

Paul **Valéry**

**Introducción al método  
de Leonardo da Vinci**

Traducción de Moira Bailey J.

**Lectulandia**

[Da Vinci] busca la caída ligera de un pie que se posa, el esqueleto silencioso en la carne, las coincidencias al caminar, todo el juego superficial del calor, y la frescura rozando la desnudez... fundidos sobre un mecanismo. Y la cara, esa cosa luminosa e iluminada, la más particular de las cosas visibles, la más magnética, la más difícil de mirar sin querer leerla, lo posee. En la memoria de cada uno, existen vagamente centenares de rostros y sus variaciones. En la de [Leonardo] estaban ordenados y las fisonomías se siguen unas a otras; de una ironía a la otra, de una sabiduría a otra menor, de una bondad a una divinidad, por simetría. [Da Vinci] hace decirlo todo, la máscara en la que se confunde una compleja arquitectura con distintos motores, debajo de una piel uniforme.

**Lectulandia**

Paul Valéry

# **Introducción al método de Leonardo da Vinci**

ePub r1.0

Titivillus 06.12.16

Título original: *Introduction a la Méthode de Léonard da Vinci*

Paul Valéry, 1895

Traducción: Moira Bailey J.

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

---

**más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)**

---

Lo que queda de un hombre es aquello que su nombre nos lleva a pensar y las obras que hacen de ese nombre un signo de admiración, de odio o de indiferencia. Pensamos lo que él pensó y podemos encontrar en sus obras ese pensamiento que rehacemos a imagen del nuestro. Nos representamos, fácilmente, la imagen de un hombre corriente: de los recuerdos simples van resucitando los móviles y reacciones elementales. Entre los diferentes actos que constituyen el exterior de su existencia, encontramos la misma continuidad que entre los nuestros, somos la unión, el vínculo, al igual que él lo es, y el círculo de actividad que su ser sugiere no desborda a aquel que nos pertenece. Si hacemos que este individuo destaque en algo, nos será más difícil figurarnos los trabajos y los caminos de su espíritu. Y para no limitarnos a admirarlo de modo confuso, nos veremos obligados a hacer crecer nuestra imaginación sobre la cualidad que él domina, y de la cual nosotros, sin duda alguna, no poseemos más que el germen. Pero si todas las facultades del espíritu escogido son profundamente desarrolladas a la vez, o si los restos de su acción parecen considerables en todos los géneros, la figura se convierte en algo cada vez más difícil de aprehender en su unidad, y tiende a escapar a nuestro esfuerzo. De un extremo de este entendido mental al otro, las distancias son tan grandes que nunca las hemos recorrido. A nuestro conocimiento le falta la mitad de este conjunto, del mismo modo que se le quitan esas pequeñas partículas uniformes de espacio que separan los objetos conocidos y andan arrastrándose al ritmo de los intervalos, como se pierden a cada instante las miríadas en los hechos, fuera del pequeño número de aquellos que el lenguaje despierta. Es necesario, sin embargo, entretenerse con ellos, acostumbrarse a ellos, sobreponerse a la pena que implica para nuestra imaginación esta unión de elementos heterogéneos. Aquí toda inteligencia se confunde con la invención de un orden único, de un solo motor y desea animar de forma semejante el sistema que ella misma se impone. Se ocupa de formar una imagen decisiva, con una violencia que depende de su amplitud y de su lucidez y acaba reconquistando su propia unidad. Como si estuviera operando un mecanismo, se declara una hipótesis, y se muestra al individuo que ha hecho todo, la visión central donde todo debió ocurrir, el cerebro monstruoso donde el extraño animal que ha tejido miles de lazos puros entre tantas formas, y de cuyas construcciones enigmáticas y diversas surgieron sus trabajos, construye su guarida por instinto. La elaboración de esa hipótesis es un fenómeno que conlleva sus variaciones, pero no casualidades. Vale lo que valga el análisis lógico del que sea objeto. Es, en verdad, el fondo del método del que nos vamos a ocupar y que nos deberá ser útil.

Me propongo imaginar un hombre del que hubieran surgido acciones tan distintas que si yo les supongo un pensamiento, no podría haber ninguno más amplio. Y quiero que tenga un sentido infinitamente vívido de la diferencia de las cosas, y cuyas aventuras bien podrían ser tomadas como un análisis. Veo que todo lo orienta: es el universo y el rigor con los que él que siempre sueña.<sup>[1]</sup> Está hecho para no olvidar nada de aquello que entra en la confusión de lo que es: ningún arbusto. Desciende

hacia la profundidad de aquello que pertenece a todo el mundo, se aleja de ello y se contempla. Alcanza las costumbres y las estructuras naturales, las elabora desde todos los ángulos, y comprueba que es el único que construye, enumera, conmueve. Y deja en pie iglesias, fortalezas; diseña ornamentos plenos de suavidad y grandeza, mil ingenios y las rigurosas figuraciones de tantas búsquedas. Abandona los desechos de quien sabe qué juegos grandes. En esos pasatiempos que se van entremezclando con su ciencia, la cual no se distingue de una pasión, posee el encanto de parecer estar siempre pensando en otra cosa... Lo seguiré mientras se mueve en la unidad bruta y en la densidad del mundo, donde la naturaleza le será tan familiar que la imitará para poder tocarla y tendrá la dificultad de concebir un objeto que no esté contenido en ella.

A esta criatura del pensamiento le taita un nombre, un nombre para contener la expansión de términos que normalmente están bastante alejados y que de todos modos se escaparían. Ningún nombre me parece más convincente que Leonardo da Vinci. Quien se imagine un árbol está obligado a imaginarse un cielo o un fondo para verlo erguirse frente a él. En esto hay una lógica casi sensible y casi desconocida. El personaje del que hablo se reduce a una deducción de este tipo. Casi nada de lo que podré decir del hombre que ilustra el nombre deberá ser escuchado: no estoy persiguiendo una coincidencia que juzgo sea imposible definir. Lo que trato es de dar una visión del detalle de una vida intelectual, una sugerencia de los métodos que cualquier hallazgo implica, *una* entre la multitud de todas las cosas imaginables, modelo que uno intuye grosero, pero de todas formas preferible a una serie de anécdotas dudosas, a los comentarios de catálogos de colección, a los datos. Una erudición semejante no haría más que falsear la intención, a todas luces hipotética, de este ensayo. No me es desconocida, pero tengo que tener cuidado para no hablar de ella, para no generar una confusión entre una conjetura relativa y los términos muy generosos, con los restos exteriores de una personalidad si bien ya desvanecida, que nos ofrece tanto la certeza de una existencia pensante, como la de no haber jamás conocido una mejor.

Más de un error que echa a perder los juicios de las obras humanas se debe a un singular olvido de su propia génesis. A menudo uno no se acuerda de que no han existido siempre. De ahí proviene una especie de coquetería recíproca que generalmente silencia, hasta que estén bien ocultos, los orígenes de una obra. Tememos su humildad, llegamos inclusive a dudar que estos orígenes sean naturales. Y aunque muy pocos autores tengan el valor de decir cómo han creado su obra, creo que no hay muchos más que se arriesguen a saber cómo lo han hecho. Semejante búsqueda comienza por el doloroso abandono de las nociones de gloria y de los epítetos elogiosos: no soporta la menor idea de superioridad, ni manía alguna de grandeza: lleva a descubrir la relatividad bajo la aparente perfección. Es necesaria para no creer que los espíritus son tan profundamente diferentes como sus productos los hacen parecer. Algunos trabajos de las ciencias, por ejemplo, y especialmente los

de las matemáticas, presentan tal limpieza en su armazón que se podría decir que no son obras de nadie. Tienen algo de *inhumano*. Esta disposición no ha sido ineficaz. Ha hecho suponer una distancia tan grande entre ciertos estudios, como las ciencias y las artes, que sus espíritus originarios se han visto separados en la opinión tanto como parecían estarlo los resultados de sus trabajos. Éstos, no obstante, sólo difieren después de las variaciones de un fondo común por lo que conservan y por lo que desdeñan al formar sus lenguajes y sus símbolos. Es necesario, por lo tanto, desconfiar un poco de los libros y exposiciones demasiado puros. Lo establecido abusa de nosotros, y aquello que está hecho para ser visto, cambia de apariencia y se ennoblece.

Sólo en cuanto cambiantes y no resueltas, podrían servirnos las operaciones del espíritu, todavía a merced del momento, y antes de que las hayan llamado divertimento o ley, teorema o cosa artística, y de que se hayan alejado de su semejanza, al acabarse.

Interiormente, hay un drama. Drama, aventuras, agitaciones, todas las palabras de esta clase se pueden emplear, siempre que sean muchas y que se vayan corrigiendo unas a otras. Este drama se pierde la mayor parte de las veces, igual que las obras de Menandro. Sin embargo, conservamos los manuscritos de Leonardo y las sublimes notas sobre Pascal. Estas briznas nos obligan a interrogarlos. Nos hacen adivinar mediante qué sobresaltos del pensamiento, qué raras introducciones de eventos y sensaciones continuas, después de qué inmensos minutos de languidez se han mostrado a los hombres las sombras de sus obras futuras, los fantasmas que las preceden. Sin recurrir a grandes ejemplos que corren el peligro del error de la excepción, basta con observar a alguien que se cree solo y se abandona, que *retrocede* ante una idea, que la atrapa, que la niega, sonrío o se contrae e imita la extraña situación de su propia diversidad. Los locos se liberan delante de todo el mundo.

Éstos son ejemplos que vinculan en forma inmediata los desplazamientos físicos finitos y mensurables, con la comedia personal de la que antes hablábamos. Nuestros actores son imágenes mentales y es fácil entender que, si hacemos que se desvanezca la particularidad de estas imágenes para no leer otra cosa que su sucesión, frecuencia, periodicidad, diversa facilidad de asociación y finalmente su duración, uno se siente muy rápidamente tentado a encontrar analogías en el llamado mundo material, a acercar los análisis científicos, a suponer para ellos, un medio, una continuidad, propiedades de desplazamiento, velocidades y en consecuencia, masa y energía.

Uno toma conciencia entonces, de que una multitud de estos sistemas son posibles, que ninguno de ellos en particular vale más que otro, y que su uso, precioso puesto que siempre clarifica algo, debe ser vigilado en cada momento y restituido a su papel puramente verbal. Porque en realidad la analogía no es más que una facultad de variar las imágenes, de combinarlas, de hacer coexistir parte de una con parte de la otra y percibir, queriéndolo o no, el vínculo de sus estructuras. Y esto vuelve indescriptible al espíritu que es un lugar. En él las palabras pierden su virtud. Allí se

forman, surgen ante sus ojos, es él quien nos describe las palabras.

El hombre arrastra *visiones* cuya potencia no es más que la suya propia. Allí cuenta su historia. Ellas son su lugar geométrico. De allí proceden esas decisiones asombrosas, esas perspectivas, adivinaciones fulminantes, precisiones del juicio, iluminaciones, inquietudes incomprensibles y tonterías. Uno se pregunta con estupefacción, en ciertos casos extraordinarios, al invocar dioses abstractos, al genio, la inspiración y otros tantos, de dónde vienen esos accidentes. Una vez más uno cree que se ha creado algo porque uno adora el misterio y lo maravilloso, tanto como ignora lo que hay detrás. Se habla de la lógica del milagro, pero el inspirado estaba dispuesto desde hacía un año. Estaba maduro. Había pensado siempre —tal vez sin dudar— y donde los demás aún no veían nada, había mirado y combinado, no hacía otra cosa que leer con su espíritu. El secreto —el de Leonardo como el de Bonaparte, o como el de todo aquel que posee una vez la más alta inteligencia, está y no puede estar más que en las relaciones que encontraron— o que se vieron obligados a encontrar, *entre cosas cuya ley de continuidad se nos escapa*. Es cierto que en un momento decisivo no tenían más que reducirse a expresiones simples. El asunto supremo, aquel que el mundo observa, no era más que un asunto sencillo como el de comparar dos longitudes distintas.

Este punto de vista vuelve perceptible la unidad del método que nos ocupa. En este medio es nativa, elemental. Es la vida misma y la definición.

Y cuando pensadores tan poderosos como aquel en el que estoy pensando a lo largo de estas líneas, toman de esta propiedad sus recursos implícitos, tienen el derecho de escribir en un momento más consciente y más claro: *Facil cosa e farsi universale*: ¡Es fácil volverse universal! Por un minuto pueden admirar el prodigioso instrumento que son, con riesgo de negar instantáneamente un prodigio.

Pero esta claridad final sólo se logra después de varias rutinas, de indispensables idolatrías. La conciencia de las operaciones del pensamiento, que es esa lógica que no se conoce bien, de la que he hablado, no existe más que rara vez, inclusive en los mejores espíritus. El número de conceptos, el poder de prolongarlos, la abundancia de los hallazgos son otras cosas y se producen fuera del juicio que se hace sobre su naturaleza. Esta opinión, sin embargo, es de una importancia fácil de representar. Es posible imaginar una flor, una proposición, un ruido y casi simultáneamente uno puede seguir las imágenes tan cerca como quiera; cualquiera de estos objetos de pensamiento puede cambiarse, deformarse, perder sucesivamente su fisonomía inicial al gusto del espíritu al que pertenece, pero sólo el conocimiento de ese poder le confiere todo su valor. Sólo él permite criticar esas *formaciones*, interpretarlas, no hallar en ellas más de lo que contienen y no extender sus estados directamente a los de la realidad. Con él empieza el análisis de todas las fases intelectuales, de todo aquello que podrá nombrar locura, ídolo, hallazgo..., matices que antes no se distinguían los unos de los otros. Eran variaciones equivalentes a una sustancia común; se comparaban, flotaban indefinidas y como irresponsables, pudiendo a veces

ser nombradas, todas en un mismo sistema. La conciencia del pensamiento que uno tiene, en tanto que es pensamiento, es reconocer esta especie de igualdad u homogeneidad, sentir que todas las combinaciones de este tipo son legítimas, naturales, y que el método consiste en excitarlas, en verlas con precisión, en buscar sus implicaciones.

En este punto de esta observación o de esta doble vida mental, que reduce el pensamiento ordinario hasta convertirlo en la continuación del sueño de un durmiente que despierta en una nube de combinaciones, de contrastes, de percepciones que se agrupan en torno a una investigación o que se desliza indeterminada por puro placer, se desarrolla con *perceptible* regularidad, una continuidad evidente, una máquina. Entonces surge la idea (o el deseo) de precipitar el curso de esa secuencia, de llevar sus términos hasta el *límite*, el límite de sus expresiones imaginables, *después del cual todo cambiará*.

Y si esta manera de ser consciente se vuelve habitual, llegará por ejemplo a examinar, desde el inicio, todos los resultados posibles de un acto que se avisa, todas las relaciones de un objeto concebido, para después deshacerse de ellas y alcanzar la facultad de adivinar siempre una cosa más intensa o más exacta que la cosa dada, el poder de despertarse fuera de un pensamiento que ya duraba demasiado. Un pensamiento que se fija, cualquiera que sea, toma las características de una hipnosis y se transforma, en el lenguaje lógico, en un ídolo, en un dominio de la construcción poética y del arte, en una infructuosa monotonía. El sentido del que hablo, y que lleva al espíritu a preverse a sí mismo, a imaginar el conjunto de lo que iba a imaginarse en detalle, y el efecto de esa sucesión, así resumida, es la condición de toda generalidad. Es el que en ciertos individuos se ha presentado bajo la forma de una verdadera pasión y con especial energía, que, en las artes permite todos los avances y explica el cada vez más frecuente empleo de términos limitados, de reducciones y contrastes violentos, y que existe implícitamente en la forma racional en el fondo de todas las concepciones matemáticas. Es una operación muy parecida a aquella que, bajo el nombre de «razonamiento por concurrencia»,<sup>[2]</sup> da alcance a estos análisis y desde la adición hasta la suma infinitesimal, hace algo más que ahorrar un indeterminado número de experiencias inútiles: se eleva hacia seres más complejos porque ha copiado instantáneamente a los más simples.

Este cuadro de dramas, enredos y lucidez se opone a otros líos y a otras escenas que llamamos «naturaleza» o «mundo», con los cuales no sabemos qué hacer, además de distinguirnos de ellas, para volver enseguida a meternos en ellas.

Los filósofos muchas veces han llegado a implicar nuestra existencia en esta noción, y a ésta, en nuestra existencia, pero casi no pueden ver más allá, porque lo que quieren es discutir qué es lo que vieron sus predecesores, mucho más que mirar personalmente. Los sabios y los artistas han aprovechado de esto de diversas maneras, los unos han terminado midiendo y construyendo después, y los otros han terminado construyendo como si hubiesen medido.

Todo lo que han hecho se recoloca por sí mismo en el medio y forma parte de él, continuándolo con las nuevas formas dadas a los materiales que lo constituyen. Pero antes de abstraer y construir, uno observa la personalidad de los sentidos, su diferente docilidad, distingue y escoge entre las cualidades propuestas en masa, aquellas que el individuo retendrá y desarrollará. Al principio se registra la constatación, casi sin pensamiento, con el sentimiento de dejarse llenar, y el de una circulación lenta que parece feliz: puede suceder que uno se interese y que le dé otros valores a cosas que estaban cerradas e irreductibles; después añade, recibe más placer en algunos puntos, los expresa y se produce algo como la restitución de una energía que hubiera sido recibida por los sentidos, pronto ésta deformará a su vez la perspectiva, empleando el pensamiento reflexivo de una persona.

El hombre universal, él también, empieza simplemente contemplando y logra impregnarse siempre de espectáculos. Vuelve a la embriaguez del instinto particular y a la emoción producida por cualquier cosa real cuando uno mira a ambos cerrados por todas sus cualidades, y de todas formas, concentrando sus efectos.

La mayor parte de las personas ven con el intelecto mucho más que con los ojos. En vez de espacios coloreados, aprehenden conceptos. Una forma cúbica, blanquecina, alta y llena de reflejos de cristal es, para ellos, de forma inmediata, una casa, *la casa*. Una idea compleja, cualidades abstractas en correspondencia. Si cambia de lugar el movimiento de las filas de ventanas, la traslación de superficies, al desfigurarse continuamente, se pierde (porque el concepto no cambia). Perciben, según un código visual que mal se aproxima a los objetos, vagamente conocen los placeres y los sufrimientos al ver que han creado las *bellas perspectivas*. Ignoran el resto. Pero eso sí, se hacen de un concepto que hierve de palabras (una regla general de esta debilidad presente en todos los campos del conocimiento, es precisamente la elección de lugares *evidentes*, creer en sistemas definidos que facilitan. Por ello puede decirse que la obra de arte es siempre más o menos didáctica). Incluso esas bellas perspectivas están cerradas para ellos. Y todas las modulaciones que crean los pequeños pasos, la luz, el enturbamiento de la mirada, no les hacen mella. No hacen nada y tampoco deshacen nada en sus sensaciones. Sabiendo que el nivel de las aguas tranquilas es horizontal, desconocen que el mar, al fondo, está en pie. Si la punta de una nariz, parte de un hombro o dos dedos se sumergen al azar en un rayo de luz que los aísla, no se preocuparán jamás por ver una joya nueva que enriquezca su visión. Esa joya es sólo un fragmento de una persona que existe, que les es conocida. Y como rechazan cualquier cosa que carezca de un nombre, el número de sus impresiones está, de antemano, estrictamente limitado.<sup>[3]</sup>

El uso del don contrario conduce a verdaderos análisis. No se puede decir que esto se ejerza como algo *natural*. Esta palabra que parece ser general y contener toda la posibilidad de la experiencia es, en realidad, completamente particular. Evoca imágenes personales, determina la memoria o la historia de un individuo. La mayor parte de las veces suscita la visión de una erupción verde, vaga y continua, de un gran

trabajo elemental que se opone a lo humano, de un cuerpo monótono que nos va a cubrir de algo más fuerte que nosotros, entrelazándose, desgarrado, durmiendo y embellecido otra vez, y al que, personificado, los poetas atribuyen crueldad, bondad y muchas otras intenciones. Por eso es importante situar a quien mira y puede ver bien, en un rincón *cualquiera* de lo que es.

El observador está atrapado en una esfera que nunca se rompe, dentro de ella hay diferencias que serán los movimientos y los objetos; su superficie se conserva cerrada pese a que todas sus partes se renuevan y desplazan. El observador no es al principio más que la condición de este espacio finito. A cada instante, él es el espacio finito. Ningún recuerdo, ningún poder lo perturba tanto como aquello que mira. Y por poco que yo pueda concebirlo así, percibiré que sus impresiones no difieren en lo más mínimo de aquellas que recibía durante el sueño. Llega a sentirse bien, a sentir el mal o la calma que viene de cualquiera de esas formas entre las que se encuentra su propio cuerpo.<sup>[4]</sup> Y así lentamente vemos cómo unas comienzan a olvidarse, y apenas se dejan ver, mientras que las otras son percibidas allí donde siempre habían estado. Debe señalarse una muy íntima confusión de los cambios que entraña su duración en la visión, con lasitud en los movimientos ordinarios.

Algunos lugares en el ámbito de esta visión se exageran, al igual que un miembro enfermo que pareciera ser más grande y refuerza la idea que uno tiene de su cuerpo por la importancia que le da el dolor. Estos puntos fuertes parecerán más fáciles de retener, más dulces a la vista. De ellos se eleva el espectador hacia el ensueño y a partir de allí podrá extender a objetos cada vez más numerosos caracteres particulares provenientes de los primeros y los más conocidos. Perfecciona el espacio dado al acordarse de uno precedente. Después, arregla y desarregla sus impresiones sucesivas a su gusto. Puede apreciar extrañas combinaciones: mira como un ser total y sólido a un grupo de flores o de hombres, una mano, una mejilla que se aísla, una mancha de claridad en la pared, un encuentro de animales mezclados casualmente. Empieza a querer imaginarse conjuntos invisibles cuyas partes le son dadas. Adivina los estratos que un pájaro engendra en su vuelo, la curva sobre la que se desliza una piedra tirada por alguien, las superficies que definen nuestros gestos y los desgarramientos extraordinarios, los fluidos arabescos, las habitaciones informes. Todo esto creado en una red que lo penetra todo, la raya incesante del temblor de insectos, el balanceo de los árboles, la ruedas, la sonrisa humanada marea. Algunas veces, las huellas de lo que uno ha imaginado se ven en la arena o en el agua, otras veces, su misma retina puede comparar, en el tiempo, a un objeto y la forma de su desplazamiento.

Hay un paso, desde las formas nacidas del movimiento hacia los movimientos en que las formas se convierten, con la ayuda de una simple variación en la duración. Si la gota de lluvia parece una línea, mil vibraciones con un sonido continuo, las asperezas de un papel como un pulido plano y la duración de la impresión se aplica sola, una forma estable se puede sustituir por una conveniente rapidez en el traspaso periódico de una cosa (o elemento) bien escogida. Los geómetras podrán introducir

los tiempos y la rapidez en el estudio de formas, pero también podrán apartarlas del estudio de los movimientos, y los lenguajes harán que una espiga *se alargue*, que una montaña *se eleve*, que una estatua *se yerga*. Y el vértigo de la analogía, la lógica de la continuidad llevan a estas asociaciones al límite de su tendencia, a la imposibilidad de detenerse. Todo se mueve gradualmente, imaginativamente. En esta habitación, y porque yo dejo a este pensamiento durar por sí solo, los objetos *se agitan* como la llama de una vela: el sillón se va consumiendo en su sitio, la mesa se describe tan rápidamente que se queda inmóvil, las cortinas cuelgan sin fin, continuamente. Aquí se ve una continuidad infinita; para rehacerse a través del movimiento de los cuerpos, de la circulación de los contornos, la mezcla de los nudos, los caminos, las caídas, los torbellinos, el rango de las velocidades, es necesario recurrir a nuestro gran poder de olvido ordenado y, sin destruir la noción adquirida, se instala una concepción abstracta: la de los órdenes de la cantidad.

Así, en la ampliación de «lo que es dado» expira la embriaguez de las cosas particulares sobre las que no existe una ciencia. Al mirarlas por mucho tiempo, si uno piensa en ellas, cambian; y si uno no piensa en ellas, entonces cae en un sopor que se mantiene como un ensueño tranquilo, en el que uno observa hipnóticamente el ángulo de un mueble, la sombra de una hoja, para despertarse cuando los ve. Algunos hombres sienten, con una delicadeza especial, la voluptuosidad de la *individualidad* de los objetos. Prefieren, con deleite en una cosa, esta calidad de ser único que todos los objetos poseen. Curiosidad que encuentra su última expresión en la ficción y en las artes teatrales y ha sido denominada, en este extremo, como *facultad de identificación*.<sup>[5]</sup> No hay nada más deliberadamente absurdo en la descripción que esa temeridad de alguien que se declara ser un objeto determinado y sentir impresiones... ¡siendo ese objeto material!<sup>[6]</sup> No hay nada más poderoso en la vida imaginativa. El objeto escogido se convierte en una especie de centro de esa vida, un centro de asociaciones cada vez más numerosas, siendo el objeto más o menos complejo. En el fondo, esta facultad no puede ser más que un medio para excitar la vida imaginativa, para transformar una energía de potencia en acto, hasta el punto en el que se vuelve una característica patológica y domina bárbaramente la creciente estupidez de una inteligencia que desaparece.

Desde la mirada pura sobre las cosas hasta esos estados, el espíritu no ha hecho más que ampliar sus funciones, crear seres según los problemas que toda sensación le plantea y que él resuelve con relativa facilidad, según le vayan pidiendo una producción más o menos fuerte de estos seres. Se ve que aquí tocamos la *práctica* misma del pensamiento. Pensar consiste, durante todo el tiempo que a eso nos dedicamos, en errar entre los motivos que conocemos, ante todo, *más o menos bien*. Las cosas podrían entonces clasificarse de acuerdo con la facilidad o la dificultad que ofrecen sus condiciones o sus partes para que podamos imaginarlas en conjunto. Lo que falta es conjeturar la historia de esta graduación de la complejidad.

El mundo está irregularmente sembrado de disposiciones regulares. Los cristales

los son, las flores, las hojas, muchos ornamentos de estrías, de manchas sobre la piel, las alas, los caparazones de los animales; las huellas del viento en la arena y en el agua. Algunas veces, esos efectos dependen de algún tipo de perspectiva o agrupamiento inconstantes. El alejamiento los produce o los altera. El tiempo decide mostrarlos u ocultarlos. Así el número de muertes, nacimientos, crímenes y accidentes, presenta una regularidad en su variación que se agudiza tanto más cuantos más años se busca. Los acontecimientos más sorprendentes y los más *asimétricos* en relación con el curso de los instantes cercanos, entran en una apariencia de orden respecto a periodos más largos. A estos ejemplos se le puede añadir el de los instintos, hábitos y costumbres, y hasta las apariencias de periodicidad de las que han nacido tantos sistemas de filosofía histórica y empírica.

El conocimiento de las combinaciones regulares pertenece a las ciencias diversas y cuando no ha podido constituirse en una de ellas, al cálculo de probabilidades. Nuestro diseño no necesita más que esta observación, que fue hecha desde que empezamos a hablar de esto: las combinaciones regulares, ya sea de tiempo, ya sea de espacio, están irregularmente distribuidas en el campo de nuestra investigación. Mentalmente pareciera que éstas se oponen a una gran cantidad de cosas informes.

Creo que éstas podrían calificarse como «las primeras guías del espíritu humano» si esta proposición no fuera inmediatamente convertible. De cualquier manera, éstas representan la *continuidad*. Un pensamiento implica un cambio o una transferencia (por ejemplo, de atención) entre los elementos que supuestamente están fijos en relación con éste, el cual escoge en la memoria o en la percepción actual. Si estos elementos son perfectamente iguales, o si su diferencia se reduce a una simple distancia, al hecho elemental de no ser confundidos, el *trabajo* a realizar se reduce a esta noción puramente diferencial. Así, una línea recta será la más fácil de concebir entre todas las líneas, porque no hay esfuerzo más pequeño para el pensamiento que aquel de ir de un punto a otro, cuando cada uno de estos puntos está puesto en forma semejante en relación con el otro.

En otras palabras, todas las porciones son tan homogéneas, aunque se hayan concebido brevemente, que todas se reducen a una sola, siempre la misma: por eso es que las dimensiones de las figuras se reducen siempre a longitudes rectas. En un grado más elevado de complejidad, es a la periodicidad a la que se le pide que represente propiedades continuas, ya que esta periodicidad, ya sea representada en el tiempo o en el espacio, no es otra cosa que la división de un objeto de pensamiento en fragmentos tales que se puede sustituir uno por otro en ciertas condiciones definidas, o pensar en la multiplicación de ese objeto en las mismas condiciones. Lo que se llama simetría viene a ser un sinónimo de continuidad. ¿Por qué sólo una parte de todo lo que existe puede reducirse así? Hay un instante en que la figura se vuelve tan compleja, en que el acontecimiento parece tan nuevo que se hace necesario renunciar a aprehenderlos en conjunto, a continuar su traducción a valores continuos. ¿En qué punto de la inteligencia de las formas se han detenido los Euclides? ¿En qué grado de

la interrupción de la continuidad figurada han tropezado?<sup>[7]</sup> Es un punto final de una búsqueda en la que no se puede evitar la tentación de las doctrinas de la evolución. Uno no quiere admitir que este límite pueda ser definitivo.

Lo cierto es que todas las especulaciones tienen por fundamento y objetivo la extensión de la continuidad con ayuda de las metáforas, de abstracciones y lenguajes. Las artes hacen de todo esto un uso del que hablaremos pronto.

Llegamos a representarnos al mundo como si éste se dejara reducir, aquí y allá, a elementos inteligibles. A veces, nuestros sentidos son suficientes, otras veces, aunque empleamos los métodos más ingeniosos, los elementos quedan vacíos. Las tentativas siguen teniendo lagunas. Éste es el reino de nuestro héroe. Hay un sentido extraordinario de la simetría que lo convierte todo en un problema para él. En cualquier fisura de comprensión se introduce la producción de su espíritu. Se ve cuán cómodo puede resultar. Es como una hipótesis física, tendría que ser inventada pero en verdad ya existe,<sup>[8]</sup> el hombre universal ahora puede ser imaginado. Un Leonardo da Vinci puede existir en nuestro espíritu, sin deslumbrarlo demasiado, a título de noción: un ensueño de su poder puede no perderse demasiado rápido en la multitud de palabras y epítetos, propicios a la inconsistencia del pensamiento. ¿Será posible creer que él mismo se hubiera sentido satisfecho con estos espejismos?

Este espíritu *simbólico* guarda la más amplia colección de formas, un tesoro siempre claro de las actitudes de la naturaleza, un empuje siempre inminente y que crece según la extensión de su dominio. Está constituido por una multitud de seres, de recuerdos posibles, la fuerza de reconocer un extraordinario número de cosas distintas en toda la extensión del mundo, y ordenarlas de mil maneras. Él es el dueño de los rostros, de las anatomías, de las máquinas. Sabe de qué está hecha una sonrisa, la puede poner en la cara de una casa, en los pliegues de un jardín, despeina y ensortija los filamentos del agua, las lenguas del fuego. En ramilletes formidables, si su mano puede fijar las peripecias de los ataques que él combina, se describen las trayectorias de miles de balas de cañón aplastando los vericuetos de ciudades y plazas fortificadas que él acaba de construir en todos sus detalles. Como si las variaciones de las cosas le parecieran, cuando están en calma, demasiado lentas; adora las batallas, las tempestades, los diluvios. Se ha elevado hasta verlas en su conjunto mecánico, y a sentirlas en su independencia aparente, o la vida de sus fragmentos en un puñado de arena arrebatado por el viento, en la idea perdida de cada combatiente donde se retuercen una pasión y un dolor *íntimos*.<sup>[9]</sup> En el pequeño cuerpo «tímido y brusco» de los niños, conoce las restricciones del gesto de los viejos y de las mujeres, la simplicidad del cadáver. Él tiene el secreto de cómo componer seres fantásticos cuya existencia se vuelve probable, donde el razonamiento que reúne sus partes es tan riguroso que sugiere la vida e índole del conjunto. Él hace un Cristo, un ángel o un monstruo con ayuda de lo que le resulta conocido, con lo que hay por todas partes, en un orden nuevo, aprovechando de la ilusión y la abstracción de la pintura, la cual con sólo producir una cualidad de las cosas, está evocándolas todas.

Él va de las precipitaciones a las lentitudes simuladas por la caída de tierra y piedras; de las curvaturas masivas a las ropas multiplicadas; de los humos que salen de los techos a las arborescencias lejanas, a las hayas gaseosas del horizonte; de los peces a los pájaros; de las pinceladas soleadas del mar a los mil espejos delgados de las hojas del abedul; de las escamas a los resplandores desplazándose en los golfos; de las orejas y los rizos a los torbellinos petrificados de las conchas. Pasa de la concha a la espiral del tumor de las ondas; de la piel de los delgados estanques a las venas que la podrían templar, a movimientos reptantes elementales, a las fluidas culebras. Él da vitalidad. El nadador hace figuras con el agua, mantillas que dan forma al esfuerzo de los músculos. Capta el aire en la estela que dejan las gaviotas, en sombras cortadas, en fugas espumosas de burbujas que esos caminos aéreos y su delicada respiración deben deshacer y dejar a través de las hojas azuladas, el espesor del vago cristal del espacio.

Él reconstruye todos los edificios, siente tentación por las formas en las que se pueden unir materiales diferentes. Disfruta de las cosas distribuidas en las dimensiones del espacio; de las bóvedas, armazones, cúpulas erguidas, galerías alineadas, cubiertas y descubiertas, masas que mantienen su peso en el aire gracias a los arcos, puentes, profundidades del verde de los árboles bebiendo y alejándose en la atmósfera de la que beben; la estructura de los vuelos migratorios cuyos triángulos agudos apuntando al sur muestran una combinación rudimentaria de seres vivos.

Él juega, se alegra, y traduce con claridad todos sus sentidos a este lenguaje universal. La abundancia de sus recursos metafóricos se lo permite. El gusto de no acabar nunca con lo que contiene el más leve fragmento, el menor destello del mundo renueva su fuerza y la cohesión de su ser. Su alegría termina en decoraciones festivas, en encantadores inventos, y si sueña con construir un *hombre volador*, lo verá elevándose para buscar la nieve en la cima de las montañas y volver para frotarla sobre los pavimentos de la ciudad, vibrando de calor, en verano. Su emoción se elude en la delicia de rostros puros que arrugan una mueca de sombra, en el gesto de un dios que guarda silencio. Su odio contiene todas las armas, todas las mañas del ingeniero, todas las sutilezas del estratega. Establece máquinas formidables de guerra, que él mismo protege con bastiones, voladizos, fosas para transformar súbitamente el aspecto de un lugar, y me acuerdo que disfrutando el bello desafío italiano del siglo XVI, torreones en los cuatro tramos de las escaleras, independientes pero en torno al mismo eje, separaban a los mercenarios de sus jefes, las tropas de soldados a sueldo unas de otras.

Él adora ese cuerpo de hombre y de mujer que puede medirse con todo, aprecia su altura, y que una rosa pueda llegar hasta los labios y que un gran plátano lo sobrepase veinte veces, como una gran sombrilla cuya hojarasca desciende hasta los rizos, y que llene con su deslumbrante forma una posible sala, la concavidad de bóveda que se deduce de la sala, un lugar natural que cuenta sus pasos. Él busca la caída ligera de un pie que se posa, el esqueleto silencioso en la carne, las coincidencias al caminar, todo

el juego superficial del calor, y la frescura rozando la desnudez, blancura difusa o bronce, fundidos sobre un mecanismo.

Y la cara, esa cosa luminosa e iluminada, la más particular de las cosas visibles, la más magnética, la más difícil de mirar sin querer leerla, lo posee. En la memoria de cada uno, existen vagamente centenares de rostros y sus variaciones. En la suya estaban ordenados y las fisonomías se siguen unas a otras; de una ironía a la otra, de una sabiduría a otra menor, de una bondad a una divinidad, por simetría. Alrededor de los ojos, puntos fijos de cambiante resplandor, él hace jugar y sacar hasta decirlo todo, la máscara en la que se confunde una compleja arquitectura con distintos motores, debajo de una piel uniforme.

Entre la multitud de espíritus, éste aparece como una de esas *combinaciones regulares* de las que hemos estado hablando: no parece que, como la mayor parte de los seres, para ser comprendido tenga que estar ligado a una nación, a una tradición, a un grupo que ejerza el mismo arte. El número y la comunicación de esos actos hacen de ellos un objeto simétrico, o que incesantemente se convierte en tal.

Él fue hecho para desesperar al hombre moderno que está perdido desde el comienzo en una especialidad, en la que, según se cree, debe convertirse en un ser superior, porque está encerrado en ella: uno evoca la variedad de métodos, la cantidad de detalles, la suma continua de hechos y de teorías para no hacer sino confundir al observador paciente, al meticuloso contable de aquello que es el individuo que se reduce, no sin mérito —si es que esa palabra tiene algún sentido— alas minuciosas costumbres del instrumento con el que se trabaja, el poeta de la hipótesis, edificador de materiales analíticos. Al primero se le atribuye la paciencia, la dirección monótona, la especialidad de todos los tiempos. La ausencia de pensamiento es su cualidad. Pero el otro debe circular a través de separaciones y comportamientos cerrados. Su papel es enfrentarlos. Aquí me gustaría sugerir una analogía de la especialidad con esos estados de estupefacción debidos a una sensación prolongada, a los que ya hice referencia anteriormente. Pero el mejor argumento es que, nueve veces de cada diez, toda gran novedad en algún orden se consigue mediante la intrusión de medios y nociones que no estaban previstos en él; ya que como acabamos de atribuir esos procesos a la formación de imágenes, y después a la de lenguajes, no podemos eludir la consecuencia de que la cantidad de lenguajes que un hombre posee influye especialmente sobre el número de posibilidades para crear o encontrar otros nuevo: Sería fácil demostrar que todos los espíritus que han servido de sustancia a generaciones de investigadores y pensadores, y cuyos productos han alimentado durante siglos la opinión humana, esa manía humana de hacer eco, han sido más o menos universales. Nombres como Aristóteles, Descartes, Leibniz, Kant, Diderot, son suficientes para dejarlo establecido.

Ahora nos enfrentamos a los placeres de la *construcción*. Trataremos de justificar a través de algunos ejemplos los precedentes puntos de vista, y mostrar, en su aplicación, la posibilidad y casi la necesidad de un juego general del pensamiento.

Me gustaría que se notara la dificultad con la que son obtenidos los resultados particulares, a los que me podría acercar, si no estuviese empleando gran número de conceptos que parecen ajenos.

Aquel que nunca haya encarado —aunque fuera en sueños— el intento de una empresa que él mismo es dueño de abandonar, la aventura de una construcción acabada cuando los demás ven que ésta comienza, y que no ha conocido el entusiasmo haciendo quemar un minuto de sí mismo, el veneno de la concepción, el escrúpulo, la frialdad de las objeciones interiores y esta lucha de pensamientos alternativos entre los que el más fuerte y el más universal debería ganarle incluso a la costumbre y a la novedad; aquel que no haya contemplado en la blancura de su papel, una imagen enturbiada por lo posible y por la tristeza de todos los signos que no serán escogidos —ni visto en el aire limpio un edificio que no está allí—, aquel que no ha frecuentado el vértigo que produce una meta que se aleja, con la preocupación por los medios, la previsión de la lentitud y la desesperanza, el cálculo de fases progresivas, el razonamiento proyectado hacia el futuro que designa lo que *entonces* no habrá que razonar; ese hombre no conocerá, sea cual fuere su saber, el recurso y el ámbito espiritual que ilumina el hecho consciente de construir. Y los dioses han recibido del espíritu humano el don de *crear*, porque ese espíritu periódico y abstracto, puede hacer más grande aquello que concibe, hasta que deje de concebirlo.

Construir existe entre un proyecto o una visión determinada y los materiales con los que se cuenta. Se sustituye un orden por otro que es inicial, sean cuales fueran los objetos que se tiene que ordenar. Son piedras, colores, palabras, conceptos, hombres, etcétera; su naturaleza particular no cambia las condiciones generales de esta especie de música en la que sólo juega de momento el papel del sonido, para seguir con la metáfora. Lo sorprendente es sentir alguna vez la impresión de exactitud y consistencia en las construcciones humanas, hechas de aglomeración de objetos aparentemente irreductibles, como si aquel que los ha dispuesto hubiera conocido alguna comunicación invisible entre ellos.

Pero el asombro sobrepasa cualquier límite cuando uno se da cuenta de que el autor, en la inmensa mayoría de casos, es incapaz de darse cuenta de los caminos seguidos y de que él es el detentador de un poder cuyas circunstancias ignora. Nunca puede de antemano aspirar al éxito. ¿A través de qué cálculos se pueden comparar entre sí las partes de un edificio, los personajes de una obra de teatro, los componentes de una victoria?, ¿mediante qué serie de oscuros análisis se puede asegurar la producción de una obra?

En tal caso, es común referirse al instinto para aclarar el asunto, pero no está muy claro qué es realmente el instinto. Además, aquí habría que recurrir a instintos rigurosamente excepcionales y personales, es decir a la noción contradictoria de una «costumbre hereditaria» que sería tan poco habitual como hereditaria.

Construir, en el momento en el que el esfuerzo pueda conducir a un resultado comprensible, debe hacer pensar en una medida común de los términos puestos a

trabajar; un elemento o un principio que supone ya el simple hecho de tomar conciencia y que puede no tener otra existencia que la abstracta o la imaginaria. No podemos representarnos un todo hecho de cambios, un cuadro, un edificio de cualidades múltiples, sino como lugar de modalidades de una sola *materia o ley*, cuya oculta continuidad afirmamos en el preciso instante en el que reconocemos a ese edificio como un conjunto, un dominio limitado de nuestra investigación. Aquí encontramos otra vez ese postulado psíquico de continuidad que se parece, según nuestro entender, al principio de la inercia en la mecánica. Sólo las combinaciones puramente abstractas, puramente diferenciales, como las numéricas, pueden construirse con la ayuda de unidades determinadas; es preciso notar que éstas están en la misma relación con las otras construcciones posibles, que las partes regulares en el mundo, con aquellas que no lo son.

Hay en el arte una palabra que puede nombrar todos los modos, todas las fantasías, y que suprime de golpe todas las pretendidas dificultades en relación con su oposición o su aproximación a esta naturaleza, jamás definida y con razón: el *ornamento*. Aunque uno quiera acordarse sucesivamente de los grupos de curvas, las coincidencias de divisiones cubren los más antiguos objetos conocidos, los perfiles de vasos y de templos, los ladrillos, los óvalos, las estrías de los antiguos; las cristalizaciones y los muros voluptuosos de los árabes; las armazones y simetrías góticas; las ondas, los fuegos, las flores sobre las vasijas y el bronce japonés; y en cada una de esas épocas la introducción de las similitudes de las plantas, animales y hombres, el perfeccionamiento de esas similitudes, la pintura, la escultura. Evocando el lenguaje y su primitiva melodía, la separación de las palabras y la música, la arborescencia de cada cual, la invención de los verbos, de la escritura, la complejidad *figurada* de las frases que se convierte en posible, la curiosa intervención de palabras abstractas; y, por otra parte, el sistema de sonidos que se suaviza, extendiéndose de la voz a las resonancias materiales, se vuelve más profundo por la armonía, varía por el uso de timbres.

En fin, observemos el progreso paralelo de las formaciones del pensamiento a través de esas primitivas onomatopeyas psíquicas, las simetrías y contrastes elementales, después, las ideas de sustancia, las metáforas, los tartamudeos de la lógica, los formalismos y las entidades, los seres metafísicos.

Toda esta vitalidad multiforme puede apreciarse en relación con lo ornamental. Las manifestaciones enumeradas pueden considerarse como partes acabadas del espacio o del tiempo, que contienen diversas variaciones, que a veces son objetos caracterizados y conocidos, pero cuya significación y uso ordinario son pasados por alto, para que no quede más que el orden y las reacciones mutuas. El efecto depende de este orden. El efecto es el objetivo ornamental, y la obra toma así el carácter de un mecanismo para impresionar al público, para hacer surgir las emociones y elevar las imágenes.

Desde ese punto de vista, la concepción ornamental es a las artes particulares lo

que las matemáticas son a las ciencias. Así como las nociones físicas del tiempo, longitud, densidad, masa, etcétera, no son en los cálculos más que cantidades homogéneas y no podrán recuperar su individualidad si no es con la interpretación de resultados, los objetos escondidos y ordenados según un efecto son como privados de la mayor parte de sus propiedades, y sólo las recobrarán en el efecto, en el espíritu desprevenido del espectador.

La obra de arte, entonces, se puede construir por una abstracción más o menos energética, más o menos fácil de descubrir, si los elementos tomados de la realidad con los que ha sido creada son fragmentos más o menos complejos de esa realidad. Por el contrario, toda obra de arte se aprecia por una suerte de inducción, por la producción de imágenes mentales; e igualmente, esta producción debe ser más o menos energética, más o menos *fatigosa*, según lo exija un vaso o una frase quebrada de Pascal.

Sobre un plano, el pintor dispone pastas coloradas cuyas líneas de separación, espesores, fusiones y contrastes deben servirle para expresarse. El espectador sólo ve una imagen más o menos fiel de carnes, gestos, paisajes, como a través de la ventana de las paredes de un museo. El cuadro se juzga con el mismo espíritu que la realidad. Unos se pueden quejar de la fealdad de una figura, otros se enamoran de ella; algunos se entregan a la psicología más fecunda, otros sólo miran las manos y éstas siempre les parecen inacabadas. El hecho es que, gracias a una insensible exigencia, el cuadro debe reproducir las condiciones físicas y naturales de nuestro medio. La gravedad actúa en él, la luz se propaga como aquí, y gradualmente, la anatomía y la perspectiva se ponen a la cabeza de los conocimientos pictóricos: yo creo, sin embargo, que el método más seguro para juzgar una pintura es el de no reconocer nada al principio y cumplir, paso a paso, con una serie de inducciones que necesitan una presencia simultánea de manchas de colores sobre un campo limitado, para elevarse de metáfora en metáfora, de suposición en suposición, hasta llegar a la inteligencia del tema, y a veces hasta la simple conciencia del placer, que no siempre se había experimentado de antemano.

No creo poder dar un ejemplo más divertido de las disposiciones generales relacionadas con la pintura, que la celebridad de la «sonrisa de *La Gioconda*», a la que el calificativo de misteriosa parece irrevocablemente unido. Ese pliegue del rostro ha tenido la fortuna de suscitar cierta fraseología, legitimada en todas las literaturas, como «sensaciones» o «impresiones» de arte. Está enterrado bajo grandes cantidades de palabras y desaparece entre párrafos que empiezan declarándolo *perturbador* y terminan en una descripción de *alma*, generalmente vaga. Ameritaría, no obstante, estudios menos embriagadores. Leonardo no se servía de observaciones imprecisas y signos arbitrarios. *La Gioconda* no hubiera sido nunca hecha sin la guía de una constante sagacidad.

Al fondo de *La Cena* hay tres ventanas. La que está en medio, que se abre atrás de Jesús, se distingue de las otras por una cornisa de arco. Si prolongamos esta curva, obtenemos una circunferencia cuyo centro está sobre Cristo. Todas las líneas

importantes del fresco convergen en ese punto; la simetría del conjunto es relativa a este centro y a la línea larga de la mesa del convite. El misterio, si es que hay uno, es descubrir por qué juzgamos de misteriosas estas combinaciones; me temo que eso puede ser aclarado.

Sin embargo, no elegiremos el ejemplo en la pintura, al saber que se necesita la comunicación entre las diversas actividades del pensamiento. La gran cantidad de sugerencias que emanan del hecho de decorar el plan, el parecido de las primeras tentativas de este orden, con ciertas ordenaciones naturales, la evolución de la sensibilidad de la retina, serán dejadas de lado por temor a hacer que el lector caiga en especulaciones muy áridas. Un arte más amplio, y en cierto modo antecesor de éste, servirá mejor a nuestras intenciones.

La palabra *construcción*, que he empleado a propósito para subrayar el problema de la intervención humana en las cosas del mundo, y con la idea de guiar al lector a la lógica del tema, es una sugerencia material —este término cobra ahora un significado restringido—. La arquitectura se constituye nuestro ejemplo.

El monumento (que compone la ciudad, la cual es casi toda la civilización) es un ser tan complejo que nuestro conocimiento deletrea sucesivamente una decoración cambiante que forma parte del cielo, después una riquísima textura de motivos según la altura, largo y profundidad, infinitamente variados gracias a las perspectivas; luego una cosa sólida, resistente, atrevida, con características de animal: una subordinación, una armazón, y finalmente una máquina cuyo peso es el agente que conduce las nociones geométricas a consideraciones dinámicas, y hasta a las especulaciones más leves de la física molecular que sugiere teorías y modelos representativos de las estructuras. A través del monumento, o más bien entre los andamios imaginarios hechos para armonizar sus condiciones —su apropiación con la estabilidad, sus proporciones con su ubicación, su forma con su materia— y para armonizar cada una de sus condiciones consigo mismo, sus millones de aspectos, sus equilibrios, sus tres dimensiones relacionadas, recompondremos mejor la claridad de una inteligencia leonardina. Ésta puede jugar a concebir las sensaciones futuras del hombre que rodeará el edificio, se acercará a él, se aparecerá en una ventana, y divisará, siguiendo el peso de los caballetes, a lo largo de paredes y superficies con bóvedas, hasta los cimientos; jugar también a captar los esfuerzos contrapuestos de las armazones, las vibraciones de los vientos que los atormentarán, a prever las formas de la luz moviéndose libres sobre las tejas, las cornisas, y después encerradas en las salas cuyos pisos son tocados por el sol. Probará y juzgará el asentamiento de los dinteles sobre los soportes, la conveniencia del arco, las dificultades de las bóvedas, las cascadas de las escaleras que vuelven siempre a su inicio, y toda la invención que se termina en una masa que perdura, ornamentada, prohibida, bañada de vidrios, hecha para nosotros, para contener nuestras palabras y de la que huyen nuestros humos.

La arquitectura es muchas veces mal conocida, la opinión que se tiene de ella varía del decorado de un teatro al de una casa de citas. Yo les pido a ustedes que se

dirijan a la noción de ciudad para apreciar su generalidad, y que recuerden, para conocer su complejo encanto, la infinidad de sus aspectos la inmovilidad de un edificio es la excepción; el placer es desplazarse hasta lograr moverlo y gozar de todas las combinaciones que dan sus miembros: la columna gira, las profundidades derivan, las galerías se resbalan, mil visiones se evaden del movimiento, mil acordes.

(Varios proyectos de una iglesia jamás construida se encuentran en los manuscritos de Leonardo. Ahí se adivina, generalmente, un San Pedro de Roma, que nos hace lamentar el de Miguel Ángel. Leonardo, al final del periodo ojival y a la mitad de la exhumación de los antiguos, reencuentra, entre esos dos tipos, el gran objetivo de los bizantinos: la elevación de una cúpula sobre las demás, la superposición de los domos hinchados que aumentan el volumen en torno al más alto, pero con un atrevimiento y una ornamentación pura que los arquitectos de Justiniano no conocieron nunca).

El ser de piedra existe en el espacio, y eso que llamamos espacio es relativo a la concepción de los edificios que uno quiera; la edificación arquitectónica interpreta el espacio y conduce a hipótesis sobre su naturaleza de una manera muy particular, ya que es a la vez un equilibrio de materiales con relación a la gravitación, un conjunto estático visible, y en cada uno de los materiales, otro equilibrio molecular y mal conocido. Quien compone un monumento representa al principio la gravedad, para después penetrar en el oscuro reino atómico. Se choca con el problema de la estructura y el de saber qué combinaciones deben imaginarse para satisfacer ciertas condiciones de resistencia, de elasticidad, etcétera, que se ejercen en un espacio dado. Se ve cómo se desarrolla la lógica de la cuestión y cómo, desde el dominio de la arquitectura, generalmente abandonado a los prácticos, se puede pasar a teorías más profundas de la física general y de la mecánica.

Gracias a la docilidad de la imaginación, las propiedades de un edificio y aquellas íntimas de una sustancia cualquiera se esclarecen mutuamente. El espacio, en el momento en el que queramos figurárnoslo, deja rápidamente de estar vacío, se llena de una multitud de construcciones arbitrarias y puede, en todos los casos, ser reemplazado por una yuxtaposición de figuras que uno puede volver tan pequeñas como sea necesario. Un edificio, por complejo que pueda concebirse, multiplicado y proporcionalmente reducido, representará el elemento de un medio continuo cuyas propiedades dependerán de este elemento. Nos encontramos, así, atrapados, y nos desplazamos en medio de una cantidad de estructuras. Notamos a nuestro alrededor las muchas maneras diferentes en que el espacio está ocupado, es decir, formado, susceptible de ser concebido, y es necesario hacer un esfuerzo para captar las condiciones que implica, a fin de ser percibidas con sus cualidades particulares, las cosas diversas, un tejido, un mineral, un líquido, humo, y sólo podremos tener una idea clara de ellos, ampliando una partícula de sus texturas e intercalando en ella un edificio, de modo que su simple multiplicación reproduzca una estructura de las mismas características que las que estamos considerando... Con la ayuda de esas

concepciones, podemos circular de modo continuo a través de los dominios aparentemente diferentes del artista y del sabio, desde la construcción más poética e incluso la más fantástica, hasta la más tangible y ponderable.

Los problemas de la composición son recíprocos a los problemas del análisis, y abandonar los conceptos demasiado simples hacia el tema de la constitución de la materia, y no menos al de la formación de las ideas, es una conquista psicológica de nuestro tiempo. Los sueños sustanciales, al igual que las explicaciones dogmáticas, desaparecen, y la ciencia de formar hipótesis, nombres y modelos se libera de las teorías preconcebidas y del ídolo de la simplicidad.

Acabo de explicar, con una brevedad que el lector amable sabrá agradecerme o perdonarme, una evolución que me parece considerable. No podría ejemplificarla mejor que tomando, de los escritos del mismo Leonardo, una frase en la que cada término se complica y purifica hasta convertirse en una noción fundamental del conocimiento moderno del mundo:

El aire está lleno de infinidad de líneas rectas y relucientes, entrecruzadas y entretrejidas, sin que ninguna obstruya nunca el camino de la otra, y éstas representan para cada objeto la verdadera forma de su razón [de su explicación].

*L'aria e piena d'infinita linie rette e radiose insieme intersegate e intessute senza ochupatione luna dell'altra rapresentano aqualunche obietto lauera forma della lor chagione (Man. A. Fol. 2).*

Esta frase parecería el primer germen de la teoría de las ondulaciones luminosas, especialmente si la acercamos a otras sobre el mismo tema.<sup>[10]</sup> Ofrece la imagen del esqueleto, de un sistema de ondas cuyas líneas, todas, serían las direcciones de propagación, pero no tengo mucha afición por esa clase de profecías científicas siempre sospechosas: demasiada gente cree que los antiguos lo habían inventado ya todo. Por lo demás, una teoría sólo vale por sus desarrollos lógicos y experimentales. Aquí sólo tenemos algunas afirmaciones cuyo origen intuitivo es la observación de rayos, de las ondas del agua y del sonido. El interés por esta cita está en la forma que nos regala una auténtica claridad sobre el método, de la cual he estado hablando a lo largo de todo este estudio. Aquí, esta explicación no sueña todavía en convertirse en una medida. No consiste más que en la emisión de una imagen, en la relación mental concreta entre fenómenos, o siendo más rigurosos, entre las imágenes de los fenómenos.

Parecería que Leonardo tenía la conciencia de esta especie de experimentación física, y me parece que, durante tres siglos después de su muerte, este método no fue reconocido por nadie, pero necesariamente, todo el mundo se ha servido de él. De igual manera, creo —¡quizá sea adelantarse demasiado!— que el famoso y secular problema de lo lleno y lo vacío puede relacionarse con la conciencia o la inconsciencia de esta *lógica imaginativa*. Una acción a distancia es algo inimaginable. Es a través de una abstracción que la determinamos. En nuestro espíritu, sólo una abstracción *potest facere saltus*. El mismo Newton, que ha proporcionado su forma analítica a las acciones a distancia, conocía muy bien su

insuficiencia explicativa. Estaba reservado para Faraday el reencontrar en la ciencia física el método de Leonardo. Después de los gloriosos trabajos matemáticos de Lagrange, D'Alambert, Laplace, Ampère y tantos otros, Faraday aportó concepciones admirablemente osadas, que no eran literalmente más que la prolongación de los fenómenos observados a través de su imaginación; y su imaginación era tan notablemente lúcida «que sus ideas podían expresarse en la forma de la matemática corriente y ser comparadas a las ideas de los matemáticos profesionales».<sup>[11]</sup> Las *combinaciones regulares* que forman las limaduras en torno a los polos del imán fueron, en su espíritu, los modelos de la transmisión de las antiguas acciones a distancia. Él también *veía* los sistemas de líneas que unen todos los cuerpos, que llenan todo el espacio para explicar los fenómenos eléctricos e inclusive la gravitación esas líneas de fuerza son para nuestra apreciación, las que menos se resisten a nuestra comprensión. Faraday no era un matemático, pero no se diferenciaba de los matemáticos más que por la expresión de su pensamiento, por la ausencia de símbolos analíticos. «Faraday veía, con los ojos de su espíritu, líneas de fuerza que atravesaban todo el espacio, donde los matemáticos veían centros de fuerza atrayéndose a distancia. Faraday veía un medio donde ellos no veían más que distancia».<sup>[12]</sup> Con Faraday comienza un nuevo periodo para la ciencia física, y cuando su discípulo J. Clerk Maxwell tradujo a un lenguaje matemático las ideas de su maestro, las imaginaciones científicas se llenaron de estas visiones dominantes.

El estudio del medio creado por él, lugar de acciones eléctricas y de relaciones intermoleculares, continua siendo la principal ocupación de la física moderna. La precisión cada vez mayor que se le pide a la figuración de los modos de energía, la continuidad (que en el espacio es la teoría cinética) introducida por las representaciones ha creado construcciones hipotéticas sin precedente, de interés lógico y psicológico. No puedo dejar de mencionar el nombre de Lord Kelvin (espero que el lector no encuentre una digresión en eso, dirigido por el objetivo y el sujeto y que se vincula tan estrechamente con Leonardo como *La Gioconda* con las imágenes esclusas y las máquinas). Para este sabio, la necesidad de expresar las más sutiles acciones naturales mediante un vínculo mental, llevándolas hasta la posibilidad de realizarse materialmente, es tan vívida que cualquier explicación parecería tener que terminar en un modelo mecánico. Aquí él adquiere, además de un vasto conocimiento teórico, un ingenio experimental de algún modo legendario. Un espíritu tal puede sustituir al átomo inerte, puntual y anticuado de Boscovich y de todos los físicos de principios del siglo, por un mecanismo desde ya bastante complejo, tomado en la trama del éter, que se convierte en una construcción bastante perfeccionada para satisfacer las muy diferentes condiciones que tiene que cumplir. Este espíritu no hace ningún esfuerzo por pasar de la arquitectura cristalina a la de piedra o al de hierro; encuentra en nuestros viaductos, en la simetría de las astas y de los tirantes, las simetrías de resistencia que los yesos y los cuarzos ofrecen a la comprensión, al crucero o, en otro contexto, al trayecto de la onda luminosa.

Nos parece que las personalidades que acabamos de enumerar han tenido la intuición de los métodos que hemos señalado. Nos permitiremos, por ello, extender estos métodos más allá de la ciencia física; pensamos que no sería ni absurdo ni completamente imposible querer crear un modelo de la continuidad de las operaciones intelectuales de un Leonardo da Vinci o de cualquier otro espíritu determinado por el análisis de las condiciones a cumplir.

Los artistas y los amantes del arte que hubieran hojeado este libro con la esperanza de encontrar en él algunas de las impresiones obtenidas en el *Louvre*, en Florencia o en Milán, deberán perdonarme la presente decepción. Sin embargo, no creo haberme alejado demasiado de su ocupación favorita, a pesar de las apariencias. Creo, por el contrario, haber tocado un problema, para ellos, capital: el de la composición. Sorprenderé sin duda a muchos diciendo que las dificultades relativas al efecto son, por lo general, abordadas y resueltas con la ayuda de nociones y de palabras extraordinariamente oscuras y que acarrear consigo mil preocupaciones. Conozco a más de uno que pasa el tiempo cambiando su definición de *bello*, de *vida* o de *misterio*. Diez minutos de simple atención a sí mismo deberían bastar para hacerle justicia a sus *idola specus* y para reconocer la inconsistencia del acoplamiento de un nombre abstracto, siempre vacío, con una visión siempre personal, rigurosamente personal. De igual modo, la mayor parte de las desesperaciones de los artistas se dan por la dificultad o la imposibilidad de poder *reflejar* a través de los medios de su arte, una imagen que parecería decolorarse o marchitarse al ser captada en una frase, en una tela o en un arco. Unos cuantos minutos más de *conciencia* servirían para constatar que es ilusorio querer producir en el espíritu de otros las fantasías propias. Este proyecto es casi ininteligible. Eso que se llama *realización* es un verdadero problema de rendimiento en el que no entra, en lo absoluto, el sentido particular, la llave que cada autor atribuye a sus materiales, sino solamente la naturaleza de esos materiales y el espíritu del público.

Edgar Allan Poe, que fue en este agitado siglo literario el rayo de la confusión y la tormenta poética, y cuyo análisis llega a veces, como el de Leonardo, a sonrisas misteriosas, ha establecido claramente sobre la psicología, sobre la probabilidad de efectos, el asalto a su lector. Partiendo de este punto de vista, cualquier desplazamiento de elementos hecho para ser percibido y juzgado depende de algunas leyes generales y de una apropiación particular, definida por una categoría prevista de espíritus a los que se dirige especialmente; la obra de arte se convierte entonces en una máquina destinada a excitar y combinar las formaciones individuales de esos espíritus. Puedo adivinar la indignación que esta sugerencia, completamente alejada de eso tan sublime que es lo ordinario, puede suscitar; pero esa indignación podrá ser en sí misma una prueba de esta sugerencia sin que, por otra parte, tenga que ver con una obra de arte.

Veo a Leonardo da Vinci profundizar en esta mecánica que él llamaba «el paraíso de las ciencias», con la misma fuerza natural con la que se entregaba a la invención

de los rostros puros y borrosos. Y el mismo ámbito luminoso, con sus dóciles seres posibles, es el lugar de estas acciones que se suavizaron en obras distintas. Él no las encontraba pasiones diferentes: en la última página del pequeño librito, envejecido por su escritura secreta y sus cálculos aventurados, donde titubea su búsqueda preferida, la aviación, grita, terminando su labor imperfecta, iluminando su paciencia y los obstáculos a través de la aparición de una visión espiritual suprema, una obstinada certeza:

El gran pájaro emprenderá su primer vuelo montado en un gran cisne, y llenando el universo de estupor, llenando con su gloria todas las escrituras, alabanza eterna al nido en el que nació.<sup>[13]</sup>

*Piglierà il primo volo il grande uccello sopra del dosso del suo magnio cecero e empiendo l'universo di stupore, empiendo di sue fama tutte le scritture e grogia eterna al nido dove nacque.*

# Notas

[1] *Hostinato rigore*, «obstinado rigor», lema de Leonardo da Vinci. <<

[2] La importancia filosófica de este razonamiento ha sido puesta en relieve, por primera vez, por M. Poincaré, en un artículo reciente. <<

[3] Ver en el *Tratado de la Pintura* la proposición CCLXXI: *Impossibile che una memoria possa riserbare tutti gli aspetti o mutationi d'alcun membro di qualunque animal si sia... E perchè ogni quantità continua e divissibile in infinito*: «Es imposible que una memoria pueda retener todos los aspectos de un miembro de cualquier animal... demostración geométrica por la divisibilidad al infinito de una cantidad continua».

Lo que he dicho de la vista se aplica también a los demás sentidos. La he elegido porque me parece el más espiritual de éstos. En el espíritu predominan las imágenes visuales; casi siempre se ejerce con ellas la facultad analógica. El término inferior de dicha facultad, que es la comparación de dos objetos, puede incluso llevar a un error de juicio y a una sensación un tanto distinta. La forma y el color de un objeto son tan evidentemente importantes que repercuten, dándole un nuevo sentido a la idea que se tiene sobre la realidad de tal objeto. Si se habla de la dureza del hierro, casi siempre se producirá la imagen visual del hierro, y muy rara vez una imagen auditiva. <<

[4] Sin tocar las cuestiones fisiológicas, menciono el caso de un individuo maniaco depresivo que vi en una clínica. Este enfermo, que se encontraba en estado de vida moderada, reconocía los objetos con extraordinaria lentitud. Las sensaciones lo alcanzaban al cabo de un tiempo considerable. No sentía ninguna necesidad. Esta forma, que a veces recibe el nombre de manía estúpida, es excesivamente rara. <<

[5] Edgar Allan Poe, en torno a Skakespeare (Ed. Marginalia). <<

[6] Si pudiéramos en claro porqué la identificación con un objeto material parece más absurda que la identificación con un objeto vivo, habríamos dado un paso adelante.

<<

[7] Aludo aquí a la geometría sintética y a sus relaciones con la intuición sensible. <<

[8] Alerta a los lógicos científicos sobre la concepción del «demonio distribuidor» de Maxwell. <<

[9] Ver en el *Tratado de la Pintura* (Ed. Ravaisson-Mollien) la descripción de una batalla o de un diluvio. También, dibujos de tormentas y bombardeos en los manuscritos de Windsor. <<

[10] Ver el manuscrito A, *Siccome la pietra gittata nell'acqua...* Ver también la curiosa y animada *Histoire des Sciences mathématiques*, de G. Libri, y el *Essai sur les ouvrages mathématiques de Leonard*, de J. B. Venturi, Paris, (1797). <<

[11] Clerk Maxwell, prefacio al *Tratado de electricidad y magnetismo*, trad. de Seligmann-Lui. <<

[12] Clerk Maxwell, *op. cit.* <<

[13] *Codice sul volo degli uccelli.* (Ed. Sabachnikoff). <<