llamadas "naturales", que tienen en cuenta la mayor importancia relativa de los diversos caracteres de las cosas así ordenadas. Y es, en efecto, la "naturaleza" de este mundo, o universo, de las obras de arte —y, por "naturaleza", entiendo el sistema orgánico de las leyes— de lo que da una idea este esquema.

Por último, reparemos en que este esquema sólo comprende artes simples, o puras; es decir, artes dedicadas a una combinación única, o por lo menos de cla-

hegemonía, de las *qualia* sensibles. Se podría decir que son los rayos simples de la luz artística. Pero ocioso es subrayar el hecho de que varias síntesis pueden después, con la cooperación de varios de estos rayos, reconstituir tonos blancos, o irisados.

Está claro, en efecto, que obras complejas pueden agrupar, en tantas combinaciones como se quiera, varias de estas artes específicas. Ocioso es contarlas matemáticamente. ¿Qué interés ofrecería saber que teóricamente existen 91? Tan sólo observaremos que algunas de estas combinaciones son punto menos que ineludibles: por ejemplo, la de la pintura, del dibujo, del clarooscuro. Aquí, un "arte puro" (igual que un sonido puro) es sólo aquel en que uno de estos elementos adquiere importancia predominante, y sirve de base fundamental estética al acorde global. Otras, especialmente tradicionales y fáciles, tales como la de la poesía y la música en el canto con palabras, se funden, pudiera decirse, y trenzan entre sí en un mismo perfil (como la madreselva en una rama de olmo) dos arabescos concordantes. Subrayemos únicamente en esta síntesis las más amplias: las que, en un momento único, apelan a cuatro o cinco rayos del arte. Una es la del teatro, la cual engloba, en su complejidad más opulenta (la del teatro lírico, de la ópera, por ejemplo), toda la región situada a la izquierda del eje vertical de nuestro esquema: música, poesía, mimica y danza; y se extiende incluso más allá; hasta la pintura y la arquitectura (con la decoración y la escenografía). Mas si se quita la música, resulta un predominio del arte literario como característica. De ahí que sea factible reducirla en su campo físico, al libro, dejando a la imaginación el cuidado de reconstruir la síntesis y las decoraciones, la música, en una palabra, todo cuanto para la teofanía material total, exigiría la ejecución escénica.

La otra, a la que corresponde la imprecisa y desdi-

chada designación de artes menores, agrupa en sí casi todas las artes de la parte derecha del esquema. El término de cerámica, por ejemplo, se aplica únicamente a determinada técnica: el empleo, como materia prima, del barro, en figuras, o de caolín modelado y cocido en horno. Pero sus realizaciones, analizadas cabalmente, constitúyense por la síntesis de una forma realmente arquitectónica, la del "vaso" o jarrón, a la cual pueden sumarse todos los recursos del dibujo, de la pintura, incluso de la escultura. Por lo general, estas artes menores son una síntesis en que predomina (igual que la forma literaria en el teatro) una forma estructural "funcional" (cofre, mesa o consola, collar o brazalete, tapia o panel decorativo...).

Y aquí también existe una justificación del orden adoptado, la de las relaciones entre las artes que cooperan mutuamente, por las síntesis más frecuentemente practicadas. Este esquema, por tanto, nos brinda (bajo una forma muy simple, cuya nitidez arquitectónica es una garantía de que lo esencial ha sido bien comprendido)<sup>3</sup> la expresión concreta de todo el conjunto orgánico que forma este universo de las obras de arte, cuya enorme riqueza y complejidad ya fueron recordadas más arriba. Y basta con mirarlo, para advertir en él (en lo que atañe a nuestro problema general) todos los modos principales de correspondencia de las distintas artes entre sí. Vamos a enumerarlas.

<sup>3</sup> Para comprender toda la eficacia de estos principios de ordenación, podemos comparar este esquema con el cuadro, detenidamente estudiado, rico en relaciones y muy exacto —de hecho uno de los mejores que han sido propuestos— ideado por Max Dessoir (*Aesthetik*, 2ª ed. 1923, p. 262); y veremos cuánto gana, en sencillez y en claridad, por medio del orden cíclico, desde luego evidente, de las artes correspondientes a los dos grados. Ahora bien, el cuadro de Dessoir, no obstante ser extremadamente complicado, sólo encierra los mismos elementos.

## XXIII. INVENTARIO DE LAS PRINCIPALES CORRESPONDENCIAS ARTÍSTICAS

MULTITUD de afinidades estéticas entre las artes más diversas se ponen de manifiesto en el esquema que acabamos de ver. Podemos distinguir seis géneros principales.

Hay, primero, esta relación por pares, de que ya hemos hablado, y que sirve de base a la correspondencia de las artes del primero y del segundo grados. Impera entre todos los pares de artes situados en nuestro esquema, en un mismo sector. Si se quiere, es el tipo de afinidad que puede darse entre un arabesco a punta seca de Alberto Durero, y un aguafuerte de Rembrandt; entre el papel de Fedra interpretado por Sarah Bernhardt y la danza de Anna Pavlova en la "Cleopatra" de Fokine; entre el colorido de un cuadro del Veronés y los de las guardas de un libro impresas a mano, o de ciertos tejidos orientales. Es la correspondencia entre un arte representativo y el arte puro que le corresponde.

Otro tipo de afinidad es el que guardan entre sí todas las artes del mismo grado, es decir todas las que figuran en nuestro esquema dentro de un mismo círculo.

Por ejemplo, el círculo interior liga artes que entre sí tienen esa analogía profunda de congregar idénticamente (aunque cada arte a base de un "sensible propio", que le es peculiar) unas *qualia* organizadas como una especie de música autónoma, libre de toda sujeción a representaciones de cosas, a la morfología de los seres que pueblan los mundos de la realidad o de la ficción. Son éstos, acordes, o formas, que sólo obedecen a la exigencia de la construcción estética de los mismos seres por ellos constituidos. Sinfonías o catedrales, arcos o danzas, tienen entre sí el íntimo parentesco de recrear, cada uno en el dominio que le asigna su

opción original, idéntico esfuerzo, directamente instaurador, en cosmogonías cuyos mundos se bastan cada uno a sí mismo, sin alusión ninguna a realidades que les sean extrañas. Es el género de afinidad cuyo vocabulario tan a menudo se ofrece a nosotros, cuando nos incita a hablar del carácter puramente musical de un acorde cromático; del carácter de arabesco de una danza; del carácter coreográfico de un trazo de la pluma o del buril, que proyecta en el espacio sus volutas, o sus zigzagueos. Y también, si se quiere, la afinidad de una fuga de Bach con las combinaciones lineales de lambraquines decorativos en la redondez de una cerámica de Urbino.

Y en cuanto a las artes del segundo grado, que constituyen el anillo exterior de nuestro esquema, todas tienen entre sí esa conformidad de una organización sobre la doble trama de una música interior primaria, y de esta plétora ontológica (pudiérase decir) que las enriquece con un mundo de seres y de cosas, brindados por su tética imaginativa. Conformidad que puede precisarse, a veces, en verdadera identidad de las formas secundarias, cuando estas diversas fáculas suscitan seres idénticos, o por lo menos pertenecientes a la misma especie: lo que permite precisar las alusiones a la naturaleza, o a las realidades cósmicas externas. De esta suerte, cuanto más precisa aparece la alusión a seres idénticos a los del mundo tenido por real —el mundo de la vida concreta— y mejor puede transformarse esta afinidad en una verdadera comunicación por medio de las cosas representadas. Es el tipo de respuestas que pueden darse la de "La Mañana", de Grieg, en música; "La Mañana" de Epstein, en escultura, "La Mañana" de Leconte de Lisle, en poesía, o "La Mañana" (una de las innumerables "Mañanas"), de Corot en pintura; también (para llegar hasta la identificación en la peculiaridad histórica) la batalla de Mariñán, descrita

literatura por Michelet, en música por Clément Janquin, o en escultura por Pierre Bontemps. No hablemos aquí de una identidad de "contenido" (término vago, que origina tremendas confusiones, pavorosos errores, cual podrá verse, en particular, a propósito del arte literario), sino de una identidad de intención cósmica (tomando aquí este término de intención en su sentido fenomenológico). El mismo punto de impacto podría decirse, en el mundo real, impone idénticas normas secundarias, pese a todas las diferencias que implican artes, e incluso técnicas, tan disparejas, a las obras que de esta suerte se comunican por medio de lo que representan.

Y, en cuarto lugar, hablemos de este género de correspondencia que resulta de la mediatización por la unidad de una obra de síntesis. No se trata ya únicamente de una cooperación, que acarreará una armonización más o menos global de los estilos, sino de una verdadera correspondencia, ya que cada dato estético simple ha de doblegarse a las exigencias de los demás, y tiene a su vez facultad de suministrarles unos marcos dentro de los cuales han de apuntalar sus principales articulaciones. Pensemos en la mutua adaptación del texto de la música, en el canto. La síntesis teatral, en sus formas más ricas, o la de la arquitectura con la pintura o la escultura, nos brindan de ello incontables ejemplos. De esta suerte se corresponden entre sí los ballets de Beauchamp y las escenas de Molière para "Les Fâchés" (sin contar, a tres siglos de distancia, la música de Georges Auric). Y así se corresponden entre sí, o peor, la arquitectura de Pintelli y las pinturas de Signorelli, del Perugino o de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina (sin olvidarnos de las composiciones musicales de Palestrina, o de Allegri, que en ésta se interpretan en las solemnidades de Todos Santos, Adviento o Pascuas, cuando el propio Papa es quien oficia)

Y nos quedan, por último, dos tipos de correspondencia, que no figuran en este esquema, ya que éste sólo tiene en cuenta los dos planos existenciales (fenomenológico y reico), sobre los cuales se verifica la separación de las bellas artes; los otros dos planos, el de la materia y el de la transcendencia, no tienen por qué figurar aquí, ya que no implican ninguna especialización de este género. Ahora bien, precisamente por este motivo, les permitan, a todas las artes, comunicarse entre sí en estos planos, es decir, por arriba y por debajo de esta región en que se separan.

En la región del cuerpo físico, hay todas las analogías tecnológicas, que proceden de esta indiferencia, o mejor de esta distribución indefinidamente desmenuzada de las mismas materias en todas las artes. Así es como una estatuilla de vidrio azul opaco, egipcia; un aguamanil de Murano; un mosaico bizantino, que emplea el vidrio, coloreado o dorado, para figurar emperatrices y princesas; un vitral gótico, que lo emplea en transparencia para imágenes de santos, o para los símbolos de los bestiarios, al igual que para la difusión de una claridad pomposa y sombría en la nave del monumento, fusionan la escultura, las artes menores, la pintura o la arquitectura, en una misma materia: el vidrio, lo que origina análogas tecnologías.

Y en lo más alto, en la cima de la pirámide, nos encontramos con otra forma de correspondencia, que agrupa en una misma trascendencia obras evocadoras de un mismo más allá. Esta es la parte más misteriosa y la que abunda en más trampas para el analista de esta clase de correspondencias interartísticas. Con frecuencia, resulta difícil distinguirla bien de una simple identidad de atmósfera sentimental, o de una afinidad estilística, en particular cuando se trata de concordancias que coronan una cooperación de síntesis. Podrán adscribirse determinadas músicas de fondos escénicos, y tam-

#### ULTIMA VISIÓN PANORAMICA

bién oberturas, tales como la de "Coriolano", o "Egmont", o ilustraciones como las de Durero para Apocalipsis, las de Doré, para Coleridge, las de Spinoza para Edgar Poë, e incluso ciertas evocaciones byronianas de Delacroix; obras en que, con distinto acierto, analogía de las composiciones que se responden mutuamente, musicales o plásticas y literarias, da la impresión de rematarse en un esfuerzo por expresar idénticamente la misma sensación inexpressable, por evocar, por decir de fórmulas mágicas distintas, el mismo más allá sugerido. No sería imposible que, tal vez, todas las obras señeras del arte, en ciertos aspectos, se comunicaran entre sí en este nivel y que el más allá de todas ellas fuera una sola y la misma realidad o supervivencia.

#### XXIV. ÚLTIMA VISIÓN PANORAMICA DEL SISTEMA DE LAS ARTES

No es nuestro propósito examinar detalladamente todos estos tipos de correspondencia. Ello requeriría un estudio por demás voluminosa. Nos contentaremos con estudiar algunos de los problemas más serios, los más importantes o más exigentes desde el punto de vista científico, planteados por estas correspondencias a la escultura comparada. Pero, antes de alejarnos del sistema de las artes, tal vez convenga añadir alguna consideración para tener una visión panorámica de lo que nuestro tema nos ha llevado a pormenorizar por medio del análisis.

Ya hemos reconocido una división necesaria del arte, en planos u opciones ineludibles, que al arte se le brindan como opciones entre las diversas *qualia* sensibles, en el momento del fenómeno; opción entre la inherencia de las artes a la obra misma o a su *dictum*, en el terreno

Y nos quedan, por último, dos tipos de correspondencia, que no figuran en este esquema, ya que éste sólo tiene en cuenta los dos planos existenciales (fenomenológico y reico), sobre los cuales se verifica la separación de las bellas artes; los otros dos planos, el de la materia y el de la transcendencia, no tienen por qué figurar aquí, ya que no implican ninguna especialización de este género. Ahora bien, precisamente por este motivo, les permitan, a todas las artes, comunicarse entre sí en estos planos, es decir, por arriba y por debajo de esta región en que se separan.

En la región del cuerpo físico, hay todas las analogías tecnológicas, que proceden de esta indiferencia, o mejor de esta distribución indefinidamente desmenuzada de las mismas materias en todas las artes. Así es como una estatuilla de vidrio azul opaco, egipcia; un aguamanil de Murano; un mosaico bizantino, que emplea el vidrio, coloreado o dorado, para figurar emperatrices y princesas; un vitral gótico, que lo emplea en transparencia para imágenes de santos, o para los símbolos de los bestiarios, al igual que para la difusión de una claridad pomposa y sombría en la nave del monumento, fusionan la escultura, las artes menores, la pintura o la arquitectura, en una misma materia: el vidrio, lo que origina análogas tecnologías.

Y en lo más alto, en la cima de la pirámide, nos encontramos con otra forma de correspondencia, que agrupa en una misma transcendencia obras evocadoras de un mismo más allá. Esta es la parte más misteriosa, y la que abunda en más trampas para el analista de esta clase de correspondencias interartísticas. Con frecuencia, resulta difícil distinguirla bien de una simple identidad de atmósfera sentimental, o de una afinidad estilística, en particular cuando se trata de concordancias que coronan una cooperación de síntesis. Podrán aducirse determinadas músicas de fondos escénicos, y tam-

bién oberturas, tales como la de "Coriolano", o la de "Egmont", o ilustraciones como las de Dürero para Apocalipsis, las de Doré, para Coleridge, las de Styrk para Edgar Poe, e incluso ciertas evocaciones byronianas de Delacroix; obras en que, con distinto acierto, la analogía de las composiciones que se responden mutuamente, musicales o plásticas y literarias, da la impresión de rematarse en un esfuerzo por expresar idénticamente la misma sensación inexpressable, por evocar, por medio de fórmulas mágicas distintas, el mismo más allá, o más allá sugerido. No sería imposible que, tal vez, todas las obras señeras del arte, en ciertos aspectos, se comunicaran entre sí en este nivel y que el más allá de todas fuera una sola y la misma realidad o supervivencia.

#### XXIV. ÚLTIMA VISIÓN PANORAMICA DEL SISTEMA DE LAS ARTES

No es nuestro propósito examinar detalladamente todos estos tipos de correspondencia. Ello requeriría una obra por demás voluminosa. Nos contentaremos con estudiar algunos de los problemas más serios, los más importantes o más exigentes desde el punto de vista técnico, planteados por estas correspondencias a la estética comparada. Pero, antes de alejarnos del sistema de las artes, tal vez convenga añadir alguna consideración para tener una visión panorámica de lo que nuestro tema nos ha llevado a pormenorizar por medio del análisis.

Ya hemos reconocido una división necesaria del arte, en sus planos u opciones ineludibles, que al arte se le brindan: opción entre las diversas *qualia* sensibles, en el terreno del fenómeno; opción entre la inherencia de las formas a la obra misma o a su *dictum*, en el terreno

tenciales del arte. El arte reanudará, pero en forma infinitamente más amplia, más variada, más estable, más definitiva; en cierto modo, la misma combinación.

Y, sobre todo —y ésta es la enorme diferencia entre esta combinación y el arte— dispondrá expresamente sus materias primas, sus causas físicas, con vistas a una fantasmagoría, ya no fortuita, sino intencionada en todos sus pormenores; la cual se le brindará por igual, a nuestra vista y a nuestro oído, a nuestro sentido táctil o a nuestro sentido muscular. Ya se contenta con edificar, con los rayos y truenos de estas tormentas de fenómenos, puras combinaciones decorativas de luces y de colores, de sonoridades o de movimientos, o quiera, pasado al segundo grado, concederse la alucinación voluntaria, perseguida, organizada, de una interpretación realista. Sea como fuere, suscita de esta guisa mundos y, cual un demiurgo, crea una obra cosmogónica.

Mas, cual puede verse —y en esto estriba el sentido de esta analogía—, estas epopeyas cosmogónicas traspasan la sensibilidad humana. Respetan y utilizan los elementos cualitativos, o las estructuras perceptibles.

El arte, ya lo hemos visto, es en sí una inmensidad. Se desborda enormemente de las bellas artes. Existe como potencia cosmogónica u ontogónica, mucho más allá de estas puras regiones de la sensibilidad y de la actividad “cosalmente” organizadora. Es decir, “perceptiva” del hombre.

Pero esta parte suya que pasa, pudiérase decir, al interior del círculo de esta sensibilidad y de esta perceptividad, es precisamente lo que constituye las bellas artes. El cociente entre arte universal y sensibilidad humana y actividad de percepción, es lo que constituye estas bellas artes. El sistema de las bellas artes, es la expresión de la ordenación de esta sensibilidad, surcado por las líneas de fuerza de la acción instauradora.

Todo sucede —para emplear un lenguaje mitológico— cual si un dios, en lugar de querer crear un mundo único entre los mundos posibles, les hubiera dicho: “He aquí, que os abro todas las barreras. Encaminados cada uno hacia vuestra propia afirmación, hacia vuestro florecimiento, hacia vuestra realización esplendorosa y certera. Os guiaré a todos y a cada uno de vosotros, hacia la existencia, sin sacrificar a ninguno: Abro en el ser una dimensión lo bastante amplia para conteneros a todos.” Figurémonos esta gran competencia de la existencia, esta superposición de mil mundos distintos, idénticamente dotados de posibilidades, guiados en la vía que conduce al ser por idéntica sabiduría. Tendremos así una imagen de la totalidad del mundo del arte.

Mas supongamos ahora que ese dios, haya dicho también a estos mundos en potencia: “¡Cuidado! Os doy al hombre por testigo. Os impongo, como ley complementaria, que os manifestéis ante él; que, para dar fe de vuestro ser, empleéis únicamente esencias sensibles, o medios psicológicos, que puedan revelarnos a él; que os introduzcan en su vida, al igual que ese mundo que él cree privilegiado, y que prefiere llamar real. De entre vosotros, me ocuparé tan sólo de aquellos que traspasen su alma, haciendo sonar del mismo modo sus acelas.” Y entonces el cuadro de los mundos vencedores, en esta competencia restringida que tiene al hombre por testigo, sería precisamente el sistema revelado por el universo de las obras de las bellas artes.

El sistema de las bellas artes, decimos, es la expresión del orden establecido en la sensibilidad perceptiva humana, surcado por las líneas de fuerza de la acción instauradora. La instauración universal de la Representación, hace sonar, un poco al azar, todas las teclas, con un estruendo tremendo. Las artes más castas, más sutiles, más angélicas, tal vez más endebles, y tal vez compensando esta debilidad por la afinación del sonido, sólo

alcanzan lo que es menester alcanzar, y se deleitan, por ejemplo, con creaciones de poca monta, que, en las solas teclas auriculares, y únicamente en las más puras de entre ellas, bastan para que pase el microcosmos delicado y desgarrador de un momento musical, o, en las teclas del colorido y de la luz, el mundo tal como nos lo muestran un Ticiano, o un Veronés, o en las teclas del verbo articulado, el universo de una "Iliada", de Aquiles y Patroclo a Zeus y Afrodita, o una "Tempestad", de Próspero a Ariel, o a Calibán. Los hay, por último, que procuran hacer sonar armoniosamente varias teclas a la vez; quizá sean los más difícilmente victoriosos, ya que, en comparación al gran complejo de la representación, resultan siempre algo débiles, algo pobres, mientras que, por ser más puros, pueden vencer. merced a esa misma pureza, y a la magia de esta "esencialidad"; lo que nos brindan, en cada una de sus obras, es quizá únicamente una *maqueta para un mundo*; pero cada una de estas maquetas no deja de ser, quizá, en miniatura, un universo.

## QUINTA PARTE MÚSICA Y LITERATURA

### XXV. LAS SEUDO-CORRESPONDENCIAS INTERSENSORIALES DIRECTAS

No se trata, aquí, por supuesto, de estudiar, una por una, todas las correspondencias existentes entre las diversas artes. (Un matemático nos diría de plano que entre doce artes existen ¡sesenta y seis combinaciones para confrontarlas de dos en dos!) Examinaremos sólo unos cuantos ejemplos, seleccionados entre los más importantes.

El primer problema que hemos de tratar, es el (ya indicado) de estas dos partes, la música y la literatura, las cuales, en el esquema de conjunto de las artes, presentan una situación bastante peculiar, por el hecho de su casi complementariedad.

Pero, antes de adentrarnos en el tema, hemos de plantear sucintamente una cuestión que tal vez parezca que aún no hayamos tratado todavía: la de las correspondencias que —independientemente del arte— pueden existir psicológicamente, y cósmicamente, entre los distintos órdenes sensoriales. ¿Acaso sería posible que unas correspondencias interartísticas se basaran únicamente en estas respuestas directas de sensación a sensación? Todos conocemos los versos de Baudelaire: *Les parfumes, les couleurs et les sons se répondent*. Y también los colores de las "Voyelles" de Rimbaud, así como ciertos dogmas del "simbolismo", en las posesiones del siglo pasado.

Hemos retrasado este examen, primeramente porque en sí es decepcionante: lleva a conclusiones negativas. No tenemos en él un punto de apoyo en el cual apuntalar correspondencias interartísticas reales y fundamentales. Además, que para explicarlo, necesitaríamos establecer previamente ciertos puntos que ahora han de permitirnos dar a estos hechos su verdadero valor.

Esta afirmación de las "correspondencias", sumada a la de las sugerencias de la vida anterior, es la determinante central en la estética baudelaireana. Lo cual no es completamente exacto; más bien forma parte, en algunos aspectos, de la "mística" de Baudelaire (véase, sobra decirlo, la obra de Jean Pommier) y no de su estética, es decir es originada por esta estética mucho más que la estética por ella.

Esta mística, naturalmente, tiene sus fuentes. En especial Baudelaire se ha familiarizado con los anglosajones. Conoce a Shelley y el *Epipsychidion*:

*And every motion, odour, beam and tone  
With that deep music is in unison  
Which is soul within the soul— they seem  
Like echoes of an antenatal dream*

[Y todo movimiento, olor, brillo y sonido / con tal profunda música al unisono van / —alma encerrada dentro del alma— que parecen / los ecos desprendidos de un sueño prenatal]

Ahora bien, uno de los más antiguos mantenidos de esta idea de las correspondencias directas entre sensaciones, es Goethe. Sabido es que ha escrito, acerca del sabor de los colores, del sabor alcalino del azul y ácido del amarillo. Esto relacionado, por cierto, con una teoría general y cósmica, de las correspondencias —de los *antwortende Gegenbilder*— extraída de fuentes más antiguas y no muy claras, en esta teoría de

"simpatías" y de las "firmas", de las correspondencias del microcosmos y del macrocosmos, que, pasando por Paracelso, o por Van Helmont, se remonta hasta el neoplatonismo y el platonismo, en las búsquedas supersticiosas de los filósofos de la Antigüedad, para justificar las profecías, el augurio del Porvenir en el hígado de las víctimas, o en el vuelo de las aves.

Si nos colocamos en el orden de ideas de la psicología, únicamente pueden evocarse aquí útilmente dos categorías de hechos: Las sinestesias, de las cuales la más conocida es la famosa "audición coloreada"; y, más sencillamente, las asociaciones adquiridas.

Acercas de las primeras, el gran público ha sido sobre todo sugestionado por el célebre soneto de Rimbaud. Pero la historia del conocimiento de las mismas data de mucho más atrás.<sup>1</sup> Es claro que estos hechos no pueden servir de base a una correspondencia interartística fundamental. Bajo la forma no de una verdadera alucinación, sino de una evocación harto imprecisa —o "parece" azul o "hace pensar" en el color azul), estos fenómenos son frecuentes, pero varían enormemente de un individuo a otro. Excepto un ligero predominio estadístico de la "a negra", no existe ningún acuerdo en estos colores de las vocales. El escritor que

<sup>1</sup> Acerca de esto, se puede consultar: Mahling, "Das Problems der 'Audition Colorée'" Arch. f. ges. Psych. LVII, 1-2, 1926, pp. 165-301. La primera observación de carácter científico (G. T. Sachs) data de 1912. El primer informe global acerca de la audición coloreada vocálica, es sin duda el del Dr. Perroud, de *Memoires de la Société des Sciences Médicales de Lyon*, 1884. El tema interesó al público en general hacia 1884 (véase *Revue Médicatrice des Chercheurs*, del 25 de junio y 25 de septiembre de 1884. Y también: A. de Rochas, en *La Nature*, del 18 de abril de 1885.) Pero la primera utilización literaria expresa es la del poeta de Zurich, Godefroy Keller (muerto en 1860). Él pensó que Rimbaud había oído hablar (aunque muy supersticiosamente) de estas investigaciones. No hay que creer nunca en la ignorancia ni en la ingenuidad de los poetas.

intentara utilizarlas artísticamente, no sólo resultaría hermético para aquellos que desconocen estos fenómenos, sino que estaría en contradicción, en disonancia, con los que los resienten intensamente, aunque en otra concordancia;<sup>2</sup> de hecho, estos "cromatismos", constituyen más bien, en aquellos en que aparecen muy señalados, una cortapisa al goce normal de la música de los versos. ¿O es que yo que, como Rimbaud, veo la o azul, precisaría, cuando los poetas me hablan de rosas, imaginarme siempre rosas azules?<sup>3</sup>

Igual sucede con las asociaciones de ideas (las cuales, por cierto, tal vez sean fuente de las sinestias más corrientes). Si tengo el sentimiento de un nexo íntimo, de un parentesco evocador entre el aroma exasperado de ciertas flores al caer de la tarde, en el jardín, y el ruido de una gota que cae de un grifo mal cerrado, todo ello envuelto en el prestigio de una especie de espera algo atemorizada de no sé qué aventura, está (cuyo origen se halla sin duda esfumado por la amnesia

<sup>2</sup> Véase Querey, *Les Hallucinations*, T. II, pp. 95 ss.

<sup>3</sup> Si se le permite a un autor citarse a sí mismo, quien escribió estas líneas puede confesar una obsesión estética peculiar (que fue también la de Balzac), de este tema de la rosa azul. Y no cabe duda de que esa especie de satisfacción, de goce completo que experimento al realizar netamente la imagen, depende en gran parte de la resolución de esta disonancia entre la flor y su nombre, la cual, por la audición coloreada, es para mí azul a causa de lo o. Pero también sé que, en mi calidad de lector, estético o crítico, necesito hacer desaparecer este efecto de audición coloreada, para realizar como cumplen unos efectos literarios de colorido, verbaliza el de esta frase de Chateaubriand: "Serpientes verdes, gacelas azules, flamencos rosas, jóvenes cocodrilos, se embarcan pasajeros en estos buques de flores", etc. . . ("Atala"). Efecto tanto más destacado, que, inmediatamente antes se habla de nenúfares "con rosas amarillas se proyectan como banderines". Esto implica un descuido (en uno de los textos literariamente más elaborados que existen). A no ser que el gran artista expresamente hubiese querido, con la reiteración en la separación de los dos sentidos, la palabra rosa, designar una forma, o un color.

infantil) puede introducir en el arte personal de vivir algunos toques bastante peculiares, de vez en cuando; mas, ni concierne, ni interesa en realidad sino a mí mismo.

Muy poderosas, desde el punto de vista artístico (en particular cuando aparecen lejanas, infantiles, envueltas en el hechizo misterioso de un manantial perdido en la noche de los tiempos, y en el eco de originales asombros) tales asociaciones pueden desempeñar un papel importante en la inventiva artística. Pero no olvidemos que el poeta no puede, ni debe, contar con ellas para comunicarnos ese encanto que a él le embarga, y con el que desea profundizar su poema. Y esto, en primer lugar, porque no existen necesariamente idénticas asociaciones en los demás. Después, porque su objetivo consiste precisamente, no en explotarlas (contando con ellas en el lector), sino en hacer sentir su equivalencia, sin recurrir a ellas, sino más bien, por el contrario, creando los medios necesarios.

Hugo, en el *Rhin*, nos cuenta (sin duda novelándola un poco) la génesis del breve poema en decasílabos que así comienza:

*L'amour forgeait. Au bruit de son enclume  
Tous les oiseaux, surpris, rouvraient les yeux*

[El amor fraguaba. Al rumor de su yunque / todas las aves, asombradas, abrían de nuevo los ojos. . .]

que termina de esta suerte:

*...que forge-t-il donc là?  
C'est un regard qu'il a pris à Stella.*

[Qué fragua ahí? / Una mirada que le tomó a Stella.]

Obra, ésta, que Victor Hugo, por otra parte, se acordó de incluir en ninguna de sus compilaciones poéticas por lo distinta que aparece su factura de su estilo

ordinario. Tal poema, lo podría haber firmado un "pequeño maestro" del siglo XVIII.

Ahora bien, nos cuenta cuál es el papel desempeñado en esta génesis por la asociación de ideas que, para él tenía singular encanto, un encanto a un tiempo crepuscular, campestre y sentimental, como de ensueño provocado por el lejano tintineo del martillo de una fragua, en la noche.

Pero ¿acaso descontó, en el lector, el efecto de tal asociación para originar el *raptus poético*, con la simple evocación del amor en la fragua? ¡Idea pueril! Por el contrario, lo que él quería, era construir enteramente, para el lector el complejo armonioso que a él le emocionaba. Suponer otra cosa, sería suponer, en un artista, dueño de sus recursos, la ingenuidad de los que creen hacer obra de poesía, suscitar el éxtasis, tan sólo con nombrar la aurora, los pájaros, las rosas o el amor, confiando en el nimbo sentimental de estos vocablos. Por el contrario, la ley del poeta estriba en construir en realizar, en apuntalar, por el arte, las esencias (sentimentales u otras) cuya concordancia inédita y refinada desea presentar. Si necesita una poesía lunar, ha de ser un constructor de lunas. Si, para emocionar al lector, se inspira en la realidad ya construida del mundo común y corriente, y le envía a la luna real, como un fraude con esta emoción. *El arte sólo es responsable de lo que él mismo hace.* Puede ser responsable de todo un universo, con tal de que sea su creador.

Así es como Baudelaire, o Shelley, cuando quieren brindarnos un mundo

*où des vivants piliers  
Laisserent parfois sortir de confuses paroles,*

[en que vivos pilares / a veces dejan brotar confusas palabras  
tienen a la fuerza que edificar ellos mismos estos

*longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,*

[prolongados ecos, a distancia confundidos / en una tenebrosa y profunda unidad,]

y que crear la magia por medio de la cual los perfumes, los colores y los sonidos, en cierta forma se responden mutuamente.

Y el preguntar: mas ¿acaso el hecho es cierto? ¿acaso no es positiva la existencia de tales correspondencias? ¿acaso el poeta no se apoya en este hecho positivo?, es como si, al leer *Femmes damnées* ("Mujeres condenadas"), nos preguntáramos si realmente la llamada "Delfina" y la llamada "Hipólita" se han expresado en esa forma; y como si, al leer *I Cenci*, nos preguntáramos si realmente Beatriz mandó asesinar a su padre, y si la realidad del hecho histórico es el motivo estético de la obra de Shelley. ¡Gran despropósito!

Dejemos, pues, de lado tan ingenuas ideas.

De existir correspondencias directas entre las sensaciones, correspondencias extrañas o inherentes al arte, sólo no podrían constituir la base de un sistema simple y sólido de correspondencias interartísticas, sino que serían únicamente un corto circuito fortuito, que el arte no puede tener en cuenta. Las únicas correspondencias, en este campo, que el arte ha de tener presentes son aquellas que él construye e instaura dentro de un universo. Y, lejos de apuntar su magia, anteriores a ella forman parte, por el contrario de esta magia, y ella se apoyan. Tal es el caso de las verdaderas correspondencias baudelaireanas: se encuentran en el interior del universo poético. Y sería incongruente identificarlas con estos cortos circuitos psicológicos de que hablamos de hablar.

Y, así, la única manera de considerar el tema en

toda su amplitud, es averiguar si las sonoridades de las sílabas en poesía y de las notas en la música; si las líneas y los colores en el cuadro; si los movimientos en la danza; si los volúmenes en la arquitectura, o en la escultura, pueden constituir los elementos (de por sí dispares) de una misma acción sublime, que tiene lugar en condiciones diversas, aunque paralelas; si, en una palabra, existen *correspondencias funcionales*, basadas en la profunda e íntima unidad de una acción siempre idéntica a sí misma (pese a las diversidades originadas por sus distintos aspectos, en mundos sensorialmente variados), llámese ésta pintura o poesía, arquitectura o música.

Y en esta dirección hemos de encaminarnos. De este modo hallaremos el más rico y más positivo botín.

## XXVI. ACERCA DE LA MORFOLOGÍA DE LA OBRA LITERARIA

Las relaciones tan peculiares entre la música y la literatura, y el interés estético general de sus correspondencias, al igual que de sus síntesis, así como la oportunidad de estudiar, a propósito de ellas, unos hechos artísticos tan importantes como el ritmo o la armonía, hacen su confrontación merecedora de un lugar destacado en un ensayo sobre estética comparada. Además, ya hemos señalado sobre el particular (cap. XXI) un punto importante, referente a la estructura general del esquema de las artes, punto sobre el cual hemos prometido insistir. Ahora bien, antes de tratar estos puntos, no dejaré de ser útil precisar algunas nociones referentes a la estructura de la obra literaria, en el terreno del método comparativo.

Hemos clasificado la literatura entre las artes del

segundo grado; las que, a veces, y desde luego arbitrariamente, se llaman artes "representativas". Indudablemente no "representa" nada, puesto que no utiliza los sonidos del lenguaje para figurar las apariencias de las cosas evocadas con objeto de imitar las formas, tal como el cuadro figura los contornos, o los colores, de los objetos representados. Pero ya sabemos que la preocupación imitativa no es en modo alguno el imperativo de las artes del segundo grado.

Lo que las caracteriza, es el ofrecernos, por el medio que fuere (así sea puramente) un universo de cosas cuya modalidad de presencia, simplemente evocada, se distingue en absoluto de la presencia concreta de la obra. Y éste es el caso de la literatura. Del libro abierto, como de un cofrecillo, salen los personajes, los paisajes, los hechos, en absoluto distintos del libro en sí. Cierto es que la literatura más que ningún otro arte (y ésta es una originalidad que conviene destacar), da fuerza al sistema de evocar únicamente por signos artificiales, o convenidos, las cosas por ella ideadas. Pero esto en nada empaña (muy al contrario) su carácter de arte del segundo grado. Por otra parte, las artes plásticas tampoco dejan de emplear medios simbólicos de evocación (emblemas, alegorías, etc...). La única diferencia estriba en que la literatura, no sólo hace uso totalmente de este medio, sino que toma el conjunto de sus signos de un sistema ya constituido fuera de ella: el lenguaje.<sup>1</sup>

De este modo, la situación del arte literario resulta idéntica a las de las demás artes del segundo grado. Y he aquí por qué encontramos en él esta dualidad de

<sup>1</sup> Y aun esto no deja de tener analogías en las artes plásticas. Hemos que éstas, a menudo utilizan simbolismos ya creados (religiosos, por ejemplo), algunos de los cuales también se hallan tan estrechamente ligados a un sistema social y local cual puede estarlo el lenguaje. Ya hemos citado, al respecto (cap. IV), la simbólica pictórica china. Más adelante daremos análogos ejemplos musicales.

la forma primaria y de la forma secundaria, la ley de estas artes.

¿Qué es, literariamente, esta forma primaria? Es una combinación formal de los sonidos del lenguaje: el arabeo de las consonantes y las vocales, su "melodía" (pues se trata realmente de un principio melódico, de una sucesión lineal de *qualia*), su ritmo y, más ampliamente, el gesto general de la frase, del periodo, de la sucesión de periodos, etc. . . . Una oración fúnebre de Bossuet, un poema de Shelley, ofrecen evidentemente, al análisis estético, verdaderos arabescos fonéticos, que pueden atraer especialmente la atención, y cuyo aislamiento, por medio de este análisis, coloca aparte esta forma primaria.

Ahora bien, al mismo tiempo, estas páginas de Bossuet, o de Shelley, suscitan y presentan un conjunto de realidades —"el universo del discurso", igual que en pintura y en escultura—, conjunto perfectamente distinguible, ontológicamente, de esta combinación de sílabas, y de formas estéticas de frases. La "forma secundaria", es, en el sentido concreto de estas páginas, todo cuanto, en calidad de vocabulario, construcción de frases, etc. . . , es requerido por las exigencias del sentido —por la necesidad de instaurar este universo de cosas— y no por consideraciones de eufonía, de ritmo, y armonía vocal, etcétera. . .

Los que se ocupan de estética literaria, quizá no profundizan lo bastante las distinciones de que hablamos, o no consideran siempre suficientemente su importancia, pues no les impele a ello, como a nosotros, la correspondencia con las demás artes, en la que la distinción de los mismos hechos adquiere nitidez a la vez que valor de primerísimo rango. Para nosotros nuestro método habrá de exigir (pese al inconveniente de hablar un lenguaje técnico desacostumbrado para los profesionales de estudios literarios) que sigamos

cando, en este terreno literario, exactamente el mismo vocabulario que se aplica a todas las demás artes, para designar por los mismos términos aquellas cosas que se responden entre sí en todas las artes. Y tal vez lleguemos de esta suerte a esclarecer un poco algunos hechos, que podrían permanecer poco claros para quienes sólo consideran la cosa literaria en sus apariencias directas y obvias.

Veamos en seguida un ejemplo.

La palabra forma se emplea a menudo cuando se trata de literatura. Pero se presta a torcidas interpretaciones; puede disimular hechos importantes, si uno se contenta, cual suele suceder, con oponer la forma al fondo (o al contenido). La distinción entre la forma primaria y la forma secundaria, que ya hemos observado en las otras artes, en particular en las plásticas, y reconocido que es idéntica en el arte literario, es esencial, y tiende a desaparecer en esta oposición entre la forma y el fondo, tan peligrosa del modo en que suele emplearse en literatura.

Por lo general, la palabra forma aplicase a lo que ya hemos llamado forma del primer grado. En cuanto a los términos de fondo, o de contenido, por lo general se aplican a un tiempo, y confusamente, por una parte al "universo del discurso", y, por otra, a este elemento importante, y tan precisamente formal, que acaba de llamar forma del segundo grado. Pues es menester tener en cuenta en literatura, lo que, en este lenguaje demasiado impreciso, sería necesario llamar, a la vez, paradójicamente, la "forma del fondo".

Consideremos una novela: por ejemplo "Salambó". Sus realidades, bien sea históricas, o ficticias, que constituyen el universo de la obra, poseen su arabesco propio, sus tonos, su estilo, su perfil, su discurso, y hasta sus vocabularios y su vocabulario propios. Al evocar la estilística del mundo cartaginés, Flaubert se ha impuesto,

Esto, por cierto, nos dice cuán mezquino sería evocar únicamente la "armonía imitativa" cuando se trata del valor directamente expresivo del arabesco verbal: es menester también tener presentes las mil relaciones de conveniencia, con las cuales un escritor procura modelar la forma directa y primaria sobre la misma forma del hecho, por ejemplo por medio del ritmo agógico, la brevedad o duración de los periodos, o incluso de las palabras.<sup>2</sup> Por último, conviene observar, en esta relación entre las formas del primer grado y del segundo grado, que en ella estriba la diferencia esencial entre la poesía y la prosa; diferencia inherente a esta noción de estilización, ya introducida, por cierto, en las artes plás-

<sup>2</sup> Más adelante (a propósito, en particular, de las teorías del señor Grammont) veremos qué nitidez introducen estas nociones en los problemas que resultan confusos a causa de la idea imprecisa de "expresión". En el caso del verso llamado "expresivo" (o, a veces, imitativo), se trata en realidad de acomodar la forma primaria a la secundaria. En un verso como este:

"Elle bâtit un nid, pond, couve et fait eclore..."  
("Construye un nido, pone; empolla y hace salir...")

se trata de establecer una correspondencia, una concordancia entre la forma propia del verso (forma de primer grado) y la forma intrínseca del hecho narrado (forma de segundo grado): es decir, el arabesco de sucesión precipitada de los actos evocados. No se trata de la relación con la "expresión" de los sentimientos, por ejemplo en la expresión fisonómica por medio de los síntomas, o de los efectos: desorden, exclamaciones, desmayo de la voz, etc. Estos problemas absolutamente distintos. Aunque el acorde de ambas formas es real, el arabesco primario, sin embargo, no es ni un efecto causal, ni un síntoma psicológico de la sucesión de hechos de segundo grado en la obra (ni de la emoción del narrador ante tales hechos). Trátase, únicamente, de un paralelismo, de una correspondencia, de una armonía, de una conveniencia estética, cosa que no debe confundirse con la armonía de un cuadro o de una música. No olvidemos que, en particular, la obra de arte es una sucesión de distintos planos existenciales, y que entre estos distintos planos existen correspondencias, conveniencias. Esto se ve en la relación entre el plano psicológico y el plano estético y el plano de la acción.

ticas. La poesía, es el verbo estilizado, es decir, en forma de arabesco absoluto (aunque siempre en armonía, y en síntesis, con el universo del discurso). Y, al decir *absoluto*, queremos decir: en alguna forma preexistente, bastándose a sí mismo lo suficientemente para que, aun considerándolo independientemente de todo sentido de las palabras, quede estéticamente orgánico, y artísticamente justificado. Una prosa enteramente anestésica (la del Código Civil, o la de Auguste Comte, tal vez la menos armoniosa de toda la literatura francesa) constituye, por el contrario, un verbo enteramente regido por el sentido de las palabras, por la exigencias del universo del discurso, de tal suerte que, ya suprimida la forma secundaria, nada queda en ella en el terreno del arte. Y fijémonos que aún puede existir arte, y mucho, en una obra literaria escrita en esta forma. El monumento de las ideas, la arquitectura del mundo, tal vez completamente inventado, caprichosamente combinado, que se nos brinda con tan escaso esmero en la disposición de las palabras, todavía puede convertir un ensayo filosófico en una compilación de ensayos, e incluso, digámoslo así, en una vez, una novela, en verdadera obra de arte. Para juzgarlo, bastaría con recurrir al testimonio de "Rojas" o de "La Cartuja de Parma".<sup>3</sup>

No exageramos, no somos de los que le niegan todo asomo de arte a Stendhal. Y su célebre broma acerca del Código Civil, no es más que una broma para engañar. Su prosa tiene arte, un arte muy discreto, que consiste en todo a evitar todo amaneramiento, todo efectismo "de forma". Toda exigencia de atención del lector sobre la forma de desarrollar una escena, de equilibrar sus partes, de elegir el o cual elemento, tal o cual aspecto (su famosa descripción de la batalla de Waterloo es ejemplo señero de estos efectos). En literatura, a los que dedicaremos el capítulo siguiente, se debe visiblemente a impedir que la atención sea atraída por los detalles que son dichas las cosas, en perjuicio de la cosa "en sí misma". El arte de hacer creer que se halla directamente ante nos-

Por lo que respecta a una prosa estética, mucho más próxima a la poesía, sería, por ejemplo, la de Bossuet o la de Chateaubriand, con su arabesco de las frases, con de continuo un deleite (pero en particular en los principios y terminaciones de frases, o en las fórmulas especialmente elaboradas) que nunca —o casi nunca— aparece lo bastante necesario, lo suficientemente autónomo y preexistente, como para sobrepasar el texto, imprimiéndole por anticipado su perfil merced a las únicas exigencias del ritmo, o de la melodía, consideradas aparte, sin tener en cuenta nada de lo referente al sentido de las palabras.

Entre estas dos formas —arabesco fonético (ritmo y melodía pura de las sílabas) y estructura propia al mundo de los seres, de los conceptos, de las imágenes, de los sentimientos evocados— quizá uno se pregunte (pregunta en verdad necesaria) qué papel conviene atribuir a un elemento morfológico, ya de por sí muy importante en el arte literario y de género muy distinto del que incluso cabría suponer que no tiene equivalente en las demás artes: la forma gramatical y la sintáctica. ¿Acaso no entraña también sus limitaciones, a la vez por motivos de eufonía, o de ritmo, o de melodía de una parte y, de otra, por consideraciones inherentes a la cosa en sí (cual vemos, por ejemplo, en el arte de la traducción, en que la cosa permanece idéntica a través de los dos textos, y en que todo el perfil filológico es distinto? . . .

La respuesta, bastante curiosa, es la siguiente: la forma gramatical, en la obra literaria, se sitúa en el mismo plano, y tiene el mismo alcance que, en las demás artes, sin interposición. Lo que caracteriza el arte de la prosa de Stendhal, es, desde luego la hegemonía que le da a la forma gramatical y el hacer pasar, punto menos que inadvertida, la forma musical (algo así como, en el Código brumeliano, deben pasar inadvertidos los trajes del dandy). En ciertos aspectos es, pues, el prosista-tipo, el prosista puro.

artes, los imperativos de la materia empleada. La gramática y la sintaxis francesas, en la frase de Bossuet, o en la de Chateaubriand, desempeñan exactamente el mismo papel que en una obra de arquitectura las leyes de la resistencia de materiales, del equilibrio físico, de la propagación óptica de la iluminación, etc. . . Ocurre como se sabe, que unas veces esta morfología inherente a los materiales entra en conflicto con las exigencias estéticas formales, y otras, por el contrario, se armoniza con ellas. Incluso puede sugerir la forma artística, y hasta casi imponerla. Pero siempre distinguiéndola de ella. Un edificio "lógico" (cual se dice a menudo) es un edificio en que la armonía de ambos principios morfológicos aparece de tal suerte, que cada uno de ellos responde a la exigencia del otro, y en que ambos coinciden integralmente en sus resultados. Tal ocurre en literatura con algunos versos de extremada simplicidad ("*Et les fruits passeront la promesse des fleurs*"), (Y los frutos sobrepasaron la promesa de las flores), o con ciertas frases perfectas (por ejemplo: "*Ou dit que l'âme de la solitude soupirait dans toute l'étendue du désert*" (Se hubiera dicho que el alma de la soledad suspiraba en toda la extensión del desierto), en que la armonía admirable de las palabras coincide tan perfectamente con las leyes comunes del material filológico utilizado, que no parece pudiérase decir que dicen en forma distinta, incluso, haciendo caso omiso de toda intención artística.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> En cambio, hay frases en que, con relación a la prosa espongiada, anestésica, existe un retoque evidente, una inversión (como: "*La mesure que le bruit des hommes diminue, celui du désert augmente; et au tumulte des voix succède la plainte du vent dans le désert*" [A medida que el ruido de los hombres disminuye aumenta el del desierto; y al tumulto de las voces sigue el lamento del viento en el bosque]) anulando su armonía. (Y digo armonía, para señalar el lenguaje acostumbrado, y por cierto equivocado, pues, en realidad, debería decirse melodía.) Para decirlo y explicarlo

Acabamos de hablar del "material" filológico utilizado. Ya se comprenderá que estos datos, referentes, al fin y al cabo, al "cuerpo de la obra" (en el sentido en que hemos empleado estos términos en el capítulo anterior) convierten todas las disponibilidades del lenguaje usadas efectivamente, en un conjunto de materiales que el escritor ha de emplear, ha de utilizar con todos los recursos que le ofrecen. Por ejemplo, en francés, el uso del acento tónico obliga, en todos los efectos, en que se quiere que el verso empiece con un tiempo fuerte, a recurrir, bien sea a un morfema tónico (*or donc*; tan frecuentes en Leconte de Lisle), a un vocativo o a un imperativo, a un efecto de retroceso, que destaca un monosílabo ("truco" frecuente en Paul Valéry). Y la escasez de monosílabos en francés es un hecho que se refiere a la materia prima que el artista tiene que utilizar; al material verbal de que dispone. Hecho que tendrá una influencia artística totalmente comparable a la que, en la arquitectura y escultura egipcias, tiene, por ejemplo, la dureza de las piedras empleadas, la escasez de la madera, etc., etcétera. . .

No es preciso insistir más en este punto. Recordemos únicamente que todas estas condiciones referentes a la materia son, de por sí, independientes del arte. (Por lo cual la "forma gramatical" no cuenta entre las "formas" propiamente estéticas que conviene considerar todo, añadamos que, con relación al sistema general de las nociones empleadas por este escritor, el perfil de sus frases no se ocupa únicamente en las exigencias de la forma primaria (la melodía de las sílabas), sino que también depende de la forma secundaria (el arabesco del hecho evocado). Y es que la ventaja de la independencia en determinado lugar estriba en hacer surgir el tumulto de los efectos, después el lamento del viento, en el orden de su sucesión tal como conviene construirla en la imaginación del lector. La concordancia de ambos arabescos tiene gran papel en el valor de la frase. Y justifica, desde luego, la libertad tomada en la sintaxis corriente; libertad que no hace sino avivar el efecto por lo que tiene de excepcional filológicamente.

en literatura; que son únicamente, no lo olvidemos, formas del primer y del segundo grado.) No adquieren importancia artística sino cuando la materia indispensable para establecer el cuerpo de la obra, limita las posibilidades o impone estructuras que reaccionan sobre las formas artísticas propiamente dichas. Más adelante nos encontraremos de nuevo con estos problemas, a propósito de la música y del papel que en ella desempeñan las leyes físicas estudiadas en la acústica, con relación a la organización artística del hecho musical.

Ocupémonos ahora del primer problema, el relativo a la situación particular de la música y de la literatura (más especialmente de la poesía) en el sistema de las bellas artes situación que, en cierto modo, las hace complementarias.

## XXVII. LA MÚSICA Y LA LITERATURA COMO ARTES COMPLEMENTARIAS

DECÍAMOS, pues, que la música es un arte del primer grado, la literatura, un arte del segundo grado; y que el arte complementario de cada una de ellas (una música esencialmente representativa, una literatura carente de significaciones evocadoras) casi no existen.

¿Acaso será lícito, en estas condiciones, intentar simular el esquema de las artes, asignándoles, a estas el mismo sector, haciendo de la música el arte del primer grado, y de la literatura el que le corresponde del segundo grado? Esta idea no deja de ser tentadora.

Mas examinándola detenidamente, resulta imposible. El sistema de *qualia* elementales empleadas en ambas partes —ruidos de la voz articulada para las notas de la voz modulada, humana o instrumen-

tal, para la otra— difiere demasiado para permitir esta relación. Si ya pudiera parecer excesivamente atrevido correlacionar de esta manera el par escultura y arquitectura, siquiera la identidad de lo sensible propio a estos dos artes —el volumen, la forma tridimensional— justificaría este artevimiento. Pero no aquí. Cierto es que, física y sensorialmente, existen grandes relaciones entre ambos géneros de “sensibles”; que ambos se dirigen al oído, y que sus puntales físicos son vibraciones que difieren únicamente por la complejidad del periodo. Pero, si tenemos en cuenta (lo cual es esencial) la organización de las *qualia* en gamas, la diferencia es enorme. La gama de los ruidos, vocales y consonantes, organizados en sílabas, y la de los sonidos puros de los músicos no tienen ninguna relación, ni en sus elementos cualitativos, ni en su estructura. Y es ley fundamental, en estas relaciones por pares, que el arte del segundo grado tiene que ofrecer, por simple anulación del parámetro representativo, el arte correspondiente del primer grado, el cual se halla implicado en sus formas primarias. A lo sumo podría decirse que una música completamente bárbara, de algunos primitivos, o de algunos civilizados que se divierten en emularlos, como Darius Milhaud hizo, a veces, en la utilización de las percusiones, o de los instrumentos “de ruido” (o, mejor aún, Bela Bartók), se contenta con sucesiones rítmicas y, hasta cierto punto, melódicas, de ruidos, mas no de sonidos puros con instrumentos tales como el tam-tam, aparatos rítmicos sin afinar, tambores, castañuelas o crótalos, etc. . . Entre tal género de arte y la silabación prosódica pura, existen ciertas relaciones evidentes. Para este arte tan primitivo, origen de la música, es la música en germen. La verdadera música sólo aparece cuando sus estructuras toman como medio básico el sonido puro.

Así es que, no obstante esta región de afinidad

mitiva, los medios sensibles de la música y de la literatura permanecen completamente distintos.

Empero, vamos a ver cómo, hasta cierto punto, la literatura hace las veces de ese arte del segundo grado que le falta a la música; y cómo, de esta suerte, por su presencia, es, en cierto modo, responsable de esta falla musical. Y, por el contrario, cómo la música sustituye al arte verbal del primer grado, a la vez que lo desalienta, al tornarlo inútil.

En primer lugar: veamos la música.

No cabe duda de que es un arte del primer grado. Infinidad de obras musicales (por ejemplo, una fuga de J. S. Bach, un “Arabesco” de Schumann) son puras curvas melódicas, o puras combinaciones de colores armónicos; sin que sea menester buscar otras razones a su existencia estética, fuera de las que dependen de la arquitectura sonora, del meandro de las melodías, de la ondulación de los ritmos, del estremecimiento o del florecimiento de los acordes. Los que no contenten en admirar la música, sino cuando les hace pensar en otra cosa —huidas vagas, ensoñadoras, o visiones de flores, de paisajes, de cuerpos danzantes, de rostros— en verdad no son amantes de la música, o no saben apreciarla o la desconocen.

Ahora bien, esta música pura, sin ninguna alusión a las cosas de este mundo, tampoco es toda la música. Sin que este arte se establezca nunca en forma sistemática en el segundo grado, llega, sin embargo, lo bastante lejos —más de lo que suele creerse— por el camino de la representación.

No pensemos únicamente en las “armonías imitativas” —trinar de pájaros, rumor de olas (o silbato de imitadoras). La imitación, ya lo sabemos, es uno de los medios más elementales del arte del segundo grado. Su normal es la evocación —incluso, exactamente,

es la modificación del arabesco puro por motivos de evocación. Y esto es lo que la música nos brinda a menudo. A menudo sucede que la sucesión de los acordes o el perfil de las melodías, no puedan explicarse cabalmente por las solas exigencias de la composición musical autónoma. En cierto momento de "La Pasión según San Mateo", un trazo rápido de acompañamiento recorre de pronto toda la tonalidad, de arriba abajo, en forma algo extraña, algo inesperada musicalmente, aunque, por otra parte, perfectamente integrada al conjunto. Pero, con todo, si no supiéramos que en ese momento, conforme al texto, el velo del templo se desgarró de arriba abajo, no tendríamos la clave completa del hecho musical. ¿Imitación? No. Tanto menos, cuanto que la misma noción de arriba y de abajo, para designar las notas correspondientes a vibraciones de mayor o menor frecuencia, es convencional. Pero el convencionalismo nos es tan familiar, que no vacilamos en asignar un valor evocativo e incluso, hasta cierto punto, descriptivo, a ese trazo.

Y así ¡cuántas inflexiones musicales se presentarán con idéntico valor! Sonoridades graves y amplias, o agudas y vivaces, actuando sobre las mismas oposiciones que las de la sombra y de la luz; lentitudes o vivacidades; murmullos o repentinos estruendos; vacilaciones tonales, cadencias "quebradas", "interrumpidas"; marchas armónicas de inexorable progresión, modeladas sobre sucesiones de hechos... ¿Acaso no tiene significación el que, en el "Pasacalle" de la "Suite Bergamasque", de Debussy, cuando ya tenemos en la mente el poema de las "Fiestas Galantes",

*Votre âme est un paysage choisi  
Que vont charmant masques et bergamasques. . .*

[Vuestra alma es un paisaje escogido / que van llenando de encanto máscaras y bergamascas.]

nos sea tan fácil situar aquí los versos

*Le calme clair de lune triste et beau  
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres*

[El sereno claro de luna triste y bello / que hace soñar a los pájaros en los árboles.]

y allá

*Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres?*

[Los grandes surtidores de agua; esbeltos entre los mármoles?]

Y, si observamos con qué cuidado el músico, hasta el último compás, evita darnos la nota decisiva, que habrá de precisar su elección entre dos tonalidades, la una mayor, la otra menor, mantenidas en perpetua imprecisión, ¿acaso todo esto no puede ser comentado por otros versos del poema

*Tout en chantant sur le mode mineur  
L'amour vainqueur et la joie opportune  
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur?*

[Cantando en el modo menor / el amor triunfante y la alegría oportuna / no parecen creer en su dicha?]

Ni digamos únicamente que los dos mundos, el musical y el poético, copian sus formas el uno del otro; que la música se inspira en el poeta: digamos mejor que su intención expresa consiste en brindarnos hechos musicales que se bastan para suscitar un mundo entero, análogo al del poema, aunque, desde luego, mucho más impreciso (la música y el poema se corresponden aquí, no copiándose el uno al otro, sino como respon-

diendo con el mismo eco a un mismo universo ofrecido por ambos).

E incluso no podría afirmarse con seguridad que de un modo más impreciso. Pues, al fin y al cabo, Verlaine sugiere estas imágenes únicamente con objeto de describirnos un alma; con lo cual, quien tomara por presencias concretas y definidas estos árboles, estas máscaras o estos pájaros, cometería un error; y tal vez el músico representa más directamente los "hechos del alma", si se puede decir así, que el poeta, quien sólo los evoca valiéndose de un rodeo.

Y, en fin, no nos olvidemos (y esto ya nos señala el problema, o los errores, del concepto de expresión sobre el cual habremos de insistir más adelante) que esta alma no es la del músico: *Vuestra* alma es un paisaje elegido... Sin duda alguna un alma de mujer. Se trata de un alma representada, y no de un alma que desea expresarse, exteriorizar sus goces o sus aflicciones.

Y hemos de dar el mismo valor descriptivo a todas las composiciones de la música dramática, a todas las obras en que visiblemente el hecho musical copia fielmente hechos dentro de los cuales se dan sucesiones de distintas pasiones... Aquí es precisamente en donde conviene andarse con mucho cuidado —una vez más y habremos de insistir nuevamente en ello al tratar de la poesía—, para eludir los riesgos que entraña la idea de expresión. ¡Es una idea a un tiempo tan errónea y tan corriente, axioma de una estética tan rudimentaria, la de que "la música expresa los sentimientos"! No sobrará el mostrar aquí, de paso, su monstruosa insuficiencia.

Recordemos, ante todo, hasta qué extremo confusa e imprecisa la misma noción de expresión, la cual se refiere confusamente a conceptos completamente distintos: Primero, la exteriorización de los sentimientos interiores; segundo, el discernir éstas por sint...

como un rostro "expresivo" y animado revela perpetuamente, por sus modificaciones físicas, los hechos psíquicos concomitantes); tercero, la trasmisión, del autor al oyente, de ciertos estados del alma que se suponen finalmente idénticos en ambos o, al menos, entendidos por el oyente como los del autor con el cual simpatiza; por último, cuarto, la traducción artística de los hechos del universo del discurso, por medios evocadores o descriptivos. Si se toma este concepto de expresión únicamente en la última acepción, como significando solamente la evocación, el hecho de presentar sentimientos como realidades del universo del discurso, sea: ello es válido para toda música representativa (entre otras cosas) y nos habla de las pasiones del alma. Pero, en este caso, conviene cuidarse de una confusión en las otras acepciones del término. Y evitar la palabra que mantiene esta confusión. Digamos, pues, tanto que la música evoca representativamente sentimientos; que ofrece una realidad artística por hipótesis, al igual que podría evocar un amanecer, o un mar desordenado. Y digamos también que la reducción de lo que de esta suerte se expresa (sea cual fuere el sentido de la palabra) a los sentimientos solos, constituye una concepción absurda. ¡Como si la música no expresara también ideas, imágenes, seres o cosas de todas clases! Recordemos también que, en la medida en que un sentimiento y en particular la música, evoca sentimientos, no es necesario que estos sentimientos sean los del propio autor; igual que en poesía, estos sentimientos pueden ser muchas veces los que el autor finge tener, real o imaginariamente, y otras los de un personaje, en el drama o también los del oyente, cuya voz se pretende que dice y, en fin, también, los de un ser mítico, de un "yo" que, en puridad, no es, ni el autor, ni el personaje, ni un personaje cualquiera de un drama. Y cuando estos sentimientos fueren efectivamente los

del autor, ello constituiría un hecho anecdótico, o biográfico, cuyo interés histórico puede ser considerable, pero en absoluto distinto del interés estético. Con frecuencia, es menester negar que estos sentimientos sean la causa de la obra, como tampoco su materia, independientemente de toda intención de creación artística, siendo todo lo más causa ocasional, o, a veces, útil documentación, o atmósfera general favorable, y nada más.<sup>1</sup>

La tesis de la música limitada a expresar esencialmente sentimientos, es una restricción absurda, a la vez que un corto circuito antiestético, que establece entre el autor (o incluso el intérprete) y el oyente una relación para la cual la obra de arte resultaría inútil, o, en todo caso, sería únicamente un pretexto. Desde luego, el hombre que pretende enamorar a una mujer puede procurar emocionarla recitándole unos versos, o apareciendo ante ella como un gran cantante. Aceptemos como hecho consumado tales astucias, pero reconozcamos que no consiste en ellas la función metafísica del arte, ni siquiera en su relación de autor a auditorio. ¡No! La única tesis valedera, es decir: además de las obras que nada expresan, porque se bastan de por sí —porque su ser directo es el que de por sí merece interés y la existencia artística— existen obras musicales que quieren evocar un mundo entero, más o menos análogo al de la realidad cósmica. Y entre los seres del mundo de esta suerte evocado, pueden darse más

<sup>1</sup> Sabemos, por ejemplo, que la pasión (si así puede decirse) de Wagner por Matilde Wesendonck, está estrechamente ligada a la composición de "Tristán e Isolda"; pero sabemos que Wagner se comprometió en esta aventura muy conscientemente, en interés de su creación artística, para poder tener un estado de alma favorable a ésta; y que sería absurdo decir que escribió el "Tristán" para expresar esta pasión, ya que, por el contrario, suscitó esta pasión mejor sumergirse en unos sentimientos que la obra exigía y había de evocar.

presencias de todo orden, entre las cuales los imperativos sentimentales pueden ocupar un lugar, pero no más importante que los de la percepción de la ideación, de la volición incluso, y así sucesivamente.

No me cabe duda, cuando oigo "En las estepas de Asia Central", de que Borodine no haya querido evocar una inmensa llanura, un campamento de nómadas asiáticos, una tropa de soldados rusos que desfilan, etc. . . Tampoco me cabe duda de que la melodía que, antes y después del paso de esta columna, se me impone, depende menos de la intención de ser atribuida a tal o cual personaje, que de la de simbolizar, evocar y, si se prefiere, expresar (no lo discutiremos) el espacio, el encanto propio de la inmensa llanura, del viento, de la estación, del vagar a la ventura. . . Sucede con ella (igual que con todos los demás hechos musicales, tan pronto se les puede relacionar con precisión a la marcha de un caballo, a la de un camello de Bactriana, a la calma y a la soledad quebrantadas, o restablecidas. . .) lo mismo que con esta música de los versos que debe a la vez simbolizar con el universo creado, exaltar su encanto, profundizar y definir su alma, multiplicar su potencialidad de presencia y de afirmación. En todo esto, desde luego, existen muchos elementos sentimentales. Pero, sería reducir por demás la magia del arte, si se dijera que sólo eso existe en ésta o que es la única cosa que aquí nos puede interesar.

Más justo sería decir —y aquí es en donde realmente comienzan las dificultades—: todo esto está muy bien, pero si no hubiéramos leído el título de la obra, si no nos hubieran dicho muy exactamente, con palabras (por tanto, en forma literaria) y no sólo con la música, el tema, cósmico preciso, ¿acaso hubiéramos descubierto tantas bellezas solamente por medio de la música?

Es evidente que aquí surge una dificultad. Por

suerte, nos han anunciado previamente: "La Mañana", o "Noche en Granada." Y así podemos saludar y reconocer con facilidad los rayos del sol naciente, el cascabeleo de las mulas, etc. . . Pero el tema nos fue previamente explicado, y por medios extraños a la música. De no ser así, quizá no nos mostráramos más duchos que aquel famoso escritor que, según nos cuentan, oyendo un día la "Pastoral", y creyendo que se trataba de la "Pasión", situaba el último suspiro de Cristo agonizante donde el músico había querido introducir el canto de la codorniz.

Y así es. Empero, subrayemos que semejantes condiciones en música, ni son constantes, ni peculiares a este arte.

En primer lugar, la música, de por sí, tiene recursos a menudo suficientes para orientarnos, para ofrecer el universo del discurso por medios estrictamente sonoros. En algunas escenas de la "Pastoral", ciertas imitaciones —trinar de pájaros (el cuco, la codorniz, son realmente indubitables), rumor del viento, truenos— aparecen lo suficientemente precisas como para servir de decoración, con propósito de evocar cosas naturales. Y poco a poco evoca también con precisión el rumor del agua, e incluso el fulgor del rayo. Otras evocaciones tienen un carácter social: por ejemplo, las de las danzas campesinas.

Esta clase de simbolizaciones sociales son frecuentes en música: ya hemos hablado del vals y del minueto de "Don Juan". Cuando Schuman, en la obertura de "Herman y Dorotea", introduce fragmentos de "La Marsellesa" (que también utilizó, con distintas intenciones, en el "Carnaval de Viena", y en los "Dos Granaderos"), hace aparecer, en lontananza, la proximidad de los ejércitos franceses, tan claramente cual si enarbolara una bandera tricolor. Actúa igual que un pintor que definiera una escena japonesa por medio de kimonos, de árboles en-

nos; una escena egipcia por medio de colosos, o de pirámides en el horizonte.

Todo esto es lo bastante preciso para que, en el caso de la "Pastoral", el paisaje aparezca todo lo claro que pudiera ser, no en tal poema del exilio de Hugo, el cual podría dibujarse, sino, por ejemplo, en un poema de Lamartine, que nos habla de "esposos bosques", del "murmullo de las aguas", del "frescor" y de "la sombra"; lo cual, a la postre, resulta hartamente impreciso que la "Pastoral".

Cierto es que con frecuencia no se encuentran en la música indicaciones tan precisas. Y ¿por qué habría el músico de esforzarse en dármolas, cuando basta con el título de su composición? Este es como un letrado en un poste al principio del itinerario. (Y ¿acaso el pintor no obra lo mismo cuando precisa: "Vista de Concarneau", o "Retrato de la señorita. . ."? Más aún: si uno pasa en automóvil por una ciudad, o cruza un río, ¿acaso no le agrada ver un letrado en un poste? Y, sin embargo, los lugares del paisaje se bastan a sí mismos, sin necesidad de letrados.)

Verdad es que cierto grado de precisión geográfica —Granada o el Asia Central—, no puede ser alcanzado sin ayuda de la palabra. Pero, ya dicha ésta, uno comprueba que la descripción del universo de este modo suscitado es precisa y tópica. Que es incluso reveladora. Y que la música nos revela infinidad de cosas en lo que nos describe. Yo sé tanto (naturalmente no las mismas cosas, pero sí cosas muy verídicas y muy precisas) acerca de las estepas de que hablábamos, cuando oigo a Borodine que cuando leo a Prijevalsky. Y si el músico nos revela tan pronto, de inmediato, la solución del enigma, tiene sus motivos para hacerlo, motivos artísticos: precisamente evitarnos el despropósito estético de considerar su música como enigma que fuere necesario adivinar. Parece decirnos: no os atormentéis, como

esos oyentes sin programa que, por miedo a decir necedades, se esfuerzan por pescar algún detalle que le dé la seguridad de que están escuchando "La Muerte de Cisne", o "El Festín de la Araña", "Antar", o "Scherezada", adivinanza que carece de valor. He aquí el programa: tranquilizaos, y ahora prestad atención a la música.

Y esto sucede también con otras artes. Claro está que, por poca cultura que uno tenga, no titubea en reconocer en el cuadro de Delacroix, la barca de Dante, o, en el de Rossetti, las almas volando de Paolo y de Francesca. Pero ¿acaso podría yo saber, por mí mismo que un retrato es el Retrato de la señorita de Lambesc, o que un barco representa el de Cleopatra, si antes no me lo hubieran dicho? Ya una vez enterado, podré pensar únicamente en la pintura. Sin contar que también se recurre a la literatura (en el sentido más lato de término) en los "Pastores de Arcadia": pues, puede leer en el cuadro una inscripción. Pero el literato, en sentido inverso, ¿acaso se negará siempre a recurrir al dibujo, aunque sólo sea a un esquema topográfico? También hacen Edgar Poe en una página de "Arthur Gordon Pym", o Sterne, cuando renuncia a expresar con palabras el gesto del caporal Trym, y nos da simplemente su arabesco. Y ¿acaso no sabemos que los poetas recurren de continuo a un medio visual —a la línea; al blanco— para precisar el ritmo de los versos y de las estrofas? Por supuesto, esto no es siempre necesario, y pueden leerse versos de Paul Fort escritos todo seguidos, como si fueran prosa, y restablecer su cadencia sin dificultad, por poco oído que se tenga; pero, en ciertos poemas contemporáneos, desafío a cualquiera a que restablezca exactamente el ritmo deseado por el poeta, si se suprime la indicación del encuadre tipográfico (y el tipográfico, hay gráfico).

Por lo tanto, no hay razón ninguna para que única-

mente a la música se le oponga un purismo al que no se apela cuando se trata de las demás artes. Y ya concedido el breve recurso inicial a la palabra, por medio del título o, en caso necesario, por medio del texto de una frase cantada, se comprende que ésta, a menudo, se adentra enormemente en el segundo grado. La música puede ser ampliamente representativa.

Empero —y éste es el hecho esencial— no hay ninguna división, en este sector del arte (el que apela, como medio específico, a los sonidos puros) en dos artes distintas, separadas: *un arte autónomo, el otro representativo*. Hay continuidad; y la música más representativa —excepción hecha de ciertas fantasías sin alcance ni duración, golpe en la tapa del piano cuando se cierra la "cajita de música", deslizar continuo del dedo en la cuerda del violín, para que rebuzne el asno, etc., etc. . . —sigue siempre estructurada como música pura. Ésta es la que forma el cuerpo y el corazón, la amazona o la espina dorsal de la música, incluso de la representativa. Ella es única y esencialmente la música. Y los estilos más imitativos no traspasan las lindes de una estilización muy abreviada. El cuco o el ruiseñor, la gota de lluvia al caer, o el viento que sopla, cantan en notas de la escala y en acordes armónicamente regulares. La cosa sonora, aun cuando se haya tomado de la naturaleza, es de nuevo pensada, de nuevo creada, conforme a la exigencia estructural propia de la música, arte del primer grado. Todo lo más, se podrán comparar sus representaciones a las estilizaciones extremadas de animales o de flores con tonalidades convencionales e inscritas en arabescos precisos, tales como los que se ven en los "cloisonnés" chinos, en las cerámicas persas, y también en los "testes de hojas", de Villard de Honnecourt; incluso quizás únicamente en esas decoraciones de follajes, en esos lambrequines, en esos "grotescos" que toman, libre y parcialmente, de

la naturaleza, fragmentos de animales y apariencias fantasmagóricas de monstruos o de flores insólitas, de inmediato reducidas a la decoración. Si el arte plástico nunca hubiera llegado más lejos en la imitación de la realidad, no se pensaría en abrir, en la clasificación de las artes, un sector separado, distinto del de las artes decorativas, para la pintura, o el dibujo imitativos.

Y ello ¿por qué? Porque las exigencias de la estructura realmente musical son de tal índole que, tan pronto la imitación pretende ir demasiado lejos, emanciparse de esa extremada estilización, es forzoso renunciar a la misma música, saltarse sus leyes primarias. ¡A tal punto aparecen los hechos naturales tan poco conformes a estas leyes! Entonces, la imitación deja de ser canto, para convertirse en habla, en grito, en rebuzno incluso (pienso en el "hi-han", de la "Misa del Asno", y también en algunos glisandos continuos del violín). Entonces se quebrantan los cuadros estructurales básicos.<sup>2</sup>

Y el hecho es que, en música, hasta la descriptiva sentimental se sale de estos cuadros tan pronto se apega demasiado a los movimientos reales del alma, al curso natural de los hechos psíquicos, que no comprenden, ni estos retrocesos ordenados, ni este ondular, ni estas transiciones arquitectónicas de una tonalidad a otra, ni estas cadencias regulares y estas cláusulas punto menes que estereotipadas, exigidas por la forma musical.

<sup>2</sup> Incluso de este modo, puede uno salirse enteramente de los cuadros estéticos. ¿Será preciso decir que sería perfectamente posible crear un sistema convencional de símbolos musicales (entendiéndose por ello: del orden de los sonidos puros) perfectamente en condiciones de decir cosas precisas, y de constituir un verdadero lenguaje? Pensemos en el "lenguaje universal", del lionés Sudre, en el siglo XIX. Pero este lenguaje en seguida perdería toda su potencialidad propiamente musical, o artística, por el hecho de someterse a unas exigencias de sintaxis, a unas fraseologías reglamentadas por el sentido, que inmediatamente se opondrían a la sintaxis y al fraseo musical autónomo.

Incluso se ha dicho que sería menester romper toda esta estereotipia; dejar la música en completa libertad; emanciparla de esa estilización, de estos retornos reglamentados, de estas "charlatanerías" (cual dice al respecto Beaumarchais), para dejar libre el sentimiento, la aventura, la vida, la búsqueda de las luces o de las sombras; las voces del viento o del mar, o los acentos naturales de la pasión. Mas, cuidado: no sería libértar la música (cuyas evocaciones más vocales, de un Debussy por ejemplo, ya que lo hemos mencionado, o de un Honegger, jamás desconocen la estilización esencial): por el contrario, sería esclavizarla, obligarla a renegar de sus leyes autónomas, para someterse a esa función representativa que no es su vocación esencial. Y una vez traspasado el punto preciso de equilibrio, que justamente define la estilización, se incurre, en entretenimientos de "ruidos" o en el patetismo vulgar de esos malos cantantes de ópera, que buscan el éxito, en un público musicalmente ignorante, por medio de "recitados", de "gritos", de "hondos suspiros".

Y además ¿para qué sobrepasar ese punto de equilibrio, arriesgar sus escollos, subvertir la musicalidad en intenciones evocadoras, cuando le es tan fácil a la música ayudar al segundo grado del arte por medio de la síntesis con la literatura, la cual ocupa fundamentalmente este grado? El arte lírico, al fusionar en el canto la voz articulada y la voz modulada, no sólo se procura de esta guisa, para presentar el universo de la obra, todos los recursos de la poesía colaboradora, sino que también se emancipa de las necesidades realmente descriptivas, para aportar a la obra común, lo que sólo ella puede darle: esa variedad, esa sinceridad, o esa flexibilidad del ritmo, esa magnificencia, esa fantasía, ese acento o esa ternura de las melodías, esa opulencia de armonías, en las cuales nunca la poesía, con los únicos recursos de los sonidos del lenguaje, podrá competir

realmente con ella. Mientras que, por otra parte, la existencia de un enorme sistema de simbolizaciones fonéticas, con el lenguaje, y la inmensa comodidad de recurrir a él, por una síntesis tan fácilmente practicable cuando se trata de plantear la decoración, de presentar, o de caracterizar los seres, o de explicar las ideas, siempre desalentará a la música en el intento de rivalizar, en este terreno, con la literatura: Y en el de transportarse, con toda su significación, y todas sus armas al segundo grado del arte.<sup>3</sup>

Examinemos ahora la literatura, y la situación simétrica que en ella se observa.

La literatura, cual decíamos, es un arte del segundo grado, que emplea esencialmente, en una función general de representación, el material fonético incrementado

<sup>3</sup> Hace cien años, los literatos no eran aficionados al arte musical. Pensemos que Victor de Laprade se tomó el trabajo de escribir un libro "Contra la Música" (tal es su título). En particular, demuestra en él la frivolidad de este arte, con el siguiente argumento: "Difícil es imaginarse —dice—, a un magistrado, a un profesor de Facultad, poniéndose al piano y tocando." Igualmente podrían encontrarse en otros poetas, como, por ejemplo, en Banville, rasgos no menos violentos contra el arte musical. Mas el argumento, grotesco por excelencia, nos lo suministra Emile Augier (en "Ceinture dorée"). Aquí nos muestra a un músico, llamado Lambara (por alusión al Cambara de Balzac); y pone en su boca frases inspiradas en Sudre: "En la infancia de los idiomas, ¿cuál es el instrumento del pensamiento? La arquitectura. Cuando la lengua ya está formada, el pensamiento se apodera de ella, y toma a un lado la arquitectura, ya en decadencia. Hoy, nos encontramos en la decadencia de la lengua, pero la música ya está lista. Estos propósitos, en la obra teatral, son ridiculizados por todos, y brutalmente refutados de esta suerte: Póngase al piano, y toque esto. —¿El qué?— Lo que acaba de decirnos." —Pese a cuantos tan fáciles, la música se afirma como un arte perfectamente apto para expresar pensamientos. Pero, normalmente, no son los mismos que puede expresar la literatura; esto es todo. Son aquellos que por sí mismos forman un mundo arquitectónico, sin tener que pasar por el rodeo de una referencia precisa a las cosas y a los seres

con toda la significación semántica de las palabras, conforme a sistemáticas enteramente constituidas, que dan las diversas lenguas.

E, igual que en todas las artes del segundo grado, se pueden distinguir, en las obras de este arte, una forma primaria (el arabesco fonético de los sonidos de la lengua) y una forma secundaria (el conjunto de todos los sistemas animados por esta significación semántica).

¿Acaso puede existir un arte verbal del primer grado? ¿Acaso puede quedar aislada la forma primaria del hecho literario y constituir, como arte especial, obras autónomas? ¿Acaso pueden existir, existen ya, obras que utilizan los sonidos del lenguaje, sin acepción ninguna de los seres y las cosas evocados, según las convenciones habituales de la significación de las palabras?

Ya hemos dicho que *grosso modo*, este primer grado de literatura no existía en calidad de arte autónomo. Empero, no podría decirse que fuere imposible hallar ningún rasgo de él. Sin contar algunos intentos limitados y discutibles, susceptibles de ser más o menos relacionados (conforme a su estado civil histórico) con el difunto futurismo,<sup>4</sup> está representado por todas las vocalizaciones y silabaciones arbitrarias de los estri-

que pueblan el mundo de la experiencia cósmica concreta, o a las abstracciones que pueden sacarse de este mundo.

<sup>4</sup> Podríamos pensar en determinada "poesía de pájaros", del poeta belga de lengua francesa (si así se puede decir) Jean-Jacques Gaillard: "Tinkswoti ti ti ti orki dudiuru duid; karraik dior du rwerr..." etc., etc. . . (Esto es bastante largo.) Pretende ser poesía "internacional" (y en efecto lo es). ¿Puede esperarse mucho de ello? Tal vez baste con un solo ejemplo. Empero, digamos que esto no es aún "poesía pura" (en tal sentido), ya que se nos pide no olvidemos pensar en pájaros. Por otra parte, de este modo considerada, tal poesía no es completamente nueva: "Tio, tio, tio, tiox. . . , trioto, trioto, trioto, totobrix. . . Epopoi, poi, popoi, torotorotorotix, kikkabau, kikkabau, torotorotorotolililix"; estos versos son versos de Aristófanes ("Los Pájaros", acto primero, escena tercera).

llos, de ciertas canciones infantiles, de las palabras mágicas: todos esos "traideridera, mironton mirontaine, carabi titi, carabo toto, lireli, lullaby, hai mai hai luli"; olvidarnos de un "am stram gram, pic et pic et colgram"; o del "hat sanat haut, ista pista, sista, domiaba damnaustra" del viejo Catón, ni de "Abracadabra," ni de "Abraxas". Y también convendría pensar en ese "gesarismo" del cristianismo primitivo, contra el cual San Pablo, que lo odiaba, sólo con mucha prudencia se atrevía a manifestarse.<sup>5</sup>

¿Por qué razón, en resumidas cuentas, esto no puede realmente constituir un arte, y continúa en el terreno de lo divertido, de las fantasías esporádicas, o del dadarismo? Sin duda a causa, por una parte, de la turbación que produce, como abuso del verbo, este parloteo, esta parodia del lenguaje real, balbuceo infantil, charla de orates, o quizá, incluso, evocación atávica del "cante pasional" sin palabras distinguibles, en que algunos autores ven los orígenes del lenguaje. Y en especial porque, desde el punto y hora en que uno se adentra por esta vía realmente con la idea de lograr algún resultado estético, es evidente que la forma del arabesco de segunda se perfecciona, merced a la atención prestada a las

<sup>5</sup> A estas silabaciones libres, podría sumarse el empleo de sílabas que forman palabras de la lengua corriente, pero que son utilizadas, por ejemplo, a manera de estribillo, al margen de toda significación (lo cual, por tanto, antes se refiere al psitacismo que a la batología). Sin contar aquí tal o cual estribillo grotesco que se usan palabras innecesarias como champiñón, tabaquera. ("Y si no hubiera más que tabaquera! suspiraba en alejandrismos el poeta Franc-Nohain. Véase también la intervención de la palabra mirliton en unos versos mencionados en "Los miserables", como correspondientes al siglo XVII (ignoro las fuentes): "Mirlababosur-lababi, mirliton ribon ribette; mirlababi surlababo, mirliton ribon ribo". Victor Hugo veía en esto algo que tenía mucho del fuego fatuo. Y ¿por qué no? Así considerado, esto responde a cierto motivo musical de la Condenación. Recordemos que, en la literatura infantil, existe una broma en sentido inverso, que consiste en dar a las palabras, realmente provistas de sentido, apariencia de batología.

alturas del sonido, introducidas por el acento tónico (el cual aporta a ciertas lenguas unas diferencias que pueden alcanzar la cuarta); y porque, al adentrarnos por esta vía, conseguimos tal progreso con la sustitución de la voz modulada a la voz hablada, que simplemente llegamos a la música propiamente dicha. Esta brinda inmediatamente tamaña opulencia de medios; tan evidente, tan indiscutible, tan aplastante superioridad estética de los resultados, que inmediatamente desaparece por fuerza la torpe, bárbara, pueril o agresiva batología, o queda relegada al lugar que le es dado ocupar, desmenuzada en fragmentos gratos dentro de la composición literaria. Lo cual no impide (quizá al contrario), que esta misma música bárbara, o casi primitiva, incapaz de sostenerse como arte autónoma, adquiera una potencia, una grandiosidad, un prestigio, un valor de extraordinario encanto, o embrujo, cuando se reintegra, para convertirse en el alma mágica, dentro de la cosa literaria normal y completa, es decir en este edificio inmenso, cuya envergadura tiene la amplitud de todo un mundo de seres y de cosas, de presencias espirituales (sensibles o "nocionales", imaginativas o sentimentales); universo en cuyo centro el arabesco poético sitúa el canto de una voz.

¿Qué hay de extraño en esto? Todos sabemos —y éste es el escollo más corriente, el más conocido, pero también el más insoslayable— qué género de embrujo puede resultar de semejantes coincidencias —la del canto corso elevándose en el torpor de la siesta— cuando Calvi duerme al sol, entre sus rampas de álces inútilmente exóticos y sus murallas inútilmente leales; o del grave rumor producido por la ola que rítmicamente se desploma en la sombra de la playa tropical, mientras uno se asombra de que realmente existan noches tan cálidas, terrazas iluminadas bajo las palmeras, y mujeres vestidas de muselina blanca que no saben pronunciar

la "r", y que bailan danzas insólitas. Es la flauta del árabe, en el umbral del desierto, en el crepúsculo: siempre se apodera de uno. Es el parloteo de las cotorras que vuelan en pequeñas ráfagas azules y verdes, bajo los escarpados del Soberbo, en Terezópolis; el gemir de las aves marinas que, en bandadas, recorren el Bósforo, como si quisieran justificar a Loti y ciertas romanzas; o el grito de los sagrados gavilanes que giran en círculo sobre los hoteles del Cairo, al despuntar el alba. Sencillamente, es la inmemorial colusión del ruiseñor y el claro de luna. Es el rumor del surtidor en la noche, cuando:

*La gerbe épanouie  
En mille fleurs  
Où Phoebé rejouie  
Met ses couleurs  
Tombe comme une pluie  
De larges pleurs*

[El haz abieto / en mil flores, / en que Febo gozoso / pone sus colores, / cae como lluvia / de lágrimas],

y no podemos evitar:

*d'écouter la plainte éternelle  
Qui murmure dans les bassins.*

[escuchar el eterno lamento / que musita en las fuentes]

*Lune, eau sonore, nuit bénie,  
Arbres qui frissonnez autour,  
Votre pure mélancolie  
Est le miroir de mon amour.*

[Luna, agua sonora, noche bendita, / árboles en derredor estremecidos, / vuestra pura melancolía, / es el espejo de mi amor].

Desde luego, aquí hay un fraude, una ilusión. ¿por qué extrañarse o escandalizarse de la simplicidad

de lo trivial de la trampa, si su principio es estéticamente tan honorable? Es, sin más, la mutua multiplicación, la amplificación lo uno por lo otro, como un eco, del amor y su decoración; de la música y la ficción teatral; del rito y la piedad; y, en general, de toda combinación que yuxtapone, de una parte un universo, de la otra un hechizo; un acto ceremonial, un sortilegio, pero también cierta forma del corazón de conmoverse, o simplemente un aroma, un acorde cromático; de manera que uno de ellos parezca, y llegue a ser en efecto, el alma del otro. Y entonces el encanto —canción, gesto ritual, latido del corazón o aroma— amplifica con toda la arquitectura de las presencias, mientras que éstas sin él, mudas y privadas del derecho de revelar un secreto, merced a este pequeño arabesco, o a estas cuantas notas, logran una perfección suprema, esencialmente innecesaria, de forma que aparece como irradiación de su ser, y se diría provenir de su profundidad, cual si no fuere el ruiseñor el que cantara, sino los árboles, la noche, la luna.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Pudiera ser divertido, si bien demasiado extenso, dar aquí la abundante bibliografía de las relaciones entre la luna y el ruiseñor en literatura y en estética, para mostrar lo ineludible del tema trivial. Sabido es que Kant se dignó escribir una página acerca de este tema (en la "Crítica del Juicio"). Acerca del ruiseñor solo, contentémonos con recordar la increpación de E. Delacroix contra los poetas, a quienes suplica nos hagan creer que jamás hemos oído aún hablar del ruiseñor. Acerca de la luna, he aquí una opinión de Mallarmé: trasladado a París, le escribe a François Coppée que va no le queda más que una preocupación, "pero que me devora: la que me causa, por doquier, la Luna, cuyo valor exacto no logro concebir". Y así le sigue confesando, a Coppée, su esperanza en una era de sabiduría, en que, por fin, será posible "disolver químicamente" la Luna, a la que desprecia. Y, sin embargo, había escrito:

*La Lune s'attristait. Des séraphins en pleurs. . .*

[La Luna se entristecía. Serafines llorando. . .]

etcétera. Mas, tal vez pensara que una vez estos versos escritos, la luna real carecía de utilidad.

Sí, el claro de luna multiplicado por el canto del ruiseñor, equivale al resplandor del misterio nocturno. E igual sucede, *mutatis mutandis*, en poesía.

Mentira, si se quiere, pero mentira creadora y tética, cuando se trata de arte. Pues lo que éste pretende lo realiza. Es una de las operaciones instaurativas más potentes, más asombrosas del arte, precisamente el que esta síntesis de un canto, de un arabesco, de un gesto o de una forma con un mundo de cosas, baste para engendrar, con una dimensión más, una nueva vida del conjunto de este modo edificado.

Y quien comprenda bien todo esto, mejor podrá comprender el despropósito que encierra esa idea, ya apuntada más arriba al tratar de la música, y que nos encontramos de nuevo al tratar de poesía, buscar entre el universo planteado y la forma del arabesco, una relación de *expresión* que, al entrar en síntesis con él, engendre estos efectos. Ello equivale a confundir el efecto con la causa; a suprimir, o desconocer, a ciegas, la misma función del arte en este terreno, la cual consiste justamente en crear, por medio del conjunto de este modo constituido, unas relaciones generadoras y dinámicas, y en realizar con ello una especie de ovulación fecunda, de la que brote una nueva realidad. Tan absurdo sería explicar la generación biológica diciendo que el gameto macho es la expresión del gameto hembra, como decir que la melodía, o el arabesco de referencia, es expresión del mundo de las cosas, al cual se une, dándole nueva vida o, mejor, procreando con él un nuevo mundo, más profundo, transfigurado, rejuvenecido, iluminado.

¿Qué hace el poeta (y aquí no hace sino lo que todos los artistas de la misma índole, todos los que practican las artes llamadas representativas)? Nos ofrece, por ejemplo, el agua, la fuente, la luna, el amante y la amada: Todo esto, en cierto modo pesado, sin alma, sin profundidad, sin brillo. Y después les confiere el alma,

la profundidad, el brillo, ésa como divina liviandad, de vuelo aéreo, al crear un encanto, una magia,<sup>7</sup> añadiéndole una música. Por ella —por el efecto del encanto de esta suerte logrado— murmura el agua, reina el claro de luna, se profundiza melancólicamente el amor, y una bendición se esparce sobre todo ello. Podrá después venir un Beocio que nos diga: vean este alternar de los versos de seis y cuatro sílabas; pinta la palpitación del agua que se eleva y que desciende; su brevedad, opuesta a los versos de ocho sílabas de las demás estrofas, corresponde, descriptivamente, a la esbeltez del surtidor.

Y la aliteración de las letras *n*, y la frecuencia de las *m*. y toda esta música algo sorda, rítmicamente acentuada por la abundancia, por otra parte, de las *i*, es expresión de la tristeza melancólica, y, sin embargo, luminosa, de las cosas y del alma del poeta. Igual que las letras *r* y *n*, de la palabra *frisson* (estremecimiento) se moldean sobre la misma realidad, sentida a flor de piel, del estremecimiento de los árboles. ¿Que esta forma, simplemente viste esta materia? ¡Qué absurdo! Este alterar de los metros, y esta melodía en acorde en las letras *n*, *m*, *i* no expresan esta melancolía, sino que la crean; igual que la encantación poética de la palabra *frisson* nos obliga a sentir a flor de piel una impresión que después se les trasfiere al movimiento y al rumor de las hojas, creando así esta magia por la cual esta ociosa agitación, botánica y meteorológica, se halla transfigurada, y se convierte en una de las voces de la armonía nocturna. E incluso sería pueril pretender una corres-

<sup>7</sup> Hay tanto mayor razón en decir esto a propósito de un poema de Baudelaire, cuanto que Baudelaire, varias veces, ha empleado las palabras: "Hechicería evocadora", para hechos de este género. Véase *Journaux intimes* (Diarios íntimos), Ed. Jacques Crepet, p. 28: "Acercas de la lengua y de la escritura, consideradas como operaciones mágicas, hechicería evocadora." Véase también *Paradis Artificiels* (Paraísos artificiales), p. 52.

pondencia entre tales y cuales letras, ya que es el conjunto, el perfil total de la melodía, el que actúa sobre toda la naturaleza del nuevo universo instaurado por esta trasfiguración.

Desde luego, hay que reconocer que, en el detalle, quedan íntimamente fundidos; que las evocaciones se persiguen paralelamente; que incluso, a veces, un hecho métrico —por ejemplo la sustitución de un octosílabo ternario por un octosílabo de doble acento—, adquiere un valor descriptivo local; que tal cambio agógico (lentitud o rapidez de la expresión) evoca lentitud, o rapidez idénticas en el ritmo de los hechos o de los sentimientos representados. Mas sería absurdo suponer que es por la influencia de estos hechos o de estos sentimientos por que se produce ese hecho métrico, ya que el ritmo del hecho produce el del metro. Absurdo, porque precisamente es merced al hecho métrico por lo que el hecho, o el sentimiento, pueden adquirir ese ritmo e iniciar su existencia, tal como a ello les obliga la magia poética.

A la suma se podrá conceder que Charles Baudelaire, al cambiar, aquí o acullá, y tan a propósito, el ritmo, ha creado una magia conforme a la norma natural del desarrollo espontáneo, objetivo, de los sentimientos. Aquí reside el valor “expresivo” del verso. Lo cual significa exactamente que tales hechos métricos tienen un valor evocativo (es decir, y conviene no olvidarlo, de creación); el cual permite relacionar su significación al mismo objeto que se propone, o se supone. Pertenecen (para, una vez más, recurrir a este vocabulario) a la forma del segundo grado. Mas esto debe interpretarse exactamente de esta manera: en la forma primaria (en el arabesco puro) de la métrica, existe un hecho diferencial (por ejemplo la sustitución repentina de un ternario por el binario esperado) —hecho, de por sí, enteramente formal, cual puede verse— cuya significación,

en punto a evocación, puede atribuirse, conferirse, a la cosa de esta suerte evocada, suscitada (un palpar del corazón, una emoción repentina). Ahora bien, el error y el absurdo consisten en suponer, pudiérase decir, este mundo poético, con sus espectáculos, sus emociones, sus impulsos, sus vibraciones, previa y totalmente creado, completamente realizado, dejándole ya tan sólo a la operación poética el cuidado de conformarse a él, de aplicarse convenientemente a él, o incluso de extraer de él la esencia, afinándola por la expresión. Olvidando que este mundo sólo existe gracias a la operación poética. En una palabra, esto equivaldría a crear, como lo hacen el niño o el lector de folletines, que “el hecho ocurrió”; y no ver que “esto ocurre por obra y gracia del poeta, o, mejor dicho, de la creación poética, de la que estas modulaciones, estos cambios de metros, estas eufonías, esta prestigiosa silabación, forman parte integrante, y constituyen uno de los medios operativos y creativos más poderosos.

El error en suponer implícitamente que aquello “ocurrió” se presenta, por cierto, bajo dos aspectos. El uno, evidentemente aparatoso, se refiere a las cosas del universo del discurso. Podrán decirnos: aquí, un caballo va galopando; y entonces, el poeta expresa este galope por medio de un ritmo precipitado. Es evidente que lo correcto sería decir: el poeta crea un hecho puramente formal de precipitación, por medio del ritmo del verso. Y como, a la vez, nos impone semánticamente la idea de un caballo que va galopando, de esta manera puede modelar, lograr, por medio del arte, el ritmo de este galope, al imponer, al bruto que galopa, el mismo ritmo y el impulso de su verso, trasferido a la carrera del animal.

El error es más delicado, y más falaz, cuando se refiere a los propios sentimientos que uno le supone al poeta. Se dirá, por ejemplo: está emocionado, y esta

emoción se expresa por una reiteración de las palabras. Incluso se dará a entender que esta reiteración es efecto directo de esta emoción, la cual actúa como causa psicológica. Y el hecho es que incluso la psicología del poeta aquí ya aparece singularmente simplificada, si nos olvidamos de la presencia de su intención artística de expresarse. Pero, en realidad, lo que el poeta desea (aunque sólo fuere para expresarse, suponiendo que ésta sea su intención) es *ofrecernos un estado emotivo, en el universo de su poema, el "Yo" de este universo*. ¿En qué consiste este "Yo"? Es cosa compleja (como vimos a propósito de la música, pero aquí el empleo concreto, verbal, de la oración, aviva el problema). Es a un tiempo un poeta esencial, absoluto, y también la imagen poetizada de sí mismo, lo que el autor quiere brindar a su lector. Incluso es el propio lector, introducido en el poema, en el lugar que se le ha reservado, para participar en los sentimientos que se le sugieren... Desde luego, el poeta, en sí, y realmente, puede estar emocionado. Y es un interesante problema psicológico, averiguar cómo se funden, y reaccionan mutuamente el hombre y el poeta; hasta qué punto la emoción personal y sincera (actual o recordada), puede ayudar, o estorbar al esfuerzo artístico. Pero la *cuestión artística* estriba en saber por qué medios, bajo la acción de esta emoción, o fuera de ella, da igual, este "Yo" del poema será suscitado, u obligado a ser él, en estado de emoción, la misma emoción que la del autor, u otra más estilizada, más elaborada, o incluso más intensa, más profunda: ya sea más universalmente humana o quizá más única y peculiar. En todo caso, probablemente más digna de existir, y más adecuada a la absoluta justificación de su existencia. Como quiera que sea, dudemos de que el encanto que actúa, antes que expresivo, es instaurador. *Lo que existe en el poema existe por la poesía, y no de otra manera.*

Unas palabras finales acerca del carácter complementario expuesto en este capítulo, de la poesía y la música.

Por supuesto, es necesario no imaginarse que, al distinguir, tan energicamente cual lo hicimos, en literatura, la significación de la palabra y su música, se reduce el universo del poeta, privado de esta música, a la misma lógica, a la misma estructura burdamente positiva, a la misma simplicidad semántica que la que compone la trama práctica y racional del mundo objetivo, cuyo inventario y descripción (por ejemplo en las obras científicas) proporciona la prosa ayuna de arte. En primer lugar, la magia musical de la poesía, al ampliar este mundo, y darle mayor flexibilidad, le confiere, o le reconoce realmente, profundidades, vibraciones, luces y sombras, que no aparecerían sin estos recursos del arte. Y después, que esta interpretación, o esta trasfiguración del mundo, también aparecen de este modo en el contenido significativo del poema. El universo poético, o, más ampliamente, literario, quizá no tenga exactamente la misma estructura, la misma arquitectura, la misma escala de valores que este universo prosaico. Ya veremos esto cuando corresponda, cuando estudiemos (en la última parte) lo que torpemente se llama el contenido de la obra de arte; y más especialmente (en el cap. xxxv) el universo poético. En particular, no cabe duda de que el poeta procura alternar, con frecuencia, y con razón, un sentido demasiado preciso y demasiado objetivo de las palabras del idioma o quebrantarlo, por medio de interferencias como las del símbolo o la metáfora, o simplemente por medio de desorientaciones que impiden al lector ingenuo formarse mentalmente un universo demasiado simple, demasiado claro, demasiado obvio.

Es decir que, incluso desde el simple punto de vista de las significaciones, existe en la poesía alguna presencia, más o menos hábilmente creada, de misterio. Por

otra parte, toda belleza encierra algún misterio, y tal vez podamos ir entendiendo paulatinamente las razones de este hecho. Empero, por muy desorientado y quebrantado que pueda aseverarse este sentido de las palabras en poesía, subsiste como medio artístico constitutivo. La mejor prueba, la vemos en el hecho de que estas mismas desorientaciones (cual lo establecen los hechos que acabamos de examinar) tienen un límite preciso, que el poeta no puede, ni debe, traspasar, sin riesgo de caer en un arte inferior, de existencia imposible. Este límite es aquel a partir del cual este sentido atenuado de las palabras deja de *actuar* artísticamente. E, inversamente, existe un límite preciso que el músico no puede traspasar: aquel en que la arquitectura autónoma de los sonidos deja de actuar en la obra como trama y puntal de ésta.

El capítulo siguiente nos demostrará que esta música del verso, incapaz de sostenerse por sí sola, está sin embargo, tal como aparece en el conjunto poético, mucho más próxima, en calidad y en estructura, del hecho musical de lo que suele creerse. Dicho de otro modo, ni la poesía puede ser únicamente música, ni la música únicamente poesía. Lo cual no les impide poder llegar muy lejos, la música en el camino poético, y la poesía en el musical.

## XXVIII. DE LA MÚSICA DEL VERSO

Nos QUEDAN por decir unas palabras acerca de esta música del verso, o sea, acerca del arabesco que encierra esta virtud mágica, cuya acción creadora y cuyo valor poéticamente instaurativo, ya hemos comprobado. ¿Cuáles son, si se prefiere, los ritos, los gestos, los sortilegios o las clavículas de esta magia?

Acerca de la música del verso, y en particular acerca de la del verso francés, existen muchos trabajos interesantes, o excelentes.<sup>1</sup> Para ser breves, y no repetir inútilmente lo que ya se ha dicho, nos guiaremos por una obra, sólida y en cierto modo clásica: *Le Vers français*, de Maurice Grammont (cuarta edición, revisada y corregida, 1937). Se refiere únicamente al verso francés clásico.

Ahora bien, este verso, por cuanto presenta de monotonía en su arte, de estrechez en sus formas, y también de explotado a fondo en sus recursos, por artistas de primer rango, es, sin duda, uno de los mejores temas para estudiar y destacar lo que perseguimos. Nos contentaremos con seguir la obra de referencia, buscando tan sólo los puntos acerca de los cuales quien se ocupe de la estética comparada tiene algo que decir, y acerca de los cuales su disciplina podrá aportar algunos hechos peculiares, algunos comentarios, incluso tal vez algunas enmiendas, algunas modificaciones. La obra mencionada se presta a ello tanto más cuanto que se atiene a evitar en absoluto cualquier observación, no sólo por lo que respecta a la estética, sino también a la literatura comparada.

Para quien desee estudiar la literatura, y en particular la poesía, negarse a compararla con otras artes, y principalmente con la música, constituye, desde luego, un principio metódico, pero siempre que no se quiera afirmar que la comparación es metódicamente imposible, pues, no sólo la comparación es posible (empleando un

<sup>1</sup> Conviene mencionar aparte "La Musique des Vers", de A. L. Trannoy, pero también merecerían ser mencionados, otros autores en particular Ghyka, al que tan frecuentemente podríamos referirnos en las páginas siguientes, y T. Servien. La obra ya muy antigua de Combarieu: *Les Rapports de la musique et de la poésie*, no tiene ningún interés en lo que se refiere al arte del verso, pero sigue siendo útil de consultar en lo que atañe a la bibliografía antigua del

método adecuado), sino que, con frecuencia, puede ayudar a desentrañar mejor la propia poesía. Permitidme aquí una analogía:

Supongamos un naturalista que estudia una única especie, por ejemplo la especie "caballo"; y que se obliga a sólo tener en cuenta lo que ve, sin ninguna relación con otras especies, sin utilizar otro vocabulario que el que suele emplearse para el "caballo". Será un estudio legítimo, interesante precisamente a causa de su carácter absolutamente monográfico. Pero, sobra decir que la anatomía y la fisiología comparadas habrán de intervenir después, y que tendrá que llegar hasta una revisión incluso de los datos monográficos. El "comparador", al decir metatarsos en vez de "cañas" del caballo, incisivos en vez de "pinzas" y caninos en vez de "corchetes", no se contenta con cambiar los apelativos. Este vocabulario (que necesita justificar), resume y señala, por observación, unas correspondencias positivas entre los órganos del caballo y los de los demás mamíferos.

Y el estudio de estas correspondencias, a su vez, puede modificar la interpretación de los hechos monográficos.

Al mostrar metatarsos en las cañas, se muestran, en los estiletes, los vestigios de un segundo y de un cuarto dedos atrofiados; se columbra la adaptación a la carrera de esta pata monodáctila. Igual sucede con los dientes: al mostrar que se trata de una dentadura incompleta, de carácter regresivo, pueden columbrarse los efectos del régimen herbívoro. Tales revisiones son tan justificadas como fructíferas.

Igual sucede aquí. La obra que tomamos como texto para comentarla, limita por completo su perspectiva a la

tema, y ofrece, en lo tocante al problema de poner en música los versos, algunas observaciones interesantes que no se encuentran en ninguna otra parte.

poesía (y a la poesía francesa); por tanto, conviene decir cuáles son los hechos que corresponden, en la otras artes, a los hechos alegados. Conviene averiguar por medio de qué notaciones comunes es posible confrontarlos provechosamente.

Por último, nos parece lícito, e incluso necesario, procurar que esta investigación se beneficie de los conocimientos, con frecuencia muy útiles, adquiridos en otros terrenos, en que la teoría de los hechos de que se trata aparece más adelantada, porque los hechos aparecen más claros, los medios de investigación más eficientes, o la documentación más completa. En particular, en lo que atañe a la cuestión del ritmo (una de las que han sido más estudiadas por la estética general, y que ésta conoce mejor), se nos hace imposible el no tener en cuenta los resultados de los innumerables trabajos (bien sea realmente estéticos, psicológicos, en particular en la *Gestalttheorie*, incluso fisiológicos, o musicográficos), que tan fructuosamente la han desentrañado. ¿Acaso no resulta paradójico el limitarse a una instrumentación teórica, la cual, conviene tener el valor de reconocerlo, le parece rudimentaria al que se ocupa de la estética? Si ello obedece al hecho de que, en efecto, la música del verso (del verso francés) es rudimentaria, desde el punto de vista musical, eso mismo es un hecho comparativo que no puede ser considerado como indiscutible sino cuando queda demostrado que no depende de los medios empleados por la investigación; sino cuando queda demostrado sin lugar a dudas que hechos más delicados, más complicados, más artísticos, en caso de que tales hechos existan, podrían ser discernidos por el algoritmo utilizado.

De esta suerte es como conviene leer las páginas siguientes. Deben verse en ellas —insistamos en ello—, no una crítica de esta obra (de la cual, por el contrario, de nuevo subrayamos el interés, la importancia, la soli-

dez,<sup>2</sup> sino pura y simplemente las anotaciones, las "marginalia" de las comparaciones.<sup>3</sup>

Y, ante todo, conviene observar que la clasificación y la nomenclatura general de los hechos podían haber sido infinitamente más precisadas, esclarecidas, por la confrontación con la música, en que los mismos hechos aparecen más precisos, más claros, y han sido perfectamente clasificados, hace ya tiempo, por los teóricos.

<sup>2</sup> Se trata en particular, en lo que a esta solidez se refiere, de hechos. Naturalmente, junto a estos hechos, la obra también ofrece opiniones, teorías estéticas, algunas de las cuales pueden dar lugar a controversia. En particular, la idea de expresión ocupa en ella demasiado lugar, y en parte puede ser objeto de las críticas hechas en el capítulo anterior. Incluso aparece paradójica (especialmente en lo que se refiere al estudio de los ritmos). Si realmente el valor artístico de un verso dependiera únicamente de los efectos "expresivos", de las modificaciones diferenciales de la melodía pura, resaltaría que un poema que se contentara con ser de musicalidad perfecta, no tendría ningún interés artístico; ya que éste empieza a partir del momento en que es posible asignar, a determinadas inflexiones de la música del verso, un valor descriptivo, o una significación emocional local. Felizmente, en la última parte, la más personal y la más sólida, el autor ha dejado a un lado las consideraciones de expresión para tratar de las condiciones generales de la armonía del verso francés. Se puede lamentar que no hiciera lo mismo para el ritmo, procurando discernir sus condiciones generales de estricta independencia de toda intención expresiva. La euntonía pura le parece, en resumidas cuentas, monótona y demasiado corriente. Pero esto, cual lo veremos más adelante, obedece al hecho de que analiza el ritmo del verso francés en una forma que parece efectivamente reducirlo a algo muy monótono y artísticamente muy corriente (por no decir demasiado bárbaro). A tal extremo, que entonces sólo le quedarían al poeta, como recursos artísticos, variaciones diferenciales de expresión, susceptibles de que esa monotonía. Esto se nos hace demasiado injusto.

<sup>3</sup> Añadiré, lamentándolo, que el Sr. Maurice Grammont, que aún vivía cuando escribía yo este capítulo, ya ha desaparecido. Me costaba menos discutir acerca de los principios de su método que este autor, enérgico polemista, podía defenderlo. Ello, empero, puede impedirnos reconocer que estos principios nos parecen necesarios y esterilizadores, desde el punto de vista de la estética

¿Cuáles son los principales medios musicales? Pueden distinguirse:

Primero, el ritmo; segundo, lo espacial, lo agógico ("movimientos" diversos, *presto* o *andante*, *ritardando* o *accelerando*, etc. . .); tercero, los matices (o variaciones de intensidad relativa al conjunto del "fraseo"); cuarto, la melodía; quinto, la armonía; sexto, la instrumentación y la orquestación (o, más generalmente, la utilización artística de la variedad de timbres).

Ahora bien, todos estos medios se emplean igualmente en poesía, aunque en forma algo más rudimentaria, algo más tosca.

Vamos a examinarlos. Empezando por los que desempeñan un papel menos claro y también menos universal. Son los que, por este mismo motivo, han sido menos advertidos, menos destacados por nuestro autor.

a) Primero, la instrumentación, la orquestación, o, más generalmente, el timbre.

Este medio puede parecer no tener ninguna analogía en poesía. Sería grave error creerlo: interviene claramente en la poesía dramática, y, en general, dialogada. La *Oaristys*, de Chénier, por ejemplo: ¿qué sería sin la oposición de las dos voces, masculina y femenina? Lo mismo nos puede ofrecer, *monódicamente*, la dicción de un recitador ducho en la utilización de los distintos registros de la voz. Y el autor que comentamos lo ha considerado únicamente bajo este ángulo. En este caso, el hecho (al igual que los matices) queda constituido por las variaciones diferenciales que sólo aparecen en la ejecución. Aquí, la diferencia entre la poesía y la música estriba en que la música, cuando lo precisa, dispone (en particular para los matices), de indicaciones escritas, imperativas, muy claras (*forte*, *piano rinforzando*, etc. . .), que la poesía no posee. Pero una parti-

rada. Reconocerlo no deja de ser a la par un reconocimiento de la importancia de una obra cuya autoridad implica esta necesidad.

tura musical puede dejar implícitos todos estos hechos, y entonces la situación de ambas partes resulta más o menos idéntica.<sup>4</sup>

b) Lo agórico, es lo que Maurice Grammont reconoce y designa, bien sea como "cambio de velocidad" (p. 103), lo cual no es absolutamente correcto, pero lo mismo da, bien sea como "acelerando, o retardando la interpretación" (lo cual es definición algo extensa), bien sea como "movimiento", lo cual es correcto, si se toma este vocablo exclusivamente en el sentido que tiene en música.

Estos fenómenos no conciernen únicamente a las pequeñas variaciones en el detalle de la dicción, ni a los poemas en "versos libres" (en el sentido que puede aplicarse a La Fontaine, o a Molière). Son importantes en la composición general, sobre todo en poesía lírica. Tomemos un ejemplo muy llamativo: en el "Regreso del Emperador", de Victor Hugo (compuesto casi como una sonata), cuando, después del primer movimiento, muy rápido, que termina:

...*Chassant l'étranger, vil troupeau*  
*Pâle, la main de sang trempée*  
*Avec le tronçon d'une épée,*  
*Avec le haillon d'un drapeau*

[... Arrojando al extranjero, vil manada / pálido, las manos de sangre manchadas / rotas las espadas / la bandera destruida]

surge otro, no sólo con metro distinto, sino también lento y solemne:

<sup>4</sup> En lo que a las voces se refiere, pensemos, verbigracia, en el "Duetto" de las Romanzas sin palabras, de Mendelssohn, equívale a la "Oaristys" de Chénier. La voz del hombre y la voz de la mujer se distinguen únicamente en la contextura del propio musical (y por cierto en forma muy clara).

*Sire, vous reviendrez dans votre capitale,*  
*Sans tocsin, sans combat, sans lutte et sans fureur,*  
*Trainé par huit cheveaux sou l'arche triomphale,*  
*En habit d'empereur...*

[Señor, volveréis a vuestra capital, / sin alarma, sin combate, ni lucha ni furor / en carroza de caballos, bajo el arco triunfal / en traje de emperador...]

está claro que nos encontramos ante un verdadero *andante*, que viene después de un *presto agitato*, que caracteriza agóricamente una disposición completa de la composición de conjunto.

Cierto es que M. Grammont evoca (p. 184) problemas de composición de esta índole, mas, dejando a un lado la analogía musical, y después de haber restringido estos temas de agógica a las variaciones del detalle de la ejecución, evocando en esta forma unas entidades tales como el "tono épico" o el de un "himno animado", etc... Y, en realidad, se trata de nociones distintas, referentes al *ethos*, de esos géneros literarios. Existen sin duda relaciones de conveniencia, de hábito, que preferentemente ligan un movimiento a un género (un movimiento lento a una marcha fúnebre, etc...). Pero estas relaciones no son forzosas, y el poeta, igual que el músico, puede, por el contrario, sacar poderosos efectos del contraste (y no de la conveniencia) del movimiento con el tono ético. Una marcha fúnebre con movimiento rápido puede tener carácter dramático, un carácter fatídico y pavoroso (Berlioz ha utilizado frecuentemente esta clase de contraste). Por tanto, conviene distinguir uno del otro ambos géneros de hechos.

c) Y llegamos a la cuestión del ritmo, que requiere observaciones mucho más importantes.

En primer lugar: ¿qué es el ritmo?

Es la forma conferida a una progresión por el retorno, a intervalos iguales, de elementos de una organi-

zación cíclica precedida por un esquema, lo más simple posible, que reproduce indefinidamente y continuamente sus efectos.<sup>5</sup>

Uno de los esquemas rítmicos más simples es la alternancia (ritmo binario: “ababab”...), o la disposición ternaria (“abbabb”...) de dos “qualia” intensivas: tiempo fuerte y tiempo débil. Pero todo ritmo no es necesariamente intensivo. El ritmo puede establecerse sobre dos “qualia” de duración (larga y breve); e incluso sobre sistemas de duración mucho más elaborados que el binario o el ternario, y en que intervienen apreciaciones cuantitativas precisas (la redonda, la negra, la corchea, etc.). El ritmo característico de una “habanera”, de un vals sincopado, de una “siciliana”, etc., es lo bastante orgánico, en el único diseño planteado por las diversas duraciones de los elementos, como para imponerse por este mismo diseño, independientemente de todo acento de intensidad; lo que incluso, permite a veces efectos de contraste (*contratiempo*) entre este ritmo de duración y un ritmo de intensidad proporcionado por un acompañamiento. Y no olvidemos tampoco que, en nuestra música clásica, *el ritmo tiene investiduras armónicas*; por lo general suficientes para que en un ejercicio escolar a cuatro voces, en que no figuren las divisiones de los compases, sea posible restablecer éstas por la sola inspección de los hechos de

<sup>5</sup> Rogamos al lector (en particular al estudiante de estética), considere que esta forma se examina aquí muy detenidamente, por igual en lo que no expresa, que en lo que expresa. Por ejemplo, observemos que por igual le conviene al ritmo en el espacio, que al ritmo en el tiempo. Si se trata de poesía o de música, se podría decir: es la forma conferida al tiempo por el retorno, etc. En el ritmo temporal, la identidad, o isocronismo de los intervalos (es decir de la duración entre un tiempo cualquiera tomado al azar y el tiempo correspondiente del siguiente compás) sólo puede ser aproximada, pero, en principio, es rigurosa; sus variaciones, en cuanto son claramente perceptibles, revisten un carácter agógico.

armonía (variaciones del bajo fundamental, retardos o anticipaciones, etc.). El simple alternar tónico —dominante; o también de “notas buenas” y “notas de transición”, basta para apuntalar un esquema rítmico en soportes armónicos. En todos estos casos, por cierto, es posible emplear idéntico lenguaje, reconociendo el retorno deliberado de una *thesis* (especie de punto de apoyo estático) y una *arsis* (cuyos elementos son atraídos a la siguiente *thesis*, en la que desemboca su movimiento). Ya veremos más adelante la importancia que todo esto tiene en poesía.

Decimos, pues, que el esquema *preside* la organización cíclica de la progresión. Esto significa que los datos concretos, bajo este dominio pueden disponerse en forma de figuras variadas, a veces muy complejas. El mismo esquema binario presidirá, por ejemplo, todas las figuras de la siguiente sucesión, evidentemente en dos tiempos:



La reiteración pura y simple de una disposición única (cuyo resultado es la transformación del esquema organizador en una figura concreta invariable), por lo general corresponde a un arte de carácter primitivo y rudimentario (y ya veremos más adelante la importancia de esta observación).

La duración propia del esquema rítmico constituye un “compás”. Por lo general, y desde hace varios siglos, se le señala, por medio de la “división del compás”. Conviene no olvidarnos de que ésta no supone en modo alguno un *corte*: tan sólo es el signo convencional del lugar a partir del cual, en un movimiento continuo y cíclico, se empiezan a contar los elementos del ciclo,

hasta el retorno del primer elemento que constituirá una repetición, al empezar a manifestar de nuevo el mismo esquema.

Para que en el verso francés exista ritmo, será por tanto necesario poder encontrar en él tales esquemas formales de repetición. Es menester (si el ritmo es un hecho) *descubrir* el esquema que lo engendra; y hallar la notación susceptible de destacarlo. Mas el método empleado al respecto, en la obra que comentamos, resulta inquietante para el "comparador".

En ella se emplea el término "corte" (de por sí ya muy arriesgado; pero, en efecto, a veces empleado en tal sentido en prosodia) para designar la división del compás. Se dice, sí (y esto es correcto), que "un corte no es, ni una pausa, ni un descanso, sino simplemente la transición de un compás al siguiente" (p. 10); pero se supone que el lugar de esta transición queda objetivamente señalado en el verso. Y, ante todo, se le busca en un corte gramatical (aunque se reconoce que "no siempre" existe coincidencia), lo cual lleva a escribir (p. 10): "Los tres primeros acentos (en el verso que sirve de ejemplo.": *Bajo ti, Hierusalem mortifera, sublevada*) van seguidos de un corte, y así el verso se encuentra dividido en cuatro elementos, o *compases*.

Aquí, el "comparador" no sólo se siente inquieto, sino indignado.

La cesura sola (entre los hechos prosódicos) es un corte,<sup>6</sup> y un corte gramatical, que fundamentalmente se refiere a la separación de las palabras, y, en francés, más exactamente a la separación de los grupos de palabras. Es un corte objetivo, que puede reconocerse formalmente en un texto. M. Grammont, que convierte la cesura en una "pausa", la mayoría de las veces la volatiliza (pues la pausa que habría de señalarla es

<sup>6</sup> *Cæsura*, en latín, quiere decir corte en todos los sentidos. *Caesura sylvae*: un corte de madera.

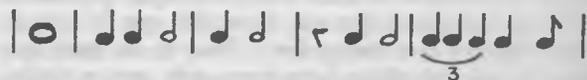
hecho poco frecuente), o torna a confundirla (cual tenía que ser, y pese a la definición que nos da) con un corte gramatical, y no rítmico.

El simple hecho de emplear la misma palabra de corte para el corte métrico y el corte gramatical implica que se asimilan ambos hechos; que se convierte el corte métrico, si no en una pausa o en un descanso, al menos en una separación, un verdadero corte, una discontinuidad.

Y, al desconocer de este modo el hecho señalado de que, en la teoría general de los ritmos, el lugar ocupado por la división del compás carece de importancia; que es lícito discutir acerca de la conveniencia de situarla después de la *arsis*, o después de la *thesis*; y que esta elección debe obedecer a las ventajas, o a los inconvenientes algorítmicos de cada sistema, M. Grammont, para que la división coincida con el corte, tiene que situarla (ya que, en francés, el acento siempre va acompañado de un corte gramatical) *después del tiempo fuerte*, después de la "thesis"; *contrariamente a la costumbre musical*. Podrá parecer esto cosa nimia; ya veremos que sus consecuencias son... ¡pavorosas!

Cosa curiosa, nuestro autor no parece haberse preguntado si esto era correcto, y qué principios implicaba. Incluso nos brinda este "convencionalismo" cual si constituyera, o comprobara, *un hecho positivo y objetivo* (como se desprende de la lectura de la frase arriba mencionada, y de otros varios párrafos de su libro). Esta falla, o mejor este error inicial de principio, acarrea consecuencias muy notables. Digo bien: un error. Y es que, ante todo, es un error presentar como un hecho lo que sólo es una fórmula de notación. Después, porque la costumbre musical se funda en la lógica: en el reconocimiento de hechos inherentes a la noción misma del ritmo. Y así, M. Grammont abre, *entre el ritmo musical y lo que él presenta como ritmo poético, un*





Lo cual es absurdo, e impracticable.<sup>10</sup>

Podríamos decir: esto no importa, ya que el principio de la colocación de la división del compás carece de importancia. Mas, observemos que en el último dispositivo, resulta que (cual, en efecto, dice M. Grammont, y habremos de insistir en estos pretendidos “compases monosilábicos”) se darían sílabas que, por sí solas, formarían un compás, “*Va (gues)*”, y —para el isocronismo— tenderían a alargarse lo bastante como para equipararse en duración (siquiera en principio) a compases distintos. “(*Va gues dormez / o (souffran) / ces maternelles /*”. Y como esto no puede ser y, en efecto, nunca ocurre, M. Grammont se ve obligado a escribir: “No es imposible que un compás sea de doble duración que otro. Mas el oído... se preocupa muy poco de estas disparidades... Con tal de que encuentre regularidad en la variedad, queda satisfecho” (p. 14). De ser así, el oído poético sería ¡asombrosamente tolerante!... *pero no es así*. Estos compases, que duran el doble que los demás, sólo son fruto de la forma que les imprime M. Grammont, cuando coloca arbitraria y automáticamente una división después de todos los tiempos fuertes. Ello da origen a esa necesidad peculiar de considerar la sílaba *Va* de nuestro verso de Millevoye cual si por sí sola constituyera un compás, y tendiera

<sup>10</sup> Repárese en la imposibilidad de obtener, en los artificios experimentales que acabamos de indicar, que el ejecutante haga coincidir la señal isocrónica con las divisiones del compás de esta guisa dispuestas, es decir, con la terminación de las sílabas fuertes (o con el comienzo de la primera de las sílabas débiles de un grupo).

a igualarse a las seis sílabas del último compás. No sólo es concretamente impracticable, sino que en modo alguno responde a la realidad del objetivo del isocronismo, el cual, *de hecho*, como lo acabamos de comprobar (e, insistamos en ello, ha quedado experimentalmente establecido) tiende únicamente a igualar las tres sílabas / *Vagues, dor / (mez)* a las cuatro sílabas (*souff*) / *rances mater / (nelles)*, lo cual exige sólo una acomodación agógica muy débil. Y la compensación e los tiempos (en particular en la duración de las dos sílabas breves, en un compás, de tres en el otro, sobre el conjunto que comprende la sílaba larga) se efectúa en el interior de un mismo compás. Y éste es el único *critério objetivo verdaderamente rítmico* del compás, el cual es: *el conjunto, en el interior del cual pueden producirse compensaciones de tiempo*. La división del compás cae entonces objetivamente en el punto en que la exigencia de isocronismo se hace imperativa. Punto que, digámoslo una vez más, es el *principio* de la duración de la sílaba acentuada.

Así vemos cómo el autor (por no haber sabido, o querido, tomar en consideración un punto esencial y perfectamente establecido de la teoría general de los ritmos) se ha visto obligado a alégar un hecho imaginario: la supuesta condescendencia del oído poético para con tremendas desigualdades en el isocronismo, tan sólo para *justificar la distancia entre lo que es y lo que debería ser conforme a su teoría*. Pero, digámoslo de nuevo, es únicamente la teoría, o más exactamente la fórmula inicial irracional, elaborada sin discusión, la que crea esta distancia, justificada después por la afirmación de paradójica tolerancia.

Y veamos ahora las consecuencias propiamente estéticas de tan malhadado convencionalismo.

Su resultado, es que ciertos versos, en la Escuela de Maurice Grammont, se citan como objetivamente

Esta escansión (ya justificada por la simple colocación de las divisiones en las señales del isocronismo) es a la vez estéticamente benéfica: revela, en el verso en cuestión, una estructura artística interesante, variada, orgánica. Y además tiene la ventaja (que no es de poca monta) de permitir comparar este ritmo a un ritmo musical, lo mismo que al de un verso griego, latino, inglés o alemán.

En efecto, de esta escansión resulta que el alejandrino es un *pentámetro*, exactamente igual, y conforme a los mismos principios que es un hexámetro el verso siguiente:

*Donec e / ris fe / lix // mul / tos nume / rabis a / micos*

Efectivamente, o hemos de decir que no empleamos las palabras en su acepción universal (y en este caso ¿a qué llamar tetrámetro, pentámetro o hexámetro a un verso francés clásico, si ello en nada responde a lo que se llama así en otras partes?); o, se realiza de veras una asimilación entre el verso tenido por tetrámetro, o por hexámetro, y los tetrámetros o hexámetros de las demás versificaciones. Y entonces, habríamos de basar esta asimilación en los mismos convencionalismos que, en otras partes, originan estos tetrámetros, o estos hexámetros.

Tal vez se nos arguya: el verso francés y el verso latino no pueden compararse, ya que el principio rítmico

palabras con la división del compás. Nada malo hay en esto; y así lo hace la escansión normal de un verso latino, al igual que la escritura normal de un canto con palabras. Mas, de constituer un inconveniente (o un disparate con relación a la lengua francesa) tal inconveniente nos lo encontraríamos exactamente igual en el otro sistema, en donde aparece en cuanto la e muda se presenta no elidida (como se recordó antes). Ejemplo (escansión Grammont):

*Vous mourû / es aux bords // où vous fû / tes laissée.*

del uno son los acentos, y del otro las sílabas largas y las breves. Ahora bien, queda fonéticamente demostrado que, en el verso francés, los tiempos fuertes son las sílabas largas: en proporción, duran mucho más que los débiles; lo bastante para que sea posible, experimentalmente, destacar los acentos por la simple grabación de los tiempos (véase, no sólo la obra de Maurice Grammont, sino también "L'Alexandrin français d'après la phonétique expérimentale" de Georges Lote, 1913). Y además, aun cuando esto no fuera así, el argumento vendría a ser la negación del derecho de utilizar el propio término de ritmo para el uno y para el otro, bajo el pretexto de que el ritmo inviste en ellos en portadores distintos, lo cual —como hemos visto— en nada impide, por ejemplo, en música, hablar siempre de ritmo. Precisamente, gracias a la notación expuesta más arriba, el ritmo se convierte en "unívoco" —o más exactamente, el hecho estético del ritmo resulta idéntico— en un verso francés, o en un verso latino, inglés o alemán. Y entonces se advierte que el verso francés no es menos musical que estos otros. Y siendo así ¿por qué perjudicar al verso francés, adoptando sólo para él (contravieniendo sólo para él el hábito general y racional) un sistema de escansión que precisamente impide comprobar su musicalidad? Y que acaba por cortar, igual que se cortarían en rajadas el salchichón (discúlpesenos este ejemplo, pero el hecho emociona) en cuatro anapestos iguales, el segundo de estos versos de "Fedra", ejemplo nobilísimo de la música raciniana:

*Et Phèdre, au labyrinthe avec vous descendue  
Se serait | avec vous || retrouvée | ou perdue?*

[y Fedra al laberinto con vos descendida / ¿Sería con vos encontrada o perdida?].<sup>14</sup>

14 Cosas buenas, junto a otras que no lo son tanto, pero que siempre son interesantes, se encuentran en las cuatro páginas dedi-

Pues, el verso de esta suerte formado —cuatro anapestos, sin cesura, y un corte verbal entre cada pie—, se haría acreedor a todo el desprecio que muy justificadamente un latino, un anglo-sajón o un germano, tendrían por un tetrametro constituido de este modo. ¿Será que realmente conviene asignar esta estructura prosódica (y, repitámoslo, únicamente a causa de una notación de por sí paradójica) al ritmo de algunos de los versos más hermosos de la lengua francesa? Pues, entonces, que se nos diga siquiera (y esto es cierto, y sería para nosotros un alivio), que no es posible anotar en esta forma un ritmo en el sentido general de la palabra; que será preferible no adoptar una notación susceptible de brindar una musicalidad, en ciertos casos, en el sentido de una afinidad artística real con los medios de la música, o en el sentido en que se pondera esta calidad en un verso de Goethe, o de Shelley; y, por último, que la aparente carencia estética del verso francés, de este modo presentado, se debe únicamente a las convenciones de notación; deliberadamente elaboradas al margen de toda intención y de toda posibilidad de perseguir y presentar analogías reales, si es que las hay, entre estos versos y lo que se aprecia estéticamente en otras partes.

Digamos también que el principio por el cual se coloca automáticamente la división del compás después del acento, acarrea aún este último resultado, extraño, estéticamente paradójico, ofrecer el mismo número de compases que de acentos, cual si, por ejemplo, al escanear versos latinos, se pusiera un corte antes de cada larga,

casas al análisis estético de este solo verso de Racine, en una tesis reciente de J. P. Krafft (*La forme et l'idée en poésie*, 1944, páginas 84 ss.). Mas ¿cómo puede él que es poeta, ver en ello, efectivamente, cuatro anapestos, lo cual le lleva no sólo a no poder señalar estéticamente, desde el punto de vista del ritmo, sino el hecho de una "insistente reiteración"? que lo escanda así: un pírrico, un dáctilo, un pie con cesura y dos anfibracos, y ya nos dirá lo que ocurre.

haciendo de esta suerte dos pies con un espondeo; o como si, en una melodía, un copista ignorante pusiera automáticamente una división de compás después de cada blanca. . . , logrando en esta forma, en un grupo de alejandrinos, una mescolanza harto peregrina de trímetros, tetrametros, pentámetros y hexámetros; cual si no existiera entre ellos ninguna unidad prosódica.

Maurice Grammont, cuando analiza los versos del principio de la "Ifigenia" de Racine (*Heureux qui, satisfait de son humble fortune, etc.*; Feliz quien, satisfecho de su humilde fortuna), nos dice: "La variedad de estos versos, desde el punto de vista rítmico, procede únicamente de que sus compases, unas veces están constituidos por tres sílabas, otras por dos, otra por cuatro, y que uno de ellos, incluso, presenta asociados un compás de una sílaba y uno de cinco" (p. 87). Se comprende que también habríamos de protestar contra cualquier exégeta de estética que creyera poder decirnos algo análogo para explicarnos el interés rítmico del *lied* "El Tilo", de Schubert: "este *lied* es interesante a causa de la variedad del ritmo: en efecto, el primer compás contiene una nota, el segundo cuatro, el tercero tres, el cuarto cinco, y el sexto dos". Esta enumeración resultaría exacta. ¿Será menester decir que a un músico le parecería cómica? Resulta más justificada en poesía, porque en ella los hechos rítmicos son realmente más toscos que en música. Pero ello no es motivo para simplificarlos aún más, y en especial para hacer desaparecer, por medio de una simple enumeración de los acentos (o por la enumeración correlativa de los atónicos que se les unen en *arsis*), las figuras que se desprenden de las varias combinaciones de los diversos arabescos trazados por estos sistemas.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Con riesgo de ser excesivamente extensos, nos aplicaremos, a propósito de lo antedicho, acerca del procedimiento empleado para la notación de los ritmos por P. Servien (pues es cuestión

En el conocido verso de Lamartine:

*La vie apparaissait, rose, à chaque fenêtre...*

[La vida aparecía, rosa, en cada ventana...]

el verso, desde el punto de vista rítmico, resulta "efectista", cual lo son siempre los alejandrinos con acento inmediatamente después de la cesura. Aparecen en par-

demasiado importante en estética comparada para que sea lícito prescindir de ella).

El sistema consiste en anotar el ritmo de un verso como el de Racine, que se acaba de citar: *Heureux qui, satisfait, etc.*, en la forma siguiente: 2 1 3 3 3.

Por ciertos aspectos, parece merecer las críticas que acabamos de leer. Mas esto no sería completamente justo. Este procedimiento, muy abreviado (lo cual es ventaja considerable), es absolutamente justo, si se comprende que no representa directamente el ritmo, sino una estructura de la cual es función el ritmo, y de la cual se saca un dato matemático, al anotar simplemente, el número de sílabas, de una larga a la larga anterior (o al silencio previo); y guardándose de pensar que los intervalos de este modo medidos puedan ser segmentos divididos por cortos, y menos aún pies métricos. Pero esto nos permitirá indirectamente restablecer estos últimos. Por ejemplo, el hexámetro *Donec eris felix, etc.*, habrá de anotarse, según estos principios: 1 3 1 1 1 3 3 1. Lo cual permite evidentemente reconstituir el sistema de las breves y de las largas, el cual, a su vez permitirá la escansión, y, por tanto, logra restablecer por fin los verdaderos pies métricos; pero sin ofrecer de éstos, en modo alguno, una imagen directa. Cual puede verse, este procedimiento, legítimo y cómodo, sólo presenta el inconveniente de ser muy arriesgado si se pierde de vista su verdadera índole; y de aplicarse cómodamente tan sólo a los ritmos en que las largas, o los acentos, aparecen casi constantemente separados por breves, o por átonas bastante numerosas, cual, en francés, se da muy especialmente en la prosa.

Y cuando se trata de música, este procedimiento (desde luego sólo aplicable a las formas rítmicas más toscas, más rústicas) muy pronto sería deplorable. Podemos, desde luego, anotar el ritmo de los primeros compases de: *Il pleut bergère*: 2 2 2 1 1 3 2 sin establecer ninguna diferencia entre las negras y las corcheas; pero en la medida en que esta notación va apenas es posible...

ticular muy numerosos en Leconte de Lisle. Su solo poema "El Corazón de Hjalmar" contiene hasta tres:

*Dans Upsal, où les Jarls boivent la bonne bière...  
Jeune, brave, riant, libre et sans flétrissure...*

[En Upsala, donde los príncipes beben buena cerveza... / joven, noble, risueño, libre y sin tacha...]

y:

*Tu la verras debout, blanche au longs cheveux noirs*

[Tú la verás en pie, blanca con sus largos cabellos negros]

el último absolutamente idéntico al esquema lamartiano.

Abundan todavía más en Mallarmé:

*Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur...  
Voit des galères d'or belles comme des cygnes...  
Sortirait le frisson blanc de ma nudité...  
Le visible et serain souffle artificiel...*

[Bloque en calma aquí abajo caído por oscuro desastre... / ve galeras de oro bellas como cisnes... / emergerá el estremecimiento blanco de mi desnudez... / el visible y sereno hábito artificial...]

Y, en fin, Paul Valéry, en su versificación, les asigna un papel verdaderamente orgánico. Tres en el solo soneto de la "Dormeuse (en *Charmes*)":

será en esta observación, primero un homenaje a la habilidad con que abrevia las notaciones rítmicas en francés (merced a un sistema de legitimidad subrayamos, pese a sus riesgos, y que sólo habrá de acarrear resultados erróneos en caso de una torcida interpretación del algoritmo); y también habrá de ver una amistosa discusión acerca de las dificultades y exigencias metódicas complejas de inventar...

*Quels secrets dans son coeur brûle ma jeune amie...  
Dormeuse, anas doré d'ombres et d'abandons...*

[Qué secretos en mi corazón quema mi joven amiga... / durmiente, cúmulo dorado de sombras y abandonos...]

y:

*O biche avec langueur longue auprès d'une grappe...*

[oh corza con languidez larga junto a un racimo...]

Nos hallamos, pues, realmente en presencia de un tipo considerable y notable, desde el punto de vista rítmico.

Ahora bien ¿qué es lo que caracteriza estéticamente su efecto? No es en modo alguno, la presencia de cuatro, o de cinco acentos rítmicos (cuatro: en *Sortirait le frisson, Dormeuse; o biche*; cinco en *Jeune, brave; Voit des galères*; seis en *Calme bloc*). Tampoco la presencia, después de la cesura de un "seudopíe monosilábico". El recurso a un término monosilábico es sólo el medio verbal necesario, teniendo en cuenta el material filológico disponible en francés, para lograr este sistema rítmico. Ni siquiera es el propósito de destacar el término monosilábico *rose o libre, blanche o belles o longues*, etcétera. El que este término resalte, obedece (y ello, por supuesto, es semántica y estéticamente justo, sobra decirlo) al sistema rítmico adoptado. Lo esencial en éste es seguramente el arabesco, tan peculiar en el segundo hemistiquio, el cual, después, de la elevación del acento, en el primer hemistiquio, sobre la sílaba de la cesura, vuelve a tomar el segundo sobre un acento igual o incluso más fuerte, para rebajarlo en seguida, y elevarlo sólo, al final, sobre la palabra de la rima. Y el resultado, y esto es lo esencial en este efecto, es la yuxtaposición directa, la consecución inmediata, en ambos lados

de la cesura, de las dos largas: en una palabra, la presencia de un espondeo en el pie sobre el cual cae la cesura. De un espondeo en lugar del troqueo ordinario. Y estos son, en efecto, los verdaderos "espondaicos franceses", aquellos cuyo efecto artístico puede equipararse al del espondaico latino (caracterizado por la presencia excepcional de un espondeo en el penúltimo pie del hexámetro).<sup>18</sup>

En una palabra, lo esencial en el metro poético, es el arabesco del dibujo trazado por la onda rítmica. Si hemos insistido tanto en cuestiones de pura notación, no es porque nos interesen por sí mismas; es porque la notación, sea la que fuere, que se adopta, sólo sirve cuando hace resaltar el perfil de este arabesco, que es lo único que importa.

Y no cabe duda de que, en ciertos aspectos (lo cual bastaría para justificar nuestra enérgica oposición a las escansiones del Sr. Grammont), no cabe duda de que este arabesco es tanto más impresionante, tanto más autónomo, cuanto que, lejos de señalarse burdamente por cortes gramaticales, interfiere en éstos; alza y deja caer de nuevo, con flexibilidad, la materia verbal, sin recortarse en discontinuidades sobre su apariencia material. Para tener la prueba de ello, basta con invocar la enorme diferencia artística entre el siguiente verso del mismo poema de Leconte de Lisle "El corazón de Hjalmar", que abunda en curiosos refinamientos rítmicos:

*La lune froide verse au loin sa pâle flamme.*

[La fría luna vierte a lo lejos su pálida llama.]

<sup>18</sup> Sainte-Beuve ha hablado del efecto artístico y del encanto particular de los espondaicos de Virgilio. Victor Hugo, que también gustaba de ellos, dice haber querido producir expresamente análogo efecto en francés. Es de lamentar que no nos haya dicho a cuáles de sus versos atribuía esta calidad.

Nadie podría negar el interés de un arabesco que consigue, en forma absolutamente regular, alternar una breve y una larga, sistema difícil de lograr en francés en condiciones estéticas satisfactorias.<sup>17</sup>

Compáresele al verso de Hugo (en "El Año Terrible"), mencionado como hexámetro por Grammont, y del que lo menos que pueda decirse es que no se trata de una obra de arte:

*Ni beau ni laid, ni haut ni bas, ni chaud ni froid.*

[Ni hermoso ni feo, ni alto ni bajo, ni cálido ni frío.]

No creo pueda discutirse que, estéticamente, la diferencia es enorme.

El verso de Leconte de Lisle, por cierto, puede ayudarnos a lograr precisiones rigurosas acerca de la escansión del verso francés. Recordemos en efecto: primero, que se inicia con un yambo; segundo, que al no ser espondeaico, tiene en la cesura un pie troqueo; y tercero, que el verso francés nunca admite, cuando es eurítmico,

<sup>17</sup> En el soneto, ya mencionado, de P. Valéry hallamos el verso:

*Ta forme au ventre pur qu'un bras fluide drape*

[Tu forma, de vientre puro, que un brazo ligero arropa]

que tiene exactamente idéntica escansión que el verso de Leconte de Lisle, con el corte verbal después del yambo inicial (aunque amortiguado por la supresión de la letra muda)

El verso de Mallarmé:

*Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide*

[Risueño, alzo al cielo de estío el racimo vacío]

igualmente yámbico difiere de los anteriores por un matiz: el debilitamiento de la larga de la cesura, bastante señalado para indicar muy discretamente el perfil ternario.

un acento inmediatamente antes del terminal; que, por tanto, el grupo anfibraco (U — U) se impone como terminación constante.<sup>18</sup> Y entonces los dos pies que aún siguen sin indentificar y completan el pentámetro, son forzosamente, en este verso, un anfibraco (U — U) y una anfimacro (— U —); la presencia de este último tipo de pie en el cuarto compás es el hecho excepcional que constituye la originalidad rítmica del verso citado, en el cual todos los demás pies son normales.<sup>19</sup>

No decimos esto por el gusto de atacar con todo el arsenal técnico de la métrica, sino porque es un hecho notorio la posibilidad de expresar en pocas palabras, con este vocabulario, *todas las reglas de estructura y todas las leyes de euritmia* del alejandrino francés regular, tal como se ha empleado, desde Malherbe hasta Mallarmé.

De todo lo que antecede, se desprende, en efecto, que este verso puede describirse exactamente diciendo que es:

<sup>18</sup> Hemos de tener aquí en cuenta la sílaba final femenina, ya que: primero, cuenta en efecto como un tiempo real (aproximadamente 24 centisegundos por término medio); segundo, que mientras la regla de alternar femeninos y masculinos imperó en francés, esta sílaba fue tomada en consideración en la estructura del verso. En J. Hytier: *Les technique modernes du vers français* (1923), se lee que es imposible contar como femenina la rima sola en que la "e" muda ha de ser pronunciada (tal como lo proponen J. Romains y G. Chenevière, en su *Petit traité de Versification*, ya que entonces el alejandrino dejaría de tener doce sílabas". Y el hecho es que aquí tiene trece. Además, si no se contaran las letras "e" mudas que se suprimen en la pronunciación, con frecuencia sólo existirían diez, u once sílabas. No nos olvidemos, en la investigación estética, de que, de hecho, las "ees" mudas son "ees" psíquicas exactamente como, en música, existen cuartas que se sobrentienden, armónicos menores, etc. . . El arte presenta innumerables fenómenos de este orden.

<sup>19</sup> En pocas palabras, es preciso escandir, obligatoriamente, así:

U — | U — U | — || U | — U — | U — U  
*La lune froide verse au loin sa pâle flamme.*

Un pentámetro con cesura pentemímera, cuyo primer pie es unas veces pírrico, otras un yambo o un troqueo, otras, muy raras, un espondeo, y entonces excluye un anfibracio, o un tribraquio. El tercero, que comprende el dáctilo en el segundo pie.<sup>20</sup> El segundo es un dáctilo, la cesura, un troqueo (raras veces un espondeo, y entonces siempre con fuerte efecto estético). El cuarto comprende los mismos pies que el segundo (a veces también un anapesto, o, excepcionalmente, un anfimacro). Por último, el quinto siempre es un anfibracio, que puede ser completo (con dos versos, y rima femenina), o cataléctico (rima masculina).<sup>21</sup>

Todos estos términos, desde luego, tienen exactamente el sentido que se les daría en métrica griega, por ejemplo. Para quienes no estuvieran muy familiarizados con este vocabulario, y para recordar que la analogía musical no es aquí menos positiva, se pueden expresar los mismos hechos diciendo que el verso de referencia es:

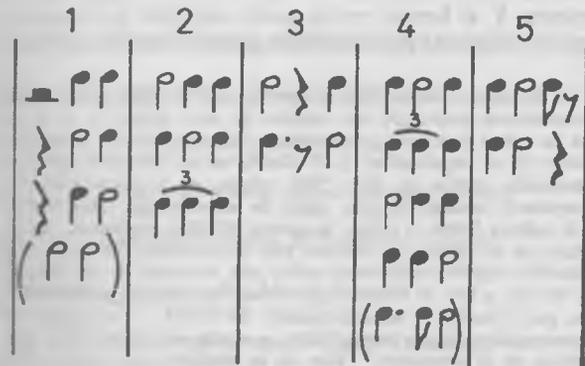
Una frase de cinco compases de cuatro por cuatro; el primero de los cuales (que constantemente carece del primer tiempo, cosa corriente en música, en que tan frecuente es empezar con la *arsis*) comprende, bien sea dos negras puntuadas, bien una blanca y una negra, bien una negra y después una blanca (y excepcionalmente

<sup>20</sup> Para cada compás métrico, clasificamos los pies por orden de frecuencia: el pírrico es el más frecuente en el primer compás; el yambo algo menos; el troqueo es mucho más raro, el "verso trocaico" de (del que ya dimos un ejemplo en Nillevoye y del que daremos varios ejemplos en Baudelaire, pero que ya utilizó a menudo Racine) es siempre un "verso efectista". En fin, el espondeo es muy raro. Iguales observaciones valen para los pies siguientes.

<sup>21</sup> Digo anfibraquio cataléctico, y no yambo, porque, en principio, existe una pausa (un suspiro), al final del verso. Puede no ser así cuando los versos consecutivos quedan "ligados" en la dición; pero subsiste casi siempre una "pausa psíquica" y ciertamente un corte. En los casos del verso masculino, la pausa es netamente más larga (sobre todo si el verso siguiente comienza por un troqueo) y el corte más marcado.

dos blancas); el segundo, una blanca y después dos negras, o una negra, una blanca y una negra, o, por último, un tresillo de tres negras (compás de tres, que equivale, en el tiempo, al compás de cuatro por cuatro) el tercero, una blanca, un suspiro y una negra (o, excepcionalmente, una negra puntuada, un medio suspiro y una blanca); el cuarto, igual que el segundo (y, además, dos negras y una blanca o, excepcionalmente, una negra, una corchea y una blanca); y el quinto dos frases, una negra, una blanca y un suspiro, o una negra, una blanca, una corchea y un medio suspiro.<sup>22</sup>

Se dirá quizá (y no nos cansamos de prever, de resol-



<sup>22</sup> Aquí se trata de que se logra cuando se atiende uno principalmente al "ritmo de tiempo", tal cual lo implica el vocabulario prosódico. Si se atiende principalmente al "ritmo de intensidad" (lo cual es la analogía musical más directa), vale más, en este cuadro, correr hacia la derecha la división del compás entre el cuarto y quinto pie, y colocarla justo antes de la división terminal, o penúltima. Reaparece entonces la escansión directamente musical que hemos visto anteriormente (p. 20). Lo mismo entre 3 y 4, en las columnas 1 y 4. Se trata de hacer resaltar los sistemas constantes y los sistemas intercambiables, en la sucesión de largas y breves.

ver las dificultades, las objeciones del lector): pero ¡si estas reglas no han sido jamás las del verso francés! ¡Si no fueron, ni conocidas, ni reconocidas, por ninguno de los poetas a quienes se las atribuye!

Esto sería comprender muy mal lo que aquí se trata. El alejandrino francés obedeció primero a unas reglas artísticas más sencillas, cuya única característica importante era mantener constante el número de doce sílabas,<sup>23</sup> pero poco a poco, en este cuadro, han florecido hechos artísticos más delicados, más arquitectónicos, y a la vez más exigentes, los cuales, aun respetando el marco inicial, han acabado estructurándolo estéticamente en la forma cuyas leyes implícitas hemos procurado exponer. Y si hemos creído poder emplear la terminología ya dispuesta por la métrica greco-latina, fue porque

<sup>23</sup> En efecto, resulta fácil comprobar que las reglas precedentes necesariamente mantienen este número de doce sílabas (o de trece para los versos femeninos), pero esto es un solo factor (y al menos artístico de su organización). J. P. Krafft, en su interesante obra ya mencionada, escribe (p. 20): "Ello origina, en la poesía francesa, determinado número de pies, según la acepción que éstos tenían en la métrica latina, o griega, anapestos, dáctilos, espondeos. Estos metros por sí mismos no cuentan para la estructura del verso. Un alejandrino regular puede tener cuatro pies, o metros de tres sílabas, dos de seis, o tres de cuatro: sigue siendo una unidad poética francesa, por el hecho de las doce sílabas. En Roma, o en Atenas, no se preocupaban de este total silábico, y sí sólo de los seis pies, por ejemplo, en el hexámetro." Esto no es absolutamente exacto. Primero, porque un alejandrino "regular" no puede tener tres pies de cuatro sílabas, y no podría ser una unidad poética francesa si fuera tan lato respecto a su ritmo (pero Krafft nos habla aquí según los conceptos de Grammont). En segundo lugar, no es cierto que la métrica grecolatina se haya despreocupado siempre del total silábico. Un yámbico puro (*Phaëlus ille quem videtis hospites*), o un asclepiadeo (*Nympharum que leves cum satyris chori*) tienen necesariamente doce sílabas, sobre un arabesco rítmico por cierto bastante distinto del alejandrino francés. Repárese que el asclepiadeo ha sido interpretado históricamente de dos modos, un modo de escansión que hace de él un tetrametro, mientras que el otro, que ha predominado, hace de él un pentámetro.

los hechos que caracterizan ambas métricas resultan cada vez más susceptibles de ser equiparados entre sí.

Por lo tanto, estas leyes son las que aparecen, cuando se integran unos a otros este marco estructural antiguo (el único formulado en reglas precisas) y a las leyes eurítmicas que paulatinamente se han ido imponiendo a una conciencia estética cada vez más sensible, a la vez que a un arte más evolucionado.

Puedo decir, por ejemplo, que un espondeo inicial excluye un dáctilo en el segundo pie; incluso que, casi siempre, hace surgir en este segundo pie,<sup>24</sup> un tribraquio, como en este verso de Leconte de Lisle (también de "El corazón de Hjalmar"):

"Va, sombre messenger, dis-lui bien que je l'aime."

[Vé, sombrío mensajero, dile bien que la amo]

o en este de Rimbaud (en *Voyelles*)

*U, cycles vibrements divins des mers virides;*

[U, ciclos, vibraciones divinas de verdinosos mares;]

o también, en este, de Albert Samain

*O Nuit magique, ó douce, ó solitaire.*

[Oh! mágica noche, oh! dulce, oh! solitaria.]

Esto significa que el arabesco rítmico, difícilmente podría aguantar la presencia inicial de tres largas consecutivas (a no ser, ocioso es decirlo), en casos en que

<sup>24</sup> En otros términos (y teniendo en cuenta el hecho de que el ~~pie~~ pie, troqueo o espondeo, siempre comienza por una larga) quiere decir que, cuando el primer hemistiquio empieza así: — — prosigue casi siempre así: U U U —.

conviene sacrificar la euritmia del verso a otro interés estético evidente). E incluso que, por lo general, las leyes estructurales de este arabesco (y de cualquier arabesco del mismo tipo, aun en el orden plástico) exigen, tras el efecto del espondeo, es decir tras el arranque inicial en línea recta, una caída que, por una especie de compensación de los perfiles, de un solo impulso va hacia la obligada subida de la cesura, para después proseguir la ondulación rítmica por ondas más cortas, más apretadas en la segunda parte de la curva. Al menos, esto es lo que nos enseñan la mayoría de los ejemplos destacados de esta acción rítmica.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Baudelaire, muy sabio en el ritmo, parece haber evitado en general el espondeo inicial. Cuando lo utiliza, sigue la ley formal que se acaba de exponer. Ejemplo:

— — | 0 0 0 | — || 0 | — 0 0 | 0 —

*Grands yeux de mon enfant, arcanes adorés*

[Grandes ojos de mi niña, adorados arcanos]

De todos modos, no sé cómo habría que pronunciar el siguiente, que comienza también con un espondeo, pero desfigurado en el segundo pie, por una cacofonía:

*Fruits purs de tout outrage et vierges de morsures.*

[Frutos puros de todo ultraje y vírgenes de mordeduras.]

Probablemente hay que acentuar tuot (aunque ni el sentido ni el ritmo invitan a ello) porque es el único medio de escamotear un poco el desdichado toutou. Seguramente que a todo buen recitador le será embarazoso siempre este verso.

En general, la necesidad de esta compensación de los perfiles es tan señalada en Baudelaire que el solo ataque sobre una larga (con un troqueo) lleva consigo un neto predominio estadístico del tribraquio en el segundo pie; lo que, no obstante, no es muy fácil de conseguir después del yambo y que a menudo exige una palabra de cuatro sílabas al final del primer hemistiquio:

— 0 | 0 0 0 | — || 0 | 0 0 — | 0 — 0

Un último ejemplo, que congrega todas estas clases de hechos, nos parece demostrar perfectamente la insuficiencia, *incluso desde el ángulo expresionista* del sistema de análisis de los ritmos que ofrece la obra de Grammont.

Es el de unos versos de Musset (en "Rolla"):

*Et le pâle désert roule sur son enfant  
Les flots silencieux de son linceul mouvant.*

[Y el pálido desierto extiende sobre su hijita / las ondas silenciosas de su sábana móvil.]

Es uno de esos espondeaicos, cuya importancia ya hemos visto. Según nuestros principios, la escansión obligada es:

0 0 | — 0 0 | — || — 0 0 0 | 0 —

*Et le pâle désert roule sur son enfant...*

Aquí el espondeo mediano, cuyo efecto ya conocemos, va acompañado de un tribraquio. ¿Será menester decir que el segundo hemistiquio, por lo mismo, reviste la forma de una gran ondulación, tal como la hemos señalado a propósito de Baudelaire, en que se produce idéntico hecho en el primer hemistiquio, y cuyo perfil general reviste esta forma: 0 —?

Si algo expresivo existe aquí, conviene relacionarlo con la coincidencia de este movimiento de amplia ondu-

*Valse mélancolique et langoureux vertige...  
Reine victorieuse et féconde en rachats...  
Entre en société de l'ideal rongeur...*

[Vals melancólico y languideciente vértigo... / Reina victoriosa y fecunda en rescates... / Entra en sociedad del ideal devorador..]

Uno de sus esquemas rítmicos más característicos es el de estos versos trocaicos en que el troqueo inicial va seguido de un tribraquio.

lación, y el de las ondas de arena que recubren a la yegua muerta. Ahora bien, en el género de escansión adoptado en la obra de Grammont, ¿qué queda de ello? Tan sólo la existencia del pseudopie monosilábico. Y a este solo pie monosilábico tiene el autor que ligar todo el valor expresivo del verso. Y así escribe (p. 16): "Compases de menos de tres sílabas expresan la lentitud, describen una acción lenta, que se realiza suavemente":

*Alors elle se couche et ses grands yeux s'éteignent  
Et le pâle désert / rou / le sur son enfant  
Les flots silencieux de son linceul mouvant.*

[Entonces se tiende y sus ojazos se apagan / y el pálido desierto extiende sobre su hijita / las ondas silenciosas de su sábana móvil.]

El compás lento, constituido por la sílaba *rou*, describe el lento y soado movimiento de la arena que lentamente recubre a la yegua; la lentitud sola se expresa por el tiempo de la sílaba. . ."

De ser así, cualquier presencia de estos en apariencia compases monosilábicos, produciría este efecto, y ello con una intensidad tanto mayor cuanto más abundaran estos compases.

Entonces, al leer el primero de estos versos de La Fontaine:

*Elle bâtit un nid, pond, couve et fait éclore  
A la hâte. Le tout alla du mieux qu'il pût.*

[Hizo un nido, pone, empolla y hace salir las crías / De prisa. Todo fue lo mejor posible.]

¿Qué tendríamos que pensar?

Tenemos, en fila, varios de estos "pies monosilábicos", en el concepto de M. Grammont. ¿Hemos de

creer que así se expresa la lentitud de la alondra que pone e incuba en una "acción lenta, que se realiza suavemente"? ¿O que La Fontaine ha hecho un burdo contrasentido de expresión? La verdad es que no hay ninguna relación artística entre los dos versos de Musset y de La Fontaine, entre los cuales sólo la teoría de la "medida monosilábica" puede establecer una estrecha relación. Uno y otro son espondeicos; pero éste:

0 0 | 0 — 0 | — || — | . — 0 0 | 0 — 0

*Elle bâtit un nid, pond, couve et fait éclore,*

pírrico, anfibraco, espondeo, dáctilo, anfibraco, está caracterizado por la presencia del dáctilo después del espondeo. Rechazar el tribraquio eúritmicamente normal, es desde luego, uno de estos hechos en que es lícito procurar un efecto pintoresco y descriptivo. Y él es, es decir, esta consecución del espondeo y del dáctilo, lo que distingue el verso de La Fontaine del de Musset (en que el espondeo va seguido de un tribraquio). En lugar de la larga vaga que termina el verso de Musset, La Fontaine, al prolongar la base rítmica por tres largas consecutivas —cosa que, como hemos dicho, sólo aporta la sensibilidad estética cuando la eúritmia queda significada a otro interés estético evidente— mantiene en línea recta tres acciones que se suceden directamente sin interrupción. Y es el *toc, toc, toc*, de los tres tiempos analógicos, lo que expresa, pues hay expresión, la prisa de la alondra del fabulista. De esta suerte, inclusive en los casos expresionistas, por tanto eminentemente favorables a la tesis aducida, el verdadero hecho artístico escapa de un procedimiento de análisis que, en lugar de examinar el ritmo, lo mata, o prescinde de lo que es esencial: es decir, *del perfil del arabesco* que de él resulta.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Un hecho impresionante corrobora esta insuficiencia del al-

Para aquellos que no hubieran podido percatarse de estos pormenores, por no interesarse por la música, o por falta de hábito suficiente del vocabulario métrico, vamos a sintetizar la significación estética exacta de los principios de escansión que hemos expuesto.

Consisten simplemente en mostrar que, si bien en un alejandrino francés clásico, la división de compás se coloca después de la segunda, la quinta, la séptima y la décima sílaba,<sup>27</sup> y que si después, en cada uno de estos compases, se respeta la disposición de las breves y de las largas, se advierte que cada uno de estos compases ofrece sólo un número muy corto de sistemas (tres o cuatro apenas para cada uno), utilizando, en total, únicamente ocho pies métricos conocidos. Y estos sistemas, por medio de todas sus combinaciones (un matemático podrá decir que son exactamente 240) proporcionan, cual se ve, más de doscientos arabescos distintos, todos perfectamente caracterizados, *todos eurítmicos*.<sup>28</sup>

El ritmo adoptado por M. Grammont. En las cuatro páginas que siguen a la que hemos transcrito, el autor (a propósito de esta expresión de la lentitud, o del tiempo, o incluso de la inmensidad) cita doce versos, que comprenden ese monosílabo que se quiere presentar como "si constituyera, por sí solo, un compás". Y no parece haber advertido, o por lo menos no ha subrayado, que, todos, sin excepción, tienen el monosílabo en la primera sílaba de un hemistiquio (del primero o del segundo). En todos, sin excepción, el pie característico (troqueo o espondeo) va seguido de un tribraco. Es pues, evidentemente, el lugar del monosílabo de que se trata en el hemistiquio, así como el perfil de la totalidad de éste, el hecho rítmico esencial. Mas según el sistema analítico del autor, precisamente este lugar, tan importante, no es, ni puede ser especificado. El hecho rítmico queda entonces ligado al monosílabo solo y no a la estructura de todo el hemistiquio.

<sup>27</sup> ¿Y por qué exactamente en estos lugares? Esto no es arbitrario, sino que obedece a la coincidencia con las investiduras medias de la exigencia de isocronismo.

<sup>28</sup> Las reglas generales de la mayor euritmia son fáciles de formular. Primero, y ante todo, evitar pseudoespondeos, es decir,

Mas, insistamos en ello (y esto es lo que toda nuestra demostración tiende a probar): *son los perfiles de estos arabescos los que —desde el punto de vista rítmico—, constituyen el hecho estético esencial.*

Y para que nada quede por decir, una última observación:

El único sistema rítmico importante y conocido que se ajusta a las reglas morfológicas arriba mencionadas, es el del *ternario absoluto*, es decir, que no se conforma a las reglas del verso clásico. Verso caracterizado por la ausencia, a la vez de la cesura (es decir, de corte verbal fuerte) después de la sexta sílaba, y del acento en esta última; como en este verso romántico de Edmond Rostand:

*Empanaché d'indépendance et de franchise*

[Empanachado de independencia y franqueza]

Y en este otro, de André Gide, con menos plumas de ~~plumas~~ y menos toques de clarín, pero con más arte:

*Fixe un regard où s'évapore tout espoir*

[Fija una mirada en que se evapora toda esperanza]

La única "licencia" en relación a las reglas clásicas, es la de ponerle un piriquio al pie central. Lo cual, con un tribraco antes, y un dáctilo después constituye lo esencial de este esquema que se puede sumar legítima-

mente a la notación musical de la p. 217, eliminar los sistemas que componen una blanca a ambos lados de la división del segundo, hacer seguir, lo más posible, un espondeo, por de un tribraco; tercero, si se recarga de largas un espondeo. Evarlas más bien hacia el principio que hacia el fin. Mas, incluso las combinaciones menos eurítmicas son

mente a las combinaciones anteriores. Además, hay que decir que el verso de Gide obtiene más interés rítmico, por el troqueo inicial que comienza el verso sobre una larga, lo que es una complicación muy artística del esquema banal. Ahora bien, por lo que atañe a los ternarios normales de la versificación regular (los cuales hay que cuidarse mucho de llamar trímetros), comprendidos en las combinaciones que ya hemos visto (y que pueden articularse uniformemente: pírrico, anfibraco, troqueo dáctilo, anfibraco), son más complejos, por ejemplo, que en Rostand. Nos negamos, en efecto, rotundamente, a admitir que el célebre ternario del "*Cantique de Bethphage*":

*Mon bien-aimé, mon bien-aimé, mon bien-aimé*

[Mi bien amado, mi bien amado, mi bien amado]

"Tres peones cuartas", helo aquí; el ritmo de las "tres sumas" se componga de tres trozos idénticos, puestos en fila. Todo el sentimiento estético, todas las exigencias del buen gusto, al igual que el examen más riguroso, exigen una pronunciación distinta y, por lo mismo, emotiva, de los tres grupos verbales, con elevación esporádica, muy discreta, de la acentuación del *bien*, del grupo del medio. Pues lo característico en estos versos, es el *sobreponer dos ondas rítmicas*, la una, origen del perfil ternario por medio de los acentos del segundo y del cuarto pie, y la otra, que mantiene, por la elevación central, el gesto germinado de la doble onda. Trátase de dos ondas que montan la una sobre la otra, igual que en tantos otros hechos artísticos de la misma índole, en que la sensibilidad estética, por el análisis armónico, distingue dos periodos diferentes, a través de una ondulación compleja. Digámoslo una vez más: *lo esencial en el metro poético, es el arabesco del dibujo que traza la onda rítmica.*

¿Nos será permitido añadir que el gran, el inmenso interés de todo esto, si se mira hacia el futuro, consiste en que el verso en sílabas contadas, en estos esquemas métricos, es sólo el caso particular de una prosodia cuyo principio ofrece combinaciones mucho más amplias, tan pronto se deja a un lado el lecho de Procusto de las sílabas contadas, sin sacrificar por ello la exigencia eurítmica? Y seguros estamos de que por aquí despunta el porvenir, tan pronto la poesía francesa, algo cansada, y se comprende, de la regularidad, pese a todo algo monótona, del antiguo sistema, torne a pedir a una verdadera prosodia orgánica y estructural, los medios estéticos de un arte a la vez flexible y más evolucionado, cuyas líneas principales ya se columbran. La poesía francesa del porvenir será métrica, o no será. Y si será, si sabe presentir, adivinar, utilizar las *verdaderas leyes* del ritmo francés, aquellas que hacen que resulten artísticos los versos más hermosos de nuestro acervo literario tradicional, pero que pueden utilizarse en forma distinta, que pueden enriquecer y enaltecer, ampliar y no sólo aligerar, siempre que se respeten los verdaderos principios estéticos.

Algo nos queda aún por decir, muy brevemente, para no fatigar al lector, acerca de las dos últimas categorías estéticas: la melodía y la armonía.

d) Por lo que atañe a la melodía, sólo hemos de ponderar la obra de Maurice Grammont, la cual, en su última parte, presenta un número considerable de hechos muy bien observados, y muy metódicamente clasificados, referentes a las sucesiones vocálicas, o consonánticas en los versos, a sus agrupaciones y a sus correspondencias por díadas, tríadas, héxadas y, en fin, a las eufonías que se derivan. Y conviene subrayar que pueden aplicarse a todo sistema prosódico que organiza

un verso en un periodo bien estructurado, incluso con otras formas que las del alejandrino regular.

Sin embargo, he aquí algunas observaciones complementarias referentes a la estética comparada.

Lo primero, fijémonos en que los hechos de esta suerte congregados se refieren, no ya, más o menos vagamente, a "la armonía", sino, muy precisamente, a la *melodía* del verso.<sup>29</sup> Son equiparables a los hechos que, en música, hacen la melodía. Accionan las *qualia* de los sonidos del lenguaje; los treinta sonidos —catorce vocálicas, dieciséis consonantes— del francés.<sup>30</sup> Su modo de sucesión lineal, en que principalmente importan los

<sup>29</sup> "Es menester —escribe Maurice Grammont (p. 381) que las vocales se sigan en determinado orden; he aquí todo el secreto de la armonía del verso francés." La sucesión de notas en determinado orden, es la propia definición del hecho melódico. Acerca de esto tenemos una frase excelente de Sénancour: "La melodía, tomando esta expresión en toda la extensión que es susceptible de tener, puede resultar igualmente de una sucesión de colores o de una sucesión de olores. Es el resultado de una sucesión bien ordenada de ciertas sensaciones, de cualquier serie adecuada de estos efectos, cuya propiedad consiste en excitar en nosotros lo que llamamos exclusivamente un sentimiento" ("Oberman", Carta LXI). (A propósito del último término, observemos que "sentimiento" no tiene el sentido actual, debido a los eclécticos, y designa simplemente toda modificación intuitiva del alma. Pero esto ya es tema distinto.)

<sup>30</sup> Por nuestra parte, contamos treinta y cuatro, con las cuatro semi-vocales. No somos lo bastante competentes en fonética, para manifestar asombro al ver que M. Grammont no los contó aparte, pero sí podemos afirmar su importancia estética. Ofrecen el gran interés de comportarse en el metro como consonantes y, sin embargo, de introducir en él matizaciones vocálicas. Por ejemplo la U de ciertas palabras, como *bruit, nuit, pluie* (que los análisis de Grammont omiten, pues este autor sólo señala los hechos de este tipo a propósito de diéresis y sinéresis), posee un interés estético perfectamente definido. Y hemos hecho suficientes estadísticas acerca de la paleta de Chateaubriand, por ejemplo, para saber que la enorme frecuencia de las semi-vocales (1.87 por ciento son sonidos en las primeras páginas de "Atala", lo cual es enorme en francés) contribuye mucho a la soltura y el colorido del estilo.

sonidos vocálicos, constituye este elemento melódico del verso. En conjunto, forman la gama de que dispone este arte poético desde el punto de vista melódico. El empleo, aquí, por el autor de referencia, del término armonía se relaciona únicamente con el sentido harto impreciso (demasiado extendido para elevarse en su contra), que le lleva a darle la significación de "combinación feliz de elementos diversos" ("Vocab. tech. et crit. de la philosophie" s. v., sens A); y no al sentido más preciso de "carácter estético de la sensación producida por la audición *simultánea* de varios sonidos" (*ibid.*, sens T).

Para decir verdad, esta última definición (según la cual no existirían realmente hechos de armonía en la poesía, siempre monódica) resulta por demás limitada. En música, existen hechos de armonía incluso sin simultaneidad polifónica, sólo en la sucesión melódica de los sonidos. . . De ello se desprende que una melodía pueda tener, y tenga, de por sí, una significación armónica (aquella de la que debe inspirarse el acompañante cuando no adopta un estilo de puro contrapunto). Los intervalos más significativos del movimiento melódico; el conjunto de las "buenas" notas, una vez eliminadas las notas de transición, a menudo bastan para sugerir, para imponer, esta armonía, implícitamente existente en la melodía. Sin contar que la estructura de la escala (hecho en apariencia únicamente melódico) se refiere, con gran amplitud, fundamentalmente, a hechos de armonía. Convendría, pues, hablar menos de "audición simultánea" que de relaciones "independientes de la sucesión".

Tomándolo así, convendría saber si la poesía, en su utilización del material fonético, se ocupa de hechos de verdad armónicos.

Maurice Grammont no se ha planteado este problema cosa muy natural: es imposible plantearse sin dar

un rodeo por la música, pero no por eso deja de ser lamentable.

La cuestión habría de consistir en averiguar si los conjuntos vocálicos, por ejemplo en los grupos de vocales que caracterizan determinado miembro melódico del verso —triada o tétrada— y que son susceptibles de oponerse a las de un grupo distinto, tienden, o no, a reunirse; si estas vocales mantienen entre sí relaciones, y forman una especie de acorde, al que fuere lícito oponer otros acordes (los cuales, sobra decirlo, se presentarían siempre bajo el aspecto “quebrado” de los arpeggios). Todo ello nos llevaría a distinguir, en la escala melódica, relaciones análogas a las que, por ejemplo, ofrecen la tónica o la dominante, o la sensible, etcétera.

Habría que realizar investigaciones interesantes, pero difíciles. Sin adentrarnos por esta vía, señalemos únicamente que convendría cuidarse de suponer que se puede obtener “a priori” semejante escala (la cual habría de buscarse por medio del examen de las obras de los grandes estilistas, además de los poetas), basándose en agrupaciones, en afinidades o en oposiciones sacadas de la fonética.<sup>31</sup> Pudiera ser cierto. Pero también pu-

<sup>31</sup> M. Grammont, en la medida en que se ha adentrado en estos temas, parece suponer que el análisis fonético proporciona necesariamente los marcos de las relaciones. No diremos que esto es erróneo; pero sí que habría de justificarse. Existen puntos en los cuales el acorde entre las relaciones fonéticas y las relaciones estéticas es indiscutible. Tiene razón M. Grammont cuando dice que, “fonológicamente, la e llamada muda es una vocal destacada” (p. 215); pero, desde el punto de vista estético, si esta letra puede destacarse cuando es acentuada, por ejemplo, cuando se escribe en y le sigue una consonante, como en *va-leur*, pierde su valor por entero en su papel prosódico de letra muda, no omitida. Tal vez los “hechos de escritura” desempeñen también aquí un gran papel. No nos olvidemos de que la poesía normalmente se presenta escrita, se ofrece a la vista; ni de que los poetas, psicológicamente hablando, con frecuencia tienen un lenguaje interior visual, e incluso

diera serlo tan sólo en parte, o no serlo en absoluto. El problema es exactamente idéntico al de saber si la escala musical puede basarse únicamente en razones de física acústica. Y actualmente sabemos (Helmholtz lo había ya parcialmente aseverado, Stumpf lo ha demostrado con mayor amplitud, y trabajos recientes lo han afirmado aún más) que, en determinados puntos, existe una distancia considerable entre los substratos físicos de la armonía y los datos artísticos. Distancia que, por varios motivos, podría ser aquí aún más señalada. Digámoslo de una vez: únicamente el estudio concreto de las armonías fonéticas en la literatura, de los distintos acordes y de sus relaciones; el estudio minucioso de la paleta silábica de un Bossuet y de un Racine, de un Chateaubriand o de un Hugo, de un Flaubert o de un Baudelaire, puede permitirnos, quizá, hallar las afinidades, las oposiciones, las relaciones armónicas de la *qualia* del arte verbal, así como comprobar después si, efectivamente, estas relaciones pueden explicarse, siquiera en sus rasgos principales, por medio de las relaciones fonéticas.

Investigación asaz difícil, pero emocionante. Digamos tan sólo que la única melodía eficiente para brindarnos estos acordes, es el método estadístico.

Todos los iniciados en la ciencia criptográfica saben hasta qué punto es en ella instrumento penetrante y eficiente de análisis la búsqueda de las frecuencias. Pero las frecuencias criptográficas sólo se refieren a las letras del alfabeto. Y todavía están por construir buenas tablas de “frecuencias fonéticas” de las diversas lenguas (semejantes a las que utilizan, en sus trabajos, los criptógrafos).<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Criptográfico (distinción que desempeña un papel importante en los hechos erróneamente calificadas de audición coloreada, los cuales, a menudo, son hechos de “lectura coloreada”).

<sup>33</sup> Al respecto, ya tenemos algunos documentos serios, en lo

Si se emprenden investigaciones de este tipo acerca de los escritores, de los poetas franceses, los resultados serán interesantes para destacar las diversas armonías sobre las cuales se basan los efectos estilísticos.<sup>33</sup>

El método estadístico es tanto más indispensable a estas investigaciones, cuanto que sin él siempre se corre el riesgo de insistir subjetivamente en un valor expresivo arbitrariamente imputado a ciertos sonidos, o que insisten especialmente en ellos por una elección que no responde a un predominio real. Pero el método estadístico es muy eficiente en estas búsquedas. Para terminar, bastará con un solo ejemplo.

Sabido es que Victor Hugo descubrió, en sus años de exilio, el interés artístico de los diptongos nasales, de ciertas vocales graves, y de ciertas consonantes, tal como la *b* (oclusiva), pero no la *t* (que lo es igualmente). En una palabra, que compuso una paleta en que los *on*, los *am*, la *u* larga, la *b*, la *m* (y también la *r*, pero esta última, casi siempre la consonante más frecuente, predomina siempre en la gama hugolesca), le-

que al arte taquigráfico se refiere. Es la única base que hasta hoy se nos ofrece. Y no concuerda enteramente con los anhelos de los preocupados en la fonética y en la estética.

<sup>33</sup> El examen armónico de las primeras páginas de "Atala" —aunque estudiadas, desde el punto de vista rítmico por P. Servien, proporciona con el método estadístico, resultados muy curiosos en lo tocante a la paleta fonética de Chateaubriand. Se comprueba, por ejemplo, una frecuencia de 7.5 por ciento para el sonido *r*, el cual tiene una frecuencia de 11 en un texto algo semejante de Hugo (enorme diferencia estadística); una frecuencia muy elevada de la *e* y de la *a* abiertas, así como de la *i* (6.9 para la *e* abierta, que viene en primer lugar entre las vocales; y únicamente 4.8 en el texto correspondiente de Hugo después de la *a*, la *i*, de *e* y de *an*). Un número muy bajo de consecuciones directas de consonantes. La paleta de Chateaubriand es a la vez admirablemente brillante y admirablemente nítida y luminosa. Se la puede comparar, en pintura, a la de los pintores (por ejemplo, Monet) que se han atrevido a asociar directamente tonalidades a un tiempo vivas y claras.

tras que adquieren una importancia estética muy destacada. Ahora bien, examinemos la "Canción de los aventureros del mar". Por P. Berret sabemos que estaba compuesta hacía ya mucho cuando Hugo la insertó en la "Leyenda", añadiéndole únicamente una estrofa. ¿Cuál? Supongamos que no lo sabemos, y estudiemos las frecuencias. Estas, efectivamente, aparecen todas acordes con su paleta (con su gama, si se prefiere) anterior al exilio. Paleta clara y mate:

*On fit ducs et grands de Castille  
Mes neuf compagnons de bonheur  
Qui s'en allèrent à Séville  
Épouser des dames d'honneur.  
Le roi me dit: veux-tu ma fille?  
Et je lui dis: merci, Seigneur. . .*

[Hicieron duques y grandes de Castilla / de mis nueve compañeros de dicha / que se fueron a Sevilla / a esposar damas de honor. / El rey me dijo: ¿quieres mi hija? / Y le respondí: gracias, Señor. . .]

Una sola estrofa nos da, estadísticamente, las frecuencias de la paleta de Guernesey; hela aquí:

*J'ai là-bas, ou les flots sans nombre  
Mugissent dans les nuits d'hiver  
Ma belle farouche a l'oeil sombre  
Au sourire charmant et fier  
Qui chaque soir chantant dans l'ombre  
Vient m'attendre au bord de la mer. . .*

[Esoy allá, donde olas sin número / mugen en las noches de invierno / mi bella altiva, de mirada sombría, de sonrisa llena de encanto y orgullo / que todas las tardes, cantando en la oscuridad / viene a esperarme al borde de la mar. . .]

Y es, en efecto, la que data del exilio. Y por cierto, desde luego en forma bastante impresionante, quiebra

hasta cierto punto todo el poema, con su colorido poético y estilístico muy diferente. Un poco a la manera de un Rembrandt colocado entre unos Rubens.

¿Será menester decir que no obedece al hecho de que Faenzette, de Fiésolle, tenía realmente los ojos negros, ni a que, en verdad, el mar, en invierno, es duro en el golfo de Calabria (ni a que Hugo pensara en la Mancha y en las mujeres de los marinos de Guernesey) la existencia, en esa estrofa de las palabras *altiva*, *sombria*, *encanto* y *orgullo*? ¿ni tampoco la de esas *r*, esos *on*, esos *an*, sino que esa música es la causa de que Faenzette tenga ese tipo de belleza en el crepúsculo marino?

Esperamos que estas observaciones no hayan fatigado excesivamente al lector; estudio que hemos deseado mantener lo más cerca posible del hecho artístico positivo y concreto. Uno de sus encantos, así logrados, consiste justamente en dejar transparentar, a través del aspecto peculiar de los hechos, este hecho artístico más profundo, más íntimo, que sólo puede ser destacado por la comparación, y que permite advertir, en la poesía, una música. Y digo una música, no a manera de metáfora, sino porque así me lo imponen la correspondencia, el empleo exactamente de los mismos medios, conforme a reglas funcionalmente idénticas. Música en verdad mucho más tosca, mucho más simple que la del músico; y, sin embargo, no menos acreedora a la admiración, por el modo en que, con medios y materiales en efecto muy elementales, muy rebeldes; muy poco flexibles, y que es preciso utilizar tal como nos los ofrece el lenguaje, logra realizar ritmos, melodías y armonías en verdad mágicas.

Sucede con el poeta, en cierta manera, lo que con los ceramistas de antaño, de tiempos no muy remotos: antes del desarrollo de la química, y de la mezcla co-

social de las materias primas. Se hallaban obligados a trabajar con el barro, la tierra y las arenas de su terruño, con los únicos colores que este terruño les proporcionaba: verde cobrizo, azul cobalto, rojo hierro; y con los acordes empíricos de esta guisa puestos a su disposición, con las formas que les permitían el pincel o incluso el cuerno agujereado que utilizaban, iban dar a su obra un hechizo peculiar, insertando las flores, los animales, en amplias y sencillas estilizaciones, decorándolas con esmaltes refulgentes o sombríos, en policromía de hábil e ingenuo artificio, y componían de esta suerte, también ellos, una música.

Y de desear es también que aquellos que estudian a nuestros poetas, reconozcan que la paleta del terruño —una de las más ricas, una de las más variadas, y a la vez de las más sinceras que darse puedan— permite, si se la sabe emplear, un arte cuyos recursos en nada son inferiores a los de aquellos de que se vanagloria cualquier otra música verbal.

SEXTA PARTE  
MÚSICA Y ARTES PLÁSTICAS

XXIX. ARABESCO Y MELODÍA  
INTRODUCCIÓN

YA HEMOS hablado del arabesco, a propósito de la curva rítmica del verso, de esta curva que es uno de los medios más potentes de su magia. Es el propio gesto del mago; el acto al cual va unida, por el solo perfil del movimiento, una virtud, una eficiencia, una acción de taumaturgo: hechizo, embrujo, beneficio, encanto o sortilegio. Más tarde habremos de averiguar qué es lo que surge de este sortiligo: rostros o paisajes, plantas fantasmales o ciudades míticas. Por ahora, prosigamos nuestra investigación tal como la llevamos. Preguntémonos si esta palabra arabesco no es una comparación, una metáfora. ¿Acaso, aplicada al ritmo de un verso, o al perfil de una melodía, indica sólo la comunidad de principio artístico, la proximidad del lugar en el esquema de una clasificación? ¿Acaso no es posible ahondar más en estas correspondencias? Este es el problema a la vez más importante, más imperativo, más central, y también más exigente; el más difícil que se nos plantea. Y en la comparación entre la música y las artes plásticas, es en donde (tomando el toro por los cuernos) este problema aparecerá mejor centrado, más directo.

Lo plantearémos primeramente de este modo: ¿acaso existen afinidades morfológicamente precisas entre ciertos arabescos y ciertas melodías? ¿Acaso pueden imponerse leyes estructurales análogas, hasta en sus porme-

nos, a unas artes tan distintas entre sí, una de las cuales se dirige a la vista, en lo simultáneo, por unos rasgos susceptibles de ser trazados en negro sobre blanco, con pluma sobre papel; la otra al oído, en la sucesión, por estremecimientos esporádicos del aire, por la vibración de una cuerda de chelo, o de una garganta?

El problema sólo es interesante cuando se penetra completamente en él, con todo el aparato de conocimientos científicos, filosóficos y artísticos necesarios para establecer una convicción sólida y unas conclusiones que tengan el rigor del hecho objetivo. Si sólo se tratara de sostener una metáfora y de justificar una analogía sentimental, ya habríamos dicho bastante.

Así es que pedimos al lector tenga suficiente paciencia para seguir una demostración de filosofía científica, dentro de la atmósfera de la estética seria. Si prefiere la estética fácil, podrá contentarse con echar un vistazo a las figuras de los tres capítulos siguientes: xxx, xxxi y xxxii. Y, a lo que quede en su mente del expediente de la cuestión, podrá añadir que todo el desarrollo que ilustran se encuentra escrito en forma que es igualmente valedera, desde el punto de vista del filósofo, del psicólogo, del decorador y del músico. Se trata únicamente de hablar a la vez por Helmholtz, por Bergson, por el Perugino y por J. S. Bach, y de resultar convincente en nombre de cada uno de ellos, según las exigencias más estrictas de su disciplina. Discúlpese por tanto cierta tecnicidad, y el requerir en cierto modo, la atención del lector.

XXX. EL PROBLEMA DE LA ESPACIALIZACIÓN  
DE LAS MELODÍAS

LA TESIS de un parentesco estético entre el arabesco y la música, aparece en una obrita más a menudo citada

que leída, y ya antigua: el famoso opúsculo de Hanslick, *Von Musikalischen Schönen*, 1854.<sup>1</sup>

Uno podrá asombrarse de que una idea tan notoriamente justa y fundamentada haya provocado gran resistencia. Las objeciones que se le hicieron, en la mayoría de las veces, obedecen, bien sea a un desconocimiento de la verdadera naturaleza, e incluso de la importancia histórica del arte del arabesco (al que conviene sumar, en la época moderna, la "pintura pura": e insistiremos una vez más en este punto); bien sea a la confusión que con frecuencia se establece (y de la que el propio Hanslick es, hasta cierto punto, responsable) entre la idea tan justa de esta afinidad, y las tesis más sujetas a controversia de una estética "formalista", e incluso "intelectualista".

Consecuencia de tal confusión es que, a menudo, aquellos que quieren combatir la tesis de Hanslick (cual, por ejemplo, antaño, J. Combarieu),<sup>2</sup> emplean (por una extraña desorientación del tema) gran parte de sus esfuerzos en reivindicar en su contra los derechos del sentimiento en el arte. Cual si un arabesco, o una pintura pura, hubieren de hablar tan sólo a la inteligencia, y no implicaran un interés sentimental, ni una facultad de emoción.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Esta tesis, por otra parte, también ha sido defendida en otras obras. En *L'Esthétique*, de Ch. Véron, páginas 369 ss., se citan páginas jugosas de Ch. Beauquier (*Philosophie de la Musique*, pp. 193 ss.), que siguen siendo interesantes: "La impresión general de la música en el oído es la del caleidoscopio en la retina", etc.

<sup>2</sup> La *Musique*, ses lois, son évolution, 1913 (pp. 37-42).

<sup>3</sup> Hemos de lamentar además el encontramos, en un maestro de la estética tan notable como Lionel Landry (*La Sensibilité Musicale*, primera ed., 1931, pp. 167 ss.; 171 ss., 174, y sobre todo 183) huellas de este prejuicio. Hace ya mucho que Gayet (*L'Art arabe*, pp. 96-98) escribió cosas excelentes acerca de los valores sentimentales de los entrelazados y las combinaciones poligonales de la decoración islámica. Observa cómo los polígonos juxtapuestos en números pares despiertan "sentimientos graves, impregnados de

Pero este no es el problema. No se trata de formar teorías acerca de la esencia de la belleza musical, o del valor más o menos sentimental del arabesco. Se trata de saber (y es, ésta, una de las cuestiones en que sólo puede intervenir el estudio positivo de los hechos), si existen analogías morfológicas positivas entre las obras musicales y las obras del arte ornamental; si, por ejemplo, una transposición espacial de la línea de una melodía proporciona una curva con valor decorativo y perfil satisfactorio, desde el punto de vista de las exigencias esenciales de la estética del arabesco. En caso afirmativo, la experiencia resulta crucial; y a nuestras teorías, y a nuestras opiniones estéticas, es a las que corresponde tener en cuenta este hecho y explicarlo, si es posible; no hay opinión que pueda nada contra un hecho.

de serenidad"; y los impares: "una vaga melancolía, inquietud, descontento". Muestra en qué forma los entrelazados pueden exaltar todo esto: "La imagen derivada de la asociación del cuadrado y el octógono da idea de la eterna inmutabilidad, la que tiene por base el heptágono, la de un impreciso e inquietante misterio", etc. . . Una vez sea Balzac algo responsable de la tesis contraria: "Con el arabesco que da la paternidad, el anciano siempre elegía sus obsesiones entre las obras cuya ornamentación pertenece a este género llamado arabesco, y que, al no hablar, ni a los sentidos, ni a sí mismo, hablan únicamente al espíritu por medio de las creaciones de la fantasía pura" (*L'Enfant maudit*, ed. Bouteron, p. 140). En el contemporáneo de Balzac, Edgar Poe, al titular *Tales of the Arabesque and the Arabesque* una compilación de sus cuentos, ninguno quisiera decir que la especie de la rareza que buscaba causara, ni terror ni risa, ni nostalgia poética, ni otras mil emociones más sutiles. En las "Memorias" de Cellini (t. 1, capítulo 1) se encuentra una página curiosa, que alaba "estas hermosas y caprichosas ornamentaciones que los ignorantes llaman grotescos". Por lo general, conviene consultar, acerca de la significación estética de los arabescos, a aquellos que gustan de él, y no a aquellos para cuya comprensión este arte es hermético. Resulta bastante divertido comprobar que el Sr. Franck, en el prólogo de su "Diccionario de las Ciencias Filosóficas", al hacer la crítica del *Encyclopädisch-Philosophisches Wörterbuch* de Krug, y al reprocharle el "no responder a la seriedad

Pero la experiencia es delicada, es una de las más difíciles y de las más importantes de la estética comparada.

¿Acaso es posible aducir fenómenos físicos, que mecánicamente originan figuras decorativas por medio de vibraciones musicales? Uno piensa, bien sea en los remotos experimentos de Chladni (figuras conseguidas por vibración de una placa enarenada), o en la prosecución de estos experimentos por Savart (quien procuró clasificar las figuras), o en el "eidófono" de Mrs. Watts Hughes (*Voice figures*, 1891); o, por último, en los hechos, mucho más recientes, referentes a los arabescos originados por los medios ópticos utilizados en la técnica de la película sonora.<sup>4</sup>

Algunas de estas figuras tienen notorios caracteres estéticos, pero, con frecuencia, tales caracteres son fortuitos; obedecen a determinadas condiciones del experimento (simetría en las figuras de Chladni, por ejemplo), independientes del hecho musical básico. No es el hecho musical, sino el artificio físico empleado, el que introduce estos caracteres morfológicamente satisfactorios, sin que correspondan a nada inherente a la música. Nos hallamos en presencia únicamente de una "estética de la vibración". E igual observación cabe hacer respecto de las curvas de la grabación en película. Parte de sus caracteres estéticos se deben a la máquina grabadora (por ejemplo, las inflexiones sobre segmentos de círculo, debidas al aparato galvanométrico). El mayor defecto de estas curvas es, primero, que descomponen en ondas distintas lo que para la sensibilidad aparece como algo continuo; segundo, que estas ondas dan el

del tema", atestigua la presencia de un artículo sobre los "Arabescos", como "inadecuada digresión" en una obra de esta índole.

<sup>4</sup> Puede consultarse un artículo interesante en *Nature*, del 15 de noviembre de 1932. Véase también la presentación de la "pista sonora" en "Fantasía".

plejo sincrético en el cual la audición discierne (por ejemplo armónico) voces polifónicas distintas: pero son las curvas de cada una de estas voces polifónicas las que se trata de conseguir. No disponemos de aparatos susceptibles de hacer mecánicamente este análisis armónico. Los aparatos de análisis armónico, cuyo tipo precede el mareógrafo de Kelvin, no nos pueden servir de nada en este caso. Por lo tanto, es menester construir las curvas de que hablamos a partir del documento musical (en el cual este análisis ya ha sido hecho). Pero, bien, ¿según qué principios? todo el valor del experimento estriba en la elección racional de las coordenadas.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Repetimos que tales discusiones no pueden tratarse frívolamente. (Por ejemplo, lamentamos ver figurar en obra tan importante como *La Musique et la vie intérieure*, 1921, de Bourguès et al., "curvas dinamogénicas" de la música, conseguidas "por el procedimiento simplificador de la intuición"). En general, el físico debe estar alerta contra esta clase de apreciación estética, basada en confusas equivalencias impresionistas, en un problema en el que solo tiene interés el experimento realizado conforme a métodos rigurosos. Y en fin, recordaremos, para un público de otro tipo (especialmente para los físicos) que el hecho artístico adecuadamente observado tiene su carácter positivo propio; y que en donde existe una correspondencia entre las prácticas del arte musical y el punto de vista científico, conviene no pensar que es el músico quien se equivoca al apreciar sentimentalmente, y en forma confusa, hechos que el físico puede abarcar con el debido rigor), aunque esta divergencia es, en sí misma, un hecho positivo, que obedece a sus razones. Unas son psico-fisiológicas; otros propiamente estéticos; mas no hay que olvidarse que el hecho estético (o, si se prefiere, referente al medio positivo del arte) es un hecho completamente objetivo y real. Muchos hombres de ciencia ignoran hasta qué punto la estética puede constituir una disciplina rigurosa, que estudia, conforme a métodos adecuados, hechos específicos, harto distintos de los hechos físicos referentes a la estructura de los materiales: guardan relación con el "empleo" artístico de estos materiales, según reglas que se trata, justamente, de destacar, y en que la desviación eventual respecto a la sugestión del físico es sintomática. Esta última observación es, por cierto, especialmente importante para el capítulo XXXII, que tratará en particular de esta desviación.

J. Combarieu, a quien acabamos de mencionar, nos proporciona a la vez la indicación del lado hacia el cual es preciso dirigir nuestra investigación, y de lo que conviene evitar muy en particular, cuando nos dice (*op. cit.*, p. 40): "He considerado una pieza de música, el Adagio de la *Sonata Patética*, y en papel de copia, he trazado el arabesco logrado al seguir las líneas melódicas (textual). El resultado es de lo más desagradable, incoherente y absurdo. Es un experimento que creo interesante, pues, por más que Hanslick hable de sus "líneas sonoras", sólo las podemos captar como líneas en el espacio. Y estas líneas son un garabato carente de valor".

Combarieu no se explica acerca de ninguno de los convencionalismos de coordenadas que ha podido hacer (¡y en ello estriba todo!) para lograr estas líneas melódicas. Incluso la intervención del papel de copia para "seguir" estas líneas, parece indicar que calcó estas curvas sobre las notas de la partitura escrita, agrupándolas ¡como si se tratara de la gráfica de una temperatura!

Mirándolo bien, el intento no es enteramente absurdo. En efecto, nuestro sistema de notación musical es, hasta cierto punto, un intento por traducir en relaciones en el espacio hechos musicales. Pero importa mucho averiguar por qué razones esta traducción resulta imperfecta e insuficiente.

Primeramente: la notación musical tradicional es heterogénea. La altura absoluta del sonido se designa en ella, unas veces por el lugar que las notas ocupan en el pentagrama, otras, por un sistema totalmente diferente: el empleo de signos convencionales, tales como sostenidos, bemoles, becuadro, doble sostenidos, doble bemoles. Reparemos en que la noción de tonalidades "simples" (*do mayor, la menor*) o complicadas (*la sostenido menor, do bemol mayor*) sólo se refiere a estos hechos de escritura. Acústicamente, no corresponde a nada. Añadamos que la duración de los sonidos queda

notada a la vez por un sistema de signos convencionales (blancas, negras, corcheas, etc.) y, hasta cierto punto, por espacios proporcionales.

En segundo lugar: hechos disparejos están representados del mismo modo. Entre la quinta justa (*do-sol*) y la quinta disminuida, o tritón (*si-fa*) no existe ninguna diferencia gráfica. Parte de los estudios musicales elementales responde a la necesidad de restablecer mentalmente la diferencia de los hechos que la notación representa idénticamente. Por igual, los intervalos de tono o de semi-*tono* diatónico, de la tercera mayor o menor, anótanse del mismo modo. (El intervalo gráfico entre una nota escrita en una línea del pentagrama y la nota escrita inmediatamente arriba de esta línea, corresponde a un tono entre *do* y *re*; a un semi-*tono* entre *re* y *fa*.)

En tercer lugar: hechos idénticos se representan en formas distintas. No me refiero únicamente a la diferencia de posición (en las líneas o entre las líneas) de las notas de octava a octava, de modo que se da una "no-ciclicidad" gráfica para hechos esencialmente idénticos. Pienso en la multiplicidad de las claves: la de *sol*, la de *do* en tres posiciones, más las de los instrumentos de transposición. Con lo cual en seis instrumentos —por ejemplo el órgano en clave de *fa*, el violonchelo en clave de *do* tercera, el corno inglés, que se escribe una quinta más arriba de la nota real, el corno de armonía, que se escribe una octava más arriba de la nota real, y el clarinete en *si bemol*, que se escribe en clave de *sol* y se lee en clave de *do cuarta* —que dan al unísono el mismo efecto tendrá, en la partitura orquestal ¡seis representaciones distintas!

En cuarto lugar: un sonido que no pertenece a nuestro sistema musical occidental y moderno, no tiene representación en esta escritura. Ésta resulta inutiliza-

ble, no sólo cuando trata de escribir ciertas músicas exóticas (lo cual la hace impracticable para el sociólogo) sino incluso para anotar un sonido físicamente presente en nuestra práctica orquestal, si bien extraño a la escala de Zarlín.<sup>6</sup> Por tanto, tampoco el físico la puede utilizar.

Todas estas razones hacen que la escritura musical actual, no sólo no proporcione, en modo alguno, una transposición del hecho musical, sino que deba ser considerada como muy primitiva y enteramente irracional.

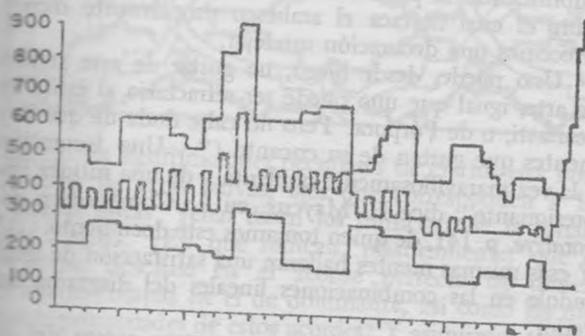
No se trata, por supuesto, de sustituirla *prácticamente* por otra (la escritura tradicional ya está demasiado incorporada a nuestra cultura, y representada por una edición demasiado abundante), pero la estética general desearía disponer, para investigaciones teóricas, lo mismo que para estudios prácticos acerca de las músicas primitivas o exóticas, y asimismo de los hechos acústicos, de una escritura racional, susceptible de ser utilizada en todos aquellos casos en que la usual es insuficiente. Más adelante, propondremos una solución a este problema.

Tornemos ahora a nuestro problema gráfico.

<sup>6</sup> Por ejemplo, en los debates de los físicos acerca de la génesis de la escala, se omite con frecuencia el decimos qué sonido como los armónicos nº 7, y sobre todo 11, surgen a un tiempo de nuestras tonalidades y de nuestra escritura, y entran en ellas únicamente merced a los convencionalismos que, por ejemplo, anotan como *fa sostenido* el onceavo sonido del corno en *do*, a pesar de que todos saben que se encuentra a medio camino entre el *fa becuadro* y el *fa sostenido*. Prácticamente, el físico posee su propia escritura: emplea nombres de notas escritas con todas sus letras (nombres que, entonces, cumple interpretar en el sistema pitagórico), realizadas por sostenidos y bemoles, con indicación del lugar de las octavas, y (según el procedimiento introducido por Helmholtz), subrayadas, encapuchadas con una o dos líneas, para anotar los sonidos pitagóricos, rebajados o elevados con una o dos comas. En calidad de "escritura", el procedimiento es rudimentario y primitivo. Permite anotar "sonidos aislados", pero no es una verdadera escritura musical.

Otra solución, muy natural y en todo caso instructiva, es la siguiente: tomar en abscisas los tiempos, y ordenadas las frecuencias físicas de las vibraciones; y reunir (prolongando en línea recta la curva durante toda la duración del sonido) las notas pertenecientes a la misma voz melódica.

Apliquemos estos principios al Adagio de la *Patémica* (ya que es la pieza que sirvió para el experimento de Combarieu). Obtendremos, para los ocho primeros compases, las curvas siguientes:



El experimento ya resulta concluyente. Las curvas halladas, no son "incoherentes" ni "absurdas". Por el contrario, aparecen notablemente equilibradas. El balanceo regular del dibujo de acompañamiento, por el que el tenor ocupa, pudiérase decir que constantemente, una sola voz, dos planos armónicos (la armonía aparece como de tres voces, y en realidad tiene cuatro) resulta curiosamente proporcionado al movimiento colectivo de las otras dos voces. También de éstas se destaca el gesto en una forma enteramente satisfactoria. La línea del bajo, unas veces siguiendo, otras compendiando, la de la contralto, en un movimiento mucho más

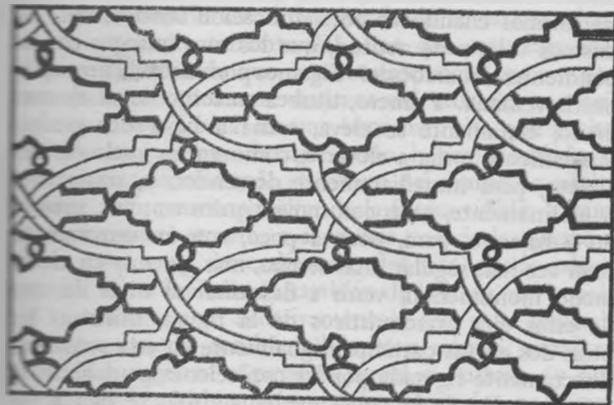
estilizado, tiene con la de encima una relación en realidad equiparable a aquella en que se encuentran, por ejemplo, las bases más austeras de un edificio con las partes superiores, tanto más labradas, cuanto que apuntalan sin actuar. Pero, lo que aquí atrae especialmente la atención, por interés estético es la línea melódica. Su analogía con las que combina el arte del arabesco no puede discutirse. Para facilitar esta aseveración, recurriremos a ciertas obras decorativas positivas, iconográficamente comprobadas, situadas. Un poco más adelante (suprimiendo la parte del fondo, las palmas y escudos, sobre el cual destaca el arabesco propiamente dicho) ofrecemos una decoración mudéjar.

Uno puede, desde luego, no gustar de este género de arte, igual que uno puede ser refractario al estilo de Scarlatti, o de Pórpora. Pero no cabe duda de que hay mentes que gustan de su encanto ("...Una decoración a la vez maravillosamente opulenta y de una nitidez impresionante", dice H. Mayeux, en *La Composition décorative*, p. 141, de quien tomamos este documento. . .).<sup>7</sup> Y esas mismas mentes hallarán una satisfacción de igual índole en las combinaciones lineales del diagrama anterior.

Con todo, conviene no equivocarse acerca del alcance de esta analogía. Las cualidades plásticas de este diagrama no son las mismas que las del fragmento musical que lo determina. Sería imposible pretender que nadie pueda, al verlo, sentir exactamente las mismas impresiones que al oír el Adagio de la *Patética*.

En primer lugar, porque estas gráficas no pueden

<sup>7</sup> Lo hemos tomado expresamente de la más clásica de las obras acerca del arte decorativo, para que no se nos pueda acusar de haber querido presentar un documento favorable, o de haber aprovechado una coincidencia excepcional. Como se ve, confrontamos el famoso texto musical que sirvió a Combarieu para su experimento, con el ejemplo típico de arabesco suministrado por la obra más clásica, y la concordancia es asombrosa.



indicar las significaciones peculiares de ciertos ejes horizontales de estas curvas, ejes que corresponden a las "buenas notas" (cual dicen los músicos) de la tonalidad elegida. ¿En qué indican, plásticamente, que el principio descansa en el acorde perfecto de tónica, el cuarto compás en el de dominante, así como las distintas propiedades de estos acordes? Y asimismo, ¿cuáles son aquí, las relaciones consonantes y disonantes? Podemos, desde luego, advertir, en la segunda mitad del quinto compás, cuán juntas aparecen las curvas; y esta asociación, así como la posición del compás, permiten reconocer el intervalo disonante de segunda. Pero, plásticamente, esta relación no ofrece nada comparable a la impresión que resulta de la audición simultánea del *re bemol*, y del *mi bemol*; y, en forma general, hay que reconocer que tales diagramas sólo trasponen efectivamente, en el orden visual, el elemento contrapuntístico de la música.

Uno podría dejarse llevar de la tentación de establecer una analogía "expresiva" en esta clase de delinea-

ciones. Los movimientos de la melodía acaso no tienen las mismas cualidades de significación sentimental, los mismos valores de actitud, que los movimientos correspondientes del arabesco? Sigamos con la vista la melodía beethoveniana. Primero, titubea en torno de su eje mediano; claramente se eleva; torna a bajar dos grados; rápidamente torna a elevarse, como en un vuelo de tres aléteos, para inmediatamente descender, y, unas veces paulatinamente, otras con movimientos amplios, subiendo y bajando, para, poco a poco, con un movimiento cada vez más regular, más sereno, más grave, y en cierto modo monumental, venir a descansar al nivel de uno de estos ejes característicos de la figura; mientras las otras dos curvas participan igualmente en esta serenidad directamente figurada por las oscilaciones gradualmente amortiguadas de la curva mediana. ¿No se dan acaso mentes, rápidas para la transposición visual, que creerían ver una figura femenina envuelta en velos negros, deslizarse por el pretil de una terraza; elevarse primero; después bajar por una gran escalera hacia unas aguas sombrías, cuyo lento ondular se expresa por el balanceo del acompañamiento, y bajo las cuales su reflejo evoluciona simétricamente en los movimientos simplificados del bajo?

Pero esto, desde luego, es literatura. Es lo que entienden del embrujo de la música, los que no entienden de música.

La delineación melódica actúa en nosotros por sus cualidades propias (y no por ninguna evocación del segundo grado). Para todo músico existe, en ciertas series de sonido (igual que para el decorador en ciertas inflexiones de las líneas) algo triste, tierno, animado, o apasionado, sin que ello pueda explicarse con medias palabras, una evocación externa, una asociación de ideas. En la melodía en sí, la cual es tierna o triste, desgarradora, severa, adorable, igual que un rostro. ¿Qué sería de

amor (dejaría de ser un drama) si no fuera cierto que existen rostros tiernos o desgarradores, severos o adorables, independientemente del alma que está más allá? ¿No cabe duda de que estos rostros son tiernos o desgarradores, simplemente a causa del arco de una ceja en esta u otra forma, de una boca más alta que ancha, de una nariz como la que pudo haber cambiado la faz del mundo. Es todo el secreto del drama de ciertos rostros, esta esencia peculiar de la forma visible. Y también es todo el secreto, o al menos uno de los secretos, de la música (y, generalizando, del arte), esta esencia peculiar de la melodía (y también de la línea; del acorde de los colores, y así sucesivamente). No cabe duda de que una melodía resulta indolente o irónica, soñadora o coqueta, ingenua o perversa, cruel o burlona (y que sea posible realmente amarla) a causa de una apoyatura de la mediante (lo cual implica una interrogación), de una disonancia inferior de retorno de un tono entero (lo cual tiene un encanto arcaico), de un movimiento melódico que recorre la octava sin sus semitonos (lo cual tiene un sabor extraño y exótico) y así sucesivamente. Y esto nos da la clave de la significación exacta de estas transposiciones lineales de la música. No nos confiamos enteramente el hechizo, pero hacen resaltar los elementos formales que lo originan.

Hay una frase muy bonita de Chateaubriand. Habla de una mujer, de una mujer música: "Parecía —dice—, como si fuese ella misma melodía visible, y que diera vida a sus propias leyes."<sup>8</sup> Es el ideal mismo de ciertas transposiciones coreográficas.

Es igual sucede con el arabesco conseguido de este modo: en cierta manera (con ciertas reservas que no se trata de hacer) se trata, en efecto, de la melodía visible y que da vida a sus propias leyes.

<sup>8</sup> Fragmentos publicados por V. Giraud, Chateaubriand (p. 20).

artístico de esta forma de arte) no se respeta aquí en modo alguno. Plásticamente, la aparición del tema con la voz de tenor (a la izquierda de la figura) queda más o menos equilibrada estéticamente, a pesar de estirarse demasiado en sentido vertical. Esto último ya es excesivo en la respuesta del alto. Y cuando, en el octavo compás, los altos se apartan con idéntico movimiento, para dejar libre la entrada del bajo que torna a tomar el tema, éste, en cambio, resulta de tal modo aplastado, que apenas si es posible reconocer en él la forma temática.

Todo hombre de ciencia, acostumbrado a manejar los métodos gráficos, podrá darse cuenta inmediatamente de lo que se trata: para restablecer la identidad morfológica, es menester utilizar coordenadas logarítmicas; por tanto, tomar en ordenadas los logaritmos de las frecuencias. Es decir, los intervalos melódicos.<sup>10</sup>

Mas conviene hablar con precisión. ¿Qué principios es menester adoptar para establecer racionalmente los valores aritméticos de estas ordenadas logarítmicas?

Aquí es en donde interviene provechosamente la solución a discutir del problema, antes planteado, de la escritura musical racional. En efecto, ésta nos proporciona a un tiempo un instrumento de trabajo ampliamente útil, y una solución cómoda y precisa del problema ante el cual nos encontramos.

Pero esto requiere capítulo aparte.

<sup>10</sup> Un psicólogo pensará, quizá, al respecto, en la ley de Fechner y considerará las frecuencias físicas como excitantes, a los que responden, a título de sensaciones, las impresiones musicales. Mas, ello sería una interpretación a la vez simplista y anticuada. No se trata de sensaciones, sino de percepción de las formas. El hecho es que sucesiones de sonidos, bajo relaciones geométricas de frecuencia, se traducen, para el oído, en movimientos de módulos aritméticos. En esto se basa la noción melódica de intervalo.

## XXXI. ACERCA DE LA ESCRITURA MUSICAL RACIONAL

¿A qué condiciones ha de responder una escritura musical racional?

Primero: tiene que manifestar, por medio de relaciones aritméticas, los intervalos reales de los sonidos en la melodía.

Segundo: tiene que expresar, por medio de notaciones cíclicas, los fenómenos cíclicos en los cuales se basa la organización musical por octavas (identificación nominal de los sonidos de relación 2/1 de frecuencia, base del apoyo de las quintas en la octava y, por consiguiente, de la estructura de nuestras tonalidades).

Tercero: debe presentar la altura absoluta de los sonidos.

Cuarto: ha de poder anotar un sonido puro cualquiera, incluso extraño a nuestro sistema musical occidental moderno.

Fácil es demostrar<sup>1</sup> que la siguiente solución del problema es la única matemática posible.

En primer lugar, se puede demostrar que, al llamar  $x$  el número que es preciso hallar para designar una nota, y  $n$  el número de vibraciones por segundo correspondientes, la fórmula siguiente:

$$x = 12 \log_2 n \times \frac{16}{435}$$

<sup>1</sup> Véase nuestro artículo "L'algorithme musical", ("Revue musicale", 1927, 9-10, pp. 204 ss.) que ofrece, en forma más completa, las discusiones de las que sólo reproducimos aquí los resultados esenciales, con algunas ligeras modificaciones, que tienen por objeto aprovechar los progresos de esta cuestión desde aquellos tiempos, o bien aportar algunos perfeccionamientos prácticos de acuerdo a los procedimientos ya propuestos. También se encontrarán algunas de las figuras que aquí reproducimos.

(fórmula cuyo principio consiste en sustituir los logaritmos de base diez por los logaritmos de base dos) proporciona, para todos los sonidos musicales, valores aritméticos que responden a todas las condiciones del problema, cuando el resultado está escrito en numeración duodecimal.

En efecto, cada nota de la escala temperada, en estas condiciones, queda expresada por un número de dos cifras, de las cuales la primera designa constantemente el lugar de la octava, a partir del origen indicado por la fórmula (tomándola un poco más abajo del umbral inferior de la audición musical), y la segunda designa, en cada octava, siempre la misma nota de modo que corresponda al *la*, como cifra de unidades 0 (al *do*: 3; al *do sostenido*: 4; al *re*: 5, etc.). Como se sabe, es menester, en la numeración duodecimal, contar con dos cifras más que en la decimal: pongamos que 6 significa diez, y  $\omega$  significa once.

En efecto, se podría demostrar que las condiciones exigidas no pueden cumplirse si se emplea una notación matemática basada en el sistema decimal.<sup>2</sup>

La fórmula que acabamos de dar es la *justificación matemática* de la notación, con relación a los datos de la física. Pero quien quiera utilizar prácticamente esta notación, para nada necesita conocer su fórmula físico-matemática. Le bastará, totalmente, con saber los nom-

<sup>2</sup> Esto es lo que ha hecho que fallaran los principales teóricos que se han ocupado de este problema. Ellis y Hornbostel intentaron, cierto, decimalizar la medida de los intervalos musicales, tomando como unidad la centésima parte del semitono temperado, pero existen 1 200 unidades de esta clase en la escala; y no existe la periodicidad en la octava. En cuanto a la unidad de los físicos, el savart o intervalo cuyo logaritmo vulgar es 0.001, que responde enteramente a la necesidad de decimalidad, renuncia totalmente a adaptarse a la organización musical de los sonidos. La misma octava se lleva en sí un número irracional, o sea 301.03... El semitono temperado vale algo más de 25.

bres, en cifras, de las siete notas de la escala. *Do, re, mi, fa, sol, la, si, do*, se llaman de este modo, *tres, cinco, siete, ocho, diez, doce, dos, tres*, y se escriben 3, 5, 7, 8, 6, 0, 2, 3 (respecto al 0, conviene no olvidar que, en la numeración duodecimal, el 10 es el doce); por ejemplo, 60 significará el *la* de la sexta octava.<sup>3</sup> Es el *la* del diapasón.<sup>4</sup> Bastará, en fin, con saber que un sostenido temperado, o un bemol, se expresan por la cifra superior, o inferior en una unidad, a la de la nota natural. Como el *fa* es 8, el *fa sostenido* será 9.

Para transformar estas cifras en medio práctico de escritura, bastará con adoptar las convenciones siguientes:

<sup>3</sup> Corresponde a la tercera octava de la notación usual, cuyo origen (según lo propuesto por Sauveur) está en el *do* de 32.3 vibraciones; convencionalismo tan poco acertado que obliga a anotar índices negativos sonidos musicales corrientes (el *la* de la parte superior del piano, es *la* - 1). Repárese en que el número 60, en numeración duodecimal, se encuentra en la misma posición mediana que el 50 de la numeración decimal, con relación a 100.

<sup>4</sup> Se trata del *la* del congreso de 1859 (de 870 vibraciones). En 1903 una comisión "internacional" (?), teniendo en cuenta la tendencia imperante a elevar el acorde (tendencia favorecida a ciertos efectos orquestales, en particular para los solistas, muy lamentable para el arte del canto) ha autorizado un *la* más bajo, que es el que actualmente se distribuye radiofónicamente. Sin embargo, en todo esto hemos mantenido el valor tradicional (que, por otra parte, siempre legal en Francia) del *la*, pues toda la literatura científica sobre este tema, al igual para los físicos que para los musicólogos, está escrita conforme a este convencionalismo, por lo que sería ocioso complicar la cuestión con la intervención de un *la* más alto, que es, en sí, bastante elevado, por deferencia al *high pitch* americano. Si se acabara por ser adoptado por los físicos y los musicógrafos, bastaría en la fórmula matemática general que hemos dado más arriba, con sustituir por 440 el divisor 435. Basta, desde luego, con saber que la cifra duodecimal 60 responde al *la* del diapasón y que en la fórmula dada antes, la última cifra debe fijarse conforme al *la* del diapasón adoptado. Pero, desde el punto de vista científico y artístico, es lamentable hacerle el juego a la manía de elevarlo hacia lo alto. ¿En dónde quedará el *la* en el año 2000 (es decir, dentro de 53 años)? Y entonces ¿quién podrá cantar a

Cada cifra habrá de representar una unidad de duración que habrá de ser inicialmente designada (casi siempre, la semicorchea; pero a veces basta con la negra, o incluso con la blanca). El guión habrá de indicar la prolongación de esta nota durante la unidad de la duración; y el signo = una pausa de igual duración. Una raya horizontal encima de varias cifras sucesivas, indica que en conjunto valen la unidad de duración.

Conviene añadir también que, para simplificar al máximo, desde un punto de vista práctico, la escritura, y evitar la continua repetición de las cifras de la octava, se puede escribir únicamente, como índice, antes de la cifra de las unidades, la de la octava; y no repetirla mientras permanece sin variación.

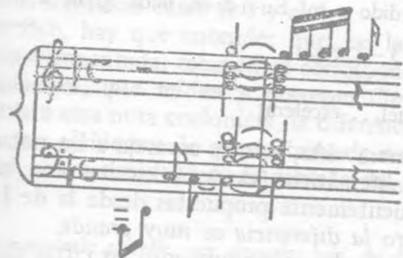
Una vez establecido todo esto (lo cual, seguramente, se aprende antes que la escritura musical usual), ya nos es posible leer y escribir las músicas más complejas. Pero algunos ejemplos serán más elocuentes que todas las explicaciones. He aquí (texto elegido por ser algo complicado rítmicamente) el principio de una "Invencción a dos voces", de J. S. Bach. Se escribe en notación tradicional.



Y su escritura en cifras es la siguiente (en donde la unidad del tiempo es la semicorchea):

{ = 47 — 6 — 5 | — 4 — 2 — 0 | — 5 ω — 9 — ω ω 0  
 { 47 — 9 — ω — | 50 — 2 — 4 | 6 — 7 6 4 2  
 { 5 ω 6 2 0 2 5 ω 9 ω 7 6 | 7 — 9 — ω — | 6 0 —  
 { 7 — 4 7 — = — | = 4 7 — 6 — 5 | — 4 etc.

Y, para demostrar que todo hecho de nuestra música necesariamente tiene su expresión, rigurosa y muy sencilla, en este sistema, he aquí otro ejemplo de un hecho totalmente distinto. Es uno de esos movimientos rítmicos que recorren el teclado, haciéndolo vibrar con gran amplitud. Es el "Preludio" de la "Suite Bergamasque" de Debussy, y se escribe:



Y en cifras ( con la corchea como la unidad ):

= = 48 — — — | — 7 0 2 0 6 8 7 2 6 ω 3 etc.  
 5 — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —  
 2 — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —  
 5 8 — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —  
 5 — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —  
 2 — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —  
 4 6 — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —  
 28 38 43 3 — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

Y se puede simplificar todavía más, en particular cuando se trata de música vocal, contentándose con indicar la octava en la primera nota (índice que, de este modo, indica el papel de una clave).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Este índice es para la escritura práctica, y por motivos de comodidad, pero conviene no olvidar que, en realidad, es la cifra, de un número cardinal: "63, por ejemplo, en realidad es

El índice no habrá de repetirse. Y se pondrán puntos encima de las notas de la octava superior, y debajo de las de la octava inferior. Aquí tenemos un último ejemplo de este tratamiento. Expresamente hemos escogido un aire de Glück, que todos conocen.<sup>5</sup>

57 8 | 8- -8 8- -3 | 3 2 2 = - - 3 8 | 0 - - 0 8- 8- | 8 7 =  
*J'ai perdu mon Eu-ry-di-ce, Rien n'éga-le mon malheur;*

[Yo he perdido a mi Eu-rí-di-ce, nada iguala a mi dolor;]

- 5 7 8 3 | 3 - 2 etc.

*Sort cruel...* etc.

[Suerte cruel... etcétera]

A primera vista, esto se asemeja a las notaciones de aspecto matemático (es decir escritas con cifras), ya muy frecuentemente propuestas desde la de J. J. Rousseau.<sup>7</sup> Pero la diferencia es muy grande.

En primer lugar, porque aquí las cifras de las notas son *absolutas*: doce, 0, *siempre es la*; mientras que en la escritura Galin, Pâris y Chev , igual que en Rousseau, el 1 indicaba la tónica, el 2 la supertónica, el 3 la mediana, fuera cual fuese la tonalidad; lo cual presentaba muchos inconvenientes para el poseedor de "oído absoluto"; y se complicaba excesivamente en cuanto intervenía un cambio transitorio de tono.

63, valor numérico de una nota situada, cual se advierte enseguida, tres unidades, es decir tres semitonos temperados, o una tercera menor, por encima del la 60 del diapasón. Por consiguiente, un do-

<sup>6</sup> En este ejemplo, para solfear, se tendrá, por supuesto, que leer: siete, ocho diez, diez diez tres tres dos dos, tres diez doce, doce dieciocho ocho, siete. El cero (la) se lee doce y el 8 (sol): diez. Al lector que quiera hacer la experiencia, le bastará repetir tres o cuatro veces esta frase para tener el sentimiento intuitivo de los valores numéricos de los intervalos, anotados así exactamente.

<sup>7</sup> Sin olvidar la de Galin, Pâris y Chev , bastante práctica, y que incluso fue empleada durante cierto tiempo para la enseñanza en las escuelas municipales de París. De ella hemos tomado algunas de las fórmulas prácticas de escritura ya enumeradas.

Pero la diferencia enorme, fundamental, estriba especialmente en que, en estas notaciones pseudomatemáticas, las cifras tienen un valor puramente *ordinal*; el 1 es aquí la primera nota de la escala; el 2, la segunda, etc. El cero, no existe. Y las expresiones aritméticas no tienen ningún significado cuantitativo real, en particular en lo referente a la dimensión de los intervalos. De esta suerte, en Galin, entre el 1 y el 2, hay un tono; pero sólo un semitono entre el 3 y el 4.

En cambio, hay que entender que, en la notación racional aquí presentada, estas cifras corresponden a números cardinales, *que miden y expresan dimensiones*. De una nota a otra nota cualquiera, la diferencia aritmética (y no nos olvidemos de que se trata de numeración duodecimal, sobra decirlo)<sup>8</sup> da la medida del intervalo. (Véase \*.)

<sup>8</sup> Lo cual equivale a decir, por ejemplo, que, de 58 a 63, la diferencia no es de 5, sino de 7, es decir de siete semitonos temperados, o una quinta justa. En numeración duodecimal,  $63-58 = 7$ . Pero esto se advierte fácilmente sin conocer esta numeración: entre las cifras de la misma octava, no existe ninguna dificultad: 8 (diez) menos 3 es igual a 7, lo mismo que en la numeración ordinaria. Y el intervalo salta la octava, basta con restar de doce el valor más o menos, añadiéndole el valor de la segunda nota. Aquí arriba, de 58 a 63, de ocho a doce, cuatro; más tres igual a 7. En otros términos, un año al que se enseña música con este sistema, no tiene sino que aprender los hechos musicales (como, en todo caso, habrá de hacer y para lo cual, el sistema aquí propuesto, lo facilita enormemente); y así se encontrará con que, *al mismo tiempo*, y sin saberlo, habrá aprendido la numeración duodecimal.

\* He aquí la tabla de las dimensiones de los intervalos musicales hasta la octava:

- 1: segunda menor.
- 2: segunda mayor.
- 3: tercera menor.
- 4: tercera mayor.
- 5: cuarta justa.
- 6: cuarta aumentada, o quinta disminuida.
- 7: quinta justa.
- 8: quinta aumentada, o sexta menor.

De este modo, tres notas, sean las que sean, cuyas diferencias forman la serie aritmética 0, 4, 7, constituyen siempre el acorde perfecto mayor. Se obtiene automáticamente sumando a cada término de la serie el valor de la tónica. Por ejemplo, para *si*, que es 2, la serie 0, 4, 7, dará 2, 6, 9, que son *si*, *re sostenido*, y *fa sostenido*. Fácil es advertir cuán sencillo resulta.<sup>9</sup>

El único reproche musical que se puede hacer a estas notaciones, en su calidad de escritura, es que no distinguen el sostenido y el bemol temperados (cual es efectivamente, la realidad acústica: la diferencia es sólo de concepto). Fácil es salvar este inconveniente, si uno así lo desea, conviniendo en que un asterisco superior, por ejemplo, señala el sostenido y lo diferencia del bemol de idéntica altura (señalado con un asterisco inferior); por ejemplo, 6 significará a la vez el *mi bemol* y el *re sostenido* temperados; 6 con asterisco arriba, 6\*, el *re sostenido*, y con asterisco abajo, 6<sub>\*</sub>, el *mi bemol*.

Hablando científicamente, esta manera de utilizar las cifras tendrá entonces que considerarse como representación de expresiones convencionales abreviadas del número fraccionario, que expresa el verdadero sostenido y el verdadero bemol en la escala no temperada.

Pues, conviene recordarlo (y ésta es la última peculiaridad que diferencia este sistema de aquellos que sólo tienen un aspecto matemático) *todo sonido musical, sea el que fuere, tiene aquí su expresión*. El privilegio de la escala occidental moderna temperada consiste únicamente

9: sexta mayor.

ò: sexta aumentada, o séptima menor.

ω: séptima mayor.

10: octava.

<sup>9</sup> En este sistema, cualquier transposición se logra sumando uniformemente a todas las cifras de la pieza que hay que transponer la cifra correspondiente al intervalo de transposición (es decir a la diferencia numérica de la antigua y de la nueva tónica).

en que todos sus elementos están representados por números enteros. Y así el signo convencional 6\* (*re sostenido*) será simplemente abreviatura del número racional  $\frac{11}{2}$  que es su valor exacto; mientras que el *mi bemol*, representado por 6<sub>\*</sub>, será abreviatura de:  $5.8 \omega$ . Por igual, la altura exacta de cualquier sonido de una escala exótica puede ser anotada con este sistema.<sup>10</sup>

## III. DE NUEVO EL ARABESCO MELÓDICO

Como creído necesario, en el capítulo precedente, presenté de modo completo un sistema que constituye por igual una escritura práctica de la música y un algoritmo para la expresión racional de todos los hechos que intervienen al análisis musical. Poseer tal sistema nos parece en efecto, de gran interés para la estética. Pero, además, volviendo al problema del arabesco musical, podemos utilizar este sistema para que nos proporcione (bajo ciertas garantías racionales en cierto modo superabundantes) una solución indiscutiblemente válida del problema de las coordenadas de las curvas; puesto que la propiedad fundamental del sistema estriba en que los *valores matemáticos empleados reproducen exactamente las propiedades estructurales* (a la vez físicas y estéticas) *de los conjuntos musicales correspondientes*.

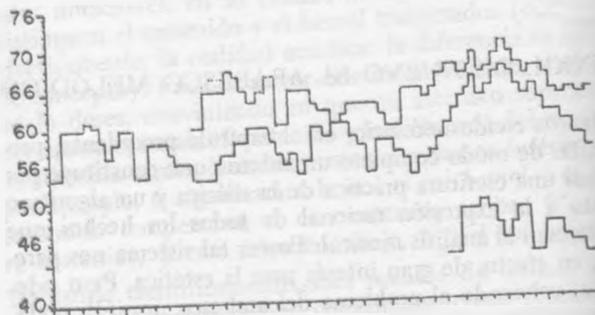
Por consiguiente, si trazamos como ordenadas (eje vertical) y de las curvas musicales los valores numéricos correspondientes para las notas conforme a este sistema (ya

Entonces, evidentemente, será menester tener en cuenta la propiedad matemática general presentada más arriba, la cual permite el uso de una aproximación. También se puede, por medio de una aproximación, utilizar la tabla de correspondencia fácil de establecer una vez por siempre, según el valor del *savart*, el cual es el elemento básico en este sistema.



que los tiempos aparecen en abscisas) nos encontramos con una garantía perfecta para reproducir en nuestra curva siquiera todas las propiedades melódicas de una obra musical.<sup>1</sup>

Intentemos inmediatamente la prueba, con la fuga de Bach que ya hemos utilizado como tema de nuestra investigación. Con estas nuevas coordenadas, nos da:

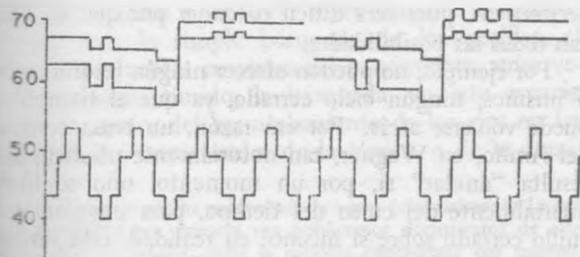


Bastará con solo vistazo para mostrar que la identidad formal de los tres dibujos de arabescos, correspondientes a la entrada del tema en las tres voces, ha sido completamente restablecida salvando la "mutación" del encabezado de la respuesta que, por cierto, de por sí constituye un hecho musical.<sup>2</sup>

1 Las propiedades armónicas también se encontrarán aquí; pero no están escritas en las curvas mismas: residen en las proporciones modulares de los espacios que las separan, y sólo son intuitivamente sensibles para una sensibilidad estética especialmente preparada. Para que fueran visibles en seguida, sería menester emplear un sistema complementario de simbolización; por ejemplo, por medio de combinaciones de colores. Pero (para que la simbolización sea objetiva y rigurosa) el problema es muy delicado (véase el capítulo siguiente).

2 Este hecho podría explicarse fácilmente si, por ejemplo, se dibujaran en la figura, horizontalmente, en verde los ejes de la tónica (46, 56, 66 y 76) y en rojo los ejes de la dominante (50, 60, 70 y 76).

Por consiguiente, nos hallamos aquí, desde luego, en presencia de un arabesco en el espacio, que ofrece exactamente las mismas propiedades estructurales que los temas de la fuga de Bach. Y no es menester insistir acerca de su inteligibilidad estética, simplemente a título de arabesco plástico. Cambiando un poco de estilo (para que no parezca que queremos buscar en el arte de la fuga una modalidad especialmente favorable a estas correspondencias) he aquí un arabesco de Chopin: los compases 61 al 64 del "Nocturno", op. 9, Nº 1:



Aquí también, la inteligibilidad estética —desde luego desde el solo punto de vista de las técnicas decorativas— es perfecta. ¿Quién no habría de sentir que, con los colores adecuados o simplemente en imitación de relieve (que puede imaginarse en tres tonos de siena ocre oscuro y ocre claro) semejante motivo podría integrarse textualmente, por un decorador, por ejemplo a la franja de un tapiz?

No llevamos esta tesis demasiado lejos. Los arabescos que extraemos de las obras musicales, no tendrán

Entonces se advertiría que en los dos arabescos, cuyo perfil algo, a causa de las leyes de la fuga tonal, los puntos de inversión del rojo y el verde con las dos curvas que se corresponden, están rigurosamente invertidos; y que el perfil ha sido invertido, para inantener entera esta inversión.

nante, en el equilibrio provisional e inestable de lo sensible, en las fricciones de la disonancia, y así sucesivamente.

¿Quiere el lector aceptar una comparación que tal vez le parezca excesivamente imaginativa?

Figurémonos la vida de los habitantes de las inmensas profundidades del mar: los peces acorazados para resistir las formidables presiones del abismo, que van y vienen en un espacio nocturno en el que nada de lo que es incidente en la vida de los seres de la superficie puede proporcionar una trama pintoresca, ni un contacto firme y anecdótico con el incidente exterior, el hecho local, la textura variada de la decoración y de la situación. Su vida, su actividad, que se bastan por entero a sí mismas, han de ser integradas por impulsos, búsquedas confusas, emperreamientos o bruscas carreras en la inmensidad; por ascensos, descensos, levitaciones o caídas progresivas, cuyo arabesco es por completo inmanente, compuesto con su propia esencia, y no por nada que del exterior pueda acosarlo y modificarlo. Sus diversidades son como las de una vida interior (dentro del alma humana) que no debiera nada en absoluto a las intrusiones, al cincelado y al centelleo de la realidad, y que, por lo tanto, estaría obligada, para ser vida y no eternidad, a reconocerse a sí misma un perfil, un dibujo sucesivo, un discurso modulado y cambiante. E igual sucede con la música, al menos en lo que tiene de más melódico. Abarca en sí su propia esencia y se construye con sus impulsos y sus recaídas, su deslizarse en torno a ciertos ejes, sus combinaciones en torno de posiciones que constituyen su descanso, sus astucias, primero para evitar, y después para alcanzar sólo paulatinamente, o con un brinco preciso, los niveles que le atraen...

Por supuesto, todo esto (e insisto en que ello es esencialmente la melodía) puede ser modificado, pe-

mero por el contrapunto: cual lo sería, en la vida de uno de esos seres abisales, el encuentro, asaz extraño, de otro ser errante del abismo; como serían los juegos y evoluciones de dos o tres de estos seres, persiguiéndose, apartándose, regresando y confundiendo caprichosamente en el espacio impreciso y oscuro de la armonía; por estas combinaciones de las tonalidades armónicas, de los acordes que incluso pueden hacer predominar sobre toda esta coreografía la única y grave arquitectura de las sonoridades simultáneas y de sus caudinos sucesiones.

Pero esto —que evoca la similitud de los acordes de los colores y de los acordes sonoros— merece examinarse aparte. En todo caso, de lo que antecede, recordemos que el parentesco del arabesco y de la melodía es indiscutible, y que más allá, o mejor más acá, más bien que las diferencias entre el espacio visual y la dimensionalidad sonora de los intervalos, demuestra la existencia de una especie de medio artístico común, fundado por el espíritu creador, al instaurar una arquitectónica sensible.

Ahora bien, ¿acaso es menester —cual dirán los que interpretan mal estos conceptos—, aminorar el encanto, el sugestivo y tan impreciso, de las músicas, reduciéndolo a estas plantillas, tan secas como rigurosas, a estos diagramas, cuyas magnitudes son matemáticamente mensurables, a estas severas arquitecturas, tan pobres en solidez?

Esta sequedad, este rigor, fueron la condición necesaria de una fría demostración. Pero, por lo que atañe al fondo de las cosas, conviene no olvidar lo que ya reiteradamente dijimos, y seguiremos repitiendo. Decir: una línea, un perfil, una inflexión, el perfil de una curva es el alma de una belleza, de un encanto, incluso de una facultad sentimental, es simplemente recordar uno de los misterios más grandiosos y más hermosos del

arte, e incluso de la contemplación estética de las cosas de la naturaleza y de la vida: a saber, que el más agudo, el más tierno, o el más angustioso de los sortilegios puede hallar su razón suprema, y su más extremada vivacidad, en lo incomprensible de la nariz de Cleopatra, o del arco desigual de las cejas de Ofelia, o, en el crepúsculo, en el extraño festón, recortado, en la linde de un bosque, por el vuelo a contratiempo de los blandos murciélagos.<sup>5</sup> Mas, quien quisiera explicar el encanto de este arco, o de este festón, por el alma de Ofelia, o por el abismo mental del crepúsculo, erraría burdamente, pues el alma de Ofelia es la que suscita como trampa el color de sus ojos, o el arco de sus cejas, o este abismo crepuscular que el toque postrero y desgarrador del festón de este vuelo profundiza y hace definitivo, y no lo contrario.

Aquí, conviene un paréntesis, para los espíritus sentimentales. Tal vez se diga: pues entonces, esta estética resulta extrañamente pesimista. Es una acusación contra unas ilusiones. Niega todo asomo de verdadera profundidad al alma de Ofelia; toda inmensidad real al universo poético, denunciando en ellos el efecto engañoso de un encanto, de una magia, cuya clave (en el fondo entristecedora) nos muestra en la sola modulación de una frase, en la sola apariencia de un rostro, o en la sola música de algunos pensamientos pobres, pero armoniosos... Nos muestra el reverso de la decoración; y de este modo nos quita todas nuestras ilusiones.

Interpretación errónea. Decir que el alma es una armonía, y que la sola realización de esta armonía le

<sup>5</sup> Si se comprenden mejor estas cosas, podrá recordarse esta frase de Baudelaire, que figura, aislada, en "Cohetes" (*Journaux intimes*, ed. J. Crepet, p. 31): "A veces le pedía permiso para besarle la pierna, y él aprovechaba la ocasión para besar esta hermosa pierna en una posición que dibujaba netamente su contorno en la puesta del sol." También puede pensarse en la cadera de "El Manantial" o en el hombro de la "Odalisca".

confiere, a esta alma, una inmensidad por completo inmaterial, por completo espiritual, en nada niega la profundidad de un alma. Ni tampoco es negar la inmensidad del universo poético, el decir: un arabesco rítmico puede bastar para engendrarlo; ni tampoco la de la más desgarradora melodía, el mostrar en ella el poder de una línea sonora. Por el contrario, ello destaca su sustancia, enteramente inmaterial y espiritual. Y ya veremos cómo ello sólo habrá de enriquecerla, a la vez que de infundirle mayor pureza, precisamente porque descansa en este poder mágico y, hasta cierto punto, ilusorio. El "contenido" de la ilusión puede ser tan importante como noble y sublime, en particular, si no existe otro medio de edificar el palacio mágico, que esta misma magia. Únicamente un tosco materialismo podría lamentar que el palacio fuere edificado con nubes, en la gloria del crepúsculo, en el horizonte, y no tuviera otra substancia que la nube. Quien me dijera: "de esta suerte, si yo entrara en este palacio, no hallaría en él, ni mármoles firmes, ni bóvedas pesadas, ni personajes de carne y hueso"; tan sólo demostraría que concede un valor excesivo y vulgar a lo sólido, a lo denso, a la carne y al hueso; y que olvida que hay otros modos de existencia no menos poéticos.

En cuanto a la tristeza que pueda entañar el hecho de conocer el "truco" del malabarista, y el del poeta; de hallar la clase de nubes que pueden sostener el palacio mágico; de conocer la fórmula del encantamiento que hace subir a Helena de los infiernos, hay que reconocer que es la indispensable de toda verdadera estética: que penetra en el laboratorio del nigromante, para observar sus gestos y sus palabras, sorprender los movimientos de su varita mágica, y enterarse de cuáles son los secretos y cuáles carecen de importancia. En nada se falta al respeto al arte, al entregarse a estos conocimientos tan reales como preciosos. Lo demás, también

convendrá averiguarlo, pero a su debido tiempo. Por otra parte, muy pronto insistiremos en todo esto.<sup>6</sup>

### XXXIII. ALGUNAS PALABRAS ACERCA DE LA MÚSICA DE LOS COLORES

EN LO que antecede, hemos comprobado reiteradamente el papel desempeñado en música por los datos armónicos con el que desempeñan los colores en el arte decorativo. Esta comparación se impone únicamente desde el punto de vista funcional. Es evidente que es posible comparar la transposición, en diversas tonalidades, de un motivo musical melódicamente idéntico, con estas variaciones, tan frecuentes en el arte decorativo, de un mismo motivo de arabesco, o incluso de un mis-

<sup>6</sup> Todavía unas palabras, para no equivocarnos acerca del significado exacto del paso por las matemáticas, que ha caracterizado a que acabamos de leer. Esto atañe aún al tema de las proporciones ya reiteradamente tratado aquí (por ejemplo, a propósito del número phi). Recordaremos que los índices matemáticos de las formas (para esto es de lo que se trata en "estética pitagórica"), sólo tienen interés, e inclusive significación, en relación con la forma que contribuyen a señalar, a abarcar, a conocer con precisión. Fuera de esta forma en que son investidos, carecen de valor. En especial, la presencia de la misma índole matemática en distintas formas, sólo una coincidencia desprovista de alcance, cuando esta analogía se refiere a un elemento morfológico común. Por último, en lo que toca a la materia en el arte musical, es preciso recordar que las exigencias propias del arte informativo son por completo distintas de las sugerencias estructurales que puede brindar la organización natural de esta materia inclusive cuando el arte se relaciona directamente con los medios de tales sugerencias. He aquí por qué los retoques matemáticos, por débiles que sean, que el arte impone a las proporciones numéricas de los fenómenos naturales (tanto por el físico, son extraordinariamente importantes para hacer comprender la significación de la intervención del arte. Todo esto se comprueba en otro terreno, en donde se tendrán que tener en cuenta, ciertos hechos importantes en música.

mo motivo representativo, presentado con distinta gama cromática. Podemos, por ejemplo, imaginarnos una rosa estilizada, en que tallo, hojas, flor, van apareciendo sucesivamente en el acorde verde claro, verde oscuro, rosa, sobre fondo azul turquesa, y después con estos colores arbitrarios: la rosa azul, las hojas color tabaco; el tallo negro, y el fondo amarillo. Y después, la rosa dorada, las hojas rojas, el tallo ocre, y el fondo verde ácido. Tendremos de esta guisa una variación bastante análoga a la de un mismo tema musical presentado sucesivamente en *mi bemol* mayor, en *do* menor, en *sol* mayor, en *re* mayor. Alegamos estas distintas tonalidades sin pensar que sea lícito justificar exactamente, por ejemplo, la correspondencia precisa entre un azul y un *do*, entre un color tabaco y un *mi bemol*; entre un amarillo y un *sol*. Empero, tales relaciones no son absurdas, y, de hecho, nos fueron sugeridas por cierto sentimiento de paralelismo de los hechos.

Acaso podrían lograrse, en este punto, precisiones más exactas, una teoría de la armonía de los colores interrelacionados válidos para la armonía de los sonidos musicales, y recíprocamente?

El problema ha sido muchas veces planteado, desde el famoso "teclado de los colores", del P. Castel (el cual, por cierto, no es el primer ensayo de este tipo) hasta los últimos intentos mucho más recientes.<sup>1</sup>

En este punto de este pormenor, convendrá consultar obras especializadas y bibliografías. Recomendamos, *Colour-Music*, de A. B. por otra parte, es inútil insistir acerca de la actualidad del problema. Si el arte contemporáneo, en sus rasgos principales, se caracteriza (aproximadamente entre 1920 y 1930, para fijar los hechos), por cierto "constructivismo", especialmente en la música de las formas, en cambio, es carácter evidente del arte completamente actual, fijarse mucho más detenidamente en la música de los colores, en la organización del acorde de los tonos en la organización básica de los colores que contemplan, desorientados, la evolución de la música. Entenderla bien, se limitan a observar la intensidad, la

Como los colores guardan con los sonidos musicales esta relación de corresponder a frecuencias vibratorias físicas conocidas, muchas veces se han querido aplicar a los colores, bien sea directamente, o por mediación de un coeficiente por determinar, las relaciones matemáticas de los acordes musicales, en la creencia de que se lograrían, *a priori* unas leyes de armonía para los colores.

Este tipo de investigación, en su forma más arbitraria y más torpe, fue inaugurado por el propio Newton. Como es sabido Newton dividió el espectro solar en siete entidades cromáticas (violeta, añil, azul, verde, amarillo, anaranjado, rojo, para presentarlas en el orden que, en francés, permite recordarlas en formas de *alejandrino*;<sup>\*</sup> y que esta división sigue siendo a tal punto tradicional, que muchos se imaginan responde a un hecho positivo y objetivo. En realidad, Newton ha procedido de este modo: ha dividido *espacialmente* el espectro de los *prismas de vidrio* en siete bandas, cuya *anchura* es proporcional a los siete intervalos de la *escala frigia*. Todos los factores de la operación que dan origen en cursiva son arbitrarios, y algunos constituyen por lo menos que un absurdo, en lo que se refiere al valor de la analogía de la operación.<sup>2</sup>

vivacidad, el brillo del colorido, sin darse cuenta de que esta relación con las investigaciones arquitectónicas (bastante reciente en lo que toca a la gama empleada, y a las relaciones armónicas que utiliza.

\* En español también se dan los colores del espectro en forma de *salmodia mnemotécnica*: rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul, añil y violado. [E.]

<sup>2</sup> Su crítica fue hecha, en forma excelente, ya en el siglo XVIII por el genial filósofo alsaciano J. H. Lambert (el precursor, y a veces incluso el iniciador, de Kant). Véase su obra *Beschreibung der Farbenpyramide*, 1772. A él se le debe esta observación, tan importante, y desde entonces a menudo citada (especialmente por Ebbinghaus): para representar espacialmente el conjunto de

Más tarde, han tenido lugar intentos más racionales y más elaborados. Utilizan dos métodos. El uno consiste en buscar directamente relaciones matemáticas entre las vibraciones en los dos campos físicos que se trata de relacionar. Pero, a causa de la escasa extensión del espectro visible (inferior, en su mayor intervalo, a la extensión de octava, y que responde aproximadamente a una octava mayor, según Young) uno se ve entonces obligado a introducir, en las notas de esta armonía, bajos, o armonías superiores, vibraciones que el sentido de la vista no puede percibir, lo cual resulta muy molesto. Por otra parte, los resultados de esta suerte conseguidos cuadran bastante mal con las sugerencias de la sensibilidad musical.

Es aquí por qué, en general, se prefiere el segundo método, cuyo iniciador fue Drobisch, hacia 1852: éste consiste en introducir un coeficiente arbitrario de proporcionalidad, para alcanzar resultados aceptables, y especialmente para lograr una coincidencia aproximada entre la extensión del espectro visible con una octava, y con un ciclo de este coeficiente (cerrándolo circularmente sobre sí mismo); cual si implicara un tipo de ciclo análogo al ciclo musical<sup>3</sup> por este método, es posible llegar a resultados peculiares (como lo hicieron Unger, Schopenhauer, etc. . .), algunos de los cuales pueden interesar, en forma interesante, con los hechos del mundo musical. Pero, no olvidemos que entonces no son los hechos musicales los que nos dan estas proporciones musicales, sino los valores convencionales que les fueron atribuidos.

En el mundo de los colores, es preciso utilizar simbólicamente un ciclo de tres dimensiones.

El procedimiento de Drobisch consistía en elevar las relaciones matemáticas sugeridas por la óptica, a una potencia cuyo exponente era el número de Newton, y establecerla sobre el modelo de la escala musical. Pero, no ofrece ningún interés estético.

buidos por la introducción del coeficiente calculado para lograr esta coincidencia.<sup>4</sup>

Todo esto sólo tiene interés en la medida en que se logra, efectivamente, alcanzar los hechos del arte. De inmediato se advierte que *siempre* se puede, con procedimientos de este tipo, designar, de los colores del espectro (en número infinito, ya que su variación cualitativa es continua); siete, o doce, o treinta y cinco entidades,<sup>5</sup> cuyas frecuencias, merced a este coeficiente, tengan relaciones que correspondan a las de siete, doce o treinta y cinco notas de la escala; y en esta forma construir, como a uno le plazca, con estos colores, acordes semejantes a los acordes perfectos mayores, menores, a los acordes de séptima o de novena, y así sucesivamente. Todo esto *a priori*, y con entera libertad. ¿Que interés podría tener esto, si, en pintura o en el arte decorativo, no se advirtiera ningún hecho espontáneo (independientemente del conocimiento de estas teorías que mostrara estos mismos acordes artísticamente vislumbrados, anhelados, realizados, por razones estrictamente estéticas, y objetivamente presentes en las obras de arte?

Sería igualmente lícito entretenerse en combinar radiaciones caloríficas, o rayos X en frecuencias de idénticas proporciones que el acorde perfecto. Al hacer esto no se habría instaurado una música calorífica, ni una

<sup>4</sup> Como estos intentos pretenden a veces basarse en el espectralismo helmholtziano, con la pretensión de tratar la teoría de los colores en la misma perspectiva con que Helmholtz trató la teoría musical, no será ocioso recordar que el propio Helmholtz se ha pronunciado claramente contra todo intento de este género. (Véase: *Optique physiologique*, trad. francesa por Javal, en particular p. 356.)

<sup>5</sup> Se requieren treinta y cinco para poder practicar todas las tonalidades, según las relaciones de la escala llamada natural. Y en este caso, existirá, además, en la llamada música de los colores, una enorme inferioridad respecto de la verdadera música, pues se trata sólo de una música practicada en la extensión de una sola octava y no existe música "armónica" de este tipo.

música radiográfica, igual que, con el mismo procedimiento, no se ha realizado una música de los colores.<sup>6</sup>

Digámoslo una vez más: todo consiste en saber si los acordes que se construyen *a priori* de esta suerte, existen en el arte; si fueron espontáneamente hallados y utilizados de preferencia por los grandes investigadores de armonías cromáticas, los pintores como Vermeer, Rubens, Delacroix, los decoradores persas o chinos que combinan las tonalidades de un tapiz, de un esmalte, de un esmalte, de una porcelana, rica o suavemente policromados.

Ahora bien, aquí el hecho importante, el hecho dominante, es el siguiente: aparte de ciertas coincidencias fortuitas, que no nos pueden engañar, la organización real de las "qualia" policromas, en pintura o en las artes decorativas, no es, ni puede ser, conforme a las organizaciones basadas en las frecuencias físicas de las radiaciones luminosas. Las gamas reales de las policromas se sirven de unas "qualia" cuyas entidades elementales no son éstas; y cuyas relaciones estéticas no pueden coincidir con estas relaciones físicas.

<sup>6</sup> Para lograrlo existen procedimientos mecánicos. Si sobre un cristal de sílice (experimento de Bragg) se hace incidir un haz de rayos X duros, paralelos, entonces, en un mismo plano de incidencia se encuentran difractadas todas las radiaciones cuya frecuencia sea múltiplo de una determinada frecuencia. El fenómeno, por tanto, tiene una morfología que la sucesión de sonidos armónicos. Está fuera del alcance de nuestros sentidos. Y nadie podría decir si un ser de sensibilidad organoléptica para los rayos X, al recibir un haz de rayos X, sentiría, o dejaría de sentir, una caricia, o una satisfacción semejantes a la impresión que nos dan las consonancias musicales; ni si este dato sería susceptible de participar en las organizaciones artísticas de la misma índole que las de la música. Este hecho encontrado con el problema de la obra de arte musical. Conviene no olvidar que no existe ningún arte que sea independiente del aspecto del fenómeno accesible al hombre, por lo menos del sensible que le es peculiar, motivo de la presencia del fenómeno físico.

tienen una forma, una superficie, unas relaciones de estructura completamente perceptibles (y nada igual existe en música, salvo en la medida en que en ésta intervienen, para la imaginación, localizaciones instrumentales: teclas del piano, etc.).

En cuarto lugar, la sensibilidad estética destaca como "qualia" simples (unidades de la escala de sensibles propios) datos que físicamente son extremadamente complejos. Al establecer los acordes del color sobre la base de las relaciones matemáticas de las vibraciones en resumidas cuentas sólo se tienen en cuenta los que en el campo pictórico constituirían colores "saturados": mientras que los colores "frescos" (es decir mezclados con mucho blanco) tales como el rosa, el crema, el azulado celeste; o "rebajados" (es decir los que en el análisis por medio de los discos, precisan un amplio sector de arco) tales como el verde oliva (amarillo y negro), el granate (rojo, carmín y negro), el gris (blanco y negro) y con frecuencia un pequeño sector azul, verde, o rojo, intervienen en los acordes del pintor, exactamente al mismo que los colores saturados, e incluso preferentemente a éstos.<sup>8</sup> ¡Recordemos la importancia del color en la paleta de Veronés, o de Velázquez!

<sup>8</sup> Veamos algunos ejemplos que nos proporciona el arte de los siglos pasados en que tan notoria es la búsqueda de acordes "musicales" de colores. Hemos podido observar, por ejemplo, en uno de los cuadros "Salones", un cuadro de R. M. Limouse, en tonalidades casi siempre establecido en un acorde encendido de tres colores: rosa, azul y rojo, de manera que la oposición del rosa y del rojo era en sí misma un factor arquitectónico esencial. Ninguna posibilidad de intervención del rosa como debilitación, o degradación, del rojo. El rosa y el rojo "trabajaban" allí como, por ejemplo, en un acorde de séptima dominante, un *fa* y un *sol* (notas vecinas, pero disonantes). Una observación cabe hacer respecto a un acorde de anaranjado, azul y de ocre, en una "Naturaleza muerta anaranjada", de P. de Veronés, etcétera, etcétera.

Añadamos que, por razones técnicas, en la paleta de los siglos pasados los gamas comprenden casi exclusivamente estos colores rebajados, o muy complejos. La policromía de la cerámica medieval

En quinto lugar, hay que decir también que la pintura modula los tonos en continuidad, por constantes "degradados", transiciones insensibles, variaciones en derredor de los tonos cardinales de sus obras; mientras que la música se halla, real e inexorablemente sujeta a la escala.<sup>9</sup>

Y, sin embargo ¿acaso podría decirse que no existe ninguna relación entre los acordes musicales y los acordes cromáticos? Nuestra investigación acerca de la correspondencia de las artes ¿acaso ha de desembocar, en este punto, en un resultado negativo? Sería excesivo. Completa únicamente decir que, esta respuesta, que es necesario buscar por el lado del paralelismo funcional, se funda en bases muy distintas de las de las relaciones matemáticas de los sustratos la relación de un efecto con su causa eficiente.

Para comprobarlo, analizaremos una composición artística evidentemente fundada en la búsqueda de un acorde cromático. Y esto, quizá nos proporcione de resultados preciosos informes acerca de las verdaderas bases matemáticas de la propia armonía musical. Contemplemos el "festin en casa de Levi", del Veronés.

Toda la composición descansa, en forma notoria, en los colores principales, que son las "notas reales"

de los siglos pasados pastas con pigmentos naturales, que rellenan incisiones. El violeta, el azul, son allí desconocidos. La pintura romana sobre todo tierras, ocre, un verde grisáceo, y el posch (véase el cuadro de Teófilo), esta tonalidad formada por una mezcla de verde oscuro, ocre rojo, y algo de cinabrio. El azul y el rojo aparecen muy parcamente. Las franjas de los fondos policromos de las miniaturas españolas de estilo proto-mudéjar, utilizan el púrpura, verde, amarillo y gris. Ciertas cerámicas que imitan la impresión de una policromía bastante rica (por ejemplo, las cerámicas antiguas) en realidad sólo utilizan un amarillo bastante vivo, un verde, con mucho gris, y un ciena rojizo sobre un fondo verdoso (huevo de pata).

En cambio, el arte decorativo a menudo utiliza una gama de colores "lisos".

(cual se dice en música) de su armonía: 1º) un gris plateado, modulado unas veces hacia el blanco amarillento, en las partes más luminosas de la arquitectura, y hacia el azulado en las sombras que casi se confunden con el gris lino del cielo; 2º) un rojo encendido, que es, sin discusión posible, el tono más brillante y más llamativo del cuadro: no sólo ocupa casi el centro de éste, con el amplio traje eclesiástico del primer plano, sino que tiene en diversos puntos evidentes relaciones, desde el rojo algo más bermellón de la túnica de San Juan, hasta el escarlata del palio que se pierde en la bóveda de la izquierda; 3º) un amarillo oro viejo, que ocupa toda la parte superior de la composición y reaparece intencionadamente en distintos puntos, en los trajes de los personajes congregados, el del sirviente del primer plano en la escalera, en el cobre de un jarrón en el pasamanos de esta escalera, etc.: por fin, 4º) un valor muy sombrío, que se acerca lo más posible al negro (y, efectivamente, utilizado como representación del negro, y únicamente en los trajes), modulado en general hacia el verde oscuro, en otras partes hacia el azul de noche. Todas las demás tonalidades —el rosa viejo de la túnica de Cristo, el azul enteramente apagado de su manto y del de San Pedro, los tonos ocre, tirando unas veces a anaranjado muy apagado, otras a violáceo, que rematan la composición— están tratados a la manera de “notas de transición”, de modo a que cada una permanezca lo más discreto, lo menos notorio como sea posible, y no intervenga en el acorde general.<sup>10</sup>

10 Uno puede preguntarse si no habría que hacer una excepción para el verde musgo de las vueltas del abrigo del intendente del primer plano (retrato del propio Veronés). Pero, si se observa no tiene resonancia en ningún otro punto; que de por sí es una tonalidad muy poco intensa, que sólo llama la atención por estar junto al verde oscuro, casi negro, del resto del traje (el cual, por su parte, es una nota muy intensa, por el fuerte contraste que forma con el gris claro de la columnata), se comprende que su función

Así pues, gris plata, rojo escarlata, amarillo oro viejo y verdinegro son las cuatro “buenas notas” de este acorde.

¿Será posible distribuirles funciones artísticas que recuerden las que, en música, expresan los términos de tónica, dominante, medianta, etc.? Desde luego, no por el análisis de las radiaciones. Únicamente el color rojo se aproxima bastante a un color “saturado”, para poder prestarse más o menos a ello; el resto es absolutamente irreductible a una periodicidad simple. Pero en modo alguno se trata de esto: nos referimos únicamente a las relaciones *arquitectónicas* que en la composición de la obra se establecen entre estos elementos, merced a la forma en que estéticamente “trabajan”.

Y no cabe duda de que ese gris plata no pueda considerarse como una tónica (base inicial y decisiva de toda la armonía), ni el escarlata como una dominante, o decir como la nota que realiza, en relación a esta tónica, la separación y el contraste cualitativos de mayor dureza y mayor sinceridad. Así lo demuestra el hecho de que, entre el gris plata claro, que tanto lugar tiene en la composición, y el rojo escarlata que aviva el color, el amarillo oro viejo desempeña, evidentemente, un papel de mediador. No sólo constituye una transición un término medio, entre ambos, sino que, al establecerse entre ellos, más o menos a mitad de camino, concilia, los modera y, a la vez, los avalora. Para darse cuenta de ello, basta con tapar por un momento el amarillo de las figuras ornamentales doradas que pueblan la parte superior de la composición. En su ausencia, la relación entre el gris claro y el escarlata resulta dura y hueca. Tan pronto aparece nuevamente el amarillo, todo se suaviza y a la vez cobra más valor;

como si se hubiera estado en modular hacia el verde la nota sombría de este acorde, puede ser considerado como una verdadera *apoggiatura*.

una como nítida opulencia. Esto es lo que nos permite asignar, en esta composición, sin dificultad, el papel de dominante al rojo, a pesar de que ciertos prejuicios acerca de su dinamogenia puedan sugerir primero la idea de hallar algo de este brillo disonante, que da su valor al acorde, en los acordes de séptima, pero esto sería un error. El papel del amarillo en la formación del *Dreiklang* plateado, amarillo, escarlata, decide la cuestión. Y si algún tono del acorde desempeña este papel de vibrador y de disonancia en séptima (un *si bemol*, junto a un *do*, un *mi* y un *sol*) ello obedece más bien al hecho de que este verde oscuro, cuya función, evidentemente, estriba en avivar los grises, y hacerlos brillar, acá y acullá, encendiendo su valor, en una palabra, en proporcionar una nota de fuerza que, sin embargo, en nada cambia el significado del acorde básico, si bien, como quien dice, abriéndose hacia una torsión dinámica.<sup>11</sup>

En una palabra, en este cuadro se encuentran, con evidente elocuencia, todas las *relaciones artísticas* que se dan por otra parte, en música, en un acorde de séptima.

Tal vez se diga: pero ¿a qué obedece que estos colores, y no otros, puedan desempeñar este papel? ¿Cuáles son las relaciones, físicas o de otra índole, que le predestinan a ello?

Respuesta: la pregunta está mal planteada. Existe un encadenamiento *dialéctico*, que crea, sin predestinación previa de las tonalidades, las relaciones de suerte originadas. Lo primero, que la elección de la

<sup>11</sup> Este papel asignado a una tonalidad de por sí ya muy *rebajada*, no ha de extrañar a quienes examinen el cuadro, en música, no es una nota más dinámica, ni más brillante que otra, pero adquiere extraordinaria fuerza junto a un *sol*, en un acorde de séptima en *do*; y aquellos que desconocen hasta que tanto una pinceladita intensamente negra, por ejemplo, puede avivar una tonalidad general en un acorde cromático algo frío.

nica es absolutamente decisiva. El Veronés elige el gris plateado, porque le agradan, no este tono, sino los efectos armónicos que se pueden basar en él; efectos que él quizá no haya descubierto, pero que ha explotado en una forma que le es peculiar. Además, nada importa la razón biográfica de esta elección. Podría ser tradicional, o impuesta por circunstancias fortuitas. En todo caso, estéticamente, esta elección es libre, pero le es preciso apelar a otra tonalidad, que se oponga a ella de manera a un tiempo clara, viva, decisiva. Tal vez sean varias las que puedan responder a esta exigencia. Pues, efectivamente, sería posible intentar otra armonía, por ejemplo tomando como dominante un negro azulado, o un verde brillante. Empero, ésta aparece privilegiada para elevar al máximo la oposición sobre la cual se estructura el resto del cuadro.

Ahora bien, suponiendo que el pintor hubiera elegido un rojo menos fuerte —por ejemplo un carmín oláceo— ¿cuál sería el resultado? Simplemente que la "envergadura cualitativa" de su colorido tendría menor alcance; que las relaciones subsiguientes —la distancia entre la tónica y la mediente, verbigracia— serían más restringidas; que el motivo que avivara el colorido en disonancia podría ser menos intenso: por ejemplo, un azul añil junto a un carmín, en lugar del verde oscuro que hace intenso contraste con el escarlata.

El acorde sería diferente en sus elementos y en su estructura, sin por ello, sin embargo, dejar de llevar a los mismos tipos de relaciones. Después, y ya ocupados esos dos puestos de la tónica y de la dominante, quedaría libre por inventar la mediente, pero la elección ya es limitada, aunque todavía no aparece como obligada. El Veronés ha elegido un tono oro viejo, que, entre este gris y este rojo, divide en dos, en forma desequilibrada, el espacio cualitativo. Se extiende algo hacia el gris hacia la dominante; algo más de lo que pudiera

hacerlo, por ejemplo, un amarillo verdoso, algo alimonado. Por esto, nos encontramos aquí, arquitectónicamente, con el equivalente de un acorde mayor. El amarillo alimonado hubiera sido posible, y entonces nos hubiéramos encontrado con un acorde menor.

Lo que aquí actúa, por tanto, son efectivamente *funciones estéticas*, con las que se quiere investir aquellos datos sensibles, artísticamente disponibles, más aptos para ello, según las circunstancias globales del problema por resolver. Y cada decisión es una etapa de la progresión existencial de la obra. Soluciona a la vez un problema, establece una arquitectura cualitativa, y plantea el problema siguiente, cada vez más estricto en lo que atañe a la continuación de esta arquitectura, hasta el momento en que la decisión final será, pudiérase decir, absoluta y totalmente necesaria. Por otra parte, es lícito pensar que la previsión más o menos lúcida de las consecuencias futuras ya es palanca de las primeras decisiones.

En el caso de la pintura, se advierte claramente que estas elecciones son infinitamente flexibles, ya que hallan basadas en motivos estrictamente cualitativos, que el pintor, con frecuencia, puede investir con amplitud estos puestos funcionales, para estrechar o alargar los intervalos. Puede, por otra parte, cuando lo desea, enmendar armonías dudosas, por medio de recursos tan amplios como la extensión, mayor o menor, o el lugar, o la importancia representativa de las diversas tonalidades. Una misma tonalidad, conferida a un detalle insignificante, a un reflejo, a un matiz del fondo, o a un objeto que se destaca en la anécdota del cuadro, adquiere distintos valores. Son éstos, recordemos, los que carece por completo la música. Mas, a menos que suceda que la solución que uno elige es absolutamente necesaria; que tiene esa *necesidad de perfección* que aparece insustituible, imperativa, incontrovertible.

Abstante la aparición arbitraria, imaginativa y gratuita, por ejemplo, de la franja verde manzana de la túnica del "Sueño del Caballero" de Rafael.

Por otra parte, sin duda es posible hablar, siquiera parcialmente, para explicar determinadas afinidades, o determinados contrastes, de las estructuras físicas de las radiaciones a las cuales corresponden las tonalidades. Por ejemplo, si el amarillo oro viejo del "Festín en casa de Leví" señala una intención de aproximarse más bien al rojo, su capacidad para desempeñar este papel se explica porque, en efecto, físicamente encierra cierta proporción de rayos rojos. Pero en modo alguno es esta proporción la que actúa. Y, en particular, esta circunstancia explica simplemente por qué, antes de elegir (por motivos estéticos) un amarillo que divide en gama la relación gris-rojo, el Veronés prefirió elegir aquél, encontrándole adecuado a este papel. Pero, como se ve, no se trata jamás sino de una relación de *conveniencia* entre los materiales seleccionados y la función artística que es menester proveer. La estructura física del material explica su conveniencia para el papel que ha de desempeñar; pero no explica, ni desde luego origina, este papel. No es su *razón de ser*.

Permítaseme presentar el hecho de esta manera: el coronel Anacharsis Coucou organiza su regimiento, elige entre sus negros al de mayor estatura para tambor mayor; y al más gordo para cocinero. Esto quiere decir que la estatura engendre, constituya o modifique el grado de tambor mayor; ni la gordura las cocinas culinarias. Trátase simplemente de *conveniencia*.

Esto tiene consecuencias muy importantes cuando se trata del problema, tan discutido, de las relaciones entre la música y la física. Pues, por "rebote", lo que acabamos de decir acerca de la música de los colores también para explicar la música.

Quiénes, en particular a partir de Helmholtz, han observado una "concordancia" más o menos estrecha entre las *funciones artísticas* de los sonidos puros, y ciertas *relaciones matemáticas de las frecuencias vibratorias* que las producen, suelen tener tendencia a sacar la conclusión de que la física podría explicar, justificar, engendrar la música —engendrar, por ejemplo, la estructura de la escala— y que las relaciones de frecuencia serían *las causas* de las relaciones musicales. Y cuando, pormenorizando, esta "concordancia" no aparece, se contentan con decir que la sensibilidad estética, o ciertas exigencias artísticas, han llevado a los músicos a modificar algo las prescripciones de la física, a apartarse algo de éstas. Incluso, a veces, se llega hasta culpar al músico, suponiendo que la experiencia positiva del físico es más valedera, más rigurosa, *más verdadera*, que el juicio aproximado de la sensibilidad, única guía del músico. Mas todo esto es absolutamente erróneo.

En primer lugar, aun cuando la física explicara la estructura del *sistema de las qualia* utilizadas en música, sería impotente para explicar la utilización artística de estas *qualia*, es decir la música en sí (pues la escala y el centenar de acordes empleados por los armónicos sólo constituyen los materiales de la música).

En segundo lugar, esta "concordancia", resulta mucho menos estricta de lo que suele suponerse. Conviene recordarlo (pues estos hechos no siempre se conocen en su estado actual, ni incluso entre los especialistas). Cierta número de hechos musicales básicos son distintos desde el punto de vista físico que desde el punto de vista musical (por ejemplo, en la tonalidad en *do mayor*, las dos notas *la* y *si* son muy distintas de las que habría de exigir la teoría física).<sup>12</sup> Y, en particular,

<sup>12</sup> La teoría exigiría que, después de poner *do*, *sol*, *mi*, *fa*, se pusiera un *si bemol*, de valor 7/4, extraño a la tonalidad, incluso a nuestro sistema musical (queda siete savarts por encima

de los hechos llamados valederos para el físico sólo se justifican por operaciones mentales absolutamente extrañas a su ciencia, e incluso en conflicto con ésta. Por ejemplo, todos los razonamientos que hacen intervenir el "retorno en la octava" de las notas engendradas por la sucesión de armónicos.<sup>13</sup>

(*do* que modula de *do* a *fa* mayor). Ambas notas, *la* y *si bemol* (un *si becuadro* de valor 15/8) sustituyen este *si bemol* 7/4 por motivos melódicos, en particular para la imitación formal, en un segundo tetracorde, del arabesco melódico del primer tetracorde).

Para comprenderlo, basta con leer una obra, por cierto muy interesante: "L'Art musical dans ses rapports avec la physique" de Jean Becquerel, 1926, en que se sostiene la tesis de la "concordancia". Se advertirá que sólo puede justificarse por una "argucia" que se trata de hacer resaltar lo menos posible. Por ejemplo, acerca de este retorno a la octava, el autor escribe: "La equivalencia entre sonidos de octava, lleva a hacer pasar *do* a una, o incluso a varias octavas más arriba, o más abajo. Por ejemplo, en un acorde de dos notas, con esta operación, se puede sustituir los sonidos por otros dos comprendidos entre los límites, cuyo intervalo fuera una octava." Sea así, pero esto no bien mantiene su punto de vista, no tiene derecho a decir de este modo, pues: en primer lugar, la "casi equivalencia" no es un hecho físico; y, segundo, la expresión "hacer pasar un sonido a una octava más abajo" carece de sentido para el físico. Sólo se justifica desde el punto de vista de esta metafísica. Este estudio sería muy interesante), una de cuyas proposiciones constitutivas estriba en considerar el sonido, la nota, como un "ser" (¿tenemos aquí en este curioso problema: ¿cuál es el "ser" de la existencia de la nota *do*?); ser susceptible de permanecer inalterado, o de sufrir una modificación, en diversas posiciones, y a diversas alturas, lo cual la sucesión de dos sonidos distintos puede ser interpretado como un movimiento de este ser en el espacio sonoro. Esta interpretación vale para la idea de la nota "subida", o "bajada" (por ejemplo, *do* o el *bemol*). Físicamente, no se trata de un "sonido" (lo cual no tiene ningún sentido físico): se trata de una relación 24/25 con el primero); interpretado aritméticamente como si constituyera el mismo ser, que hubiere sufrido una modificación equiparable a un desplazamiento en el espacio, o a una modificación cualitativa.

Ahora bien, estos razonamientos se encuentran en la base de organización de la escala.

Por último, incluso en donde existe la concordancia (por ejemplo, para el *Dreiklang do, mi, sol*), el hecho físico en nada constituye la explicación, la justificación, ni la causa genética del hecho musical.

Por ejemplo, en la relación tónica —dominante, clave de la música. Estéticamente, responde a la "dialéctica de la oposición". Tomando una tónica cualquiera, encontrar una segunda nota, arquitectónicamente esencial, o investir de oposición la función. Convienta tomarla en una relación muy clara, que haga contraste sin reservas (pues no nos olvidemos de que se trata de oposición, y no de contradicción, ni de consideración ajena) a la primera, sin aproximación, violencia ni certidumbre, netamente, y que suene con ella en una relación cuyos términos sean perfectamente distinguibles, a la vez que conservan su plenitud, su riqueza consonancia.<sup>14</sup> En estas condiciones, está evidente

Añadamos, en fin, que si se les quiere atribuir a los logrados por estas transferencias de octava, las afinidades de sonidos iniciales con tal, o tal otra nota tonal, se incurre, desde un punto de vista físico, en error manifiesto, pues, ni los sonidos iniciales, ni los sonidos diferenciales, tienen ya idénticas relaciones. Un físico estricto habría de declarar metafísicas todas estas relaciones.

14 Y que no se diga: es la consonancia lo esencial. Los músicos que nos presentan el acorde *do, mi, sol* (por su "posición restringida"), como el más consonante, se cuidan de simularnos que esto es erróneo; que el acorde más consonante que se presenta fuera de la octava, en posición dispersa (es el de cuarta y sexta (*sol, do, mi*); o, si se quiere partiendo de *do, fa, la*). Por tanto, él es el que debería servir de base a la música, si lo que más importara fuere la consonancia. Sólo que llevarle al acorde de quinta (del que es la "segunda inversión") le priva de la construcción armónica que se desprende de su virtud concedida al acorde de quinta (por tanto, hay un

te indicado elegir *sol*, la quinta, para desempeñar esta función con relación a la tónica *do*. Pero ya se advierte que ello obedece tan sólo a la conveniencia existente entre esta función y esta relación física. Y todo el desarrollo tecnológico de la instrumentación confiere a esta solución tales ventajas pragmáticas, que ya casi no interesa siquiera intentar otra. Esta se impone como la mejor, la más satisfactoria, aquella cuyas consecuencias obran de ser, además, las más cómodas para toda la ejecución musical. Y no es menos decisiva. Su principio (como vemos aún en *Anacharsis Coucou*), consiste en *put the right note in the right place*; empero, siguiendo una distinción fundamental entre el papel de la función) artístico, y el dato concreto al que este papel queda confiado. Incluso si pudiera aquí bastar un solo dato concreto, ocupando este lugar con esta necesidad de perfección y esta necesidad de lo único que de que hablábamos antes a propósito de los músicos seguiríamos encontrándonos en absoluto al margen de la necesidad de causalidad eficiente. Pero no es una verdadera necesidad; tan sólo una extremada necesidad. La prueba está en que, musicalmente especial en la música griega y, muy especialmente en todo el sistema gregoriano) estas funciones de la tónica dominante, con frecuencia han sido investidas de una manera distinta. Y, melódicamente, no cabe duda de que la cuarta muy a menudo desempeña este

caracterizado) y por esta operación de inversión, tan extraña al punto de vista físico.

En el sistema gregoriano, no olvidemos que en los modos donde la dominante está en la sexta (o en la tercera de la escala) se interpreta así la "mica". En cuanto al papel de la cuarta dominante, se le quiere justificar por la noción de "inversión de intervalos", derivada de la de transferencia de los sonidos a la cuarta es la "inversión" del intervalo de quinta; y

Iguales observaciones cumple hacer respecto a la función de la mediate. Su explicación dialéctica es la siguiente:

El demiurgo artístico empezó a crear su universo musical, dándole como primera relación arquitectónica, la estructura de oposición, que estableció vigorosamente sobre estos dos pilares: el *do* y el *sol*, tónica y dominante. Esta es la dimensión cualitativa fundamental que sirve de eje, pudiérase decir, a este universo. Con el gesto atlético del "Dios" de Miguel Ángel, la luz queda separada de las tinieblas. Y esta oposición es, en efecto, dimensional: señala los dos extremos cualitativos.<sup>16</sup>

Pero este intervalo aparece hueco y vacío. Un abismo, que de pronto se presenta. Hay que poblarlo; hay que colmarlo arquitectónicamente. Para esto, es preciso hacer surgir, en esta distancia cualitativa, una nueva realidad —una isla entre las dos orillas— que forma el elemento de una nueva arquitectura, de tres términos, cuya nueva función es la de *mediación*. El nuevo elemento que suscita, que exige, que requiere, ha de servir de puente, de clave a esta bóveda, de lugar en que afianzar esta transición; y, a la vez, de lazo de unión.

entonces se postula el derecho de transferirle las principales propiedades (es, por cierto, la única justificación de la presencia del *fa* en nuestra escala de *do*, de la que es, sin embargo, el principal agente). Pero esta inversión (que sólo cobra sentido cuando pasa de la frecuencia vibratoria a su logaritmo), constituye para el físico una identificación absurda de dos relaciones cuyas propiedades físicas son distintas, y que (siempre para el físico) no tienen más relación que la de ser "complementarias", respecto a la octava, bajo esta forma:

$$\log \frac{3}{2} + \log \frac{4}{3} = \log 2.$$

<sup>16</sup> Por supuesto, en el interior de la tonalidad. No olvidemos que, si el intervalo de quinta no es el intervalo máximo, más allá de este intervalo la oposición mengua. El *la* se encuentra necesariamente más próximo al *do* que al *sol* (ésta es incluso la única justificación de su presencia en esta escala).

ra que ofrece afinidades a un tiempo con ambas. Distancia cualitativa, pero no oposición.

El *mi*, por el conjunto de sus cualidades físicas, se propone evidentemente para satisfacer esta función. Mas conviene no olvidar que no es el único que puede hacerlo y la prueba está en que el *mi bemol* puede ser igualmente utilizado. Y entonces tenemos el acorde menor, el cual divide el intervalo en un basamento bajo que sostiene una columna: igual que el acorde mayor lo dividía en un basamento alto que sostenía una columna más corta.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> No deja de ser interesante recordar que el famoso número  $\phi$  no tiene ninguna utilidad directa en estos problemas de división musical modular, ni puede proponer para ello ninguna solución válida, ya que, en primer lugar, los números irracionales no caben en armonía; y, en segundo lugar, que, mientras  $\phi$  se obtiene por la

fórmula:  $\frac{a}{b} = \frac{a+b}{a}$ , la división de la octava en tercera y quinta

se logra, por el contrario, con la última de las tres "mediatas" pitagóricas (véase, por ejemplo, en Brunschvicg, *Le rôle du pythagorisme dans l'évolution des idées*, 1937); es la "proporción armónica" de los griegos:

$\frac{a-b}{b-c} = \frac{a}{c}$ . Este es uno de los argumentos

principales (con el que ofrecen las formas cristalográficas en la naturaleza) que pueden esgrimirse contra la tendencia de ciertos autores de la estética (Zeising, M. Chyka, Dr. Franck-Hellet, etc.), de valorizar estéticamente, en forma extremada, ese número, que

es sólo una de las proporciones (entre otras varias) que puede hacer servir las funciones artísticas básicas en ciertas formas peculiares.

Prácticamente, la aparente importancia del número  $\phi$  proviene de la coincidencia de su aparición en el pentágono regular, en el triángulo y en la serie de Fibonacci. Pero el número dos (0.636...),

varios autores así lo han observado, podría tener una importancia estética en mucho mayor número (por ejemplo, es la proporción entre longitud y anchura para media espiral de sinusoidal).

Muchas proporciones (fuera de éstas) han podido ser empleadas en las artes: por ejemplo, la proporción sesquialtera de los griegos. Si a la estética del  $\phi$ , hay superstición y falta de método; me parece que la importancia primordial atribuida a esta proporción entre

tar su justificación por medio de un solo ejemplo, especialmente claro. Estudios más extensos de esta cuestión (estudios que el espacio disponible en esta obra nos impide presentar) permitirían dar mucha mayor precisión a estas relaciones musicales de los colores, cuyo esquema hemos esbozado. Su método fundamental consistiría en establecer unas tablas que, convenientemente clasificadas en forma escalonada,<sup>20</sup> ofrecerían los *acordes reales* más típicos en el arte de la pintura y de la decoración. Únicamente en estas tablas es posible basar un conocimiento positivo de la verdadera arquitectónica artística de la gama de los colores. Podrían presentarse al respecto, en el estado actual de la cuestión, un número bastante grande de hechos seguros y positivos, cuya exposición sería extensa y bastante técnica. Contentémonos con haber recordado que lo esencial, desde el punto de vista metódico, consiste en no confundir aquí los planos tan distintos del análisis físico, del análisis psico-fisiológico y del análisis estético; los tres igualmente positivos, tanto más cuanto que abarcan hechos de índole completamente distinta.

Pero, en este estudio, nuestro mayor beneficio consiste en haber entrado en contacto con los procesos íntimos, más fundamentales de la dialéctica artística. Mediante las diferencias y las correspondencias de la armonía musical y de la armonía de los colores, nos ha sido dado columbrar en profundidad estas funciones puramente artísticas, que son las verdaderas razones estructurales de la doble arquitectónica, análoga en los dos campos. Y también entrar en contacto con

<sup>20</sup> Este problema de la clasificación artística práctica de los colores es muy importante en estos estudios. El mejor método que siendo el de Ostwald. Lecoq de Boisbaudran (cuya obra ha tenido un efecto histórico importantísimo) había establecido con objetivos mnemónicos, un método de designación y de clasificación práctica muy simplificada, cuyo interés, en lo que toca al arte del "pensamiento pictórico", sigue siendo muy grande.

tegorías más íntimas del pensamiento instaurativo, que a un mismo tiempo erige estas arquitecturas y se apoya en ellas.

Aún tenemos que seguir estas categorías; que volver a encontrarlas en un nuevo campo: el de la organización cósmica de los universos que presentan estas obras. Pero, tal vez no sobren algunas palabras acerca del significado más general de los hechos que acabamos de examinar.

#### XXXIV. SIGNIFICACIÓN GENERAL DE LAS FORMAS PRIMARIAS

**REALISMO:** ya hemos visto escrita esta palabra, en páginas anteriores, a propósito de la tesis que, en música, se relaciona más frecuentemente con el nombre de Hanslick. Y tal vez este término que, en ocasiones, se emplea con sentido peyorativo, haya acudido a la mente de algún lector, hastiado o extrañado del tecnicismo de los estudios que abarcan, en poesía, los ritmos, las melodías y las armonías de las sílabas en pintura o en el arte decorativo, las combinaciones de los colores y sus acordes musicales. Y tal vez se haya dicho: ¿Es que en el arte hay esto? ¿Acaso no se nos deja en los umbrales de un mundo, muy lejos todavía del corazón, del tabernáculo, en un lugar en que resuenan sus más preciados, su más importantes mensajes?

De luego, en el arte hay otra cosa, y ya lo hemos visto. Así. Y tendremos que volver a decirlo. Empero, si alguien supusiera que estas investigaciones, que hemos presentado en sus rasgos principales (y a las que nosotros aportamos, en particular, la contribución de métodos sencillos y rigurosos, que era indispensable cuando se trataba sólo un carácter de presentación simplista. En contrario, se encuentran en el centro del estudio

y de la comprensión de cuanto el arte encierra de más recóndito y fundamental.

Formalismo: rechazamos tanto más esta etiqueta (y por muchas razones), cuanto que la forma toma precisamente, en todo esto, aparece como la manifestación (objetiva y positiva, lo cual hace que su estudio sea aún más interesante) de algo más íntimo y más creativo.

Es un grave error creer ver, como algunos, en estas relaciones de sonidos, de colores, de intensidades, de perfiles rítmicos o de gestos en el espacio, una especie de atuendo que revistiera con sus pliegues y modelara, como ropaje liviano un hermoso cuerpo, una realidad más digna de amor; que esas ropas velarían a la vez que dejarían traslucir, y que habría que alzar ese velo para verla.

Lo primero, que el mismo velo es algo valioso y digno de amor. Pues no nos olvidemos de que estas combinaciones del color, en pintura o en el arte decorativo; de que estos encantos de los timbres, de los coloridos armónicos, del desgranar melódico de las notas, en la música; estas delicadas evoluciones del trazo, en lo negro sobre blanco del grabado o del dibujo; y así sucesivamente, son en el arte, lo más lozanamente concreto, sensible, incluso a veces sensual; y que todo verdadero artista se deja seducir — más incluso que por cualquier otra realidad subyacente — por esta vestimenta de fenómenos, encantadores, magníficos, prestigiosos, delicados o esplendidos, deliciosos o espléndidos, seductores o desgarradores, siempre brindados — como el mismo brillo del ser — a un contacto inmediato para nuestra alma, en una presencia directa para los sentidos. Y esto es lo que habrá de distinguirse al arte, tal como resplandece en sus obras más evidentes de belleza de otras muchas actividades, por las cuales esta presencia nunca llegará hasta el encuentro directo de la evidencia sensible.

Ahora bien, se comprendería mal lo que significa el arte en su labor más fundamental, si uno se dejara engañar

por esta torpe metáfora de una vestimenta y de un cuerpo. Amantes seducidos por el cuerpo modelado por este velo, ¡alzad el velo! y, de este cuerpo, incluso desnudo, sólo os quedará la vestimenta (si lo pensáis bien) aun de apariencias. Y, cual lo dice amargamente Lucrecio:

*Nil datur in corpus praeter simulacra fruendum  
Tenuia; quae uento spes raptast saepe misella.  
Ut bibere in somnis sitiens quom quaerit. . .*

... nada ofrecen al cuerpo, sino imágenes impalpables: miserable ilusión que pronto arrebatada el viento. Porque, así como en sueños el sediento quiere beber. . .]

El arte tiene al menos el mérito de hacer de este simulacro, una cosa de por sí preciosa, a tal punto que le es posible conferir, y con perfecto derecho, a la túnica que el viento amolda y pliega sobre el cuerpo de la Nike, tanto valor como al hermoso seno amoldado y sugerido por este fruto de la imaginación.

Pero hay más. El seno de la Nike sólo existe en virtud de haber sido suscitado, inventado e instaurado por los pliegues del velo, es decir, por nuestra visión de la simulación del mármol. Y los que quisieran apartar el velo no saben que, al hacerlo, aniquilarían lo que el velo cubre.

Y a quien nos dijera (en lenguaje beocio): “Cuando la madrina de la Cenicienta golpea con su varita la calabaza para convertirla en carroza; cuando Fausto, en su noche nocturna, pronuncia palabras mágicas para que se levante Helena; lo que interesa no es el arabesco desmenuzado en el aire por la varita mágica, ni las sílabas que se desmenuzan de los labios del nigromante: es la carrera veloz de la carroza que partió a galope; es la propia figura de la eterna femenino, y la conversación con Helena”, a lo que contestaremos: “Dejadnos a nosotros, hechiceros y nigromantes, estudiar ávidamente este arabesco y estas

sílabas, pues sabemos que en ello estriba todo. Dejados a nosotros, artistas, indagar por qué relaciones secretas la redondez y el fulgor amarillo de la calabaza se habrán convertido en la posibilidad de esta carrera, en la que unas ratas hacen de esforzados corceles; por qué sabias armonías las sílabas, puestas en determinado orden, hacen subir de los infiernos y modelan el rostro y el cuerpo de la hija del Cisne, e incluso ponen en su boca palabras de resonancias eternas. A vosotros, beocios, os toca subir (sin llevar tacones escarlatas) en nuestras carrozas: os llevaremos adonde nos plazca; y nos divertiremos al ver cómo os agitáis, gritando: ¡Más rápido! ¡Más rápido! sentados en el suelo, en la huerta; o cómo, alucinados haréis el gasto de un semi-diálogo unilateral, hablándole a una sombra sobre el muro de la celda en la que nos servís de conejillo de Indias, para extraños experimentos. Pues, nosotros, sabemos donde recide el acto de toda esta magia."

Y en esta idea de acto pondremos aquí punto final. En efecto, conviene no olvidar que categorías como la que se han destacado antes —oposición, mediación, reiteración, evasión dinámica, antes que nada son acciones y acciones instauradoras. Establecen y erigen unas arquitecturas estéticas, de las que son el acto constitutivo. En cierto modo cariatídico: pues ellas lo sostienen.

Una obra de arte tiene a la vez todas sus partes unas entre sí y dimensionalmente separadas unas de otras por esta monumentalidad constructiva, por estos gestos inmatriciales y sensibles, para estos arcos de oposición. En estas bóvedas de mediación, estas columnatas de "toques" y de reiteraciones, en que resuenan millares de ecos en las bóvedas, esos obeliscos de impulsos, o de evasión dinámica, esos peristilos y esas escaleras, esos pórticos esas balaustradas, esas fuentes o esas criptas, esos vitrales o esos rosetones, cuyos elementos son proporciones, des, contrastes, inflexiones, titubeos o repentinas de-

nes del perfil, aproximaciones o distanciamientos cualitativos, consonancias o disonancias del color, del timbre sonoro o de las sombras y las luces. . . Y todo lo que puebla estos palacios fantasmagóricos nace de esta misma fantasmagoría. Aquí el impreciso ondular de un cristión esboza —como espía, o tímido amante— una persona oculta; acullá, una oscura profundidad sobre la cual deslízanse de pronto unos reflejos arremolinados —otaria o ondina— revela un habitante en la cisterna de una cripta. Más allá, la modulación interrogativa, ansiosa, de una llamada en las lindes del laberinto evoca extraños en cuya búsqueda se lanzan gritos. Así es como aparecen los huéspedes más misteriosos del edificio; y, junto a esto, cuyos medios, empero, son tan simples, ni el misterio de dos ojos, una nariz y una boca en un rostro o el secreto de una muchedumbre de mil cabezas gritando, dejan de ser más o menos extraños. Ciertamente conviene interesarse por estos misteriosos habitantes, por esos demasiado notorios secretos, mas no hay que olvidar tampoco que todo esto aparece modelado, esbozado, animado o sostenido por la magia del festón del canto de una flauta, o de la abertura coloreada de un espacio aterciopelado. Si la flauta calla, o el color se desvanece, la archivolta disminuye su altura, o la abertura de la cripta se cierra. Si la ondulación del reflejo se desvanece, o el llamamiento se acalla, los misteriosos huéspedes de la cisterna, o del laberinto, desaparecen. Y nada ya no quedan, ni tónica, ni dominante, ni contrapuntos, ni vocales, ni azul, ni verde, ni rosa, ya no queda nada, ni del edificio, ni del poblado, ni del de-

Puede quedar un recuerdo, un alma inmaterial, y una realidad ideal, situada más allá de las presentes concretas. Y a todos estos seres, convertidos entonces en una idea, los podemos situar aparte, examinarlos tal como lo haremos en los capítulos siguientes.

Pero, no olvidemos que fueron suscitados, animados, traídos a la existencia, por una magia de la que unas cuantas notas en una caña cantarina, o unos cuantos toques policromos en un panel del lienzo, o en una placa esmaltada, fueron los únicos y eficientes hechiceros. Cuando las campanas tienen un sonido justo, dice el filósofo chino, los funcionarios públicos están de acuerdo entre sí (*Chou-King*, V, 10); y, más en general, cuando la lira de Anfión está bien afinada, la ciudad que sus acentos levantan tiene muros rectos y habitantes sanos y discretos. Pero, tan pronto una cuerda se afloja un ápice, las murallas comienzan a ondular en el aire cálido, el número de jorobados y de cojos aumenta en la ciudad, y el rostro de Helena aparece menos bello en la penumbra del palacio.

## SÉPTIMA PARTE

### CRONOLOGÍA ARTÍSTICA

#### XXXV. ARTE Y VERDAD

SABIDO es que el concepto de verdad fue ideado por los filósofos en el decurso de los tiempos, de modos muy diversos. Unas veces se trata de una semejanza formal, cual en un espejo, de la idea con su objeto; otras, de una coherencia interna del pensamiento, en un acorde constante consigo mismo; otras, es esta evidencia que no permite la duda, y que realiza el acorde final de las mentes; ¿qué sé yo? Pero en todo caso, la idea que un filósofo acerca de la verdad es tal vez el corazón y como resumen denso de toda su filosofía.

Y en qué nos interesa esto?

En que varias de estas acepciones de la idea de verdad se manifiestan curiosamente, cuando se reflexiona de la promoción e instauración, en su totalidad, del universo artístico que representa cada obra.

Decimos en su totalidad... tal vez los capítulos anteriores han podido dar la idea de interesarse especialmente por lo que se llama, en ocasiones, y algo apresuradamente, la forma de la obra, por oposición a su fondo, contenido. Y, en estos últimos capítulos, nos gustará este factor —muy real, muy importante— del de la obra designado (en una terminología solemne y arriesgada) por estos términos: fondo, o

hemos dicho por qué esta manera de expresarse es arriesgada. No es únicamente (como se ha dicho

con frecuencia, en particular por los parnasianos y los neoparnasianos) porque en arte, a menudo, el fondo lo constituye la forma: o porque forma y fondo, en arte, se hallan a tal punto fusionados, íntimamente ligados, que resultan indiscernibles. Es porque en toda obra de arte, y especialmente en las artes representativas, existen formas y fondos, como quien dice, escalonados en pisos.

Examinemos nuevamente esto desde el ángulo de la cosmicidad general de la obra de arte, el cual será el nuestro en todo lo que diremos a partir de ahora.

Toda obra de arte ofrece un universo. Este universo de la obra, por comodidad, lo llamaremos el mundo A (artístico). Es el conjunto —forma y fondo, continente y contenido, ritmo, ideas, personajes, decoración, sentimientos, hechos— de todo lo que la obra aporta y plantea; de todo lo que constituye esta obra y de todo lo que esta obra constituye. El artista, demiurgo, crea, constituye, fulgura en cosmogonía, este universo. Y en este universo es en donde el espectador, el oyente o el lector, durante su contemplación o su lectura, vive, se establece y se sitúa. Este universo es, en esta magia del arte, provisionalmente y por hipótesis (sería mejor decir por tesis) toda la realidad.

Este universo A, nos brinda a la vez apariencias y seres.

Quando se trata de artes no representativas (música, arabesco, coreografía pura, etc.) no existe dificultad ninguna, o, mejor, ninguna complejidad. La obra es el mismo universo. Las partes de este universo (sus modalidades) se diría en lenguaje espinosiano) son a un tiempo los seres que pueblan este mundo, y parte integrante de la obra. Las apariencias pertenecen en común a los seres y a la obra.

Una sonata es un mundo completo. Sus diversos motivos son algunos de los seres que pueblan este mundo. Sus cualidades —por ejemplo la línea melódica de

de estos motivos— les pertenecen como la curva de la nariz de Cleopatra pertenece a Cleopatra. Su armonía, su belleza, le corresponden a la obra y al universo de la obra, sin que deba preocupar la necesidad de establecer ninguna distinción entre la obra y este universo. Si el motivo es hermoso, la sonata será tanto más hermosa y si el motivo es patético, la propia sonata resultará patética. Esto no ofrece ninguna dificultad.

La cosa varía cuando se trata de una novela, de un cuadro, de una obra representativa. Aquí las apariencias de la obra y de los seres representados son distintas. Todo el mundo sabe que la belleza de los seres representados y la de la obra no son una sola y misma cosa. La nariz de Cleopatra le pertenece a la propia Cleopatra (a la que se nos brinda dentro del universo de la obra); la belleza, o el conjunto armónico de esta reina, pueden considerarse como correspondiéndole al reino de Egipto (del hipotético Egipto del drama o del cuadro, pero no necesariamente, ni en la misma medida, al drama, o al cuadro, que no serán por fuerza más hermosos cuanto más hermosa sea Cleopatra. Desde el ángulo opuesto, la fealdad del bufón, del alano, del payaso, que trae el áspid a Cleopatra, en nada quita la belleza de la escena.

Por lo tanto, no tengamos la ingenuidad de suponer que el cuadro, el drama, serán tanto más hermosos cuanto más hermosa sea Cleopatra y cuanto más hermosa sea la belleza del cuadro o de los paisajes en él representados. Ahora bien, no incurramos tampoco, en una ingenuidad de tipo distinto, en el error contrario. No le restemos al demiurgo artístico todo mérito en lo que respecta a las armonías, o las gracias, lo que respecta, o a la hondura del universo que nos brinda, al cabo, él es el responsable de este universo. Él es quien lo ha hecho. Por entero, continente y contenido, forma y fondo, este universo es un efecto

del arte. El arte ha dirigido su crecimiento, su floración; ha guiado su arquitectura. Tal como es, obedece a imperativos del arte. E, igual que el creyente ante la belleza de una puesta de sol, o el encanto de una flor, agradece al creador por este beneficio, al leer "La Tempesta" o la "Armonía del atardecer", agradecemos lo mismo a Shakespeare, que a Baudelaire (y al arte que los guió en su cosmogonía) por igual la gracia de Ariel la discreción de Próspero, la belleza del crepúsculo en que, vibrando en su tallo, cada flor se evapora como un incensario, la euritmia del verso, o el desarrollo dramático de las escenas por representar. Todo el universo de la obra, en efecto, el universo A —así sea muy espeso, poblado, diverso, distinto, y cargado con aventuras tan grandes como la que congrega a Próspero, Sebastián, Alonso, Fernando, Gonzalvo, Miranda, Ariel, Calibán, Trínculo, y el patrón de la nave, y su contramaestre, y los marineros y los genios, y el barco y la isla desierta: tan impreciso, apenas esbozado en sus contornos, como el que se contenta con poner un corazón melancólico y tierno en presencia del atardecer y del recuerdo—, todo este universo, decimos, fue tejido enteramente conforme al arte, por una idea dirigida por el arte. El arte es demiurgo y es responsable de él, al igual en su trama que en su desarrollo.

Exploremos, pues, lo mejor posible, desde este punto de vista, este aspecto de la actividad del arte. Queda bien sentado que esta exploración se refiere principalmente a las artes representativas, únicamente porque propósito de ellas aparecen más claras estas cuestiones.

Conviene distinguir varios casos. Veamos primero el más confusivo y en cierto aspecto, el más inquietante.

Pudiera ser que el demiurgo no hubiera inventado nada. Shakespeare es el único responsable de la isla de Próspero, y del propio Próspero, pero cuando nos metemos a Antonio y a Cleopatra, o a César y a Pompeya

Coriolano, no es enteramente dueño de su materia. Se le imponen ciertos hechos históricos.

En el caso más típico de este género —por ejemplo en el arte del retrato— lejos de constituir libremente, el artista toma a su cargo, positivamente, una realidad objetiva, a la que su obra se refiere expresamente. El mundo A sólo existe en su relación necesaria, constitutiva, con el mundo "real", cual se dice; el mundo de los datos objetivos (históricos, geográficos, concretos), que llamamos el mundo O.

Ergido en su armadura, montado en su poderoso corcel con sus remos envueltos en anillos, he aquí, en Venecia, "Coleone", de Verrocchio. El rostro, de arrugas obscuras, mirada hostil, ventanas de la nariz fruncidas en un hábito despreciativo y enérgico, "es real", real, ante todo, esencialmente, en el sentido en que este término define la similitud, en el espejo, de la cosa imitativa con el objeto imitado. En el mundo O ha existido un ser semejante. Nos lo encontramos en el mundo A, esterilizado, cierto; tal vez simplificado, y engrandecido; tal vez, convertido en el propio tipo del *condottiere*, más bien que en un individuo vivo. Pero, en todo caso, ligado a un individuo por una respuesta fundamental de la efigie al hombre. Aquí existe una correspondencia (en el sentido matemático de la palabra) entre el mundo A y el mundo O, en este punto preciso.

He aquí, igualmente, el Monte Fuji, visto desde Gozawa, por Hokusai. Las siete grullas (cinco en el suelo y dos volando), las nubes, pueden ser imaginadas. Tengo por qué creer que, en aquel lugar preciso, ha existido realmente siete aves, cuando el *Anciano-enloquecido por el dibujo* pasó por allí. Ha podido muy bien estarlas, en interés de la composición. Pero no puedo menos creer que, en trazos generales, el perfil de la montaña, más alargado hacia la izquierda, la disposición de los bosques, de los contrafuertes, el límite de las

nieves en la montaña, son reales, ya que, en la provincia de Sagami (me refiero a la que forma parte del mundo O), existe realmente un lugar desde el cual se divisa efectivamente un volcán como ése, con ese aspecto, y que el artista sometió su obra a este tipo de realidad, basándose siempre en la respuesta dada por el mundo A al mundo O.

Pero, en otros casos —y vamos a encontrarnos con uno muy distinto— el mundo artístico se emancipará de esta sujeción, de esta respuesta dada como un eco.

He aquí un cuadro de Poussin (ya lo tomamos como ejemplo, cuando rozamos estas cuestiones), los "Pastores de Arcadia". Se trata, con seguridad, de una Arcadia enteramente inventada. Arcadia teórica, pudiéramos decir (aquella en que la presencia del sepulcro es símbolo y lección filosófica). Ninguna respuesta objetiva, histórica y geográfica.

Y, sin embargo, este mundo imaginado es un mundo plausible. Las formas de estas montañas, de estos árboles en ese ambiente; estas vestimentas más o menos de tipo antiguo, son aceptables, son posibles. Ciertamente es que la Arcadia del pintor (la Arcadia A), queda liberada de las leyes geológicas, meteorológicas y sociales, cuyas exigencias eran muy fuertes en la Arcadia O. De haberlo querido el pintor, estas montañas podrían mantenerse punta; sus habitantes podrían, igual que la "Penélope y los Pretendientes" del Pinturicchio, vagar por la Hércules en trajes florentinos del Renacimiento. Si nuestro miurgo ha respetado esta realidad, que aquí ya es verosimilitud, lo ha hecho libremente, por su propia voluntad. Verosimilitud: analogía formal, pero enteramente convencional, no obligatoria, con las leyes fogenéticas del mundo O. Por otra parte, convenciones facultativa, subordinada a otras más fundamentales, pasan por delante de ella en el mundo A: Convenciones artísticas.

Y además, ¿acaso no existían ya en la obra estas conveniencias, en el caso anterior, el del retrato, no obstante ser una respuesta precisa del arte a la realidad? Ya lo hemos visto, las grullas que el pintor japonés introduce en su paisaje son tal vez inventadas, responden tal vez únicamente a una necesidad de la composición. Pensemos también en nuestro *condottiere* ecuestre: ¿y su caballo? ¿Acaso es un retrato? Tal vez; pero no es seguro. Antes, hemos reparado en este curioso detalle hipiátrico: los remos enfermos, las extremidades dentro de anillos. ¿Es que hemos de creer que el bruto favorito del *Condottiere* era así? ¿O tan sólo el caballo que, por casualidad, le sirvió de modelo al escultor? Sea lo que fuere, él también es real, pero en realidad es convencional; responde, en ese detalle, a una expresión estética. Estos férreos anillos dicen el bruto vigoroso y sin embargo exhausto, con frecuencia agobiado por el peso del jinete cubierto de hierro. La ley fisiológica que produce esa dolencia de las patas, aquí sólo existe merced a la autorización del artista, quien se nos aparece desde luego más verídico aunque obedeciendo siempre a una verdad artística) de todos esos pintores y escultores románticos que nos muestran jinetes revestidos de una armadura completa, montando finos caballos árabes, de esbeltos remos, que grosamente quedan sanos, y giran con ligereza bajo un peso de ciento veinte kilos.

Por último, si tal le place, el artista puede emancipar enteramente su mundo A de algunas de las leyes fundamentales del mundo O; inclusive, de la gravitación universal. . . Si el hombre que cae, en pintura —el cometa herido, el feo, el ciego guiado por el ciego— se conforma, formulariamente, a las leyes de la física de los cuerpos, el arte, a veces, se emancipará completamente de estas leyes, y, en miles de ejemplos, no sólo los cuerpos humanos que planean, que flotan, que se elevan, en ascensiones o en apoteosis, a veces basa-

das en un relato legendario o místico, y a veces tan sólo por el gusto de la gracia de sus equilibrios, o de las suspensiones alegóricas. Incluso, instituirá al respecto una especie de peculiar y ficticia verosimilitud; una lógica convencional y peregrina de las actitudes en esta suspensión atmosférica. Verosimilitud ya tan reiterada, por el hábito y la tradición, que acabará por hacernos olvidar sus convencionalismos estéticos, y hasta morales. El arte religioso de los siglos xvii y xviii, nos muestra con harta frecuencia unos santos, ya vetustos, girando en el aire o raptados por ángeles; y de tal suerte, que los brinco aéreos de estos venerables ancianos resultan punto menos que cómicos.

Se podrá decir: aquí, lo que opera, es una experiencia completamente imaginativa. El sueño, y el ensueño, nos proporcionan ese volar y ese flotar, a manera de hechos que tienen sus leyes, las cuales son psicológicas y subjetivas.

Sea. Pero cuidémonos de incurrir en un grave error en el cual han incurrido a veces aquellos (muy numerosos desde Freud; pero la tesis es mucho más antigua) que han observado que el arte puede deber mucho a estos datos del sueño, o del ensueño.

El error consiste en sustituir, para dar presencia al arte, las leyes naturales objetivas del mundo O por las leyes (igualmente naturales) que originan las estructuras del mundo interior, psíquico, subjetivo —llamémosle mundo S— que procede de la acción espontánea de la imaginación. Y el arte, entonces, se nos ofrece encerrado de la limitación en el espejo del mundo O, únicamente para volver a caer en la imitación, en el espejo de la copia del mundo S.

Cierto es que las fabulaciones perceptivas, o imaginativas, en vigilia u oníricas, han podido prestar sus materiales al arte, especialmente al literario; y esto, no ya sólo de hace un siglo, cual erróneamente se ha dicho, sino

todos los tiempos. La literatura del siglo xiv está llena de sueños y de visiones, tan sólo en el realista Chaucer hay cinco o seis. Pero, lo mismo se podría decir que las sugerencias y formas del mundo O —tan sólo aceptadas con muchas reservas, sujetas a posibles enmiendas, y sometidas, ante todo, al dominio y a la reelaboración conforme a las leyes esenciales del mundo A— de nuevo pensadas y retocadas, con arreglo a las exigencias del arte, obedecen a las leyes propias de su dialéctica. ¿Será menester decir, en particular, que los anacolutos absurdos, las simultaneidades disparatadas, las apariciones y desapariciones arbitrarias, y todas las indigencias sobreestimadas del sueño, o de la droga, en la mayor parte del tiempo, y por los más grandes artistas, fueron domeñadas para quedar sometidas a elecciones razonadas, a organizaciones fabulatorias más o menos regularmente discursivas, a preparaciones que acarrearán, y salvan delirantemente, los despropósitos; inclusive, con frecuencia, hábiles equívocos, que tienden a disimular el origen y estatuto onírico, situando cuidadosamente el mundo A a mitad del camino entre el sueño y la realidad, como dejamos en la incertidumbre, y en la imposibilidad de tomar burdamente partido sobre el particular?; en este caso, el ideal consiste en salvar, en mantener, en aguar, incluso depurándola y ahondándola, únicamente determinada sensación, un nimbo extrañísimo, maravilloso, intimidad sensible con lo improbable y lo extraordinario, pero aceptables y practicables, merced a un método de índole ya conocida y aprobada (en el contexto del misterio de una reminiscencia.) Pensemos, en escritores que visible e intencionadamente integran el ensueño propiamente dicho al cuento, o a la novela, todo lo que un Kafka, por ejemplo, añade de urdimbre estéticamente fabulosa, y de imperativos artísticos e importantes, a la sugestión onírica utilizada, sea como esquema de conjunto, o para episodios

particulares. Aquí, se advierte por doquier la acción del arte; inclusive allí en donde más evidentes aparecen las aportaciones estilísticas de los datos del mundo S. ¿Qué ley, qué necesidad podrían impedirselo al novelista, al poeta o al pintor? ¿En nombre de qué principio podríamos prohibírselo? Por una especie de rigorismo extraño, y de extraño purismo, se ha podido protestar contra toda idea de semejante forzamiento del arte: por ejemplo (cual lo han hecho algunos, especialmente en nombre del surrealismo) exigir cortapisas como la de la escritura automática, a manera de salvaguarda contra todo arreglo artístico del mundo S, igual que la fotografía es una garantía contra todo arreglo pictórico del mundo O.

Ahora bien ¿será menester creer realmente que una copia literal de la forma de este mundo S, un sometimiento, voluntario o forzado, a sus leyes espontáneas sea más válido en arte que el sometimiento a las leyes de la naturaleza física? Pero, entonces, de lo que se trata es precisamente de aniquilar el propio arte en provecho de un documental ayuno de artificio. Lo cual constituye una confesión, o una afirmación vigorosa precisamente de que el arte, en esta forma, quedará sobrepasado. No incurramos en el error de considerar el "Ulises", de Joyce, como un documental científico acerca del monólogo interior... Basta con saber todo el arte que encierra esta obra (y de qué labor ha surgido, de qué manuscritos polícromos y continuamente retocados) para quedar vacunados contra tamaña ingenuidad.

La verdad es que la observación del mundo de las cosas interiores, tal como son, de las realidades psicológicas vivientes (y no como una psicología teórica, inútil y errónea, nos las brindaba): la atención prestada a los cursos reales de los sueños, de la imaginación fabuladora, del lenguaje interior, han permitido, a ciertas Escuelas, en particular literarias, y muy en particu-

en los comienzos del siglo xx, una exploración curiosa de una región de la realidad aún poco explotada; y han suministrado al arte algunos recursos nuevos, un poco a la manera en que la fotografía instantánea ha obrado sobre el dibujo y la pintura, en el siglo xrx. De ahí este realismo subjetivista, cuyas mejores páginas, o las más típicas (precisamente algunas de Joyce y de Kafka), dentro de unos cincuenta años aparecerán tan trasnochadas como hoy, en pintura, aparecen trasnochados los caballos de Aimé Morot.

En realidad, la literatura, la poesía, las artes plásticas, no se hallan más sometidas a la copia, a la imitación exacta de la realidad subjetiva, que a la de la realidad objetiva. Y cuando se trata, no ya de efectuar una trasposición mecánica, sino de dar una impresión justa, de hacer surgir, en el alma del lector, una evocación, animada o sugestiva, perturbadora, insinuante o sorprendente y, en particular, deslumbrante por su veracidad (bien sea pintoresca o íntima), el arte será más que nunca necesario, con sus meditaciones, o con sus cálculos.

Dije: deslumbrante de veracidad. Esta es, cuando se trata del arte, la acepción última, más profunda, más esencial, del término.

Aquí, en efecto, ningún sometimiento a ningún mundo (O o S, ¡da igual!): sólo tiene importancia en principio el mundo A, este mundo instaurado por la obra de arte. Él es; cierto es que, con frecuencia, se aproxima enormemente a esos mundos que le son extraños, los mundos llamados, y comúnmente supuestos "reales". Pero, de momento, él es el único real, y tal vez lo sea aún más, si por realidad se entiende una realidad intrínseca de las cosas y de los seres, y no el hecho de permanecer justamente al margen de éstos. En este punto real, que rechaza en lo impreciso de una existencia a estos seres que están allí fuera y los

sustituye o, mejor, los explica al recrearlos, pero mejor, más patéticos, o más significativos. Mas, conviene dejar bien sentado que es una cosa muy distinta fabricar patetismo y significación, o hacer que los seres sean realmente patéticos, o significativos. Se trata de fabricar un universo fundamentalmente patético y significativo.

Y ésta es, en efecto, la índole postrera, la índole final de la verdad de que se trata: una verdad intrínseca, una verdad de existencia. Y ésta es efectivamente la razón por la cual el arte se ve obligado, aun en lo que se apropia textualmente, por alusión directa, a reconstruir por entero, mejor incluso que lo hicieron los dioses; ya que por lo menos hay algo más de lo que los dioses han hecho: algo que revela más acerca del secreto de su existencia; que mejor dice lo que es, y porque lo es más intensamente. Pues en ello reside esta verdad de existencia, esta "veritas in essendo".

Así, en su calidad de demiurgo, el artista, al crear este mundo, se ve obligado a dejarlo menos disperso, a hacer más rigurosa su arquitectura (consciente o inconscientemente, ¡da igual!) la red de sus relaciones y, que es aquí esencial, a estructurar artísticamente la arquitectura y esta red de relaciones. La arquitectura interior de un universo, su construcción por medio de relaciones téticas constitutivas; y las razones artísticas de estas últimas: he aquí lo que aún nos queda explorar. He aquí lo que todavía hemos de comprender, si pretendemos haber explorado, más o menos totalmente, esta misión del arte.

Si estudio la historia antigua, y deseo saber por qué Antonio se encontró a Cleopatra, necesitaré saber la genealogía de los Ptolomeos, conocer la situación y económica de Egipto, y la evolución de la Roma Romana, así como todas las causas cuya consecuencia accidentalmente este encuentro. Pero en el momento de mi contemplación del mundo

Makart), habré de tener en cuenta (como su razón más importante) el interés dramático en la relación teatral de estos personajes: Antonio y César, y Enobardo y Agripa, y no ya únicamente Cleopatra, sino también Iras y Charmion, y el Adivino, y el Bufón; y por qué es importante, para la intensidad y la pasión de este mundo, que "*when she first met Mark Antony, she pursed on his heart, upon the river of Cydnus*", y que:

*"The barge she sat in, like a burnish'd throne  
Burn'd on the water; etc., etcétera"*

pues, al cabo, en este universo, lo que impera es en verdad esta motivación dramática. Y si el dato pictórico encaja en ella, es porque, por esta razón, Shakespeare ha aceptado este dato. De otra suerte, habría rechazado este universo, ya que no tenía razón ninguna para tomarse el trabajo de recrearlo, para mostrar a los dioses, cómo era posible hacer algo mejor, que lo hecho por ellos, algo aún más patético, con una significación mayor más dramática, más deslumbradora.

### XXXVI. FORMA Y FACIES CÓSMICA

¿Qué forma puede intervenir, en el arte, una especie de música interior del ser, con armonías concertantes y secretas, con oposiciones cuidadosamente establecidas y transposiciones curiosas, numerosos ecos, profundidades latentes, planos múltiples, en una palabra: una estructura tónica puramente estética, armazón espiritual del mundo representado, brindado de modo que se refleje en sí mismo? He aquí lo que ahora hemos de decir en pocas palabras.

Tomemos un ejemplo que no sea demasiado amplio:

uno de estos mundos limitados, aunque imprecisos y poco duraderos, que un momento poético establece como impresión fugitiva. Un ejemplo de todos conocido. O sea, el famoso soneto de Mallarmé que copiamos completo por si el lector no lo tuviera a mano en este instante:

*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx  
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore  
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix  
Que ne recueille point de cinéraire amphore*

*Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx  
Aboli bibelot d'inanité sonore  
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx  
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).*

*Mais proche la croisée au nord vacante, un or  
Agonise selon peut-être le décor  
Des licornes ruant du feu contre une nixe,*

*Elle, défunte nue en le miroir, encor  
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe  
De scintillations sitôt le septuor.*

[Sus uñas puras muy alto dedicando su ónix. / La angustia esta noche, sostiene, lampadófora / más de un sueño vespertino quemado por el Fénix / que no recoge cineraria ánfora. / Sobre las credencias, en la sala vacía: ningún Ptyx / (pues el Maestro fue a sacar llantos al Styx / (con este solo objeto de que la Nada se honra). / Mas junto a la ventana, en el norte vacío, un oro / agoniza, tal vez decoración / de unicornios arrojando fuego sobre una ondina. / Ella, muerta desnuda en el espejo, aún / en donde, en el olvido encerrado por el marco, se graba / en centelleos fugaces el Septentrión.]

Es, el suyo, un mundo bastante impreciso, de una opulencia bastante limitada; antes vacío que colmado. Una grandeza de arcano, de imprecisa profundidad, an-

tes que de dimensiones espaciales y temporales, o de multiplicidad de los seres. Una habitación nocturna. El misterio de un apartamento abandonado, habitado únicamente por recuerdos, y por el poeta (si es cierto que pueda suponersele viviendo en ellas: tal vez sea ahí únicamente un testigo absoluto de la soledad). Mundo, empero, cerrado sobre sí mismo. Doblemente: por los límites de lo visible, del presente, de lo que sería dado inventariar; y también por la estricta limitación del recurso verbal, prosódico. Mas no hemos de ocuparnos de éste; pese a que seguramente su música, tan estricta, tan rigurosa, tan armoniosa, contribuye a la atmósfera de la presentación.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Como siempre en Mallarmé (cuya posición histórica, cual es sabido, consiste en haber encerrado un fondo "decadente" en una forma parnasiana), un sabor especial —su verdadera marca de fábrica, su marchamo personal— reside en los contrastes de lo impreciso de la sugerencia cósmica (de la forma en el segundo grado) con el rigor preciosista de la forma prosódica (forma del primer grado). Versificación a un tiempo flexible y muy sabia, con un ritmo admirable. Impresión de un encadenamiento riguroso y estricto, de necesidad absoluta en la textura verbal, por medio de la exasperación de las cortapisas del soneto llevadas casi al límite posible en la peregrina disposición de las rimas, en que los tercetos redoblan (al transponer la rima masculina en femenina, e inversamente) las de las cuartetas. En todo esto, una sola mancha: el empleo del término raro, y puramente griego, de ptyx, extraño al vocabulario realmente normal en francés, y visiblemente exigido para responder a la cuádruple rima yx. Todas las otras palabras "raras" que forman parte, desde hace tiempo, del vocabulario francés, y, no sólo figuran en el Littré (y en el Bescherelle, que el poeta solía utilizar), sino que han sido frecuentemente empleadas en poesía. Que yo sepa, ptyx, es un hapax, como dicen los filólogos (o sea una palabra de la que se tiene un solo ejemplo, al menos en verso). Mas el mismo sentido de la palabra griega no está claro. Significa literalmente repliegue, y puede utilizarse para designar el interior hueco de un recipiente; pero también significa tablillas para escribir; y, por último (en Píndaro), las inflexiones o meandros del pensamiento del poeta. Es evidente que Mallarmé combina los tres sentidos, con una astucia filológica sólo válida en griego. El "lector francés" (en el sentido que le da Boileau) no ha de entenderlo.

uno de estos mundos limitados, aunque imprecisos y poco duraderos, que un momento poético establece como impresión fugitiva. Un ejemplo de todos conocido. O sea, el famoso soneto de Mallarmé que copiamos completo por si el lector no lo tuviera a mano en este instante:

*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx  
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore  
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix  
Que ne recueille point de cinéraire amphore*

*Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx  
Aboli bibelot d'inanité sonore  
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx  
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).*

*Mais proche la croisée au nord vacante, un or  
Agonise selon peut-être le décor  
Des licornes ruant du feu contre une nixe,*

*Elle, défunte nue en le miroir, encor  
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe  
De scintillations sitôt le septuor.*

[Sus uñas puras muy alto dedicando su ónix. / La angosta esta noche, sostiene, lampadófora / más de un sueño vespertino quemado por el Fénix / que no recoge cineraria ánfora. / Sobre las credencias, en la sala vacía: ningún Ptyx / (para el Maestro fue a sacar llantos al Styx / (con este solo objeto de que la Nada se honra). / Mas junto a la ventana, en el norte vacío, un oro / agoniza, tal vez decoración / de unicornios arrojando fuego sobre una ondina. / Ella, muerta desde da en el espejo, aún / en donde, en el olvido encerrado por el marco, se graba / en centelleos fugaces el Septentrión.]

Es, el suyo, un mundo bastante impreciso, de una opulencia bastante limitada; antes vacío que colmado. Una grandeza de arcano, de imprecisa profundidad,

tes que de dimensiones espaciales y temporales, o de multiplicidad de los seres. Una habitación nocturna. El misterio de un apartamento abandonado, habitado únicamente por recuerdos, y por el poeta (si es cierto que pueda suponersele viviendo en ellas: tal vez sea ahí únicamente un testigo absoluto de la soledad). Mundo, empero, cerrado sobre sí mismo. Doblemente: por los límites de lo visible, del presente, de lo que sería dado inventariar; y también por la estricta limitación del recurso verbal, prosódico. Mas no hemos de ocuparnos de éste; pese a que seguramente su música, tan estricta, tan rigurosa, tan armoniosa, contribuye a la atmósfera de la presentación.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Como siempre en Mallarmé (cuya posición histórica, cual es sabido, consiste en haber encerrado un fondo "decadente" en una forma pamasiana), un sabor especial —su verdadera marca de fábrica, su marchamo personal— reside en los contrastes de lo impreciso de la sugerencia cósmica (de la forma en el segundo grado) con el rigor preciosista de la forma prosódica (forma del primer grado). Versificación a un tiempo flexible y muy sabia, con un ritmo admirable. Impresión de un encadenamiento riguroso y estricto, de necesidad absoluta en la textura verbal, por medio de la exasperación de las cortapisas del soneto llevadas casi al límite posible en la peregrina disposición de las rimas, en que los tercetos se doblan (al transponer la rima masculina en femenina, e inversamente) las de las cuartetos. En todo esto, una sola mancha: el empleo del término raro, y puramente griego, de ptyx, extraño al vocabulario realmente normal en francés, y visiblemente exigido para responder a la cuádruple rima yx. Todas las otras palabras "raras" que forman parte, desde hace tiempo, del vocabulario francés, y, no sólo figuran en el Littré (y en el Bescherelle, que el poeta solía consultar), sino que han sido frecuentemente empleadas en poesía. Que yo sepa, ptyx, es un hapax, como dicen los filólogos (o sea una palabra de la que se tiene un solo ejemplo, al menos en verso). Mas el mismo sentido de la palabra griega no está claro. Significa literalmente repliegue, y puede utilizarse para designar el interior hueco de un recipiente; pero también significa tabillas para escribir, y, por último (en Píndaro), las inflexiones o meandros del pensamiento del poeta. Es evidente que Mallarmé combina los tres modos, con una astucia filológica sólo válida en griego. El "lector francés" (en el sentido que le da Boileau) no ha de entenderlo.

Ahora bien, en ese mundo, ¿cuál es su arquitectura? Pues, al fin y al cabo, las habitaciones nocturnas, vacías, abandonadas, son únicamente su dato burdo, su tema local concreto y práctico. Si buscamos la estructura fundamental, de inmediato distinguimos fácilmente por los menos dos ejes cruzados de relaciones de oposición significativa, que nos dan la dimensión, y en cierto modo la envergadura existencial, del poema. Uno de los ejes es espectacular y visual. La distensión se establece en el par tinieblas-claridad: de una parte, el ambiente sombrío, casi universal, de la habitación vacía; de otra, los siete puntos luminosos de la Osa Mayor que no se ve directamente por la ventana, sino reflejada en el espejo. Esto, en cuanto a la visión. Pero mucho más fundamentalmente, la sólida estructura material se halla establecida sobre el par ausencia-presencia, sobre el contraste entre el abandono actual y la habitación fantasmal por los ausentes cuyos fantasmas visitan secretamente la casa vacía. Pero estos ejes los cuales se separan y distienden los polos alejados, están poblados, en el vacío del intervalo puro, por un cúmulo de mediaciones: las visuales —vagas: formas de muebles (de las credencias) en la penumbra o sombra del cuadro, realidades y reflejos—; las existenciales: el ensueño surgido de la angustia, la imaginación y, antes que nada, del recuerdo, mediador esencial y a la vez su símbolo: la aparición, misteriosamente guardada en la imagen en el espejo y que resurge vagamente, de la ausente que pudo otrora “bañar el pecado de su belleza”, fantasmagoría que a menudo asedia al poeta y que comenta en prosa en otro lugar.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> En “Frison d’hiver”: “Et ta glace de Venise, profonde comme une froide fontaine, en un rivage de guivres décorées, qui s’y mirait! Ah, je suis sûr que plus d’une femme a baigné dans cette eau le péché de sa beauté; et peut-être verrais-je un fantôme que je regardais long temps.” [Y tu luna de Venecia, profunda como

Y ¿acaso no recordamos haber visto, otrora, exactamente las mismas grandes funciones constructivas, los mismos temas arquitectónicos puros, las mismas relaciones téticas fundamentales, al examinar el nacimiento de un microcosmos como el de la tonalidad musical? ¿Acaso no nos los hemos encontrado de nuevo en otros campos, a propósito, por ejemplo, de la música de los colores? ¿Qué significa esto, sino simplemente que, en esta “música cósmica”, esta “música del ser”, por la cual se congregan y ordenan mundos estéticamente instaurados, nos encontramos de nuevo con la acción de las mismas grandes determinaciones del espíritu puro, de los mismos procesos fundamentales y, en cierto modo de los mismos gestos espirituales principales que sostienen y arman cualquier clase de cosmos? Son formas; estos elementos inmateriales, sostenes profundos de un ser. No la forma que encierra, que deslinda, sino la que edifica, la que es promoción, la que abre paso a la realidad. Formas primordiales (simplemente las más elementales, y también las más potentes, las más creativas). Son, efectivamente, las “categorías arquitectónicas” fundamentales, que presiden la armonía creadora y constituyen el Arte puro.<sup>3</sup> El mundo tan tenue, tan lábil, pero tan completo, tan entero, tan pre-

una fría fontana, en un marco de áspides desdorados; ¡quién se ha mirado! Ah, estoy seguro de que más de una mujer ha bañado en esta agua el pecado de su belleza; y que tal vez yo vería un fantasma desnudo si mirara largo tiempo.]

<sup>3</sup> Conviene recordar y precisar lo siguiente: Los diversos arabescos, esquemas rítmicos, organizaciones morfológicas de que se trata en toda esta parte, así como en la anterior, son formas. Y las categorías arquitectónicas fundamentales de que acabamos de hablar, no son sino las formas más simples, y también la más primitivas; las que constituyen más específicamente puntos de origen. Son “categorías”, pues son fundamentales e irreductibles. Si se quiere, son las determinaciones primeras que puede conferir la organización morfogenética. Las formas subsiguientes son complicaciones, derivaciones, especificaciones, de las mismas.

sente, tan definitivamente creado y mantenido como un objeto de arte; el mundo que nos propone el poeta, es efectivamente un mundo, precisamente porque toda una música cósmica está encerrada en él, le da su grandeza y su intensidad de existencia, a la vez que su variedad y su armonía. En un acorde que ha resonado, que se basta a sí mismo y se mantiene por la virtud de una perfección.

No quisiéramos fatigar al lector, ni arriesgar caer en una especie de dogmatismo de la síntesis, al tratar de gran número de universos poéticos, unos más amplios, otros más imprecisos, o más fugitivos; al diseccionar demasiado minuciosamente su arquitectura... Por tanto (desde el punto de vista de la estética comparada), sólo examinaremos detalladamente una de estas categorías cósmicas, tomándola como ejemplo. Sin contar que ya las hemos estudiado con más pormenores, y más detenidamente de lo que convendría hacer aquí, en otra obra.<sup>4</sup> Mas un examen ligero ayudará al lector a entender su importancia, debida a su relación con ciertos términos, sobradamente conocidos, de apreciación estética.

Estas categorías arquitectónicas, actos puros de arte en lo que éste tiene de creativo y de instaurativo, se hallan todas más o menos presentes en cualquier construcción artística. Mas no tienen siempre igual importancia proporcional. No siempre trabajan con igual intensidad.

Y el hecho es que resulta fácil advertir que los aspectos estéticos más conocidos (bello, sublime, graciosos, trágico, etc.) dependen esencialmente de esta proporción, de este trabajo, más o menos intenso, de las diversas categorías arquitectónicas.

Estos términos designan a un tiempo "valores"

<sup>4</sup> Véase nuestra "Instauration Philosophique", cap. IV: "El mundo arquitectónico".

características estilísticas. Corresponden a una apreciación global, algo confusa (el término exacto es el de sincrética); a una estimación de conjunto más sentimental que intelectual; que valoriza reflexivamente, sin pormenorizar, el efecto total resultante de los artificios artísticos profundos. "*Facies totius universi*", pudiéramos decir, empleando el lenguaje de Espinoza. Todos estos términos ponderan un acierto artístico, sin que sea posible designar claramente la meta que conviene alcanzar: ya que todos estos trazos de la rosa de los vientos estética son igualmente lícitos, y pueden igualmente guiar una navegación. Pero, cuando se trata de averiguar los motivos de sus diferencias, los principales encontraránse fácilmente en la diversidad de la labor, en la proporción variable de las grandes funciones arquitectónicas que acabamos de recordar.

Por ejemplo, ¿quién no ve que el valor trágico caracteriza un mundo en que, fundamentalmente, la categoría de oposición, exaltada al máximo, es la relación hegemónica? En primer lugar, porque es el alma de este universo; el eje esencial sobre el cual se ha de establecer su dimensión artística fundamental. Así, por ejemplo, la tónica y la dominante del mundo divino y del mundo humano (a pesar de que el hombre esté presente aquí sólo por representación), exaltando su oposición hasta una antinomia fundamental e imborrable de intereses (pues es el interés por el hombre lo que expía el Titán), constituyen el eje fundamental del mundo esquiliano en el "Prometeo encadenado". Y así también, la coexistencia, en el mismo hombre, del crimen de hecho, perpetrado desde fuera, y de la inocencia interior mantenida por la ignorancia, constituye, en cierta forma, la espina dorsal estética del mundo de "Edipo Rey". Pero, muy en particular, el valor trágico, alude al hecho de que esta oposición permanece íntera, imborrable, imposible de suavizar ni de dismu-

lar; y al de que ninguna mediación es en ella realmente posible; que ninguna otra relación de estructura podría atenuarla, o equilibrarla.

Ocioso sería mostrar más extensamente cómo el valor de "gracia", por el contrario, procede enteramente de un predominio de la mediación, la cual, gracias a sus nexos universales y a su perpetua transición, logra casi hacer olvidar la oposición fundamental que, sin embargo, ella misma implica. En lo que destaca, por supuesto, menos el amor feliz, el amor victorioso (¡esta fuerza!) que la esperanza, o la idílica "promesa de la felicidad", en todos los universos "de gracia" caracterizados por esta atmósfera, es decir en que impera esta categoría arquitectónica de la mediación.

Examinemos más a fondo este matiz. Decíamos, idílica: sin embargo ¿en qué difiere este valor del de la gracia? En que, en la gracia, oposiciones bastante fuertes, siempre mantenidas, se encuentran domadas, y como absueltas, por la potencia más energética, por el trabajo artístico predominante de la mediación. Y esto es lo que, en realidad, constituye esa fuerza, esta "potencialidad de la gracia", que pudo señalarse acertadamente en un hermoso libro,<sup>5</sup> que lo dice todo, excepto quizá esta primacía de lo estructural, cuyo valor "gracia" sólo es el fenómeno de conjunto, el aspecto sincrético y afectivo, que, en el fondo, es fruto de esta combinación, intensiva y proporcional de las verdaderas categorías artísticas iniciales.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> R. Bayer, "Esthétique de la grâce", T. II, pp. 253 ss.

<sup>6</sup> Si se quisiera fijar un vocabulario preciso, tópico, se podrían llamar "categorías estéticas" estos aspectos de apreciación reflexiva sincrética, que antes conciernen al espectador que al creador, y "categorías artísticas" los grandes actos fundamentales, esos hechos dinámicos iniciales de la demiurgia instaurativa. Pero este vocabulario tendría sus riesgos. De todos modos, es importante establecer una diferencia entre este campo primero, activo e instaurativo, y del arte en sus procesos constitutivos, y este otro segundo campo

En cuanto a lo idílico propiamente dicho, tal vez obedece menos a la subordinación estética de la oposición a otras categorías más activas, más poderosas dentro de ese mundo, que a la debilidad inicial de la oposición, y de la menguada dimensión concedida a la obra en este cje, cuyos dos polos se hallan muy próximos, separados por un pequeño intervalo, por una distensión poco acentuada (en suma, carácter negativo, o privativo). Mañanas brumosas y claras a orillas de un río, en que la sombra es luminosa y la luz umbría; dramas morales, en que la inocencia aparece algo turbia y el pecado poco grave; como en las "novelas azules".<sup>7</sup>

Inútil también exponer detalladamente el papel, tan evidente, de un predominio de la "torsión" arquitectónica, de la "evasión dinámica" a lo sublime; y, por el contrario, en esta acepción algo especial de la belleza, que es sobre todo equilibrio y simetría, el predominio de la "reiteración" (*do mi sol do* cerrando el acorde, abierto por *do mi sol si bemol*).<sup>8</sup> Pero, en un sentido

reflexivo y apreciativo, de los resultados de conjunto logrados por este trabajo del arte. Preferiríamos categorías instaurativas y categorías reflexivas (insistiendo en el carácter sincrético y global de estas últimas). Forma constructiva y apreciación afectiva son sin duda suficientes.

<sup>7</sup> ¿Un ejemplo de esta clase de novelas? Sin llegar hasta las puerilidades del tipo de "Lecturas para mi hija", y las enormes tiradas de las novelas del tipo de "novela rosa", podríamos recordar el género idílico de "El Amigo Fritz", o también "Dosia", que tanto enterneció a nuestras madres, o a nuestras abuelas. Mientras que la oposición del pecado y de la ignorancia desempeña, en el drama de Edipo, un papel que va hasta el incesto y el parricidio, el pecado de la protagonista de H. Gréville (pecado enteramente de época) reside en una pueril simulación de raptó, media hora de viaje en coche con un joven... Pueden apreciarse comparativamente las dimensiones de la intensidad...

<sup>8</sup> Para evitar cualquier error en esta analogía musical, conviene precisar que el acorde perfecto musical y el acorde de séptima son aquí tan sólo mencionados como los ejemplos artísticos más simples, y en verdad los más nimios de una estructura arquitectónica,

más genérico, y más denso, podría decirse de la categoría estética, que está caracterizada, no por el predominio artístico de ninguna fuerza arquitectónica, sino, por el contrario, por su identidad y su equilibrio; por su armoniosa sistematización.

Sin contar que una explicación de las diversas categorías estéticas reflexivas por medio del notorio predominio arquitectónico de una de las categorías estructurales del arte puro, resultaría en cierto modo brutal, ya que se refiere justamente a estos valores tan claros, tan notorios, que una tradición estética relaciona únicamente con los rombos más nítidos, más simples, de esta rosa de los vientos que, por lo general, se enumeran como siguen, en su orden cíclico: lo bello, lo sublime, lo trágico, lo cómico, lo gracioso, lo bonito, desde donde se torna nuevamente a lo bello. Sea. Pero conviene recordar que éstas son, precisamente, las esencias más notorias, más claras, de un ciclo que, en realidad, podría variar hasta el infinito. Entre cada uno de estos rombos pueden presentarse muchos matices intermedios, con frecuencia infinitamente más delicados, más curiosos, más sugestivos, que caracterizan proporciones más sabias, o más sutiles, en la arquitectónica existencial, cuya expresión global constituyen. Deshojemos,

cuyos monumentos, tan amplios como, por ejemplo, el Partenón por una parte, la catedral de Reims por otra, y, en fin, el mundo entero tal como nos lo brinda Descartes, o nos lo presenta Pascal, serían representaciones cada vez más importantes. Recordemos, por último, que si se trata de mundos del arte tales como, por ejemplo, el de "Ifigenia en Táuride", opuesto al de "Fausto", primera parte (en que la oposición de la búsqueda de lo bello y de la búsqueda de lo sublime aparece muy clara, y las causas de estos efectos de conjunto harto notorias) sólo por medio de una abstracción podremos separar la estructura propia del mundo representado, y el conjunto fenomenológico (más o menos musical en sus apariencias sensibles) que nos lo manifiesta concretamente. La forma en el primer grado y la forma en el segundo grado, en el arte, son correlativas y cooperan a la atmósfera cósmica del todo.

pues, los pétalos de esta otra rosa que aparece algo oblicuamente, en un ángulo de algunos grados con relación a la primera: grandioso, patético, heroico, caricaturesco, pintoresco, poético... Cada uno de ellos difiere poco de cualquiera de los que le preceden. Confrontemos bello y grandioso; sublime y patético; trágico y heroico; cómico y caricaturesco; bonito y pintoresco; gracioso y poético: estos nuevos perfiles, tal vez resulten menos claros, menos simples, menos clásicos, pero, desde luego, más curiosos, incluso más sabrosos, concediéndole algo más a lo "extraño" caro a Baudelaire, o a lo dinámico, o con un acento más acusado, mayor impulso. Y así, otros mil matices, hasta el infinito, podrían aparecer en otros intervalos; matices que requerirían dosificaciones más curiosas, proporciones más delicadas en la arquitectura interior.

Detengámonos en uno solo de estos matices. Ya hemos pronunciado la palabra: poético. Esta palabra requiere nuestra atención.

Designa un matiz en la apreciación estética global, en el *ethos* de una arquitectónica espiritual y cósmica. Pero también parece referirse a un convencionalismo, referente a determinado arte.

Analizábamos, antes, el universo de un poema, y su interés artístico se nos aparecía en su arquitectura secreta, en la red de relaciones espirituales sobre la cual se sitúan, para unas funciones casi musicales, las diversas realidades que se nos brindan. Mas, quizá diga alguien: lo que a mí me interesa, es el saber si, por este medio (o por otro cualquiera) el universo de que se trata es "poético", y por qué razones.

La pregunta es capciosa, o está mal planteada, si, cual tan a menudo les ocurre a quienes se interesan en este problema, se refiere, a la vez, a los dos sentidos de la palabra, contaminándolos y confundiéndolos mutuamente.

¿Se toma la palabra "poético" en el sentido de un matiz, punto menos que afectivo, del *ethos* global del mundo de referencia? Entonces, queda al margen del arte específico del poeta: en un cuadro, en una novela, en una escultura, será posible encontrarnos de nuevo con esa atmósfera de lo poético, exactamente igual que será posible encontrarnos con una atmósfera de novela fuera de la novela, con un sentido monumental fuera del monumento, y así sucesivamente. Son matices que podrían situarse, en nuestra rosa de los valores, lo poético junto a lo idílico, pero imaginativamente más abierto, más soñador, más nostálgico quizá, y menos suave; lo novelesco cerca de lo pintoresco, pero menos preciso visualmente, menos anecdótico, quizá más emocionante, más susceptible de comunicar con lo patético, pero, sin embargo, con menor violencia; lo monumental junto a lo grandioso, pero con una arquitectura más equilibrada, también más plástica, tal vez más armoniosa. Y entonces, no hay ninguna necesidad de que lo poético sea forzosamente la atmósfera de la poesía. "No hay rombo de esta rosa que le sea negado al genio", decía Victor Hugo. Lo grandioso, lo patético, lo extraño, lo heroico o lo gracioso, le son igualmente permitidos. Muy ingenuos son aquellos que a toda costa quieren encerrar la poesía en lo poético, concediéndole únicamente una existencia dentro de un universo poético considerado en esta forma; y que, no sólo condenan "La Carroña", de Baudelaire, o "La Despedajadora", de Rimbaud, con el pretexto de que el "tema" no es "poético", sino incluso epopeyas, sátiras, arrabales líricos, inspirados en temas políticos o sociales — el "Infierno" de Dante igual que las "Ciudades Tentaculares", de Verhaeren; los "Castigos", de Hugo; igual que los versos latinos de Bernoulli sobre temas de matemática, o de cálculo de probabilidades. Y todo este por exigencia de un universo de jardines, de bosques,

lagos, de lindos rostros femeninos, de tiernos o melancólicos claros de luna, o brumas matutinas, de rosas o de ruiseñores, de mitología griega o leyendas bretonas; sobre todo, nada de aviones, ni de automóviles, ni de chimeneas de fábricas; ni elocuencia, ni abstracciones, ni vulgaridades.

Conviene no exagerar. Yerran, desde luego, aquellos que creen poder clasificar las cosas, una por una, bien sea por el lado de lo poético, o lejos de éste. Lo que constituye un universo poético, es menos cada una de estas cosas que el conjunto de relaciones que es posible hallar en él. Y todo universo (en este sentido) es poético cuando su conjunto comprende todas las relaciones necesarias para estructurar cósmicamente un mundo, tal vez con muy ligero predominio de las categorías "suaves" (mediación, ecos en reiteración...), sobre las categorías "duras" (tal como la oposición); y seguramente también un trabajo muy acentuado de esta "evasión", de esta huida, de esta orientación dinámica que descentra el universo por un movimiento hacia un más allá, hacia un término lejano, algo fugitivo, y rechaza todo sistema claramente encerrado en sí mismo, para animar todo el conjunto con una llamada, un impulso impreciso (con la condición de que también esta categoría trabaje con suavidad, por presentimientos, nostalgia, más bien que por atrevidos impulsos, en trance dionisiaco, lo cual nos orientaría más bien hacia lo lírico).

Ahora bien, si así es ¿por qué, digámoslo una vez más, atribuir esta armonía únicamente a la poesía? ¿Por qué exigir únicamente de la poesía esta armonía?

La verdad es que todo universo merece serlo en poesía, con tal, únicamente, de que, en la forma que sea, lo merezca así simplemente. Y este es, en realidad, el único, el verdadero, problema artístico.

Si un mundo posible se le ofrece al artista, como

reivindicando altivamente la existencia, como exigiendo insistentemente su ayuda para lograr esta existencia (y ¿qué es la verdadera inspiración sino este sentimiento de que un mundo ha de ser, que lo merece, que exige que un hombre se entregue por entero a él, para llevarle hasta esa existencia?), lo esencial es que este mundo, en efecto, posea esa originalidad propia, esa facultad de imponerse a las almas, ese interés, ese poder virtual de existir intensamente, con esplendor, vibrantemente, con una inmensidad dimensional, o cualitativa; lugar anhelado para el pléroma de los seres (que sin él quedaría incompleto y localmente vacío); vocaciones, aptitudes, que, en conjunto, constituyen el derecho a la existencia, derecho que se mide por su grado de perfección.

Mas pudiera ser que este mundo posible, exigido por un demiurgo, fuera patético o gracioso, novelesco o dramático, elegiaco o lírico, ¿igual da! Al demiurgo por él elegido es a quien corresponde convertirse en poeta lírico, o en poeta elegiaco, en autor de novela o en dramaturgo; o, si es pintor, en pintor dramático o romántico, según lo que esta creación exija.

Por supuesto, no diré que no pueda consultar su lento, sus fuerzas, sus inclinaciones, o la oportunidad. La idea acude. Al artista es a quien le corresponde lizarla, buscarle su destino artístico, es decir, las condiciones de su más alta perfección, de su brillo intenso. ¿Es una idea de novela? ¿Una idea de drama? ¿La de un poema? La respuesta a la pregunta es un caso específico, una respuesta a la medida, tan dual (en relación con la individualidad de la obra que es menester realizar) cual pudiera serlo la orientación de un niño por un pedagogo. Hay aquí una suertería, una orientación profesional de la obra, que es preciso descubrir del examen detenido de sus propias aptitudes individuales, insistamos en ello.

Y que no se nos diga: la cosa es muy sencilla. Si la obra, si el mundo que conviene instaurar, se revela novelesco, pues que sea una novela; si poético, que sea un poema; si dramático, un drama; si pictórico, una pintura; si monumental, una arquitectura. Estos problemas son infinitamente más complejos. En ciertos casos, puede ofrecer un deleite especial tratar pictóricamente una sugerencia dramática (cual lo ha hecho con tanta frecuencia Delacroix); escultóricamente, una sugerencia monumental; en un poema, un universo pintoresco. . . En una palabra, contrariar el *ethos* del tema por el tratamiento concreto de la realización, contrastes que a veces avivan la esencia misma de la realidad presentada, más que lo pudiera hacer la atribución, en cierto modo mecánica, directa, corriente, del tema poético a la poesía, del tema dramático al drama, y así sucesivamente. En el fondo, el "Prometeo encadenado", tan trágico en su esencia, es (al menos para el lector moderno) más bien un poema que una tragedia, y con ello sale ganando. Tal vez porque la situación, en lo que de esta suerte tiene de estático (¿y qué le añada el desenlace?) se aprecia todavía mejor. ¿Acaso le reprocharíamos a "Jocelyn" ser esencialmente novelesco? Este es su encanto y su originalidad. ¿Acaso les reprocharíamos, a los frescos de la Sixtina, el ser tan extremadamente ideas escultóricas? Por lo tanto, la *vocación artística de un universo* no se rige por su fisonomía afectiva: pueden intervenir cálculos más sabios o una libertad mayor. Pues semejantes destinos se deciden por incubación en un alma. *Latet in utero genius.*

En cuanto a estas relaciones, bien sea de acorde o de contraste, entre el valor afectivo y el género artístico, hay que reconocer que, con frecuencia, en ellas intervienen cuestiones de moda y de época. Un periodo del arte acepta mejor la pintura "de género", de un pintoresquismo lindante en lo humorístico; otro, la pin-

tura de temas novelescos; igual que, en poesía, otro exigirá antes que nada lirismo, y no gustará de lo épico. ¿Por qué extrañarse? Esto no concierne a las condiciones universales y necesarias del arte (que permiten todas estas combinaciones), sino a las condiciones de la inserción de la obra en un medio histórico determinado. Son causas ocasionales, cual diría un malebranchiano.

Y exactamente igual sucede en lo que atañe a la actitud personal del artista frente a la obra que ha de realizar, frente a la obra que exige su derecho a existir. Se puede, desde luego, hablar de una especie de obligación metafísica, y casi moral del artista; obligación que obedece enteramente a su papel de demiurgo. Puesto que el artista tiene el deber de llevar hasta el ser este mundo en el cual es patente el derecho a la existencia. Ahora bien ¿acaso supone esto que no tenga derecho a clasificar las cuestiones, a considerar la urgencia, o incluso la oportunidad de las mismas? El arte es largo, y la vida es breve. ¿Qué artista, qué creador, no sabe de estos dramas interiores (que justifican la nobleza del arte y su valor moral): la elección entre las posibles, entre las diversas obras que le son sugeridas, que se presentan, ofrecen en el umbral del ser, ese umbral que el creador puede hacerles traspasar o no, según su voluntad? ¿Y la angustia, la nostalgia ante la obra grande y hermosa, que merecería todo su esfuerzo, que le agradecería, que le reconciliaría consigo mismo, en su calidad de creador, y para la cual le falta el tiempo (el tiempo o quizá las fuerzas) mientras lo devoran empresas menores, que sin embargo no quiere abandonar, antes de que sea realidad completa lo que todavía se encuentra a medio camino del ser? Y así es como puede el artista sentirse culpable con respecto a un ser que merecería existir, que sólo él podría hacer existir, y de cuya existencia él solo es responsable, al restarle ese derecho a la existencia, el mayor de todos los derechos. De

más intenso y más certero, quizá, cuando se trata de la "Iliada", o del "Prometeo", de "la Tempestad", o del "Amor sagrado y Amor profano", o de la "Armonía del atardecer", que cuando se trata de la tempestad que anteayer reinaba en el Atlántico norte, de la luz del poniente, mañana, en los campos de Gennevilliers, o de tal o cual persona que conocemos... y tal vez del mundo que los encierra.

¿Quién podría asegurar que el "Prometeo", o la "Armonía del atardecer", no justifican, en ciertos aspectos, la existencia del hombre mejor que el hombre se justifica por su presencia física en este universo físico?

Conclusión: también resultan cósmicas, desde cierto punto de vista, las categorías de la apreciación estética global, como bello, sublime, gracioso, dramático, etc. . . . Calificaciones cósmicas, que caracterizan, algo confusamente, y en particular en lo que atañe al sentimiento, la *facies* total de un universo. Y todas son válidas en el arte; todo arte puede, en sus aciertos, apelar a cada una de ellas. Pero lo que globalmente expresan, es la condición de una armonía cuya naturaleza profunda es tan estructural, tan delicadamente proporcionada, tan compleja, cual pudiera serlo un acorde musical. Y sus notas verdaderas —los factores existenciales íntimos y operativos— son las categorías constructivas, cuyo trabajo interior en este universo es la verdadera acción, la acción directa e instaurativa del arte. Y, en su acción, estas categorías tienen por ley, que el arte, al ponerlas en obra, tienden antes que nada a instaurar un mundo que se alza más alto, más adelante, más intensamente en la existencia. Un mundo cuya existencia es más soberana, más esplendorosa, más soberbia, más elevada que la de ninguno de los universos a los que fueron negados esta eficiencia, este poder, este realizarse por medio del arte. Es un modo eminente, un modo supremo de existencia,

incluso para un universo tenue, ínfimo, instantáneo, o borroso e impreciso, pues *siempre*, fundamentalmente el arte busca y alcanza en esta hazaña, este triunfo, este supremo hecho existencial: la obra maestra.

Y por esto es por lo que el arte merece que se le llame creador. ¿Qué es crear, sino dar vida?

Pero ¡cuidémonos de lo contrario: pues las condiciones que rigen el arte son condiciones *sine qua non* para toda verdadera posesión de existencia. No creáis poder existir sin el arte, sin realizar en cierto modo (por la armonía, la arquitectura, la opulenta profundidad y los imprecisos hacia una trascendencia); una obra maestra de vosotros mismos.

### XXXVII. EJEMPLO DE UNA ESTRUCTURA COSMOLÓGICA: EL PUNTO DE VISTA

Toda obra de arte representativa, dijimos, presenta un mundo; mundo sucinto, en verdad. En su mayor parte es virtual. Poca cosa se nos dice de ello textualmente, con relación a lo que queda implícito, y tal vez sea *este* dato implícito, lo que le da al conjunto, a un *tiempo* su sabor y su imprecisa profundidad. Mas, es por *este* conjunto forma un todo orgánico y arquitectónico, por lo que en los intervalos en que nada aparece, *puede* suponerse algo. El doble punto de arranque de una *línea* veda exige la clave que cierra y remata; el *arbolito* iniciado exige el pilar y el suelo en que se apunala. *Una* sólo la justeza, la pureza arquitectónica del *perfil* replica la realidad de toda esta insoslayable *sugerencia*. *El* aquí por qué cuanto más sucinto aparece el mundo *propuesto* en sus presencias obvias, más *enérgicamente* *dependen* su grandeza real y su opulencia de la *estructura* espiritual. Si un Balzac, un Jules Román, *un*

dan todo un pueblo de personajes, no habremos de ser demasiado exigentes respecto a las fechas, a las genealogías, a los encuentros. Las presencias concretas son las únicas que trabajan, o que más especialmente trabajan. Mas, si se nos dan tan sólo, algunos puntos de apoyo (por ejemplo, Stendhal no nos dice expresamente que Fabricio es hijo del teniente Roberto) a nosotros nos toca calcular las fechas, las posibilidades; y es necesaria la justeza del cálculo, para que no abriguemos duda ninguna al respecto. Igual sucede con la decoración. Si, en la primera decoración del "Cid", se nos muestran conjuntamente la plaza, la callejuela, el umbral del palacio, el cuarto de Jimena, el jardín de la infanta, no hemos de discutir acerca de la completa verosimilitud de la disposición. Pero si, en "la Princesa de Clèves", se precisan apenas, acá y acullá, el pabellón de Coulommiers, el jardín florido y la avenida de los sauces, lo largo del riachuelo, la topografía precisa, verosímil, sobrentendida, que liga todo esto en una realidad virtual, resulta entonces infinitamente más exigible, más necesaria.

Con mayor razón, cuando se trata, no ya de organización natural, todavía física, sino de esta arquitectura moral y espiritual de que hablamos aquí. Lo que hace que el alma de una cosmología sea verdaderamente artística en su esencia.

De las relaciones arquitectónicas, puntales de esta cosmología, una de las más interesantes —la única que deseamos examinar detenidamente— es la que ya hemos llamado el "punto de vista".

Todo universo (los fenomenólogos nos lo han explicado a fondo, pero antes, ya lo sabía la estética) es morfológicamente solidario de un testigo con relación a cual se plantea, y al que implica.

La estética comparada permite aquí unas observaciones harto significativas.

Cuando se trata de una estatua, ya sabemos que cálculo ha sido menester para combinarla, según el lugar normal de un testigo. Bien sea que debe ser vista de abajo arriba, desde muy abajo, y desde todos sus ángulos, como el "San Jorge" de Frémiet, o un poco oblicuamente hacia la altura, y únicamente de frente, como "El Día", de Miguel Ángel (con lo cual la parte inferior del rostro, la parte superior del brazo, ocultos a este ángulo visual, no necesitarán ser precisados); o, en fin, hábilmente dispuesta como la "Victoria de Samotracia", para ofrecer, en cualquier ángulo que sea, un renovado interés, una diversidad perpetua, siempre se trata de un punto de vista físico; y el espectador, el testigo esencial, implícitamente presentado por la obra, antes que nada se caracteriza como un ojo situado en determinado punto del espacio.<sup>1</sup>

E. igual sucede en arquitectura. Con la diferencia de que los diversos lugares del testigo están ligados —igual que en el arte de la jardinería— por la lógica o el valor estético de un itinerario. Y los diversos puntos de vista, necesariamente sucesivos, en cierto modo organizan melódicamente los espectáculos. De ahí la emoción, el asombro, la calma, la atracción, la perseverancia, o la pausa soñadora, prescritos a este testigo sucesivo, y ordenados rítmicamente. Aquí el testigo ya no es sólo un ojo que ve, es un hombre que camina y un corazón que se conmueve. Su esencia psicológica es más rica y más completa.

Y ya hemos visto, tocante a la música, a la danza. .

<sup>1</sup> Sabida es la ingenuidad de la estatuaria arcaica en este punto. Los toros alados de Khorsabad tienen dos patas, vistos de frente, castro, vistos de perfil; pero tienen cinco para quien los ve en el ángulo intermedio, porque la estatuaria, torpe y poco hábil todavía, no sabe prever sino dos puntos de vista perfectamente distintos, en ángulo recto, y renunció a calcular, a resolver, el problema de los puntos de vista restantes.

las artes llamadas del tiempo, que la ley estructural esencial es entonces el deslizamiento del punto "Yo", la imposibilidad de una contemporaneidad del testigo y de la obra completa.

Pero la pintura, peregrinamente, sitúa al testigo a medio camino entre una visión real, física, y una visión espiritual.

Podrá decirse: el punto de vista del "Heliodoro expulsado del templo" (de Rafael), es el lugar físico en que el espectador ha de situarse para que la perspectiva del monumento parezca justa. ¡Ingenuidad! No parece sino que el pintor, realmente presente en la escena, hallábase por casualidad en determinado punto, desde el cual vio las cosas de este modo; y que, a nosotros, espectadores, nos es necesario simplemente dar con ese punto, y situarnos en él. Por el contrario, es indudable que el pintor que ha creado esta escena ficticia, ha procurado dar con el ángulo bajo el cual la escena lograría su mejor apariencia, su apariencia más significativa, más intensa, a la vez que más armoniosa en cuanto a las formas. Ha buscado el punto de vista absoluto, inherente a este microcosmos, para llevarlo hasta su perfección. Más aún, este punto de vista, en el cuadro, es por igual interior que exterior. Los que lo contemplamos, estamos en el templo, bajo la bóveda (se puede demostrar por la iluminación, la cual no supone el muro del frente, por el lado de la entrada, realmente abierto, sino simplemente suprimido mentalmente). La pregunta: ¿desde dónde es menester contemplar la escena? es una pregunta artística, a la que habrá que contestar con razones artísticas, entre las cuales figuran algunas relativas por igual a la psicología del testigo cósmico que al interés que cumple infundir a las cosas. El espectador se adentra en la aventura: se le obliga a tomar parte en la escena, a participar en ella en calidad de testigo, a penetrar en el cuadro, o, mejor dicho, en el mundo del cuadro.

Tiene en él un lugar reservado, y ese lugar es el que se trata, para el espectador concreto, de hallar: el artista le obliga a identificarse, física y moralmente, con este testigo absoluto, inherente al mundo que se le brinda.

Más peculiar aún resulta esto, cuando se trata de punto de vista en literatura. Aquí la visión es enteramente interior, la presencia en el espectáculo, enteramente espiritual. Lo cual le infiere mayor importancia. ¿Quién, por ejemplo, hizo notar el sabor, tan especial, introducido en el siglo XVII, en la novela picaresca, por la tradición inaugurada con el "Guzmán de Alfarache"? ¿Por la presentación de estos como cuentos narrados cual si el autor fuera el que hablara? Y cualquier escritor sabe, en efecto, la decisión esencial que implica el escribir una novela enteramente arquitecturada en esta decisión de un punto "Yo" textual. Pero más sutil, aunque no menos importante, es esta decisión secreta por la cual, sin que ninguno de los personajes se exprese directamente, un relato, una descripción, se realizan al presentar las cosas tal y como aparecen a uno de los personajes presentados; con la prohibición que ello entraña de revelar al lector, lo que no puede ser conocido de este personaje. No sólo la acuidad de las presencias, sino toda la combinación de claros y sombras intelectuales, de lo conocido y de lo ignoto, de la precisión y del misterio, en el universo de la obra, es fruto de esta decisión inicial. Basta con analizar artísticamente, al respecto, cualquier novela bien construida, para percatarse de todo lo que el arte sabe y debe calcular sobre el particular; desde el prejuicio de las "Memorias imaginarias", hasta estos cambios repentinos, e incluso un efecto insólito e innovador en ciertas obras contemporáneas, desde "la muchacha verde" al "Ulises".<sup>2</sup>

<sup>2</sup> En "La muchacha verde", en determinado momento, el p...

Se trata siempre, en este género de cálculos (conscientes o semiconscientes, ¡da lo mismo!) de discernir en qué forma, según el punto de vista, lo que se hace decir tendrá mayor relieve, más agudeza original. En qué forma resultará más y más enteramente personal, y se impondrá con más esplendor a las mentes.

Pero no hemos de insistir ya en todo esto, pues lo hicimos en otro lugar, cual hemos recordado antes.<sup>3</sup>

Recordábamos antes un soneto de Mallarmé. Decíamos el lugar que en él ocupa cierta fantasía, de regusto desde luego sexual: la visión fugitiva de un desnudo en el espejo, motivo reiteradamente utilizado por el poeta. ¿Será menester conceder a este detalle (sumamente importante en la estructura del conjunto, de la cual es una de las "buenas notas") un valor especial, a causa de los sentimientos peculiares que puede revelar en su autor? ¿Y ver aquí un indicio psicológico revelador de la génesis del poema? Quizá algunos lectores así lo hayan pensado de inmediato. Se habrán dicho: esto es importante, esto es esencial. Estos lectores son, sin duda, más psicólogos que metafísicos, y quizá hayan creído ver allí

to de vista es el de una nube que pasa e imprime su tonalidad sucesivamente a varias escenas. Pero esto no se dice expresamente, se desprende únicamente del desarrollo de las escenas, a la vez que se origina una combinación de aparición y desaparición sucesivas las cuales, se asemejan vagamente a un sucesión cinematográfica. Por supuesto, el lector puede no darse cuenta de las causas artísticas que producen tales efectos, se contenta con sentirlos con una mezcla de placer y sorpresa. Pero al estudioso de estética le incumbe conocer las causas, captarlas. Ahora bien, lo que la estética sabe, el artista lo hace, y esto implica también una ciencia, aun cuando sea menos teórica que práctica. Si así procede, es porque, en su calidad de demiurgo, opina en su sabiduría al hacerlo que está bien; que así su obra es buena.

<sup>3</sup> Véase *Instauration philosophique*, pp. 246 ss. Insistimos allí en un punto que no tiene lugar aquí: la importancia moral, y hasta metafísica, de la calidad del testigo en todo relato de significación estética.

la "célula generadora" (cual decía V. d'Indy) de todo el poema. Esta fantasía —ya que habitual— puede haber intervenido como causa psicológica —psicoanalítica si se prefiere) en esta génesis. Conformes, pero ¿como causa artística? Pues aquí está todo el problema. Suponerlo, sería grave error. Desde luego, un freudiano podría recrearse en hacer surgir aquí el complejo de Edipo, en infundir carácter paternal al "Maestro" desaparecido, y maternal a "Ella, la desaparecida, desnuda en el espejo". Esta es una hipótesis tan psicológicamente. Pero, ¡no le hace! No es esto lo que debe importarnos.

Pues si es posible —y nada nos permite afirmarlo— que semejante ideación haya intervenido biográfica y psicológicamente, en las fuentes de la mentalidad de Mallarmé, sea como fuere, queda expresamente eliminada del universo poético, tal como aquí se nos presenta. En todo caso, en modo alguno exigida por el lector; ya que el tema es exclusivamente éste: "el poeta, en una casa nocturna deshabitada, evoca, frente a la confusa claridad de un espejo, la imagen de la que se miró en éste", a la vez, por cierto, que el recuerdo del maestro desaparecido. Nada nos autoriza a precisar que se trata de algo familiar, o, si hemos de creer en una impresión real (¿y por qué no?) de una casa hoy vacía, prestada otrora al autor por una pareja amiga; o de un apartamento amueblado, habitado por desconocidos antecesores. Pero ¿por qué no suponer, también (y quizá sea ésta la idea más plausible) que "el Maestro" es el propio poeta, y que una angustia nocturna le hace imaginarse la casa tal como sería si la muerte pasara por ella?

<sup>4</sup> El *ptyx* interpretado como cuaderno de apuntes, y la idea alusiva irónica del poeta sepultado con este aditamento profesional, es evidentemente la explicación más sencilla, más completa, de las cuartetas (teniendo en cuenta el juego de palabras con el otro sentido: el hueco de un jarrón).

Todas estas hipótesis son igualmente lícitas, y, en el fondo, ociosas, ya que precisamente el poeta no quiso imponer ninguna de ellas y las dejó, *ad libitum*, simultáneamente posibles.

Negarse a precisar es algo inherente al propio arte, en este caso; al arte que voluntariamente priva al testigo de toda idea nítida en lo que se refiere a los motivos de su presencia, lo mismo que a su nexo concreto con los seres humanos cuya imagen evoca, para dejarle a solas con una situación expresamente despojada y estilizada, en cierto modo equiparable a la que produciría la amnesia de un despertar brusco, o de una ausencia de la conciencia.

Y así es como el testigo esencial, inherente a la noción misma del universo que se presenta, no es aquí, ni la persona psicológica y concreta del autor, ni la de tal o cual lector: es el que implica, de por sí, y presenta consigo el universo del poema. Pues este testigo y este universo son solidarios; y esto sucede en todo verdadero poema, al igual que en toda obra de arte. Y nosotros lectores, sólo podemos identificarnos, lo mejor que podamos, con este testigo, y vivir, bajo la ley que se nos sugiere y se nos impone, este momento.

### XXXVIII. TRASCENDENCIAS

Y así hemos casi cerrado el periplo por el que nos proponíamos guiar al lector. Quizá hayamos logrado, siquiera a grandes rasgos, seguir el arte a través de las principales acciones de su empresa mayor, la cual consiste siempre en instaurar, con cada obra, un mundo. Un mundo podrá ser sólo un breve instante, o una amplia cosmología, la cual nos ofrecerá incontables riquezas en seres, aventuras, sentimientos, espacio, tiempo y

presencias. Un mundo que, igual que una sinfonía, o una decoración arbitraria, podrá bastarse a sí mismo, brindando una nueva naturaleza, un ser de un tipo desconocido para la cosmología concreta y natural; o que podrá, como el cuadro o el poema, recordar la naturaleza y los seres del mundo usual, a la vez que rivalizará con éste al transfigurar más o menos lo que de él evoca, quizá simplemente (como mínimo) al iluminarlo con un fulgor, con una como claridad u obligación interior, que lo hace más plausible y más necesario. Que lo justifica más en su presencia, porque ésta aparece más legítima, más digna de ser que de haber sido olvidada por los dioses cuando crearon.

Y tal vez hayamos logrado mostrar también cómo el arte, demiurgo de esta instauración, opera siempre, a pesar de la diversidad de sus criaturas, conforme a algunas leyes instaurativas principales, cuya única clave, clave espiritual, es siempre idéntica: un esfuerzo por llevar el dato vislumbrado, esbozado, hacia su propio resplandor, hacia toda la realización de que es capaz, hacia su presencia más completa, hacia su plenitud en las condiciones prácticas y concretas en que el arte opera.

Este arte puede variar según sus dominios sensibles, tan diversos; erigir piedras, ordenar movimientos, combinar colores o arquitecturas de los sonidos: en todos estos campos, siempre responderá por sí mismo a sí mismo. Pues con tal diversidad de datos persigue una empresa equiparable, siempre animado por idéntico impulso en esta vía constante de la anáfora existencial.

¿Supone ello, acaso, que esta diversidad de las apariencias queda aniquilada, en el fondo por la profunda unidad del arte, de este Arte puro, cuyas claves (al menos algunas, las más evidentes, también las más sencillas) han podido discernirse en nuestros análisis comparativos? No. Labores siempre nuevas le exigen, a cada esfuerzo del arte, siempre algo improvisado, algo única-

incomparable, fruto de una atmósfera peculiar para realizar una empresa que, cada vez, se renueva por completo.

Esta división del Arte en artes diversas, objeto y punto de apoyo de todos estos estudios (y distamos mucho de suponer que hemos agotado el tema) es sólo la diversificación más sencilla y más evidente de una actividad que, en verdad, lejos de hallarse suficientemente dividida por la especie, llega hasta lo individual, lo cual constituye la peculiaridad de la obra. Y esta peculiaridad, no lo olvidemos, es, a su vez, una de las claves de la misión del arte, para el cual cada obra por realizar tiene un derecho a la existencia, que le es propio y realmente individual. Es un ser que se trata de promover, de realizar en cuanto tiene de único, de insustituible.

Empero, esta división del arte en una docena de artes especializadas, caracterizadas por la especificación de la apariencia sensible y el doble grado formal, penetra hondamente en toda la vida del arte. Cada combinación de cualidades sensibles trae consigo recursos y limitaciones, fuerzas y debilidades, que le son propias. Y, por el hábito, para los artistas que se entregan a cada una de éstas modalidades del arte, este conjunto de condiciones propias entraña una segunda naturaleza, al igual para los modos de pensar que para las acciones prácticas de la técnica. Por ello la adaptación a esta naturaleza especial actúa muy profundamente sobre cada rama concreta del arte.

El músico, que piensa con sonidos, el escultor y el arquitecto, que piensan con volúmenes, el poeta, que piensa con palabras, se ven de esta suerte impelidos a innumerables acciones para las cuales, psicológicamente, ya no existe casi ningún denominador común, a no ser que, en el análisis, se llegue hasta un despojamiento que tome a encontrar la trama, punto menos que metafí-

sica —en todo caso, ontológica— de la acción instaurativa.

Incluso en el campo que acabamos de explorar en último lugar —este contenido cósmico de las obras representativas— campo en que la especialidad de las artes, en principio, apenas si se señala, aún permanece en la práctica, gracias a esta adaptación de toda la obra a la naturaleza de su arte especial, una especificación aún sumamente sensible. El mundo del poeta y el del pintor, por idénticos que puedan ser cuando manejan datos comunes, se obligan a realizaciones divergentes. Por ejemplo, un acuafortista (creo que, entre todas las artes plásticas, el aguafuerte es aquí la más indicada) se dedica a ilustrar el soneto de Mallarmé que tomamos como ejemplo; le será preciso inventar ciertas cosas, olvidarse de otras y, por tanto, pensar de nuevo artísticamente, conforme a sus normas propias, este universo.

Pienso en un aguafuerte, porque, en el universo del poeta apenas si existe el color (un poco de oro para el marco del espejo, y el resto en ocre, o en sepia; quizá un toque azulado con el ónix, y, desde luego, sólo la blancura, sin ninguna carnación, para la transparente desnudez); con el amalgama fuliginoso de los muebles imprecisos en la penumbra, todo esto evoca especialmente el claroscuro de este tipo de grabado que, para evitar cualquier anacronismo, se puede imaginar tratado en el estilo de Meryon. Pero, por muy estrechamente que se correspondan las cualidades sensibles de los dos universos, para hacer éstos tan semejantes como fuera posible, le será preciso, al grabador tomar nuevas decisiones; por ejemplo, en cuanto a la forma y el estilo de los muebles (Luis xv, o Luis-Felipe, la credencia que conserva un reflejo en su pulida cubierta y perfilará una curva de sus formas o la línea de un panel recto); y también en cuanto a la gracia (juvenil o ya algo fati-

gada, grácil o en su plenitud) del desnudo femenino impreciso en el espejo. Tal vez le sea necesario renunciar al nítido septuor de estrellas que lucha con la fantasmal aparición, y cuya ejecución resultará técnicamente casi imposible. . . Así es que, a pesar suyo, y por mucho que este ilustrador se preocupe en darnos exactamente el mismo universo que el poeta, cuanto más artista sea, más obligado se verá a pensar de nuevo este universo, según los recursos propios de su arte. Y finalmente, habrá de sujetarse a una equivalencia general, que permitirá grandes variantes en el detalle. Tal vez la misión del músico sería aquí más fácil, ya que justamente la lucha de las precisiones de los pormenores, en campos plásticamente demasiado idénticos, podrá ser evitada. Pensemos en la "Vida anterior", de Baudelaire, asombrosamente ilustrada por Duparc en música. Los dos universos, concuerdan maravillosamente en su atmósfera artística de conjunto. Pero no conozco ninguna ilustración plástica satisfactoria de esa obra. Creo, inclusive, que sería imposible, a pesar de que el estilo de un Gauguin pudiera convenirle, hasta cierto punto; mas no sus hábitos, en lo que respecta a la elección de decoraciones y de accesorios.

Si a esto añadimos que todo artista un poco hábil, un poco virtuoso en sus procedimientos, siempre se dejará seducir, en lo que a la elección de sus temas atañe, por la previsión o la visión de los efectos sensibles peculiares, de las curiosidades técnicas, o de los aciertos de ejecución en que pudiera abundar el microcosmos elegido, se comprenderá que, incluso en este campo del universo representado, jamás la respuesta, el paralelismo funcional de las artes, podrá llegar hasta una concordancia perfecta, una verdadera identidad. Para alcanzar esta especie de comunión y de identificación, es menester llegar hasta el último plano, este plano de trascendencia

que remata y corona toda obra de arte digna de ser tenida por tal.

Se trata de una región evidentemente misteriosa, de la que es difícil hablar con —¿cómo lo diremos?— una especie de severidad científica; y que, sin embargo, no se halla situada más allá de todo análisis posible.

Ya lo sabemos, cosas como los "Peregrinos de Emmaús", de Rembrandt, o como "La exhortación al amor", del Ticiano, o como la Octava fuga del "Clavecín bien temperado", de J. S. Bach (para sólo citar ejemplos de todos conocidos, e indiscutibles en este sabor del dato sobrepasado por la evocación) le brindan, a la mente, la certera impresión de la presencia de una realidad situada, empero, mucho más allá de todo cuanto podríamos clasificar por medio de la observación positiva, concreta y, no diré que a ras de tierra, pero sí atendida sólo a lo que expresamente queda dicho término por término.

Si nos atuviéramos a una descripción psicológica del efecto producido —el cual es seguramente la prueba más certera del éxito completo del arte en su empresa más elevada— la impresión sería la de una significación infinitamente más importante que todo cuanto pudiera comprender un inventario objetivo de los datos positivos que se ofrecen, de las ideas presentadas, de los sentimientos evocados. Impresión de algo que va a ser dicho, que queda en suspenso al borde de la aparición de lo manifiesto, y que un esfuerzo algo mayor de penetración podría revelarnos; y que, sin embargo, tal vez no sea nunca enteramente manifestado, ni lo podría ser, en otra forma que en la de esta espera que será colmada en unos instantes. Por ello, el hablar, por ejemplo, de simbolismo, para dar cuenta de este efecto, es desconocerlo, degradarlo. Es reducir el misterioso sentido de esta experiencia a un nivel de ideas, de sentimientos, de real-

dades precisas, de las que justamente se libera; y se evocar un mecanismo algo más complejo, un procedimiento menos directo de expresión, pero, con todo, siempre un procedimiento, como causa de este efecto. Mientras que de lo que se trata es en primer lugar, y esencialmente, de la naturaleza de este sentido, sean los que fueren los procedimientos (por otra parte sumamente diversos y variados) por los cuales ha sido evocado. La cuestión del procedimiento es secundaria. Pintores hay que se preocuparán sobre todo del tema; otros, del acorde de los colores; otros, de la gracia de las formas; los más grandes, del acorde global del tema, los colores y las formas, de su convergencia hacia el efecto que, en definitiva, se quiere producir. Lo esencial es el resultado, es decir, de nuevo esta evocación de una presencia, cuya misma esencia está en ser un más allá, con relación a todos estos datos, en vez de constituir uno de ellos, a lo que sería reducido por la idea de simbolismo. Ahora bien, para poder describir este más allá ¿acaso —según los recursos de las místicas y de la "teología negativa"— no nos veríamos reducidos a decir tanto cuanto no hay?

Desde luego, en esta presencia misteriosa, hay algo que se asemeja al desarrollo del pensamiento místico.

Pero quizá, si es cierto que esta obra siguió paso a paso, con bastante exactitud, los procesos dialécticos del arte, podremos abrigar alguna certidumbre con el sentimiento de la naturaleza de ese más allá que se hace presente.

En efecto, no es posible liberarse de la idea de que el verdadero contenido de la obra de arte (que sobrepasa infinitamente el aparente contenido que cree abarcar la imperfecta y superficial oposición de la forma y del fondo) es un contenido metafísico.

Quienes no gustan de la metafísica, nada pueden en su contra. Se dirá, acaso: por consiguiente, esto es in-

cognoscible; y también: por tanto, nos desinteresamos de ello. Pero, con esto, no podrán abolir el hecho. Lo metafísico, no dejará de ser una realidad (tal vez muy al contrario) tan importante como lo que no es metafísico.

Y el hecho —no lo olvidemos— es que toda la experiencia artística es, si no la de una creación absoluta, al menos la de una promoción del ser, de determinado ser singular, hacia una existencia intensa, indubitable, manifiesta al espíritu.<sup>1</sup> Y esta experiencia implica el que el arte se apodere de todo lo que constituye este ser; y le impone la prueba de un esfuerzo real, eficaz, que ha de llevarle de su mínimo a su máximo de existencia (para emplear los términos de Giordano Bruno). Anáfora de una base a una cima.

Huelga decir que cada pintor, cada artista, sufre en forma distinta la prueba de esta base y de esta cima. He aquí por qué cada uno tiene su propia metafísica. Para Filias, la parte inferior es la falta de medida y el desorden bárbaro; la superior, la absoluta justeza de las proporciones, y el esplendor majestuoso y divino que de ella resulta. Para Fra Angélico, las tinieblas de la parte inferior son la naturaleza ayuna de gracia, y la cima luminosa, la redención y la salvación. Para Miguel Ángel, el fondo opaco y original, es la relajada amalgama de todos los principios contrarios, formando un caos, es decir, en su materia, y aún dormidos; y la meta suprema, es el arbotante de todos estos principios en la crispación que los enfrenta y, que a la postre, victoriosa y tiránica, los detiene en su máximo de torsión, en el conflicto que hace y perfecciona la conciencia. Para Beethoven, la parte inferior es la inmoralidad, el odio y la desespera-

<sup>1</sup> Como es natural, esta manifestación existencial, esta presencia indubitable, en nada excluyen el misterio. Por el contrario, el hacer que el misterio, como tal, esté presente, sea indubitable y manifiesto, es a menudo uno de los éxitos mayores del arte.

ción, la cima es la virtud, el amor y la alegría. Para Delacroix, el abismo es lo que carece de dinamismo, la ausencia de vibración, y la cima es la galvanización aguda, por una torsión suprema de todos los impulsos, hasta el resplandor de su estremecimiento, en una tensión que casi amenaza quebrarlo. Y para Van Gogh, la parte inferior es “la angustia”, la desesperación (en “rojo y negro”), y la parte superior lo que él llamaba el “reposo absoluto” (verde y blanco); de manera que el problema de la vida es el de los tonos intermedios: malva, azul, y, sobre todo, “el endemoniado problema del amarillo”; de manera que, para el pobre genio con sus manos crispadas al borde de la demencia,<sup>2</sup> la cuestión metafísica final era la antinomia de “la exaltación” del amarillo hasta el anaranjado, el cual, empero, tiende al rojo.

¿Qué significa esto, sino que cada una de estas experiencias representa un esfuerzo personal, una tentativa hecha en uno u otro de los distintos caminos por los cuales es posible intentar esta galvanización, esta orientación emocionante de un ser hacia su meta; pero que, en todas, el mismo intento metafísico aparece idéntico, un intento cuya índole es la misma: la intensificación de la existencia de un ser en su totalidad, determinada y sentida en esta prueba?

Ahora bien, cuanto más acertado resulte el intento, cuanto más la consecución sea consumación más intensa será también la presencia de lo que se podría llamar un residuo —de no parecer este término peyorativo—; un trasfondo que, en realidad, no ha sido tomado del *bathos* original, sino que, por el contrario, es esa inexplicable consecución suprema, la manifestación de un último secreto, el cual, por fin revelado, explícita y totalmente, diría la razón de ser de su presencia absoluta, integral.

<sup>2</sup> Las expresiones entre comillas están sacadas de la última carta que el pintor escribió. Véase su “Correspondencia”, publicada por A. Vollard, 1911, pp. 141 ss. Hay edición en español.

Y esto es, en efecto, lo que confusamente nos revela esta impresión de espera de un secreto indecible, ya por fin pronto a ser musitado, por una explicación total de la existencia en su misma razón de ser.

Este nimbo de evocación de algo trascendente, ¿acaso podría decirse en otra forma que en la del arte? Lo ignoro. En todo caso, en el arte es donde puede seguramente captarse, o, al menos, iniciarse, indicarse, y aun buscarse. No lo dudemos, entre los misterios del arte, éste es uno de los que le hacen más digno de atención, no sólo por parte del filósofo, sino simplemente por parte del hombre preocupado por las cosas espirituales, y en busca de elevadas significaciones para su vida.

Y esto nos lleva a estas conclusiones que, aunque pertenecen a la estética comparada, rebasan, sin embargo el campo de estas artes que hemos confrontado entre sí, al encausar un arte más directo, más íntimo, más inmediato, más humano —tal vez más valioso, si bien más difícil— y que sería simplemente el arte de vivir. Este —*si quis deus hoc nobis largiatur*— va exigiría otra investigación, pero de idéntica base. ¿Acaso no es también, este arte de vivir, el arte y la empresa de llevar un ser apenas esbozado —nosotros mismos— hasta esa cima en que la existencia se justifica ella misma por su consumación? Pero el arte —el de los artistas— también habrá de consultarse siempre en tal caso. Incluso aporta un testimonio, o diversos testimonios al arte de vivir.

Ante todo, esto: el que una empresa tan noble, de tan alta calidad como la consumación de la existencia, sólo puede lograrse (cual hemos procurado demostrarlo) con mucho esfuerzo e incluso con mucha ciencia. Est-ciencia directa de la existencia, que el artista adquiere por igual en los éxitos improvisados y gratuitos que le otorgan los dioses, que en las largas y duras pruebas de la labor paciente, meditada y críticamente dominada.

En segundo lugar, el que una red profunda de necesidades rectoras —no solamente las formas, sino también su encadenamiento, la fecunda sucesión en sus actos— lo guía en esta empresa, ya que existe una dialéctica instaurativa, una serie orientada de poderosos procesos, en que la prueba de un retroceso, o de un adelanto, según el error o la justeza de cada decisión, hacen progresar al ser; de forma que los mayores éxitos del arte son el término final de una especie de procesión demiúrgica ordenada, cada momento de la cual debe ser, una conquista y un avance del ser hacia su meta de presencia. Experiencia que constituye el fondo de la creación artística, en cualquier terreno que sea; y que, en una misma trama espiritual, guía por igual al arte, no obstante la diversidad de las formas sensibles que integran su variedad.

Y, por último, la coronación de todos los demás: que las obras maestras más importantes del arte, las cumbres del ser (siquiera bajo estas formas que lo adhieren a las apariencias sensibles) entrañan un mensaje inherente a la misma existencia, a pesar de que en ciertos aspectos la sobrepasen, por ese nimbo, o "aura" supra existencial que de ella se desprende, y que logran ofrecernos, ya que no manifiesta, por lo menos, sensible.

La existencia —aun la más humilde— no sería plena, no sería absoluta, si no entrañara en sí misma su justificación. Tal vez algo de gracia, de belleza, de patetismo o de armonía, basta para justificar a las más humildes. Las más altas quizá sean las más difíciles de justificar, no porque su justificación sería menos brillante (lo contrario es cierto) sino porque su misma altura, su sublimidad, imprime mayor significación, y una significación más grave, más abundante en beneficios, a ésta su elevación postrera, pero a la vez más inexpresable —salvo apelando a los recursos del genio—

Y esto es, en efecto, lo que confusamente nos revela esta impresión de espera de un secreto indecible, ya por fin pronto a ser musitado, por una explicación total de la existencia en su misma razón de ser.

Este nimbo de evocación de algo trascendente, ¿acaso podría decirse en otra forma que en la del arte? Lo ignoro. En todo caso, en el arte es donde puede seguramente captarse, o, al menos, iniciarse, indicarse, y aun buscarse. No lo dudemos, entre los misterios del arte, éste es uno de los que le hacen más digno de atención, no sólo por parte del filósofo, sino simplemente por parte del hombre preocupado por las cosas espirituales, y en busca de elevadas significaciones para su vida.

Y esto nos lleva a estas conclusiones que, aunque pertenecen a la estética comparada, rebasan, sin embargo el campo de estas artes que hemos confrontado entre sí, al encausar un arte más directo, más íntimo, más inmediato, más humano —tal vez más valioso, si bien más difícil— y que sería simplemente el arte de vivir. Este —*si quis deus hoc nobis largiatur*— ya exigiría otra investigación, pero de idéntica base. ¿Acaso no es también, este arte de vivir, el arte y la empresa de llevar un ser apenas esbozado —nosotros mismos— hasta esa cima en que la existencia se justifica ella misma por su consumación? Pero el arte —el de los artistas— también habrá de consultarse siempre en tal caso. Incluso aporta un testimonio, o diversos testimonios al arte de vivir.

Ante todo, esto: el que una empresa tan noble, de tan alta calidad como la consumación de la existencia, sólo puede lograrse (cual hemos procurado demostrarlo) con mucho esfuerzo e incluso con mucha ciencia. Esta ciencia directa de la existencia, que el artista adquiere por igual en los éxitos improvisados y gratuitos que le otorgan los dioses, que en las largas y duras pruebas de la labor paciente, meditada y críticamente dominada.

En segundo lugar, el que una red profunda de necesidades rectoras —no solamente las formas, sino también su encadenamiento, la fecunda sucesión en sus actos— lo guía en esta empresa, ya que existe una dialéctica instaurativa, una serie orientada de poderosos procesos, en que la prueba de un retroceso, o de un adelanto, según el error o la justeza de cada decisión, hacen progresar al ser; de forma que los mayores éxitos del arte son el término final de una especie de procepción demiúrgica ordenada, cada momento de la cual debe ser, una conquista y un avance del ser hacia su meta de presencia. Experiencia que constituye el fondo de la creación artística, en cualquier terreno que sea; y que, en una misma trama espiritual, guía por igual al arte, no obstante la diversidad de las formas sensibles que integran su variedad.

Y, por último, la coronación de todos los demás: que las obras maestras más importantes del arte, las cumbres del ser (siquiera bajo estas formas que lo adhieren a las apariencias sensibles) entrañan un mensaje inherente a la misma existencia, a pesar de que en ciertos aspectos la sobrepasen, por ese nimbo, o "aura" supra existencial que de ella se desprende, y que logran ofrecernos, ya que no manifiesta, por lo menos, sensible.

La existencia —aun la más humilde— no sería plena, no sería absoluta, si no entrañara en sí misma su justificación. Tal vez algo de gracia, de belleza, de patetismo o de armonía, basta para justificar a las más humildes. Las más altas quizá sean las más difíciles de justificar, no porque su justificación sería menos brillante (lo contrario es cierto) sino porque su misma altura, su sublimidad, imprime mayor significación, y una significación más grave, más abundante en beneficios, a ésta su elevación postrera, pero a la vez más inexpresable —salvo apelando a los recursos del genio—

a este estado supremo, totalmente explícito, consecución de una realidad completa, susceptible de transformar el secreto vislumbrado en ardiente y luminosa afirmación.

Y este secreto es el que el arte, en sus obras más grandes, permite adivinar: secreto de una forma de existir tal, que ya no habría que preguntar, ni por qué, ni para qué.

El arte nos enseña siquiera a creer en aquellas de sus obras que perpetuamente merecen la atención reflexiva de las almas más nobles, que existe determinado secreto de la realidad, el cual reside precisamente en su cima, en la luz y en el aire de sus cumbres. Un secreto tal que, si nosotros mismos pudiéramos alcanzar esta atmósfera y esta luz, nos sería otorgar algo más que el perdón a todas las fuerzas que nos obligan a ser.

Y toda esta investigación nos enseña aún por lo menos una cosa, cuyo conocimiento puede ser prácticamente útil y precioso: que, si puede decirse así, no existe *arte sin arte*, es decir, que no puede existir instauración estética sin una deferencia inspirada, inventiva y ferviente respecto de ciertas normas eternas, universales y perpetuas de arquitectónica y de armonía, de nobleza, de grandiosidad y de plenitud significativa. En una palabra, que no puede darse el acceso a la existencia sublime, en toda su autenticidad, sin una respuesta justa a las preguntas que plantea a cada uno de los grados que hasta ella conducen; sin una realización total de sus condiciones; sin una progresión sistematizada hacia estas cumbres cuyas claves son las propias claves del arte, con todo cuanto esta palabra implica, no sólo de inspiración y de fervor, sino también de respeto para con las leyes a las cuales los mismos dioses hubieron de subordinar esta marcha eficiente hacia los lugares que habitan. Y en cada uno de estos grados reside una esfinge que dice: Responde lo justo, o serás devorado. . .

Ahora bien, la respuesta justa es sólo la de las obras maestras, de todo lo que supo lograr esta victoria, de todo lo que habita auténticamente estas cumbres, a las cuales nadie podrá jamás acceder, sin el profético voto de lograrlo.

## INDICE

### *Primera Parte*

#### REFLEXIONES LIMINARES

I. Planteamiento del tema . . . . .	7
II. Alcance y dificultades de la cuestión . . . . .	7
III. Definición de la estética comparada . . . . .	14
IV. Estética comparada y literatura comparada . . . . .	15
V. Algunas palabras acerca del método . . . . .	23
VI. Advertencia . . . . .	33

### *Segunda Parte*

#### EL ARTE Y LAS ARTES

VII. ¿Qué es el arte? . . . . .	34
VIII. El arte y las actividades humanas . . . . .	37
IX. El problema del arte en la naturaleza . . . . .	45
X. El arte y las especulaciones ontológicas . . . . .	53

### *Tercera Parte*

#### ANÁLISIS EXISTENCIAL DE LA OBRA DE ARTE

XI. Pluralidad de los modos de existencia . . . . .	57
XII. Existencia física . . . . .	58
XIII. Existencia fenomenológica . . . . .	64
XIV. Existencia "reica" o "cosal" . . . . .	73
XV. Existencia trascendente . . . . .	84
XVI. Recapitulación . . . . .	88

*Cuarta Parte*

## El SISTEMA DE LAS BELLAS ARTES

XVII. Artes y materias . . . . .	92
XVIII. Algunas divisiones tradicionales del conjunto de las artes . . . . .	97
XIX. Pluralidad de las artes y enumeración de las <i>qualia</i> artísticas . . . . .	102
XX. Artes del primero y del segundo grados. Forma primaria y forma secundaria . . . . .	108
XXI. Esquema del sistema de las bellas artes . . . . .	123
XXII. Observaciones generales acerca del esquema anterior . . . . .	123
XXIII. Inventario de las principales correspondencias artísticas . . . . .	133
XXIV. Última visión panorámica del sistema de las artes . . . . .	137

*Quinta Parte*

## MÚSICA Y LITERATURA

XXV. Las pseudo-correspondencias intersensoriales directas. . . . .	14
XXVI. Acerca de la morfología de la obra literaria. . . . .	15
XXVII. La música y la literatura como artes complementarias. . . . .	16
XXVIII. De la música del verso. . . . .	18

*Sexta Parte*

## MÚSICA Y ARTES PLÁSTICAS

XXIX. Arabesco y melodía. Introducción . . . . .	23
--	----

XXX. El problema de la espacialización de las melodías . . . . .	237
XXXI. Acerca de la escritura musical racional . . . . .	253
XXXII. De nuevo el arabesco melódico . . . . .	261
XXXIII. Algunas palabras acerca de la música de los colores . . . . .	270
XXXIV. Significación general de las formas primarias . . . . .	295

*Séptima Parte*

## CRONOLOGÍA ARTÍSTICA

XXXV. Arte y verdad . . . . .	301
XXXVI. Forma y facies cósmica . . . . .	313
XXXVII. Ejemplo de una estructura cosmológica: el punto de vista . . . . .	330
XXXVIII. Trascendencias . . . . .	337