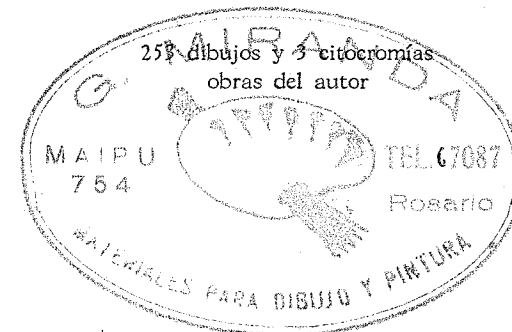


I. J. TORRES - GARCÍA. Construcción universal. 1932.

J. TORRES-GARCÍA

UNIVERSALISMO CONSTRUCTIVO

CONTRIBUCIÓN A LA
UNIFICACIÓN
DEL ARTE Y LA CULTURA
DE AMÉRICA

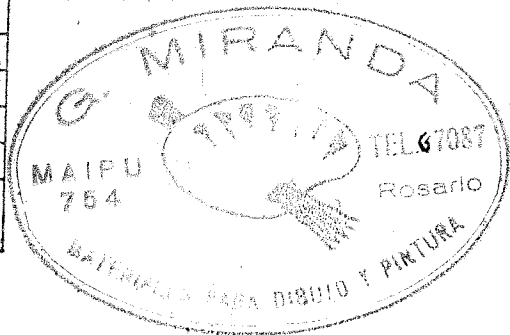


COLECCIÓN ARISTARCO
EDITORIAL POSEIDON
BUENOS AIRES

Todos los derechos reservados. Queda hecho el depósito que previene la ley núm. 11.723.

REG. 3425
07.03.2012
Dondeón
Hertha Blank
FICHO REVISO

Copyright 1944 by Editorial Poseidon.
Sociedad de Responsabilidad Limitada.
Perú 973, Buenos Aires, Rep. Argentina.



A
FREDDY GUTHMANN
en el espíritu de
J. SEBASTIÁN BACH.

UNIVERSALISMO CONSTRUCTIVO

CONTENIDO

	PÁG.
<i>Sentido de lo moderno</i>	15
<i>Introducción</i>	17
<i>Advertencia</i>	23
 AÑO 1934	
<i>Lección 1.</i> — La liberación del artista	29
<i>Lección 2.</i> — Aquello que hago y sé por mí mismo	42
<i>Lección 3.</i> — El espectro de nuestro signo	48
<i>Lección 4.</i> — Cambio de plano	56
<i>Lección 5.</i> — Equilibrio	62
<i>Lección 6.</i> — Ser para hacer	66
<i>Lección 7.</i> — Rectificación del concepto del dibujo	71
<i>Lección 8.</i> — Arquitectura funcionalista	77
<i>Lección 9.</i> — Espíritu y materia	81
<i>Lección 10.</i> — Hay que deshumanizar el arte	85
<i>Lección 11.</i> — El dibujo de los niños	93
<i>Lección 12.</i> — Simbolismo intelectual y simbolismo mágico	97
<i>Lección 13.</i> — Funcionalismo	103
<i>Lección 14.</i> — El Espíritu de la obra	110
<i>Lección 15.</i> — Acción y valorización	121
<i>Lección 16.</i> — Valores constantes y de importación	129
<i>Lección 17.</i> — Valor moral de la posición del artista	135
<i>Lección 18.</i> — Lo que puede señalar una diferencia esencial en la pintura	142
<i>Lección 19.</i> — La obra de arte considerada desde el punto de vista social	146
<i>Lección 20.</i> — Bases y fundamento del arte constructivo	153
<i>Lección 21.</i> — Antropomorfismo	159
<i>Lección 22.</i> — Un episodio en la gran lucha por la pintura y el arte	161
 AÑO 1935	
<i>Lección 23.</i> — El espíritu en el plano de la forma	177
<i>Lección 24.</i> — Fundamento del arte plástico: una estructura	180

	PÁG.
Lección 25.— Primeros pasos de la idea constructivista	184
Lección 26.— El arte en la vibración de hoy	189
Lección 27.— La idea de estructura como fundamento de la creación artística	197
Lección 28.— La fase que puede correspondernos en nuestro ciclo de arte	203
Lección 29.— La expresión adecuada del arte	210
Lección 30.— La escuela del Sur	213
Lección 31.— Realidad interna	220
Lección 32.— Del orden al espíritu	229
Lección 33.— Geometría, creación, proporción	234
Lección 34.— Hacia una nueva expresión estética	241
Lección 35.— El verdadero rol del arte	245
Lección 36.— El arte tiene su fundamento en lo eterno	249
Lección 37.— Unidad del arte	259
Lección 38.— La belleza y el arte	265
Lección 39.— Lo "Abstracto" y lo "Concreto"	270
Lección 40.— El arte popular debe ser el más universal	273
Lección 41.— El problema del color	285
Lección 42.— Punto de referencia en lo eterno	293
Lección 43.— Cuál debiera ser nuestro arte	306
Lección 44.— Sinceridad	312
 Año 1936	
Lección 45.— Los pseudo valores en el arte moderno	323
Lección 46.— El plano en que deseamos situarnos	328
Lección 47.— La orientación conveniente al arte y a la cultura de América	333
Lección 48.— El arte en relación con la realidad actual	336
Lección 49.— Pintura y arte constructivo	341
Lección 50.— De la invención en la pintura	351
Lección 51.— Cómo ansio encauzar la actividad artística de nuestro país	357
Lección 52.— Las tres artes del espacio	361
Lección 53.— Hay que servir a la regla	369
Lección 54.— Goya	377
Lección 55.— La pintura contemporánea. I. (Generalidades.)	386
Lección 56.— La pintura contemporánea. II. (De Goya a Corot y Millet.)	393
Lección 57.— La pintura contemporánea. III. (Edouard Manet.)	399
Lección 58.— La pintura contemporánea. IV. (Gestación del Impresionismo.)	408
Lección 59.— La pintura contemporánea. V. (La lucha de Manet contra el ambiente)	412
Lección 60.— La pintura contemporánea. VI. (Impresionismo.)	417
Lección 61.— La pintura contemporánea. VII. (Paul Cézanne)	424
Lección 62.— La pintura contemporánea. VIII. (Postimpresionismo.)	430
Lección 63.— La pintura contemporánea. IX. (El "Hecho Cézanne".)	439
Lección 64.— La pintura contemporánea. X. (De Cézanne al Cubismo.)	446
Lección 65.— La pintura contemporánea. XI. (Prolegómenos del Cubismo.)	451
Lección 66.— La pintura contemporánea. XII. (Formación del "Cubismo".)	458
Lección 67.— La pintura contemporánea. XIII. (El Cubismo.)	464
Lección 68.— La pintura contemporánea. XIV. (El Neoplasticismo.)	472
Lección 69.— La pintura contemporánea. XV. (Movimientos aferentes.)	478
Lección 70.— La pintura contemporánea. XVI. (Simbolistas y Prerrafaelistas.)	486
Lección 71.— La pintura contemporánea. XVII. (Marchands de cuadros y críticos de arte.)	493

	PÁG.
Lección 72.— Pablo Picasso. (Semblanza.)	507
Lección 73.— Georges Braque	510
Lección 74.— Juan Gris y el Cubismo	513
Lección 75.— El escultor Jacques Lipchitz	521
Lección 76.— Piet Mondrian	532
Lección 77.— Hans Arp	538
Lección 78.— Amédée Ozenfant	542
Lección 79.— Un pseudo clasicista	547
Lección 80.— Rafael Barradas	551
Lección 81.— Mestre Antoni Gaudí	560

Año 1937

Lección 82.— Razón y naturaleza. (Teoría.)	569
Lección 83.— Juan Sebastián Bach	572
Lección 84.— Evolución	574
Lección 85.— La regla se muestra a todos sin llamar a nadie	578
Lección 86.— Nuestro concepto de religión	584
Lección 87.— Cada uno debe hacer su experiencia	591
Lección 88.— Los términos de la regla	599
Lección 89.— Lo real y lo abstracto	606
Lección 90.— Toda cuestión debe llevarse a fondo	613
Lección 91.— La ley del hombre	620
Lección 92.— Como disciplina, debe pasarse por la abstracción total	628
Lección 93.— A los jóvenes	634
Lección 94.— El problema de la escultura	638
Lección 95.— Hacia un nuevo orden	646
Lección 96.— El arte de los dementes, de los niños y de los modernos	650
Lección 97.— Diálogo con un visitante a mi exposición	661
Lección 98.— Valorización	669

Año 1938

Lección 99.— Velázquez y Beethoven	677
Lección 100.— El arte mexicano	685
Lección 101.— Artistas israelitas en París	691
Lección 102.— La escultura de Mestrovic	695
Lección 103.— Grabados catalanes en madera	698
Lección 104.— Nueva orientación	700
Lección 105.— Estar en el mundo o en el arte	705
Lección 106.— Del estilo en el arte	713
Lección 107.— Recuerdos y añoranzas de España	718
Lección 108.— Pintura, decoración y arte universal	724
Lección 109.— El arte en la "Armonía"	728
Lección 110.— El arte imitativo y el arte geométrico	733
Lección 111.— ¿Qué es el arte constructivo?	739

Año 1939

Lección 112.— El arte universal es simbólico	749
Lección 113.— "Modernismo" y "moderno"	755
Lección 114.— Interpretación literaria de la pintura	758
Lección 115.— El verdadero realismo	761
Lección 116.— Hermetismo	769

	PÁG.
Lección 117.— La obra viva	773
Lección 118.— Escrito especial para "Excelsior"	781
Año 1940	
Lección 119.— Nuestro problema de decoración mural	785
Lección 120.— Clasicismo	794
Lección 121.— Crítica de críticos	799
Lección 122.— Las artes plásticas y su relación con la arquitectura	802
Lección 123.— Exposición de arquitectura en el Municipio	812
Lección 124.— Unidad de la pintura	818
Lección 125.— Puede gastarse de lo propio y de lo adquirido	829
Lección 126.— Nuestro arte. Qué puede augurarse para su porvenir	835
Lección 127.— El arte de América	841
Lección 128.— Clasicismo moderno	850
Año 1941	
Lección 129.— Arte moderno y arte de tradición	859
Lección 130.— El porqué del naturalismo	866
Lección 131.— Imitar y pintar	873
Lección 132.— El hombre americano y el arte de América	879
Lección 133.— El hecho plástico	887
Lección 134.— La realidad del mundo	896
Lección 135.— La ciencia del "Número"	904
Lección 136.— Cubismo, neoplasticismo, dadaísmo, superrealismo, frente al universalismo constructivo	913
Lección 137.— Metafísica y ética del artista	918
Año 1942	
Lección 138.— Arte y comunismo	931
Lección 139.— Contra la duda	936
Lección 140.— Calidoscopio	940
Lección 141.— Revalorización del concepto de pintura	948
Lección 142.— "Tono" y "color"	954
Lección 143.— La idea mística del "Cristo"	958
Lección 144.— El concepto de "medida" es universal	963
Lección 145.— El camino del hombre	971
Lección 146.— Lo "humano" en el arte	978
Lección 147.— La razón universal	985
Lección 148.— El nuevo arte de América	990
Lección 149.— Ser, o no ser	998
Lección 150.— Conclusión	1006



SENTIDO DE LO "MODERNO"

¿Qué sería lo "moderno"? En este momento del mundo, tiene que ser un realismo absoluto. Lo concreto, en todo, sin añadir ni quitar nada a las cosas. Un objetivismo total, y por esto, de acuerdo con lo puro, con la razón universal. Sería una reintegración a lo estético.

Por esto, el artista opera solamente con el plano de color y la línea, dentro de una expresión geométrica. Arte planista, sin tercera dimensión, barrido todo elemento no concreto. Excluye lo que trate de crear una ficción o de dar una expresión cualquiera, o de establecer otro orden, aparte de éste puramente realista. Un arte que sólo trabaja con elementos plásticos y no con objetos (cosas). Y este arte es el que corresponde a nuestra época, porque entiende que el arte debe ponerse permanentemente en la evolución, y nuestra época es realista.

El trabajar sólo con elementos plásticos tiene su explicación. La idea de construcción o estructura, regulada por la medida armónica, ha de privar sobre toda otra, por ser el arte mismo. Porque no se trata aquí de una estructura estática, sino funcional. Un diseño o figura cualquiera, si no está formado por diversos elementos, y estructurado con el conjunto, será algo sin función, pues ésta pide diversos elementos que la establezcan, que la hagan posible, y además porque las diversas partes que formarán el diseño pertenecen al conjunto. Por tal razón todos los elementos han de ser homogéneos. Pierden, los objetos, su tono local y su particular figura singular, que los caracterizaba en la relatividad de la naturaleza.

No es pues, por el tema o por el color o por sus calidades, o por cualquier otro elemento, que una obra puede ser clasificada de moderna, sino por su realismo. Pero ya no hay que decir, que otros elementos que pueden considerarse secundarios, también han de ser de hoy, como por ejemplo, los motivos o temas de que se parta.

Del mismo modo en la poesía y en la música, el realismo de la palabra y del sonido, sería lo que en ellas, en primer término, marcaría su modernidad.

Octubre de 1943.

INTRODUCCION

YA antes de la actual crisis que está desarticulando el mundo y en la que podrían hundirse para siglos los más altos valores humanos, el arte, con manifiesta evidencia, dió señales de caducidad y desorientación. Aguja sensibilísima, marcó una depresión notable, pues a la afanosa rebusca que tuvo que durar casi medio siglo, y que culminó con el auge de valores de suprema calidad, sucedió la explotación de los mismos, y ya con propósito más bien mercantilista que de fiel devoción por una de las más nobles vocaciones. Y a esto debe añadirse como lógica consecuencia la germinación de las peores simientes, como en terreno inculto.

En medio de ese anárquico y bajo estado de cosas debemos decir, para sosiego y plena satisfacción de nuestra conciencia, que ni por un solo instante abandonamos nuestra posición de trabajadores infatigables por la verdad y el arte, ni falló nuestra fe en los valores absolutos que fueron siempre nuestro norte para el arte y la vida, y ni aun ante la carencia de medios, casi total, desmayamos, y menos que eso todavía, cedimos a las diversas presiones que se ejercieron sobre nosotros. Por encima de todo eso y por en medio de todo eso, no cesamos un punto en la prédica ni en el trabajo de creación, ni tampoco en la enseñanza, teórica y práctica, de nuestro arte. Y hoy, después de tan largo recorrido, aun estamos en lo mismo.

En ese gran lapso, hemos visto en torno nuestro derrumbarse cosas que soberbiamente parecían incommovibles, y aun, ahora mismo, asistimos a ese trágico espectáculo, y vemos, hoy del modo más palpable, que sólo

la verdad permanece. En ella, pues, y más tenazmente que nunca, nos afirmamos.

La similitud de nuestras teorías, basadas sobre todo en la humana tradición de todos los siglos, y que generó las más grandes culturas, tuvo al fin que hallar su cauce apropiado en la tradición autóctona de este hemisferio, y que, por tal razón, quisimos hacer nuestra. Pues fué para nosotros un hecho cierto, que si el camino de la salud estaba para todos en volver a reintegrarse a esa universal tradición —y el mundo a la deriva quería confirmarlo—, viendo que en esa misma verdad estaban las grandes culturas indoamericanas, con ellas debíamos identificarnos. Mucho antes de verificarse los diversos Congresos Internacionales, adoptamos nosotros tal posición que pueden atestiguar múltiples escritos.

¿En qué podría consistir nuestra propia teoría, y qué relación podría tener con lo que fuese la esencia misma de esa milenaria tradición humana y por esto también la de las arcaicas culturas de América? Difícil me parece decirlo sin herir el concepto generalmente realista del hombre actual. Para él resultarán un estorbo tales conceptos que debemos emitir, pero piénsese que estamos tratando un problema de arte y que en tal campo esto puede sernos excusado o perdonado. Porque los artistas y los amantes del arte hoy debemos considerarnos —queriendo ser más humanos que nunca— al margen de los demás.

Si queremos estar en lo abstracto es porque hemos trascendido o hemos querido trascender la esfera de lo relativo. Por encima de lo histórico hemos querido afirmarnos en una realidad eterna, invariable, que nos sirviese de norma para todo. Y entonces una ley única se destaca. Ley que puede correrse en cualquier sentido y que puede estar en vigencia en cualquier tiempo y lugar.

Y bien; sólo tal verdad o tal regla única, sin menoscabo de la personalidad del artista ni del matiz propio de cada tierra, puede unificar el futuro arte de América. Arte que debe crearse de la base a la cima, pues no debe contar lo realizado hasta hoy, fruto de nuestro aprendizaje en Europa, y por esto su reflejo.

Si en tal santa cruzada de unificación hemos puesto todo nuestro esfuerzo durante estos últimos ocho años, estudiando y realizando a la vez, y también por todos los medios a nuestro alcance, difundido tal idea, justo debiera ser ahora que se tomase en consideración ese esfuerzo, aunado a otros tales en otros planos, pero en la misma dirección, y que se le prestase apoyo moral y material, creemos en beneficio de todos. Pues que sepamos y en tal sentido ésta es la única voz que hasta el presente se ha levantado para que, de una vez por todas, se quiera partir de lo propio y como deba ser, y no de cualquier manera.

Como trabajo preliminar y antes de entrar en la exposición de la teoría general constructiva y de su vinculación con la tradición arcaica de

América, se estudió previamente la Prehistoria y el Arte de la Antigüedad, Medio Evo, y Renacimiento, para pasar luego a las escuelas modernas. Como desemboque lógico del último periodo renacentista integrado por los venecianos y españoles del siglo de oro de la Pintura, se estudió detenidamente el Impresionismo y Post-Impresionismo hasta Cézanne. A partir de éste y ya en un verdadero periodo revolucionario, el Cubismo; finalmente, en plena decadencia y desorientación, el Surrealismo.

Tal extenso y profundo estudio del arte y de las ideas y medios en que se desarrolló según los tiempos, nos permitió fijar un criterio de suma importancia: que si había un arte de orden universal que resumía los conceptos más altos de cada pueblo, y que por esto podía denominarse arte de la humanidad —pues en efecto, tal arte pareció siempre apoyarse en la tradición de una profunda ciencia, que a través de ellos perduró siempre—, a partir del Renacimiento, apoyándose el arte más bien sobre el sentir individual y racial, dió rienda suelta a estos sentimientos particularistas cuyo resultado fué el naturalismo. Y así nació la Pintura. Con esto se dice, un nuevo arte que, por basarse en lo real antes que en la imagen mental, quiso apoyarse en la imagen visual, y por esto introdujo la luz y la profundidad atmosférica, que es como decir que dotó a la pintura de una tercera dimensión. En la marcha del tiempo, pues, y a partir de cierta época, tenemos que considerar a este nuevo arte: la Pintura. Este criterio que creemos haber fijado nosotros por primera vez, facilitó el trabajo de hallar de nuevo, a través de ese arte anecdótico y particularista, de expresión siempre individual, la base, estructura y reglas universales del arte grande, monumental de las épocas antiguas, entre las cuales debe contarse la de los pueblos prehistóricos de toda América. Por esa vía, pues, hemos llegado a ese fundamento.

Es oportuno señalar que si una tradición puede y debe continuarse, no debe en cambio repetirse ningún arte retrospectivo. Por esto, este nuevo y verdadero clasicismo debe revestir hoy un aspecto muy distinto al de otras épocas. Quiere decir que la Regla puede ser la misma, pero su aplicación debe marcar el siglo en que estamos. Por esto, tal regla abstracta, no debe ni puede limitar la expresión individual del artista, ni excluir cualquier modo de representación, ni vedar tampoco la expresión del matiz particular de cada tierra. Y es por esto que ella podría proponerse, como antes se dijo, para la unificación del arte de todos los pueblos de nuestro hemisferio.

Pues bien, la exposición de esta Regla Universal de Arte, y con el fin no sólo de llegar a tal unificación, sino además de fijar un criterio y una orientación para el arte de América, ha sido el objeto de nuestros estudios durante estos últimos años. Diéronse a dicho objeto alrededor de seiscientas conferencias, en las cuales todos estos problemas fueron cuidado-

samente tratados, formando un conjunto de materias que tienen que ser de primordial importancia para los artistas. Reunir todo ese material en un solo volumen es la aspiración nuestra, pues sólo por medio de su difusión se podrá llegar a la meta de nuestro anhelo, que no es otro que el de que toda América posea al fin un arte de calidad que pueda llamar suyo, libre ya de influencias extranjeras, y que por él se sienta en verdad ser de un mundo nuevo.

Sobrepasa esta aspiración, como puede verse, al mero intercambio de valores culturales y de arte entre las diversas naciones de América. Va más allá de ese plausible acercamiento o vinculación en la actividad espiritual de estos pueblos, pues tiende a la creación de una nueva cultura; mejor, una nueva era de la cultura universal en este despertar o resurgimiento del espíritu en esta parte del mundo. Es decir, lo que todos esperan que se produzca entre nosotros y que tendría que ser, no sólo el contrapeso del derrumbe en otras latitudes, sino además, la orientación para el futuro del Arte.

Como podrá verse luego, a través de estas lecciones se desarrolla un pensamiento único: estructura.

Entendiendo que "Arte" es saber hacer con las reglas, ha debido considerarse ante todo este hecho en sí mismo, tratando de entrar, entonces, en su esencialidad, que tendrá que ser siempre construir de acuerdo con la ley de unidad. Y tal ley, que todo lo rige, tiene que llevarnos fatalmente a un concepto de universo. Por eso la idea de estructura, tal como aquí quiere entenderse, abarca el orden completo.

Por esto que acaba de decirse, se comprenderá fácilmente que cualquier cuestión que se trate, por ser vista desde ese ángulo, tendrá que ser considerada de una manera especial. Si se trata, por ejemplo, de un problema moral o social, revestirá un aspecto particular que no será ya el usual. Lo mismo sería al hablar de la prehistoria o del arte medieval o del arte moderno. Y lo mismo cualquier cuestión de orden técnico. Por tal razón, las clasificaciones habituales por materias, la sucesión lógica en vista del desarrollo de una serie de temas determinados, el acumulamiento de nociones sobre un objeto dado, en sentido ilustrativo, no reza con nada de lo que aquí se pretende poner de manifiesto. Pues sea cual fuere el objeto, se tratará siempre de lo mismo: de esa armonía total. Así, pues, la ordenación de este libro tendrá que diferir de la de otros, sean de estética, de arqueología o de técnica de arte, pues todo, aquí, tiene otro objeto: ir derechamente a su esencialidad, a su íntima estructura. Y siendo éste el primordial objeto en cada estudio, la contigüidad de lo más opuesto no tiene ya que parecer algo ilógico. De estructura y de universalidad —los dos pilares sobre lo que todo quiere apoyarse—, tanto los hallaremos hablando de un dolmen o de un templo como de un soneto o de una pintura, y lo mismo si se tratara de un problema religioso o de arquitectura. Pues

a través de todas esas cosas sólo se quiere llegar a esa esencialidad universal, donde se evidencia que la Regla Constructiva y el Universo se identifican.

J. TORRES-GARCÍA.

Marzo de 1942.



ADVERTENCIA

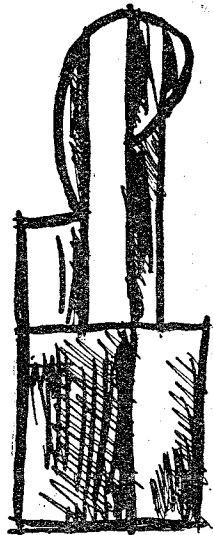
TAL como acaba de señalarse en la *Introducción*, el orden cronológico de este libro no será el habitual; es decir, la división por partes y capítulos, clasificando las materias tratadas para comodidad del lector; o sea un orden de clasificación *Intelectual*. Se seguirá, por el contrario, un orden que quiero llamar *vital*; es decir, el proceso de las ideas a través de estos últimos diez años, por el trabajo incesante frente a los acontecimientos, con el fin de llegar a la cristalización, en un terreno *real*, de lo que encierra el título y subtítulo de la obra.

Por otra parte, casi hubiera sido imposible hacer otra cosa, ya que, si domina a la obra un solo y único pensamiento —*estructura*—, y éste es el ángulo de visión desde donde son enfocados los innumerables temas tratados —y es, por otro lado, clave para su comprensión—, cada uno de estos estudios realiza, a su vez, el mismo pensamiento, y por esto y por estar todo trabado de tal suerte que sería imposible, a menos de desarticularlo todo, hacer cualquier separación, se deja así y tal como vino, en su proceso de natural desarrollo.

No se arribó, según podrá verse, a ciertas conclusiones importantes, sino tras el estudio de lo que tuvo que conducir el pensamiento, algo lógico que al fin fué su natural y adecuado desemboque. Por ejemplo: la vinculación con la *cultura indoamericana*, que no pudo preverse desde el principio, así como la solución que se pretende dar al futuro arte de América, y que tuvo que plantearse luego de surgir las primeras delineaciones tendientes a la unificación de todos sus pueblos. Y así mil otros tópicos de capital importancia, que un atento examen mostró desde una nueva pers-

pectiva. Y se hace esta salvedad, no sólo para evidenciar que se ha dado preferencia a lo *vivido* por encima de lo *pensado*, sino, además, para que no se achaque a negligencia del autor lo que es propósito deliberado y para una mejor finalidad.

También, si alguno de los presentes trabajos hubieren sido publicados, no se incluyen ahora con mero propósito de recopilarlos en este solo volumen, sino más bien para que no se adviertan lagunas, que el lector difícilmente llenaría, y que, no sólo truncaría el proceso normal del pensamiento, dejándolo incompleto, sino que, además, tales omisiones irían en menoscabo de la unidad que podrá surgir del conjunto de ellos, cosa que a nuestro juicio es fundamental.



Tómese, pues, cualquiera de los estudios, y se hallará siempre lo mismo, dado diversamente o en nueva relación, por esto, estructuras diversas, en relación armónica con una estructura total, que es su pensamiento matriz, meollo, idea, o clave, que motiva ese largo recorrido, ese gran trabajo y el libro.

Si aquí quiero hablar de estructura, el libro tiene que ser visto y concebido *en conjunto*. No puede ser una interminable serie de artículos tratando los temas más diversos, y bien o mal pegados o zurcidos unos junto a otros; y ni aunque fuesen clasificados por materias, cosa por otra parte imposible (como acaba de decirse) ya que siempre, en cada estudio, se tratan diversas cuestiones, y todas ellas, más o menos, siempre alrededor del tema central. Desde este punto de vista, la unidad del libro está conseguida. Por esto, con más razón, se impone una estructuración de todo él, a fin de hacer más evidente que esa masa apretada de temas es fruto de un solo afán y de un solo pensamiento. Es decir, se le da al libro una *unidad estética*.

La idea de este libro se me aparece como una grandiosa catedral, en la que mil cosas, divinas y humanas, dan su grito entre la trabazón de su estructura, tan pronto en lo alto como en lo bajo, tan pronto en el hueco chico como bajo el arco en los grandes espacios, y tan pronto es voz de diablo como de ángel, o figura de hombre o de bestia, o música o idea; en fin, la representación del universo todo, y todo dentro del acorde de sus leyes; pretensión quizás demasiado atrevida, y que el libro puede delatarla vana, pero que yo la tengo y honestamente la confieso.

Con este amor, pues, y tal como haría una gran decoración mural o un grandioso friso en piedra, me pongo a componer este libro. Si logro en parte lo que pretendo, se verá luego.

Cada estudio, pues, es como una piedra labrada, que responde, por la forma inscrita en ella, a la idea de todo un plan constructivo.

Se ha hablado, a veces, de la goticidad de mis estructuras plásticas. Es exacto, hay mucho de eso. Viene de mi concepción religiosa universalista de la vida. No concibo el solo vivir individual, sin más normas que las puramente instintivas de cada uno. Como no concibo la obra anárquica, desvinculada de un todo en la cual esté inscrita. En ese sentido soy antiindividualista.

Sin tal modo de ser, jamás seguramente hubiera pensado en que no es posible imaginar la estructura de una obra sin pensar que está de acuerdo con las medidas del mundo. Por esto, el concepto de universo, desde siempre, ha estado presente en mi espíritu. Soy eso. De modo que este libro toma mi propia figura.

Yo no puedo, pues, partir de ningún motivo sin que, tras las primeras consideraciones, no dé luego en *lo total*. Todas las calles llevan a la plaza mayor. Por esto, el hallazgo de la "sección áurea" fué para mí dar con el mayor tesoro. Al menos, si no de otro modo, sabía ahora que mis obras podían estar por la medida, vinculadas al Universo. El universalismo constructivo, que no se refería sólo al arte, sino a todo, se confirmaba en esa regla abstracta.

Todo *diverso*, todo *uno*. Esta es la clave. ¿Podía yo ocuparme en otra cosa que en llevar eso a la comprensión de todos? Por eso, estos diez últimos años se han empleado en tal trabajo. Y los mil modos de explicar y aplicar tal verdad, son este libro. Por tal razón, cada estudio es *todo y parte* a la vez. No cabe, pues, clasificación alguna. Y en cuanto al orden cronológico, creo que debe respetarse el que naturalmente tienen. Sólo omitiré conceptos que se hayan explicado de sobra.

Finalmente, hay que decir que si en todos estos trabajos preside la idea del arte, es porque yo soy pintor. Y eso explicará también lo pobre de la forma literaria, así como la falta de tecnicismo filosófico y de una erudición que no poseo y que hubiera sido necesaria para tratar tan altos temas.

Octubre de 1942.

Año 1934

Lección 1.

LA LIBERACIÓN DEL ARTISTA

I

PARTIENDO de la idea del Hombre, y estudiando *su íntima naturaleza*, podemos encontrar un *equilibrio*. Y si entonces queremos hallar ese mismo equilibrio en el arte, tenemos que ver reunidos, en cada obra, al poeta, al sabio y al arquitecto. Y cualquiera de las artes puede darnos esto, pues sus bases y fundamento, sus leyes y estructura, la parte humana que pueda informarlas es *siempre la misma* en cualquiera de ellas, variando sólo los medios de que se valdrá el artista. Y entonces, la obra puede ser literaria, plástica, musical, arquitectónica, etc., dominando en ese caso *una expresión sobre las demás*. Pero esto ocurre en tal forma que, por ejemplo, en una obra de pintura o de escultura, ni la poesía ni la música dejarán de estar allí, ni tampoco la expresión humana, pues virtualmente tales valores estarán como aprisionados en el ritmo de la obra. Por tal razón, pues, la presencia total del Hombre tiene que aparecernos manifestando el misterioso equilibrio que hay en tal *idea*, pero no por *descripción* ni por *representación*, sino, y como debe darlo el arte, *simbólicamente*. Y esto es lo que vemos en el arte de gran tradición. Van fuera de ella, el arte imitativo y descriptivo, y el arte alegórico, pues en el plano naturalista es imposible llegar a la universalidad. Por esto, las imágenes que están dentro de un plan geométrico realizan plenamente esto que decimos, y no las imitativas, basadas en lo particular.

El volumen geométrico en la escultura, y toda forma en sí, deben ser considerados antes que lo que pueda representar ese volumen o esa forma. Y realizada así una obra con tal comprensión, se verá que puede contener el concepto espiritual más elevado, y que éste es el verdadero y profundo

sentido del simbolismo, que entonces es directo y real, y que jamás puede darse por comparación o descripción.

Pues bien: el poeta y el músico tendrán igual problema por resolver, pues la música y la poesía, y toda literatura, tendrán que ser tan *directas* en su simbolismo como las artes plásticas.

El naturalismo repudia toda ordenación. Quiere sólo tener en cuenta la *representación* de las cosas, como símiles o reflejos de la realidad, y después de esto, la expresión sentimental, poética o dramática, dada en la simulación de un escenario lo más verista posible, sea de un paisaje o de un episodio cualquiera. Diríase que por querer permanecer en el *orden natural*, repudia el *orden estético*. Esas obras pues, carecen de ordenamiento en el plano en que debieran estar ordenadas.

Se ataca al arte no verista ni particularista, por carecer, según se dice, de humanidad. Es un gran error. Lo que hay, es que lo humano, nos lo da *en su orden* y no en el *plano real*. Es lo que hemos visto. Pero no se comprende eso, a causa de que se suele estar en un plano inferior, materialista y vulgar. Hay que elevar el tono. Es necesario que el artista se dé cuenta de ello.

Tiene que venir un momento en que se *libere*. Y puede decirse que todo artista ha de pasar por tal crisis. Porque, sin darse cuenta, en el período juvenil, en el que aun está indefenso, se le enseña algo que, en su conjunto, es un error. Y si su alma está en indigencia porque se ha nutrido de mezquinas ideas, seguirá tranquilo en su error y así perdurará hasta el fin. Pero, si por el contrario, hay en él un puro deseo de elevación, difícilmente se acomodará a tal situación, y un tedio espantoso le hará practicar el arte a desgana; señal ésta de que ya presente otra cosa. Viene el momento, entonces, de buscar camino, de orientarse, y gasta sus fuerzas en mil ensayos. Vive entre dudas; duda de sí y del arte; y ya casi falto de fe, si no persiste aún, se abandonará a cualquier cosa.

Este es el drama por el que ha de pasar casi forzosamente todo artista, y más en el tiempo presente, por causas que ya se estudiarán luego.

Tal como en el terreno místico, en el que el hombre ha de morir en la carne para renacer en el espíritu (la idea del Cristo eterno), así, ha de sacrificar el artista su pobre bagaje aprendido, para vivir en lo *abstracto* y al fin *ser*.

Pues bien: la sabiduría que cada uno posea, no por esto adquirida; el sentido constructivo que cada uno tenga; y aquello *original* del alma (que es su personalidad) y que es de donde viene el poeta y el creador, deben manifestarse como cosa propia. Lo aprendido, pues, debe dejar paso a eso otro. Pero, ¿de qué modo podemos hallar esa escondida fuente de saber y de poesía?

Los trabajos grafológicos, encaminados a determinar el carácter de cada uno por el rasgo peculiar de su escritura, podrán o no haber resuelto la

pretensión en ese sentido (esto ahora no nos importa), pero en sí son interesantes por poner de relieve un hecho que merece estudio y que nos atañe.

Tenemos en primer término, que la escritura *traduce algo individual*, y hasta tal punto que, mediante un examen detenido de ella, puede descubrirnos los más íntimos secretos, no sólo de la psicología y modo de ser del individuo, sino hasta de su estado moral o pasional en un momento dado.

Pues bien: en esto nosotros podemos encontrar base en apoyo de la idea *de que existe un trazo individual*, sea pintando o dibujando, así como lo hay en la escritura. Y a tenor de eso, un modo personal de componer, de combinar las líneas, de establecer determinadas proporciones, de encontrar ciertos tonos, etc. Es decir, calidades y valores de todo orden, que *pueden manifestarse* si trabajamos sin la preocupación de querer imitar lo ya hecho por otros, y sí sólo, en cambio, de dar libertad a la expresión propia de la manera más natural posible. Y quiere decir también, que algo *se tiene*; y que si eso se posee, es imposible *no tenerlo ni perderlo*; y también, por tales razones, que no hay que *buscarlo*. Y entonces no se comprende el temor que suele acometer al artista, de perder su personalidad, ni el afán en buscarla. Es como si se quisiese encontrar a sí mismo, cosa que nadie comprendería.

A pesar de eso, y pese al razonamiento que acabamos de hacer, y que cualquiera podrá hacerse en el caso, hay, en ese temor o inquietud del artista, un gran fondo de razón. Podría ser que, si bien es cierto que algo propio, por ser tal no puede perderse, por otro lado, en cambio, *podemos contagiarnos lo personal de otro*. Y esto lo vemos en todo orden de cosas, y así hay personas que miman o imitan rasgos y expresiones de otras, maneras de proceder o de vestir, y mil cosas más. Con respecto al artista puede ocurrir lo mismo, y vemos que desgraciadamente es así, contándose lo contrario casi por excepción. No escapa pues a nadie, la importancia que tal hecho tiene, y más si consideramos que lo máspreciado de una obra es lo personal que nos revela.

Varias son las razones que pueden aducirse para probar este aserto, y entre otras, la de que, *sólo cuando el artista trabaja con medios propios* dice la verdad y es interesante, no sólo porque toma directamente de sí mismo, sino porque nos dice además, algo nuevo. Realmente nos revela entonces algo que viene de lo desconocido. Y pensemos aún: que eso original, siempre será *el alma de la obra*.

En vano, pues tratará el ingenio de otro artista no dotado de personalidad fuerte, de substituir ese elemento *personal*, por otro adquirido. Será vencido siempre por el primero. Y es por esto que, cueste lo que cueste, lo personal del artista debe salvaguardarse tanto como se pueda, a fin de que escape a las sugerencias o contagios de otros artistas. Pero ocurre, y es realmente así, aunque parezca paradójico, que cuanto más empeño se ponga en ese sentido de querer ser personal, menos se logra el propósito.

Y que se da casi siempre, en cambio, cuando menos preocupación se tenga. No es personal quien quiere, y esto, *porque no es nuestra parte consciente quien determina eso*, sino al revés, la otra, la *inconsciente*, esa actividad subterránea que escapa a nuestra voluntad.

Tiene lugar ese flujo de lo inconsciente, siempre que nuestra actividad consciente esté ocupada en otra cosa. Es como si estando ocupado el patrón del negocio en algo muy importante, los aprendices, aprovechando su descuido, se pusiesen a jugar libremente. Por esto, el medio de captar eso tan hondo nuestro, consiste en ocupar a esa parte consciente en algo que reclame todo nuestro interés. Por ejemplo: construyendo una casa, o un objeto, no queriendo poner interés en nada estético, y sólo atendiendo a su parte práctica constructiva; absortos en un problema de realización, al cortar las tablas o disponer los muros, al buscar el color o ciertas proporciones armónicas, al buscar soluciones con respecto a la utilidad del objeto, subterráneamente, eso personal subconsciente irá, sin darnos cuenta, guiando nuestra mano, y después advertiremos con asombro que, sin haber pensado en ello, aquello será *personal*, pues tendrá en tal forma nuestra fisonomía, que no será más propio nuestro andar o cualquier gesto habitual. Allí nos veremos, nos sentiremos, sin saber por qué. Y en esto ya no cabe error, pues la experiencia lo ha demostrado.

Encontraríamos, sin que quepa duda, así como aquellos rasgos que separa y selecciona la grafología en nuestra escritura, esos otros rasgos gráficos, tales como manchas de color, acento en la pincelada, sistema geométrico de construir un dibujo, y mil cosas así, en la variedad más asombrosa, que serán elementos que integrarán la obra que vamos haciendo. Pero vuelvo a repetir que esto lo conseguiremos, si por ello no nos preocupamos, por tener puesta nuestra máxima atención en resolver estrictamente lo que pueda ser el problema de la obra, de acuerdo con su naturaleza; es decir, algo de secundario, y por esto *no vital*, en que la facultad consciente ha sido forzada a ocuparse.

Tratemos pues, de hacer una obra perfecta de acuerdo con este punto de vista, y lo otro, indefectiblemente, se hará presente: podemos proceder con absoluta fe.

Con referencia a esto, nada más eficaz que la observancia de algunas reglas precisas. Atentos a ellas, lo demás fluirá libremente. De modo que se presenta el caso paradójico de que cuanto más atados pensamos estar, somos en realidad más libres. Pero tales sutilezas no rezan para el común de los artistas. Estos quieren una libertad, con la cual después no saben qué hacer.

Puede contribuir también a lo que acabamos de decir, la devoción y el respeto por el oficio, y la humildad de querer hacer obra de obrero; es decir, obra con independencia de nuestro subjetivo, y por esto, procediendo tal como haría el albañil al levantar un muro, que lo hace delante de sí y

tranquilamente, o el panadero, amasando y dando forma, y cortando, para hacer luego el pan, esa maravilla que vemos cada día encima de la mesa.

Y todo esto que digo, no lo digo para que se proceda así, sistemáticamente, sino sólo para *que esté en la mente* y para que se sepa cómo más o menos puede pasar. Cien veces se repetirá en el curso de este libro, *que se vaya a la obra sin propósito alguno*, sin plan preconcebido. Y que sólo se quiera hacer *una estructura*.

Tómese, si se quiere, *la idea de un objeto* que sirva de punto de partida, o de algo equivalente; y constrúyase. No se piense más que en eso. Que luego lo X, *lo inédito*, hará su aparición. Y así tomaremos *de lo nuestro*, sin que nada se interponga. Y lo contrario será el limitarnos de antemano, con un propósito dado, de lo cual saldrá una obra chica, sin originalidad ni misterio. Al decir todo esto, es bien cierto que nos ponemos fuera del común sentir y pensar en materia de arte, pero justamente de eso se trata. No queremos, aquí, que ningún precedente nos justifique. Vamos en busca de una verdad, por encima de todo.

Para dar con ella, se ha reducido al mínimo la complicación del oficio, que tendrá que hallar su *perfección*, no en lo prolijo o bien pintado y dibujado técnicamente hablando, sino por el contrario, dentro de una técnica sumaria y hasta primitiva, llegando a un ajuste en la *tonalidad* y el *ritmo*, a una comprensión clara y espiritualmente sentida del *plano geométrico*, y a un sentido profundo de lo *universal* en su totalidad.

Con absoluta naturalidad, partiendo de la *emoción*, demos forma a la *idea plástica* que nos venga a la mente, y luego de trazado *ese plan* acudamos a *las reglas*, y ya no pensemos en otra cosa que en hacerlas *bien evidentes*.

Desde este momento, pensemos que la fiesta se hace toda en su honor; olvidemos el resto. Prestemos a esas reglas fiel obediencia, *sea cual fuese el resultado a que nos lleven*. Tengamos absoluta fe en ellas. Y esto no lo diremos jamás a un *romántico*, y por tal razón a un *naturalista*. Se lo decimos al que aspire a ser un *clásico*.

Bajo tales conceptos, a cada pintor le sobra un 85 % de la técnica que habrá aprendido, y va cargado con un 300 % de peso muerto e inútil que tiene que entorpecerle. Y bajo ésa, diría inmunda costra, que piense que está lo virgen, lo puro, *¡lo original suyo!* Vuelvo a repetir: que al decir todo esto, es bien cierto que me pongo fuera del común sentir y pensar en materia de arte, de la generalidad y aun de muchos de la selección, pero que justamente de esto se trata, pues quiere ser, todo ello, *una rectificación del concepto de la pintura*, que debe volver a la esencialidad de su intrínseca naturaleza. Porque queremos ponernos en el plano de la *prepintura*, en la idea de tal arte reducido a esquema, tocando a lo vital y eterno de ella, a la *idea pintura*, que es anterior a todas las pinturas y pintores. De ahí tal *idea*, con relación a la *idea del Hombre*. Y entonces podrá decirse:

que se pierdan todas las pinturas, que la idea *pintura* es inmortal. Por esto pues, en potencia, está en todos. Y por esto también puede decirse que el pintar es una facultad humana. ¡Y véase después, a qué complicación y envilecimiento se la lleva!

¿Exagero? Sí: para el que no ve la necesidad y la posibilidad de un *nuevo arte*, para el que anda aún entre la rutina del mundo actual y no se da cuenta de que todo eso debe acabar. Y también para el que dice que el arte de América ya avanza victoriosamente, y no ve —*pues no existe*— ni obra que delate tal renuevo, ni sombra de propósito. Pero esto será tratado con mayor amplitud en otro lugar.

Sigamos. ¿Qué puede sacarse en consecuencia de todo lo dicho anteriormente? Que si queremos dar con lo *original* (que es como decir con lo personal), hay que servirse sólo de aquel *dibujo no aprendido*, de aquel modo de combinar líneas y colores, absolutamente virgen, o sea de algo que pedimos poseer antes de que nos lo hubieran enseñado en la academia.

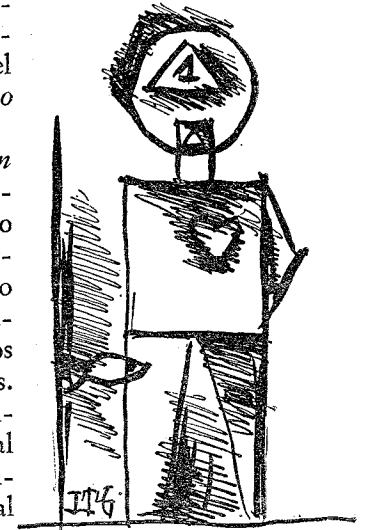
Sin duda, como artistas, caeremos en la desconsideración de muchos; pues dirán que vamos a un infantilismo o primitivismo, pero hay que despreciar eso, pues los que tales cosas puedan decir no probarán otra que un desconocimiento de la plástica en sus problemas profundos. Justamente, si los dibujos de los niños y de los primitivos están bien, es porque ya no dibujan *cosas* (aunque lo pretendan), sino *formas*. A veces signos, si se quiere, que responden a realidades o conceptos de cosas, y por esto ya no imitaciones de la realidad; y a veces representaciones esquemáticas, sea de ordenaciones cósmicas o religiosas, o sea de sucesos o de conceptos abstractos. El que prefiera el aplauso del poco o nada entendido, allá él, y que siga. Pero sepa que el arte no es *describir ni imitar*, sino *crear conjuntos dentro de un orden estético*. Y el enemigo del arte ha sido, es y será, el *naturalismo*, porque el aspecto naturalista es falso; la perspectiva y el escorzo, algo ilusorio; y es sobre esa falsedad que se basa la pintura naturalista.

En efecto: todo lo que la visión física nos representa, tiene que ser rectificado por la inteligencia. Los rieles del tren, que se juntan a lo lejos, y que sabemos paralelos en toda su extensión; las líneas que suben o bajan, de los objetos, según su situación, que sabemos horizontales; los objetos achicados por la distancia; y mil cosas así. Por esto, el dibujo de los egipcios, por ejemplo, es un dibujo bien entendido, pues en él están rectificados todos los errores visuales. Lo mismo ocurre en los primitivos.

En este *dibujo verdad*, las distancias entre los objetos son bien *concretas*, y de ahí que puedan establecerse relaciones armónicas. Todo, en ellos, está en *frontalidad*. Y esto se mantuvo casi como una ley (pues de hecho lo fué para muchos artistas) hasta el siglo XIV y parte del XV, en el que se repudía toda regla, pues un nuevo concepto del mundo y de la vida va entrando en la mente del hombre, y esto le hará progresar en un sentido

realista. Por esto, a lo universal sucede lo particular, y de ahí que lo contemporáneo seduzca a los artistas, y con ellos un verismo que hasta ese momento no había irrumpido en el arte; y de ahí también y como consecuencia lógica, que al *planismo* suceda la *tercera dimensión*, y con ella, al fin, se dé entrada a *la luz* (que ya no será el *claroscuro* tradicional) y con todos estos elementos se dé al cuadro una profundidad y un ambiente atmosférico que jamás había tenido. Se juzga esto como un progreso (aun hoy), y lo que hubo es que el arte dejó de ser *abstracto* para ser *imitativo naturalista*. Pero hay que explicar bien esto.

Es sobre el falso concepto de la *visión física*, que quiere encontrar base el arte naturalista, y por ser esto un error, sería el único género de arte que no debiera admitirse. Porque tras el imitar lo aparente, lo relativo y lo fugaz, viene luego el querer extremar ese prurito imitativo hasta darnos la plena luz, los reflejos y sombras, las calidades de los objetos. Todo concepto ideal naufraga aquí, toda concepción grande, el particularismo más trivial y lo anecdótico barrerán durante siglos el concepto clásico universalista. Y esto, llevado al terreno moral, nos dará el lujo, la vanidad, lo convencional; es decir, toda la mentira social, pues a la *Verdad* sucederán todas esas relativas *verdades*, porque ya no se está en un *orden total*. El hombre chico, Pedro o Juan, ha vencido al Hombre eterno.

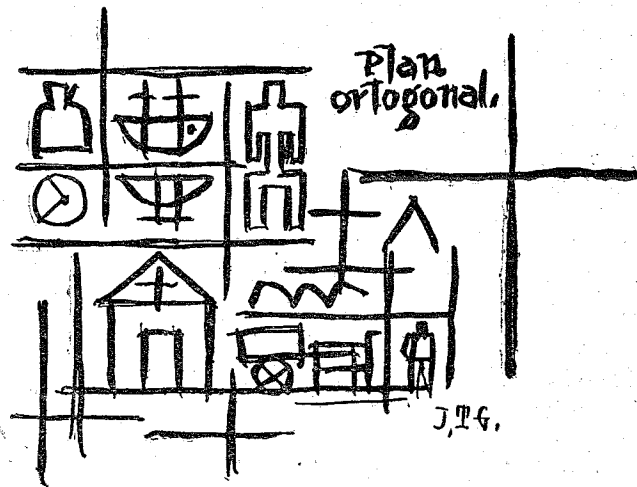


II

Ahora llevemos todo esto al terreno práctico de la técnica. Supongamos, como se dijo al principio, que todo individuo posee, en mayor o menor grado, un medio gráfico de expresarse, y procuremos deslindar esto de lo adquirido por la observación y el estudio. A este fin, hagamos ciertos dibujos: casa, hombre, flor, barco, etc., de la manera más sumaria o esquemática posible; y a ser posible también, acercándose a las figuras geométricas universales, es decir, por curvas y rectas bien acusadas, ángulos, círculos, etc., y aun, hacer posible, poniendo todo eso dentro de un ritmo de verticales. Así entraremos en un *sistema geométrico* a fin de adaptarnos a la superficie llana de la tabla o el lienzo. Hemos empleado también el *sistema ortogonal* (verticales y horizontales) no sólo por corresponder esas líneas a las del cuadro, sino porque sobre esas líneas ha de fundarse el *funcionalismo* de los

planos de color en la pintura y de los volúmenes en la escultura y la arquitectura, así como también la medida armónica. Es pues, algo fundamental. Más adelante destacaremos otro significado que también es importante.

Puestos en este orden plástico, y aceptando por esto solo los elementos *abstractos*, o sean la línea, la dimensión, el plano de color, etc., también para nosotros, la *forma*, deberá tener un valor absoluto, es decir que deberá ser considerada *en sí* y no como *representación* de otra cosa. Desde este momento ya no pertenecerá al orden *real*, sino al orden *estético*. *Todo lo fundamental estriba en esto*, porque el espectador, a su vez, deberá pasar



del uno al otro plano, que sería como decir, del plano de la naturaleza al plano del arte.

Al trazar nuestros diseños, no hemos tenido en cuenta la dimensión de los objetos tal como están relacionados en la realidad (aquí pueden ser de igual tamaño una botella y un hombre), porque esta dimensión *relativa* (real) no nos interesa. Nos interesa (o puede interesarnos) si la dimensión marca *jerarquía*; es decir, si tiene *significado*; pero sobre todo, la dimensión nos interesa como *proporción*. De ahí que conviene que el dibujo sea planista (geométral) a fin de que todo pueda *medirse* y así establecer *relaciones armónicas*.

Además de esto, los objetos pueden sufrir una *deformación* en cualquier sentido, *si así lo exige el espacio que han de llenar*. La deformación, desde nuestro punto de vista, no tiene importancia, como lo veremos luego, pero sí la tiene el espacio que ha de ocupar una forma de acuerdo con el ritmo establecido en la obra y la proporción.

No nos importa la deformación, porque ya hemos cortado con el orden normal para ponernos en un orden estético. El artista opera con

formas y no con *cosas*, porque lo que él está haciendo es un *ordenamiento plástico*, y no la reproducción *de un aspecto natural*.

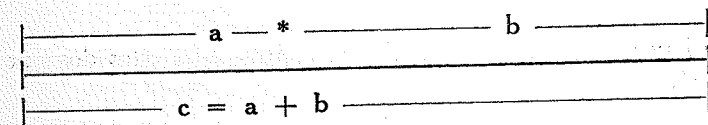
Nuestro sistema de proporciones se basa en la llamada "sección áurea" (el segmento dividido en media y extrema razón) y que, en números, es esto, y para quien lo entienda:

Siendo $c = a + b$, la proporción es

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{a + b}$$

Quitando los denominadores, se tiene:

$a(a + b) = b^2$ o sea efectuando la operación en el primer término, $a^2 + ab = b^2$; reduciendo la fórmula general, resulta $a^2 + ab - b^2 = 0$ de donde $a = -\frac{1}{2} \pm \sqrt{\frac{1}{4} + b}$, o haciendo $b = 1$ $a = -\frac{1}{2} \pm \sqrt{\frac{1}{4} + 1}$ o sea $a = 0,5 \pm \sqrt{1,25}$ igual a su vez $-0,5 + 1,118$ lo que quiere decir que cuando $b = 1$ el total $(a + b)$ es igual a 1,618 o que a , es igual a 0,618



Numéricamente, la proporción es: $\frac{0,618}{1} = \frac{1}{1,618}$

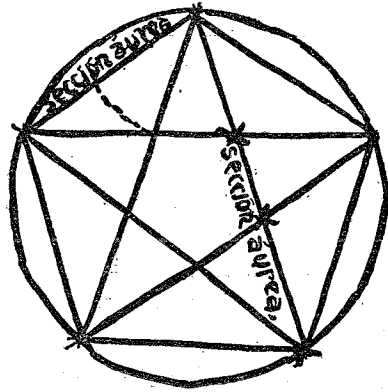
Dicho de manera más simple, se reduce a esto: A es a B, como B es a C.



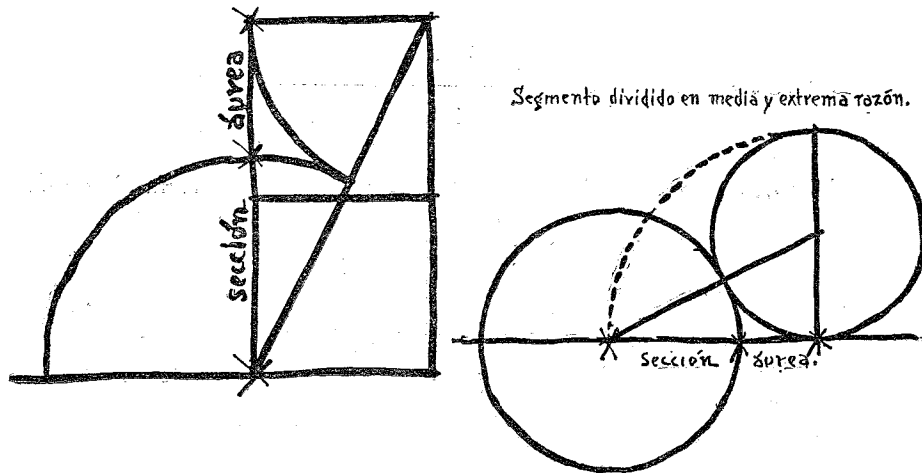
Suponiendo que la dimensión A la dividamos en dos porciones, y la B en tres, tendremos una relación de 2 a 3, y por otro lado otra de 5 a 8, que es el total (aproximadamente) y que sería lo mismo, y así hasta lo

infinito. De esta manera, cuando nos fijamos en tal proporción, al punto vemos esa doble relación, de la que viene la armonía, que, en su ajuste, nos da la *unidad*.

La manera práctica de encontrar tal proporción (aparte de la matemática) se reduce a trazar un pentágono y luego con él, la estrella de cinco puntas cuyas intersecciones nos darán la sección áurea.

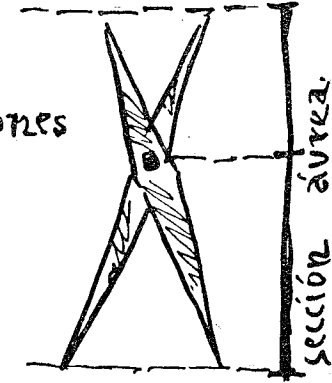


Pero hay otras maneras de hallarla, y entre ellas estas dos que van a continuación:

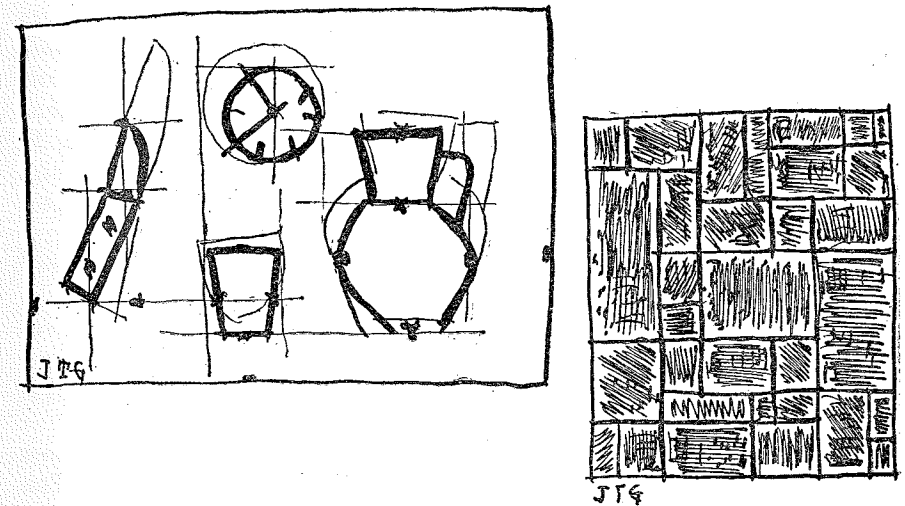


Pues bien: hallada la proporción, no tenemos más que fabricarnos un compás basado en ella, y que será éste:

compás de proporciones



Pero, ¿cómo debemos medir?
Después de miles de ensayos, yo he encontrado que lo mejor es medir *horizontalmente y verticalmente*.

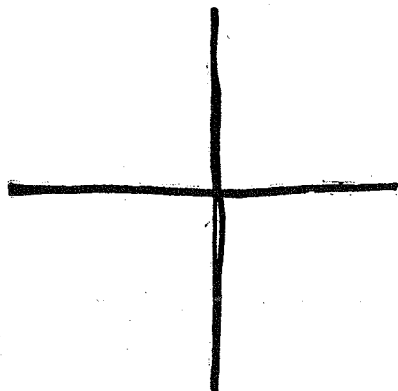


No moverse de esta regla, sea para lo que sea. Más adelante volveremos sobre este tema.

Después, es importante establecer el *equilibrio* en el cuadro. Conviene situar los puntos armónicos como en un sistema de *contrapunto*. Me explicaré: crear un *desequilibrio*, para luego *restablecerlo*. Así obtendremos un *funcionalismo* en los planos del cuadro o en los volúmenes de la escultura y arquitectura. Hay que partir, pues, de lo *asimétrico*.

Ahora se comprenderá lo importante que es el *plan ortogonal* para el ordenamiento de una obra.

El que nos apoyemos sobre *elementos abstractos*, no quiere decir que la obra tenga que ser sin figuración; la obra puede ser figurativa. Al contrario, lo no figurativo (lo veremos más adelante en el neoplasticismo)



si se limita sólo a las figuras de la geometría, sin llegar a la *forma* y a la *expresión*, debe ser excluido, así como debemos excluir lo antitético a eso, o sea la imitación fotográfica.

Además, en el fondo de todo ordenamiento plástico debemos exigir *que esté la naturaleza*, que ha de ser el *punto de partida* (la idea de algo real); así como el *punto de arribo* debe ser el ordenamiento plástico. Y hay que fijarse que he dicho *la idea de algo real* (idea plástica), y no *la copia de algo real*. Porque si bien la *idea* de un

objeto cualquiera debe estar en la mente del artista, y por esto ser el *punto de partida*, en realidad la *forma* del objeto *debe surgir de la geometría*. Esto es importantísimo. Puede decirse pues: de la *geometría* a la *naturaleza*, y no a la inversa. La inversa produce lo *decorativo*, que es detestable. Es la naturaleza obligada o forzada a ser geométrica; mientras que en el otro caso, es lo *geométrico* que, a la manera de un signo, y sin dejar de ser geométrico, trasunta algo real.

En una composición de esta naturaleza, en que la imagen de lo real está muy restringida, el arte nos da unos *equivalentes de lo real*. Tales formas, entonces, serían como el avión, que siendo una máquina para volar, no procede ya como el pájaro; o como una bicicleta (verdaderas y totales creaciones), que siendo un artefacto para correr velozmente, en nada copia al caballo. Son también unos equivalentes.

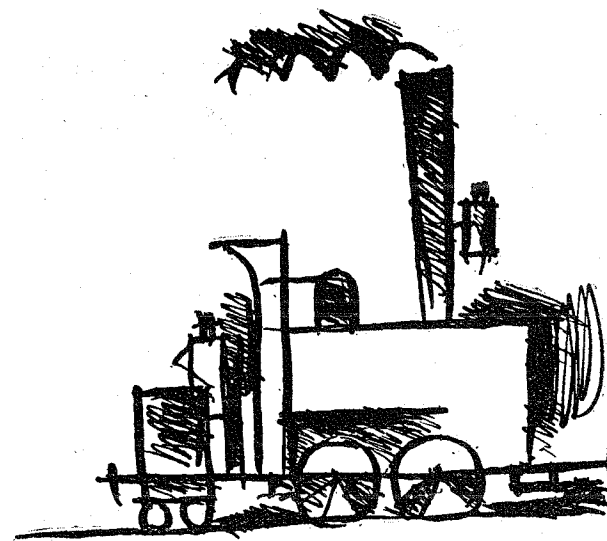
Pero, sin caer en el decorativismo, puede un artista ordenar unos objetos que haya dibujado: unas formas, un paisaje, un bodegón. Esta composición, que es mejor que sea *frontal* (planista), tendrá ya una mayor apariencia de realidad. No habrá en ella *pretensión de que sea geométrica*, y por esto ya no tendrá carácter decorativo. Pero en cambio puede estar dentro de la *medida armónica*. Y entonces se procederá, dentro del *plan ortogonal*, a medir tal como ya se ha indicado más arriba, al tratar de la sección áurea.

Y ahora una cuestión importante. Aquí ya no podrá hablarse de deshumanización del arte, sea la obra figurativa o no figurativa, pues acabamos de ver que el elemento *natural* ha sido tenido en cuenta; pero, en

tal *síntesis*, ya no reviste el aspecto con que le vemos en el espacio. Y es que el orden de la naturaleza y el orden difieren absolutamente.

Sin duda, todo esto que acabamos de decir será aceptado por muy pocos, pues para que pudiese ser comprendido, tendríamos que ponernos de acuerdo con esto: con que *arte* y *estructura* son una sola y misma cosa. Pero, tal concepto (quizás el más evolucionado), que es fundamental, y al que se volverá algún día, hoy, por su gran sencillez, no puede ser ni comprendido ni aceptado, pues para alcanzarlo sería menester *querer olvidar*, al menos por el momento, lo que tanto se ha *querido* y *admirado*, y a lo que ni en hipótesis es posible renunciar.

Julio de 1934.



AQUELLO QUE HAGO Y SE POR MI MISMO

LA naturaleza ha formado a todos los seres de tal suerte, que *encuentran* en sí mismos todo aquello que han menester *para vivir armónicamente*. Por esto, para *justificar y comprender bien* a todo ser viviente, no hay más que estudiar su *propia naturaleza*, y entonces seguramente podremos comprobar de que cuanto hace está de acuerdo con lo que es. Y si esto es importante para *juzgar rectamente*, de cuanto vive, lo es más aún con respecto a *nosotros mismos*. Me refiero ahora a lo que atañe a nuestra condición personal y a la de los demás, y siempre en el sentido de *justificar* eso personal, propio y ajeno. Pero, más que eso (en lo que concierne particularmente a cada uno), a fin de que actuemos en todo momento y sin vacilación, de acuerdo con *la realidad de nuestro ser*. Esto último tendría que ser nuestro *único programa*. Pero en vez de eso, nos desviamos frecuentemente de esa línea media nuestra que jamás debiéramos abandonar, y mil cosas que no están de acuerdo con lo que somos, las hacemos sin darnos cuenta y así nos falseamos.

A toda costa pues, hay que reaccionar contra tal modo de existir y hacer, y también de juzgar. Puede esto cambiar nuestra visión de las cosas, y entonces, nosotros mismos, asentados firmemente sobre *nuestra base*, obrar de manera más segura y resuelta y también con más serenidad de espíritu. Tal nuevo criterio y propósito, indudablemente tendrá que ahorrarnos el arrepentimiento y la vergüenza de haber sido cobardes, negándonos a nosotros mismos. Considérese la importancia que tiene esto para el arte.

Pues bien: tal falla en el discernimiento recto de las cosas y esa ver-

dadera inconsecuencia en el hacer, puede cegar la fuente de nuestra inspiración en todo orden de cosas.

Considerando esto, y ya ahora sólo con referencia al arte, tratemos de resolver un problema que va estrechamente ligado (como se verá luego), y es el de determinar la naturaleza de ese peculiar *oficio* del artista, que tiene partes y relaciones muy sutiles que conviene, en este principio, estudiar detenidamente. Lo primero que se presenta al considerarlo (y siempre con relación a lo anteriormente dicho) es esto: ¿en qué medida *debemos aprender algo*, y en qué otra debemos seguir *la libre inspiración*? Pero este problema trae a su vez aparejado otro: el de la relación entre el oficio propiamente dicho y la intuición del artista al presentir su obra. Porque, en efecto, *hay algo que debemos aprender*, y por otro lado algo que *nadie podría enseñárnoslo*.

Sin entrar en detalles, demos provisionalmente solución a esta primera cuestión importante.

Si *debe aprenderse algo* que puede llamarse técnica u oficio (dejando el puntualizar para más tarde), podemos adelantarnos a decir que, justamente *por el ejercicio concienzudo y honrado del oficio*, es por donde más directa y fácilmente daremos con aquello otro que no nos sería dable aprender y que, en suma, *es lo personal que debemos manifestar*. Y así podría decirse: hágase el oficio honradamente y a la perfección, que lo demás nos será dado por añadidura.

Pero esta cuestión del oficio nos lleva a otra consideración que no conviene tampoco pasar por alto: que su ejercicio honrado, como antes hemos dicho, puede, en efecto, llevarnos a lo *inédito nuestro*, pero entonces bajo ciertas condiciones. En primer lugar, si el oficio, además de aquellas nociones preliminares de todo arte, va más lejos y aborda *problemas universales*; y segundo, cuando el artista, trabajando con fe en su oficio, *tenga conciencia* de que algo pasará a su obra, *sin que él se dé cuenta*, y que será lo mejor. Eso mejor, entendamos, que ni depende de nuestra voluntad ni de nuestro pensar, que, por el contrario, se manifestará cuando menos empeño pongamos en encontrarlo (aparte de que es algo *desconocido* que, por tal razón, no sabríamos jamás encontrar) y que, por ser algo que bien podríamos *llamar inconsciente*, emergerá de las profundidades de nuestro ser, justamente cuando nuestras *facultades conscientes* (que sería al ocuparse del oficio) estén atentas a resolver las dificultades que presente la obra. Y de ahí, que cuanto más *abstractas* sean las reglas del oficio y más restringida la técnica, mayor pureza y originalidad tendría la obra.

Creo que en el aprendizaje de un arte hay que ir con sumo cuidado. La razón es, de que, al oficio o arte, va siempre unido algo que ya no lo es. En este caso ya aprendemos lo que *no debemos aprender* y que irremisiblemente nos desviará de nuestro camino. ¿Y cómo fijar el límite de un oficio o arte?

Si bien queremos analizar esta cuestión, veremos que es muy difícil llegar a este deslinde indispensable. Pero además, todavía hay que tener en cuenta otra cosa: ¿cómo saber aquello que debemos *aprender* sin saber lo que tendremos que *expresar*? Por esto, y sea como fuere, debemos comenzar por lo último. Entrar pues en el arte, o en el oficio, sin contaminación; absolutamente puros; haciendo lo que podamos *con medios propios*. Y entonces, ya con esto, se ve lo errónea que es toda enseñanza académica. Pues la Academia no enseña, como debiera ser, una técnica *absolutamente objetiva*, sino que, por el contrario, la descuida en parte, para enseñar una técnica *con vistas a una realización dada*. Desde el primer momento, el futuro artista se ve puesto en una peligrosa vía en la cual puede perder todo lo que virtualmente lleve y deba expresar. En consecuencia, *no debe enseñarse ni aprenderse* más que un mínimo de oficio o técnica, lo cual nos lleva a otra conclusión: que las obras más profundas y vivientes son aquéllas en las que el oficio o el arte no ha matado lo inédito del artista. En este caso están todos los primitivos. Y entonces causa horror el pensar cuántos artistas habrán sido malogrados.

Tras el rodar de los siglos, el concepto *arte* está completamente desnaturalizado. La pintura, por ejemplo, que debiera ser planista y sencilla, ha caído en las complicaciones imitativas y expresivas más intrincadas. La materia empleada ha perdido su calidad propia, y hoy, en manos de los pintores, es una vil materia al servicio de cualquier cosa. La línea no tiene valor, el plano de color tampoco, y por esto la sensibilidad de hoy está prostituída.

Hay que dar máquina atrás e ir hacia lo simple, volver de nuevo al punto de partida, restringir por esto el oficio al mínimo y tratar *de decir con libertad lo personal*. Sólo así *nos haremos* una técnica adecuada a lo que tengamos que decir. Pero, para realizar tal cosa, habría que olvidar todo lo visto y aprendido y circunscribirse al *sentido plástico propio*: la manera como, con unos colores y unas líneas, expresaremos algo que sabemos equivalente a lo real, pero que pertenece del todo a otra realidad, a la realidad de lo *plástico absoluto*; o sea de que la pintura es una *realidad* con independencia de la naturaleza, y que por esto, *pintar* no es *imitar*. El que *pinta*, pues, construye con medios absolutos, abstractos, manchas, trazos de diferentes tonos, líneas, partes en gradaciones o sombreados; es decir, toda una verdadera orquesta, de la cual se desprenderá una armonía. Eso será *una pintura*. Y el objeto del que se habrá partido será lo que habrá motivado todo eso: un *pretexto*.

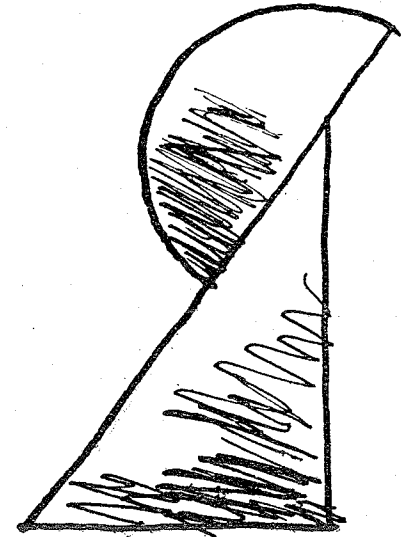
En consecuencia, llegamos a esta afirmación: todo debe ser arquitectura: *construcción*. El oficio, de todo artista es, en efecto, saber construir. Pues *arte es saber construir de acuerdo con las reglas*. Y por tal razón, ¿cuál sería el mínimo de un oficio? El saber construir de acuerdo con esas reglas. Reglas abstractas, que en sí no induzcan a nada determina-

do, pero que enseñen a construir armónicamente. Cualquier concepto claro, cualquier definición exacta, también sería una regla. Esto por el momento.

Pero, en definitiva, ¿de qué nace un oficio, ese deseo de construir y armonizar? Pues nace, simplemente, de *la materia plástica*; el hierro, los colores, el mármol, etc. Si, es en la materia prima donde toma su origen el arte o el oficio, y no a la inversa, como se cree, *en la naturaleza*, para después sojuzgar a esa materia. Y entonces, aquí ya casi puede fijarse el límite del oficio: *algo que puede pedir el discípulo al maestro*, de acuerdo con lo que él desee expresar, que será *siempre*, partiendo de la materia plástica. Porque, en el rebaño humano, ese individuo sui géneris que llamamos artista, no es más que un *constructor* (así, como en la fauna, en que hay bichos constructores como el hornero, las abejas, o los castores), el cual, a la vista de *diversos materiales*, siente la necesidad de asociarlos a una idea, que es como decir hacerlos hablar, hacerlos vivir *en el plano de la forma* o de lo estético, *y según su naturaleza*. Porque el que es artista, lo es precisamente porque sabe encontrar el acorde entre la materia y la forma, y de tal modo que ambas cosas *sean luego una sola*. Es también lo que realiza la naturaleza en sus creaciones. Y en tales objetos, sean los naturales o los creados por el hombre y tal cual se ha dicho, no hay posible desdoblamiento (lo que antes se llamó fondo y forma), pues la forma surge de la materia plástica (tal, la arcilla, expresando su intrínseca naturaleza en un vaso) y por esto, si el artista tiene a su vista piedras o colores, maderas o hierros, hará cosas muy diversas según esos materiales.

El verdadero artista siente la necesidad de crear, *a la vista de los materiales*, no antes. Y ya se ve lo que esto se aparta del procedimiento habitual, y también se comprende la rareza de una obra con perfecta unidad. Por eso, cuando aquí decimos "una pintura", ¿en qué otra cosa pensamos que en los habituales cuadros! Porque, ante todo, vemos la materia *hablando su lenguaje*, que será *una forma adecuada*. Y en último término (si se hubiese pensado en eso) un *motivo* (hombre, casa, navío), que ya será un pretexto.

Antes que *una representación*, tenemos que ver *el bloque de piedra que se expresa por la forma*, y a eso llamaremos una *escultura*. Tales las admirables esculturas del arte negro, cuyas formas vienen de la calidad



intrínseca de la materia; y en general todas las obras de los primitivos, que son tratadas así. La musa, pues, del verdadero artista, ha de ser la *materia plástica*. Y de ahí, también, que de la *palabra* venga la idea, y del *instrumento* la música.

En resumen, ¿qué se debe enseñar y aprender? Pues únicamente *unas reglas abstractas constructivas*, y quizás *una técnica*, si ésta sabe limitarse exclusivamente al empleo de los materiales, y a unas reglas de composición; nada más. Todo lo que exceda eso será en menoscabo de lo virgen que posea el artista y que hay que preservar a toda costa.

Dijimos que había que ir a una técnica restringida; que había que ir a lo simple; en fin, que había que despojar a la pintura y a la escultura de la complicación a que llegó con el rodar del tiempo (y sobre todo en las épocas de decadencia), complicación que anuló por completo la expresión y el puro lenguaje de los materiales plásticos.

Juntamente con esto, y como dándose la mano, debemos considerar la naturaleza, las posibilidades y los límites de la expresión del arte, en cuya base está la parte humana que lo motiva. Porque si el artista lo es tal, por ser un *constructor*, ya que en la *construcción armónica* está el arte, por otro lado es un *intuitivo* y un *emotivo*; es decir, un individuo que tiene que manifestar algo. Y entonces vemos que el arte (el dibujo, la pintura, la escultura) es *indirectamente* un vehículo de lo que tiene que decir el artista como hombre. Y decimos indirectamente, por cuanto eso que tendrá que decir, no lo dirá *descriptivamente*, sino *simbólicamente* (no se quiere decir alegóricamente), por equivalentes plásticos.

Sí; lo que el verdadero artista dice, lo que él tiene que decir como hombre, lo dice *simbólicamente*. Es pues, por la expresión *geométrica*, o por el *tono* en el color, o por la forma *abstracta* en la escultura (y aunque haya una *representación*, que *en modo alguno será lo que el artista tendrá que decir como hombre*), si no por algo de más profundo, que da por lo *abstracto de la forma* y que es *donde radica lo que llamamos pintura y escultura*.

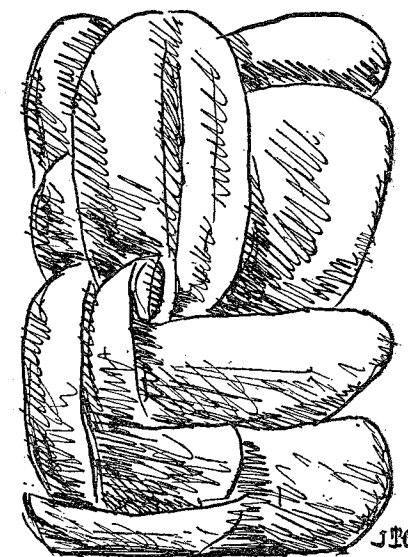
Si en una obra plástica la representación se adelanta, descriptiva o literariamente, a la expresión *simbólico-abstracta*, esa obra está o va fuera del verdadero y estricto concepto de la *pintura* y la *escultura*. Y puede, bajo otro aspecto, ser muy grande. Pero, en general, en toda obra de arte plástico llegada a cierto nivel, aunque sea evidentemente *descriptiva*, si no nos dejamos engañar por eso, aun podremos hallar en su ambiente y en su estilo, en algo que el artista quizás no se propuso hacer, y que constituye el fondo de su personalidad, eso *simbólico-abstracto* que será siempre lo grande y profundo de ella. Y es por ese lado que debe contemplarse toda obra de arte plástico. En una palabra: es en la *estructura* que hay que buscar lo profundo de una obra de arte, sin que esto suponga el condenar lo demás, como sería la representación, y que, a veces, puede contribuir a la grandeza de la obra.

Sabemos ahora lo que debe y no debe aprenderse, y sabemos, también por esto, lo que debe y no debe enseñarse. Todo esto, en general. Pero después, particularmente, y por lo que respecta a cada artista, hay esto otro: que, si de lo que tengamos que hacer, sólo tendrá valor aquello que realicemos con *medios propios*, se sigue de ahí que lo que hayamos aprendido, tendrá que basarse en lo que *poseamos* y no en nada *adquirido*. Lo *aprendido*, esto es, *las reglas*, tendrá que estar de acuerdo con lo *propio*, y viceversa. Por consiguiente, nos es absolutamente necesario abstraer de entre lo demás, aquello que realmente podamos llamar *nuestro*. Pero, ¿es que nos conocemos del todo? Algo, como se ha dicho ya, se irá revelando a través de la obra, pero hay algo, además, que ya de momento podremos marcar como nuestro: aquel modo de expresarse *gráficamente*, que todos poseen, y que difiere en cada uno por características personales. Ese dibujo sumario, esquemático y geométrico, que hacen los niños y los que no han estudiado en las academias. Dibujo que no se copia ni se imita de nadie. Dibujo que, en sí, tiene las bases del gran dibujo de estilo, como sería el egipcio, el de los vasos griegos, y de los mosaicos bizantinos y románicos, el de incas y aztecas, sin olvidar el de todos los prehistóricos. Dibujo dentro de un ritmo frontal, que compone las figuras y objetos tomando partes de ellos, que yuxtaponen, y así creando imágenes sintéticas, para darnos la realidad en su aspecto completo; es decir, no la realidad que viene de la *sensación*, sino del *conocimiento*. Sería el dibujo *normal* de todos los hombres, y que si comienza en un balbuceo, luego se agiganta en los grandes estilos.

Pues bien: a mi entender, por ahí ha de comenzar el estudiante, con ese dibujo que él puede llamar suyo, y que luego, con las reglas, puede llevarle a las más grandes creaciones. Pero, en vez de eso, ¿qué se hace? Se le hace dibujar dentro de la perspectiva y el escorzo; es decir, se le tuerce la *visión normal*, con el agregado de sombras y luces y todas las particularidades del aspecto natural. Y así se le pierde para siempre, hundiéndolo en el error naturalista.

Mi conclusión, pues, es ésta: dibuje cada cual con *lo que sepa por sí mismo* y luego aplique *las reglas constructivas*. Además, para estas tierras de América éste sería el único camino de salvación. Y una reintegración a lo que ya fué.

Julio de 1934.



Lección 3.

EL ESPECTRO DE NUESTRO SIGNO

PENSAR es clasificar, ordenar, abstraer previamente, para luego *concluir*, es decir, formar juicio para establecer un *criterio*, y dadas unas determinadas premisas. Y tal función, encomendada al intelecto, es la función normal del *individuo hombre*, para atender primordialmente a su mantenimiento en la vida y, por extensión, a la de la especie. Y así, el animal humano, superinteligente, sojuzga a los demás seres de lo creado, y utiliza toda materia o toda fuerza en beneficio de su bienestar material.

En el trascurso del tiempo, esa facultad de abstraer, de ordenar, de generalizar, de profundizar en las leyes físicas con el fin de manipularlas hábilmente, se ha ido desarrollando, y, como consecuencia lógica, ha barrido con todo lo que pretendiese ir más allá de ese orden físico, real y positivo. Por esto tenemos hoy, que el *hombre real* (el auténtico, el verdadero, el que se mueve y acciona sobre la costra terrestre y organiza y construye), ese hombre (que ya ha dejado atrás tantas cosas), es al que, propiamente, podría llamársele *hombre moderno*. Como si socialmente ya hubiese llegado a la meta a que indudablemente tiene que llegar. Y tal meta sería (y de esto ya no hay duda) *una nueva estructura social*, que ya dejase atrás a la actual, por caduca y vieja.

El *hombre moderno* sería pues, un hombre totalmente *normal* desde ese punto de vista. Nueva mentalidad, por esto, que aun hoy debe ganarse, y ya como *última etapa* de ese hombre cumbre en el mundo físico, y que es el *hombre que desarrolló su inteligencia al máximo, y cabalgó, o quiso cabalgar sobre ella casi únicamente*, en sus victoriosas conquistas sobre el resto.

Hemos procurado, tan nítidamente como nos ha sido posible, destacar a ese *hombre real* de ese otro hombre amorfo, confuso, entremezclado, que de ordinario consideramos. Hablamos pues, del hombre realista, centrado en el mundo físico, cuyo pivote o eje es la inteligencia, y que si crea o multiplica a lo infinito los medios científicos de exploración en cualquier sentido, quiere, al mismo tiempo, *un funcionamiento lógico social* (absolutamente normal y justo), salvando el escollo sentimental o afectivo que podría apartarle de su ruta. El *hombre moderno* que, al fin, va a dominar el mundo entero.

Pero, toda medalla tiene dos caras: anverso y reverso; pues la ley de la vida quiere que cada cosa tenga su contraria; ya que sin eso, tal vida no sería posible. Y por esto vemos, que coexistiendo con ese hombre *de lo real concreto y de la inteligencia*, existe el hombre de *la intuición y de las certitudes no demostrables*.

Pues bien: definidos así estos dos hombres, y porque deben así sempiternamente coexistir, yo no diré jamás que el uno haya de dejar la plaza al otro; y por esta misma razón, querer torcer el camino de nadie, induciéndolo a que vaya preferentemente por uno de ellos. Persuadido de que, sin que pueda faltar a tal ley, unos serán hombres en un determinado polo y para siempre, y otros en el opuesto, no deberá intentarse jamás, so pena de sentar plaza de verdaderos ignorantes, el querer subvertir tal intrínseca naturaleza. Y por esto mismo, habrá hombres con temperamento artístico, y serán los *intuitivos*; verdaderos creadores, exploradores de un más allá del límite de la inteligencia y, mediante los cuales, pasa al acervo humano algo desconocido que lo irá enriqueciendo. Y como yo aquí he de hablar de arte, de éstos ahora voy a acuparme, sin menospreciar a los otros.

He dicho muchas veces, que lo fundamental en arte era la estructura. Pues bien: a pesar de haber insistido tanto en eso y, por tal razón, casi haber llegado al agotamiento del tema, aun hoy creo que puedo añadir algo, no sólo para reforzar esa tesis, sino además, para profundizar más en la *idea*, que es como decir, llegar a una mayor claridad de concepto.

Tal es mi fe en el principio de estructura, y con tal claridad veo que sí hay una *belleza superior*, aparte de todos los sensualismos y halagos del arte, aun el más superior; tal es esta mi fe, que *la profunda armonía* (tanto en plástica como en música) sólo reside allí; y que, viendo desde tal elevación las cosas, ya toda otra belleza tiene que parecernos inferior; tan fuerte es mi convicción (y esto lo digo sin temor a arrepentimiento), que ya aparte de eso, otra cosa no me interesa del arte. Y como he dicho, sea éste plástico o musical, y aun y tanto el literario; y no digo nada de la arquitectura, que a mi ver, es la que más realiza tan íntimo y puro sentido de la belleza.

Pero tal ascensión y a tal idea, es camino difícil de hacer, ya que antes, mil aspectos seductores del arte nos han salido al paso robándonos

nuestro afecto: el gran Velázquez, o Tiziano el divino, Leonardo el perfecto, Miguel Angel el coloso... y otros así. Pero hay que pasar, y aun saludando con gran respeto, seguir. Seguir y subir; ascender hasta lo puro, que está, no en lo descriptivo, no en lo representativo, sino en el divino acorde que *realiza la suprema unidad en el número*.

Esto es lo que yo he ido viendo a través del tiempo, y con pasar éste, se ha ido afirmando a su compás, esa fe en el ritmo. Es lo profundo del arte. Pero hay que hacer una aclaración importante: no basta que una obra sea bien estructurada en cuanto a que sus partes estén bien acordadas; que si este acorde no está, a su vez, *en la total armonía*, esto es, en correspondencia o relación con un concepto *de universo*, podrá ser aún una obra perfecta, pero le faltará profundidad y grandeza (y sentido humano), que no puede venir sino de estar configurada al unísono con esa universal armonía.

Por esto, si el artista no posee ese *concepto de Universo* (y bien pocos habrán pensado en ello), su obra tendrá que ser chica, y entonces, ni aun la sabia regla de componer habrá de valerle. Cosa que quizás fué llana en otro tiempo, en que se poseía, al parecer, otra conciencia del existir y del vivir, y se creía en otro destino, pero que hoy resulta un camino demasiado escondido. Y sin embargo, ¿no es en nosotros mismos que debemos hallarlo? En efecto: cuando la visión del hombre ha podido cambiar, y está vuelta hacia adentro, descubre el espectro de su signo, y tal signo está inscrito en la Armonía. Por esto su esfuerzo consiste en llegar al centro de esa actividad y desnudar su sentido. Y desde entonces, en reiterados ensayos, se ejercita y fatiga por llegar al plasma definitivo. Configura ese signo y será el poema, la catedral, una cifra o una pintura. Y cuando contemplamos la entrada de la cripta, decimos: ¡qué misterio!, pero ya más no podríamos añadir. La alegoría no nos importa, *porque todo está en la estructura*. Y ahora comprendemos al Greco. Vemos que en realidad no pintó más que un solo cuadro; y ya no sabemos nada de los temas que trató. Pero coincide con la ojiva; y esto basta. Vemos que el templo hay que visitarlo desierto; pero también el templo está en una pintura, porque es la configuración de un signo. Porque el lenguaje del arte es secreto. No nos engañe pues la representación. Y no queremos tanta música tampoco: bastan unos pocos sonos que sean como tres líneas acordadas; pues bastan también las tres líneas que al fin se hallarán.

Hace ciento cincuenta años un hombre escribía mirando por una ventana, y es *este mismo momento de ahora*, porque el ángulo de visión es el mismo. Todo está en los grados del ángulo. Todo aquí es geometría y proporción. Y esto se comprueba al momento. Es un ambiente. Y si alguien no lo siente es que no está en esa vibración. Aquí lo más alejado es contiguo, porque lo diverso es uno. Por esto, en la diversidad, Alejandría, Bizancio y el Greco, tenemos que ver que son una sola cosa. Entre

nosotros y el inca podría por eso haber identidad. Bach nos une un momento porque estamos en su geométrica estructura.

Un astrónomo descubre un astro, el cual bastantes años más tarde será visible por el perfeccionamiento del telescopio. Y es que hay que ir de la geometría a la vida. Hay que trabajar en lo abstracto. Y nuestras estructuras no deben ser más que una actividad en ese universo. Y con tal comprensión, el arte tiene otra trascendencia. Y si tomado así el Arte, es una fe, ¿a qué aliarlo con cualquiera otra fe dogmática? Para nosotros, pues, no debe de existir un arte como el llamado religioso, puesto que ya tiene tal sentido, y lo mismo con lo humano. Pero cada signo en sí, es inerte para el que no le presta hondo sentido de sí mismo. Por eso, nuestro arte puede ser ejercido mecánicamente; y también interpretado sin penetrar en su esencia.

La Cruz es diez millones de veces profanada cada día, pero su esencia simbólica es indestructible, y su geométrica figura, restituida a su verdadero ser abstracto, puede manifestarnos su hondura. Jamás podremos desposeernos de tal signo, porque está en la Armonía.

El hombre que ve los signos, está más allá de las fronteras de la materialidad. Es el plano universal, por esto también puede interpretar las formas de vida, que ya no son cosas, sino signos. Y éste es el artista.

El naturalismo en arte es como la erudición o como la filosofía positivista: están de las fronteras para acá del signo, y no hay ciencia alguna en tales actividades. Son como el vivir material, en el pensamiento físico.

Ahora, dejando aparte el arte naturalista imitativo, vemos que todas las tentativas de las modernas escuelas constructivas son un fracaso en el sentido de que hablamos. Porque el verdadero Arte, tal como aquí lo entendemos, terminó con las catedrales. Pero tampoco todo el arte antiguo está dentro de la Armonía. Hay grandes lagunas, y son las llamadas épocas de apogeo. Lo mismo en el arte precolombino de América, que por momentos se hace naturalista.

Tendría que bastar el decir: esto está inscrito en la Armonía o no lo está. Pero, ¿es que todos van a comprender? Toda obra de arte, si lo es en realidad, tiene armonía. Pero, al decir lo que antes hemos dicho, no nos referimos a eso. Goya *no está en la Armonía* y es un artista extraordinario; y por ser extraordinario, queda dicho que sus obras son armónicas. Tampoco están en la Armonía, Miguel Angel o Beethoven; pero lo están Bach y Haendel y las basílicas bizantinas. Picasso quiere estar en la Armonía, pero no lo está, porque no es universal. *El signo, pues, o espectro del artista, debe estar inscrito en la Armonía*, que es lo Universal.

En la actividad, pues, de esta Armonía, que es eterna, puede estar inscrito el signo viviente de *un hombre*. Por esto, lo que podremos llamar su obra (en el plano que sea), tal como él, queda inscrita en esa armónica actividad universal. De ahí el profundo misterio de esas obras. Y ahora

puede comprenderse que sea *su estructura* y no otra sugerencia, la que nos ponga en esa Armonía. La humanidad de tal hombre (su espectro), es ese signo inscrito. Y a éste, él puede descubrirlo un día. Será cuando él *sea* o exista en la Armonía, y ya no en su individualidad. Por eso, tal posibilidad que ahora yo señalo, es, no el entregarse a una escuela, sino, en realidad, el entrar por sí mismo en *esa totalidad*, lo cual sería volver a la más antigua ciencia.

Pues bien, el templo vacío lleva a tal iniciación, por eso, y desde ese punto de vista, es recinto sagrado, igual que otros signos que perduran a través del tiempo y que frecuentemente son profanados. Si el artista llega a plasmar su signo en una obra (su espectro), verá que, siendo lo más universal, será lo más suyo. Tal el Greco. Pero, con respecto a él, hay un misterio que conviene dilucidar.

El Greco es un bizantino a quien el azar lleva a Venecia. Lo saben hoy todos. Adviértase, por esto, que difiere, por su intrínseca esencialidad, de todos los otros maestros del Renacimiento. En primer lugar, es siempre frontal; la representación queda supeditada a la estructura; su fondo es místico; su color no es robado a la realidad. Por todas estas razones, el Greco no puede ser incluido más que *relativamente* en el grupo renacentista. No es universal del todo, a causa de la escuela que le influye, pero, a pesar de eso, lo profundo de otra cultura persiste en él. Su espectro, su signo, aparece inscrito en la universal construcción bizantina; y por eso, siendo personalísimo, es universal. Toda personalidad, pues, por esa entrega total a las grandes leyes universales, se agiganta.

Hay que reconocer, pese a la ciencia positiva y al materialismo práctico y filosófico que sus concepciones no dan del hombre sino lo más ruín y chico que posee; que por todos lados lo limita; que cierra la puerta a todo lo elevado y grande. Y que en cambio, un hálito de elevada religiosidad y belleza levanta todo un mundo más allá de la frontera material, y que es la gran esperanza humana y su ennoblecimiento; y que aun los hombres sin fe alguna, tendrán que confesar que es el parto mayor de la humanidad.

¿Qué sería la Historia y que serían las Civilizaciones y las Ciudades, sin esa profunda y ardiente fe que levantó cuanto de noble existe? ¿Por qué se visitan las ciudades, las tierras más lejanas...? Se visitan por ese misterio que encierran. En islas desiertas, bastará un monolito granítico para hacernos detener respetuosamente. ¿Podría una ficción, una fantasía sin base, sacudirnos así en lo más profundo? Tiene razón el hombre del espíritu y no el otro. Vaya pues, quienquiera, tras la fácil vida vulgar; piérdase, abandónese; que el hombre no tiene otro asidero que el espíritu. Y toda la certitud, contra lo que cree comúnmente, está sólo de este lado y no de los engañosos sentidos y del órgano intelectual. Pero, para llegar a tal claridad de visión, es menester *la fuerza del corazón*, ganado a la ver-

dad, inclinado a ella en la terrible encrucijada. Ahí, en ese punto, el hombre se juega todo su porvenir: ser o no ser.

Hoy, no sólo el hombre no se propone tal cosa, como es la de encontrarse en ese orden, sino que, por el contrario, a causa de estar quizás en el último período de una época que se señaló por un descomunal error (el individualismo), quiere destacarse en lo opuesto, y por esto, el egoísmo muestra toda su odiosa crudeza. No es el hombre, es el bárbaro.

Nadie, pues, se propone contradecir tal actitud, excepto alguna voz aislada. Y menos que eso, configurar una totalidad en lo abstracto a fin de entrar en ese orden, ya que es el único medio posible. Es el punto inicial de una reacción que quizás no esté lejos de producirse.

Y, *darse cuenta* de eso, ¿ya no es mucho? Y, ¿qué será más vergonzoso: dar satisfacción al común criterio o a nosotros? Estamos en el plano en que no hay grande ni chico; aquí sólo cuenta la *intención*. Y si a la intención sigue el fracaso, tanto peor, pero no tiene importancia. Lo grave es tener la intención puesta en el polo opuesto. Pero hay una posición peor: la tibieza. Yo digo que más vale fracasar por intentar esto, que permanecer en lo anodino.

Pero, ¿quién mueve al hombre que ya trazó su camino de acuerdo con lo convencional del mundo? En cambio, habrá otros, que al solo enunciado de tales propósitos sentirán levantarse toda su alma.

No se trata de hacer obras maestras. Se trata de ajustar tres líneas, con conocimiento, para hacernos solidarios de la Armonía total. Nada más. Y hasta ni de eso se trata, pues sólo bastaría la adhesión sincera y el batirse por ello. Vagar y divagar sería lo opuesto, y el hacer, volviendo a pasar lo ya cernido. "Vamos a dar veintiséis conferencias para la cultura; fundar una revista. Hay que pintar y hacer exposiciones, etc." Nada de esto valdrá, pues no tiene raíz. Todo ha de proceder de una unidad de pensamiento que tome su fundamento en la vida. Detrás de la obra más abstracta tenemos que encontrar eso. Y si yo he dicho tantas veces, que todo tiene que ser *acto*, es por eso: porque todo tiene que ser hecho de verdad y por una razón, y no como simulacro. Por esto me cuesta volver a leer una conferencia ya leída, pues cada una de ellas es un acto: un *hecho verdad*, y no una excursión literaria. Pues bien: aquí se han dado todos estos caminos, para que bien o mal iniciemos una nueva corriente *que hoy es necesaria*, porque lo pide el tiempo. Tiempo de una gran reacción constructiva. Somos los primeros que nos desligamos del sensualismo para entrar en las líneas puras de la arquitectura. Queremos equilibrio, ritmo, medida. Geometría.

Que se establezca un plano universal de construcción. Y construir en todos los órdenes. Porque vivir sin construir, es decir, sin ordenar de acuerdo con las leyes universales, será vivir, pero no como hombres.

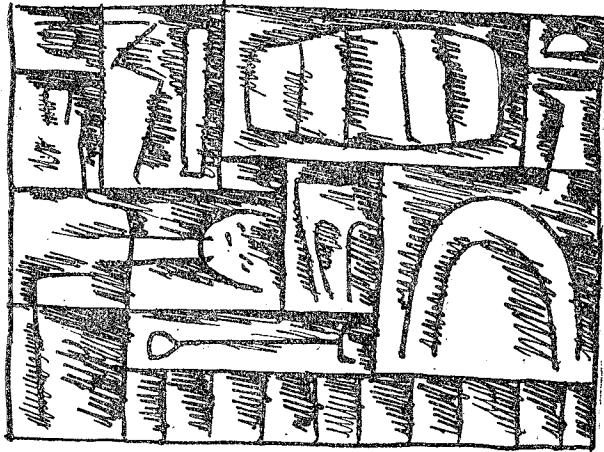
Quiere decir todo esto (y ya para sintetizar), que el artista, para la

realización del arte, puede escoger dos caminos: uno, el de la *copia de la naturaleza*; otro, el de *su reconstrucción en el plano geométrico*. Que estas dos tendencias no pueden ser valorizadas igualmente, sino que, por el contrario, marcan dos planos, uno superior y otro inferior, en la evolución, y que el superior corresponde al arte geométrico.

Agosto de 1934.

REFLEXIÓN

Comparar una ciudad con una colmena, me parece bien. En una y otra hay el mismo sentido geométrico. La ciudad tiene por base el cubo. La colmena, el exágono. Las galerías subterráneas de las hormigas, son,



con respecto a la colmena, como la caverna prehistórica con respecto a la arquitectura. La hormiga, por esto, podría decirse que está en la prehistoria; la abeja ya pertenece a lo que puede llamarse civilización. El primer intento verdaderamente constructivo de la naturaleza está primero en la abeja, y después en el hombre. Y sería la primera ciudad (aunque quizás no cronológicamente) la colmena; y después los pueblos y ciudades de los hombres. Dentro de la colmena, así como en la ciudad, hay una organización. Cada individuo tiene su función coordinada con el conjunto.

En las ciudades se forman distintos ambientes. A veces se ignoran los unos a los otros. Y tal ambiente de una ciudad se relaciona con el ambiente similar antípoda, en otra ciudad lejana; y no se relaciona con ambientes contiguos.

Para ir de un lado a otro de nuestro continente, se tienen que emplear diversos modos de locomoción: el ferrocarril, el avión y los grandes navíos a vapor.

El gobierno de nuestra república, con muy buen acierto, invitó hace ya bastante tiempo a profesores de diversas facultades sudamericanas, para que vinieran a darnos algo de sus conocimientos y estudios.

El gran navío, portentosa construcción del siglo XX, debió de decirles muchas cosas a esos profesores, con su especial arquitectura, planos de color y formas de la geometría. Y lo mismo el avión y la potente locomotora; y los ambientes de las estaciones: aparatos de señales, guinches, grandes cuadrantes que remontan a lo profundo del origen (a la idea), precisamente por ser actuales.

A mí me trajo todos sus discursos ese maravilloso aparato de radio que aquí tengo. Y hoy pienso que aun debe reflexionarse sobre todo aquello, si se tiene en cuenta nuestra situación actual como individuos de esta parte del mundo.

Agosto de 1934.

CAMBIO DE PLANO

EN todas las partes del mundo se han constituido *grupos de artistas*, la mayor parte de las veces *sin cohesión ninguna*, sólo con el propósito de actuar en común, que sería para hacer exposiciones, vender, darse a conocer, etc. Y ese sistema ha perdurado y perdura como *vieja rutina*, y casi se diría sin saber por qué (pues a nada elevado conduce), si no se descubriese al fin que, *lo que lo sostiene*, debido a la carencia más absoluta de ideal y de amor al oficio, es una exagerada ambición en un sentido de lo más mezquino, y un conformismo a toda prueba. Por esto, su *resultado ha sido nulo* en cuanto a determinar lo realmente importante para el arte, en un momento dado, de evolucionar y de valorizar. Y esto acusa una gran *desorientación*, la cual a su vez no manifiesta otra cosa que *desconocimiento de verdaderas bases*. De ahí un hacer de oídas, que es un hacer simiesco.

Todo artista, ante esto que es por demás evidente, debiera detenerse y pensar. Y con ese *pensar, despertar a la conciencia de las cosas*. Y entonces, o bien debiera ir solo, o bien buscar compañía con elementos afines y dispuestos, a fin de entrar en *la verdad y la honestidad de las cosas*.

De ese detenerse y reflexionar, que muchas veces engendra desaliento por la falta de solución inmediata a los problemas, si el artista no abandona el estudio empeñado y concienzudo, tiene que venirle el mejor resultado. Pero piense también que podrá acelerarlo, juntándose a otros, pues en cualquier campo, de la filosofía o del arte, de las ciencias o de la literatura, si el hombre trabaja *solo*, aislado, su avance es más lento.

Los antiguos, llamaban *inspiración* al entusiasmo. En efecto, es de una vibración y de una tensión del espíritu, de donde puede venir ese

momento de claridad. De aquella necesaria dilatación del alma, de que hablaba Platón, indispensable *para la percepción esencial de las cosas*. Además, hay quien asegura que *aquel que no habla no piensa*.

Por estas razones, el agruparse es necesario, pues de agrupaciones han salido las grandes corrientes idealistas que han gobernado todo el mundo, sin que su germen, a veces exiguo, pudiera dar lugar a pensar en el enorme desarrollo ulterior. Tal podría ser, por ejemplo, el concepto de estructura, como *signo* del futuro arte de América. Y ningún principio universalista sería concebible, tampoco, sin la colaboración de todos. Las grandes épocas del arte han respondido a estos predicados.

Pero, una agrupación ha de ser *motivada*; debe tener una razón de ser. De ahí que sea doblemente deplorable lo que suele verse. Aunque tal hecho obedece, sin duda, a causas más profundas. Serán estudiadas a su debido tiempo.

El esfuerzo del artista en estas latitudes es más bien excéntrico. Su feroz individualismo le hace eje de su acción, y si bien todos sufren la misma influencia del medio, como matiz de paleta, dibujo falso, carencia de valores, falta de concepto (pues al fin hacen como de oídas), siendo en esto iguales, no existe entre ellos vinculación alguna, pues sólo se juntan temporalmente y como queda dicho, en vista de un interés común, para luego separarse con indiferencia.

Vive cada uno en su caparazón, atisbando el horizonte, y con la tradicional desconfianza que les es propia. Y es triste confesarlo, pero nadie se mueve sino por interés personal, y si en tal realismo viven, creo que es debido a que aun no ha llegado la hora en que su interés se desplace y los valores ideales (entre ellos los estéticos) ocupen un primer plano. No nos engañe pues, la aparente afición al arte, la literatura, la poesía y la música. Ni aun la vocación que manifiestan, bien decidida a veces, por el cultivo de esas altas expresiones estéticas. Pues es el caso de confundirnos, sabiendo lo que sabemos, y que no dudemos de nuestro juicio, que tendrá que parecernos severo en demasía. Pero desgraciadamente viene luego la realidad y lo confirma. De ahí la mayor desilusión y disgusto; y entonces nos preguntamos: ¿qué suerte de gente es ésta? Evidentemente hay interés, pero, ¿es que luego es vencido por otro de mayor peso? No es eso. Todo, a mi modo de ver, viene de la juventud de estos países; se ansía llegar a tal plano y cambiar el orden de los factores, pero al querer dar la voltereta, falta impulso y todo vuelve a su posición primera. Y perdónese tal modo de expresarme en asunto tan serio. Falta el respaldo de las generaciones, nada ha llegado aquí a su madurez, falta educación visual ante las obras, falta punto de referencia para controlar la producción propia. Por otro lado, hay una pésima influencia de mala pintura, del tiempo en que todo aprendiz o aficionado pasó por maestro. De ahí que los renuevos se agosten antes de tiempo y no den flor ni fruto; y es que un espíritu vulgar, así como el pulgón en

el árbol, todo lo infecta y arruina. Y si a esto se añade que aun se alienta y premia tal labor que hacen, cuando debiera condenársela, se tendrá la cuenta de tal deplorable estado de cosas. Pero todavía hay que añadir, para completar el cuadro, que si alguien pretende hacerles ver el error en que están, es tan grande la ilusión que les domina, que no consienten que nadie haga otra cosa que aplaudirles, pues creen saberlo todo. Y nada nuevo consienten que allí se lleve, pues lo tachan de modernismo o de locura, y aun a veces (y en esto revelan una candidez admirable), dicen que quienes tales cosas nuevas hacen, no las hacen con otro propósito que el de burlarse del prójimo, o si no con objeto de singularizarse para que se les tenga por algo extraordinario.

Señalar la dolencia, y no dar la medicina, de poco podrá servir. A toda costa pues, hay que hallar camino a tales dificultades. ¿Qué debe hacerse?

No de otra cosa, sino de que existe tal problema por resolver, tiene que venir la orientación debida y que puede provocar la formación de un núcleo que ya enderece otro rumbo. Que se proponga problemas serios, considerando siempre *la situación en que estamos y los medios de que disponemos*, para determinar lo que podemos y debemos hacer, y también aquello que hemos de desechar.

Por el momento (y cualquier agrupación que se hiciese debiera ser con tal propósito que se dijera), lo primero, y tras el estar persuadido de que cuanto se hizo es mediocre, lo primero a ensayar, es el entrar, por fin, en un *concepto claro y positivo* de todo lo que atañe a la esencialidad del arte, y ya no proceder así por instinto. Por esto, en los estudios que anteceden a éste, se han dado nociones bien precisas de cuanto es necesario para entrar en la nueva senda y cambiar de plano.

En el fondo, tal idea de ir al encuentro de soluciones definitivas, puede venir del abandono, por descrédito, de la vulgar producción de viejos pintores y del evidente fracaso de los jóvenes.

Tal es lo que yo veo en el momento presente en alguno de los países de este continente. Y ésta es la mejor disposición para dar curso a una nueva actividad. Quedarán rezagados, gente reacia o asustadiza, pero a éstos hay que dejarlos y seguir. Tanto peor para ellos.

Esos, seguramente no han sentido la vibración del momento de hoy, que es al fin la de proponerse cosas *concretas*. En primer término, situar el problema en su terreno propio, que es el de la *plástica*. Por eso establece: *que la vida de la plástica no viene de la representación*, del dramatismo del cuadro, de lo aparente, sino *de la función de sus elementos abstractos*. Y entonces, si un *nuevo plano se establece*, un nuevo movimiento o agrupación debe surgir. Porque, de manera absoluta: con el concepto que del arte se ha tenido hasta el presente *es imposible convivir* en este único terreno de verdad. Y esto se puede comprender o no, y en caso afirmativo,

la *posición debe ser radical*. ¿A qué perder tiempo en titubeos vanos, cuyo resultado tendrá que ser incierto? Ya lo hemos visto: era algo que no venía de ninguna parte ni se dirigía a parte alguna. Algo sin raíz, algo que trajo el azar, expuesto, aún, a nuevas contingencias.

Por el momento, pensemos que el tiempo del genio ha pasado. No nos cuadra tal posición en este *principio*, pues démonos cuenta de que estamos en un principio. Hoy se quiere al hombre humilde, consciente, *que sabe lo que hace*, que sabe que todo reside en el *perfecto ajuste*, en el *perfecto orden*, y que es de donde tendrá que surgir, con el tiempo, la obra perfecta, la divina música en la pequeña obra. Este hombre sonreirá ante el genio de generación espontánea, ante la obra de muchos metros, aparatosa; borrachera de pintor, innoble engendro, vergüenza del arte. Sonreirá, porque sabe dónde reside lo perfecto: tiene su medida, tiene su claro concepto, toca realidades, y realidades que ama y respeta.

En posesión del secreto, él ve lo que no ve el otro, porque *sabe*. Pero también porque otro espíritu le anima: está en el verdadero *conocimiento* y por esto en el *equilibrio*.

Y ved ahí aún lo que puede agruparnos: si el discernimiento es justo, en cada uno de nosotros tenemos que llegar a conclusiones idénticas: bases que ya hemos expuesto. Y si el impulso es igualmente generoso, si nuestro común deseo es estar *en la verdad de las cosas* (anteponiendo esto a toda otra consideración), nuestra acción podrá ser concorde. Si además la voluntad no mengua, si el empeño es decidido, el resultado tendrá que ser una realidad. Pues si el problema está bien planteado, el resultado tendrá que ser satisfactorio.

Blindados contra la sonrisa del incrédulo, la fe no ha de desmayar. Sabemos que hemos de estar en polo positivo, y no en polo negativo. Como decía Safo (que era una pitagórica), debemos decir: "las lamentaciones no nos interesan, no están permitidas en la mansión de las Musas". En efecto: estar en lo positivo es estar dentro de la armonía total; estar en lo negativo es estar fuera de ella, que es como estar en el vacío.

Y lo mismo el arte: debe estar en la *geometría*, en la *arquitectura*, en lo *abstracto* de sus elementos, pues ha de ser *universal*.

Yo tengo entendido que un hombre es grande, no por sí mismo, sino por aquello que ha *comprendido* y por *aquello a que se junta*. Verdades que puede encontrar en lo profundo suyo, pero que no son suyas, pues son universales, y lo mismo el arte. Por eso debemos conformarlo siempre con lo universal.

Si en el artista, pues, ha habido un *cambio de plano*, se habrá salvado, y por esto podrá ayudar, con su obra, a que los otros también cumplirán su evolución: lleguen a un nivel que aun no hemos alcanzado y en el cual ya debiéramos estar. Porque, estar o no en ese plano, equivale a decir: estar o no en el arte.

No, sin llegar a *ciertas calidades* no hay arte; sin llegar a cierta *comprensión geométrica* no hay arte; sin llegar a *lo abstracto* no hay arte; y el saber pintar y dibujar no consiste en un dibujo fotográfico, que es el que se enseña en la academia y que es el que suelen practicar los pintores, sino en *otro dibujo*, y *otra pintura*, en la que intervienen los elementos que se acaban de señalar.

Piénsese que se está en la rutina de un oficio, piénsese que se está en la mayor inconsciencia, piénsese que se está en un "primarismo" de lo más vergonzoso, y que no se poseen valores de ninguna clase, ni personalidad, ni el deseo de encontrarlos y . . . , ¡ni el atisbo de que puedan existir!

¡Negra noche para estas tierras . . . ! ¡Hay que despertar! Maltratarse, disciplinarse por tanto pecado artístico, y con piedra golpearse el pecho y rajarse el cráneo, si conviene, para que la idea entre! ¡Carnaval de arte, en que todo es chillón! Por esto no se percibe el son dulce de la armonía: *el gris*. ¡El gris caro a los grandes! Y el blanco, y el negro, y las tierras . . . y el tono . . . y las calidades: ¡valores todos absolutos, esenciales, pues sin ellos no hay pintura!

Ven aquí, negrito de Africa: tú posees el *tono*, enseña a pintar a ese pobre maestro laureado. Tú, con un poco de barro y cal, o yeso, lo hallarás, y con negro del carbón o del alquitrán . . . , cualquier cosa, y luego el color: la tierra ocre y la tierra roja, y basta. He aquí el *tono*. Eso que esos otros ni sospechan que exista.

¿Y la forma? Enseñales qué es eso, tú que estás en lo *abstracto*. Enseñales lo que es el *plano geométrico*, y que *el arte es encontrar eso y no el imitar*. Enseñales lo que es el valor del *grafismo lineal*. Y diles que el arte será volver a eso.

Negrito de Africa: tú posees la ciencia más profunda, porque no estás en lo *aprendido*, sino en lo *que se sabe sin aprender*: don de Dios, patrimonio del puro y del simple, que sabe estar en el ritmo, y que sin saber el nombre, es pintor, escultor y artista verdadero.

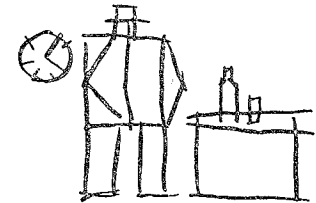
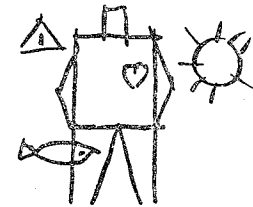
No tengo que decir que todo nuestro esfuerzo querrá rescatar nuestra virginidad perdida, aunque esto parezca un contrasentido. Porque, de quien no halle lo *imédito*, que será lo suyo, podrá decirse que, artísticamente, aun no habrá nacido.

Sí, señores: hay que ser primitivo en el siglo xx. Sin temor a las formas nuevas, que han de entrar en la geometría, en el plano, en los valores abstractos, ¡en la pintura! Sin asustarse de los grandes navíos, ni de las chimeneas de las fábricas, ni del tránsito de las calles, ni de las altas casas . . . Sí, primitivo siempre, y ahora, más allá del Impresionismo, más allá de Cézanne y el Cubismo, en el *hecho pintura*, en su abstracta esencialidad, en la *idea*. Y esto, pintor, lo conseguirás (si lo eres) a la vista de tu paleta: negro, blanco, rojo, ocre, azul, en su pura naturaleza de *tono*. (No se habla aquí de color, y tú, si eres pintor, seguramente me entiendes.)

Traza unas rayas: verticales, horizontales, en ángulo, curvas, etc.

Haz paleta: mezcla *tonos* (siempre tonos) y trata de hallar su *música*, pues para eso haces tu obra. Y sigue: ya comprendo, ahora surgen, dentro de esos valores, *valores de la ciudad*: tal plano blanco con los rectángulos de las ventanas; tal ángulo, la fachada de una fábrica; tal rojo, una pared o un libro; tal azul, un jarro o el cielo. Pero borra eso: considera ahora la Creación. Eres ahora el Hombre-Universo, geoméricamente todo está en ti: el sol y el pez, el amor y la cruz, la llave y el navío, el ser humano y el botijo de barro. Todo. Y ahora eres primitivo en línea y en piedra.

Agosto de 1934.



HOMBRE UNIVERSAL

HOMBRE INDIVIDUO

ABSTRACTO
MENTAL

CONCRETO
VISUAL

PINTURA
UNIDAD POR EL COLOR
PINTURA PLANISTA
TONOS LOCALES

PINTURA
UNIDAD POR EL COLOR
PINTURA A TRES DIMENSIONES
PASAJES

ESCULTURA
FORMA EN EL RITMO

ESCULTURA
FORMA LIBRE

ARTE CONSTRUCTIVO UNIVERSAL. (MS)

TODOS LOS ORDENES EN EL OREN - LA TOTALIDAD

LEY FRONTAL [CONSTRUCCION] RITMO

+ ARTE ES SABER CONSTRUIR CON LAS REGLAS X
SIMBOLISMO DIRECTO

EQUILIBRIO

QUIZÁS parecerá fuera de lugar el traer aquí ciertas cuestiones apartadas del orden estético, y que nos extendamos sobre ellas, al parecer más de lo conveniente. Yo no puedo pensar así, puesto que lo hago, pero quisiera dar satisfacción a este posible interrogante: ¿por qué tales cuestiones?

Creo que han de traerse aquí no sólo aquellas nociones conducentes al esclarecimiento de lo que pudo, en un momento dado, hacer posible la aparición de *una forma* (materiales que ya, en sí, han de ser de diversos órdenes), sino también, y a fin de que esto sea mejor comprendido, y más aún, *incorporado*, cosas de otro orden y en otra forma. Porque si lo que aquí se estudia, tuviera solamente que dar satisfacción a la erudición, o solamente ensanchar el bagaje técnico de cada uno, no valdría la pena que yo escribiese. Y hay que decir, ahora de paso, que ésta suele ser la actitud de profesores y alumnos en casi todas las partes del mundo.

Pues bien: o aquí hemos de hacer las cosas completas, o mejor será no hacer nada. La intransigencia en este punto ha de ser absoluta.

Por ejemplo: yo he dicho, más de una vez, que no bastaba ser arquitecto; es decir, saber solamente aquello que a la técnica se refiere, sino que había que *sentir la arquitectura*. Por esto, con referencia a otras cosas que aquí se estudiarán, ha de ocurrir lo mismo.

Yo no establezco diferencia entre un arquitecto, un poeta, un pintor o un músico, porque *si difieren* en el modo de expresión (y debe ser así, y aun de manera bien concreta), el fondo de todos debe ser el mismo. Y quien no lo vea en esta forma, anda perdido, pues no comprendió ni vió nada; anda a ciegas. Y anda así en esa obscuridad (que él podrá creer

luz), porque *no va al fondo de las cosas*, que son bien distintas a aquéllas en las que él piensa. Por eso nos hace reír cuando saca de su almacén tantos nombres y pueblos, tantos términos técnicos, que retiene su pasmosa memoria; y reímos, porque nada de aquello es arquitectura, ni pintura, ni filosofía, ni escultura, ni poesía ni música, porque todas esas artes *existían antes, mucho antes, una eternidad antes*, que todos aquellos términos petulantes; *mucho antes*, porque su origen se pierde en *la estructura del universo*.

Pues bien: ¿sería posible llegar *hasta allí*, explicando todas estas artes (como en la mayor parte de las escuelas se hace), tratándolas bajo ese solo aspecto *material*? Pues material es, dígame lo que se quiera, y pese a que, a veces, se quiera revestir la cosa de grave aspecto filosófico, o bellamente se la adorne con ribetes poéticos.

No es nada de eso, hay que ir más a lo profundo. Y habría que maldecir al arquitecto que hace sólo casas de piedra o de hormigón, *casas sin alma* (usurpador entonces de un título que no le cuadra), y también al pintor, creador de ficciones, y al literato sentimental o dramático, que pasa ante nuestra vista su *film* de vida real, y nos deja recuerdos de muertes, de horribles escenas humanas, que él describe para sobresaltarnos (no tiene derecho) y que se nos pegan para tiempo; o ese otro, el pintor, que toma la estridencia por armonía, el pegote de color por la fuerza, el galimatías por una composición; y lo que hay, es que no sabe otra cosa que darle al pincel, tal como lo ha visto hacer a otro tal, llenándose la boca llamándose artista *plástico*, y no hay en él nada más, pues el pobre está en la más grande ilusión. Pero ése, encuentra gente con tal pobreza de espíritu que le admira, y eso le hincha como a un pavo. Y por eso habla con autoridad, y si conviene grita. ¿Acaso no tiene él derechos adquiridos? Muchas revistas se han ocupado de él, y allí le han dicho que es un "valor de los más destacados de nuestros plásticos", y luego que ha tenido recompensas y encargos oficiales, etc.

Sigamos: el artista, generalmente, quiere despertar en nosotros *un interés real*, y ahí está su tremenda equivocación. También se equivoca el público en pedirle eso.

El arte, según yo creo, no debe hacer reír ni llorar, ni causar placer imitando lo vivo, lo cual no deja de ser infantil. Al contrario, el arte debe aquietarnos, aligerarnos del dolor o de lo grotesco o sensual, para devolvemos por encima de todo eso. Esta es mi creencia.

Por lo tanto, debe llevarnos *más allá de las cosas y de los hechos*, y ya hemos visto por qué vía podemos ir...

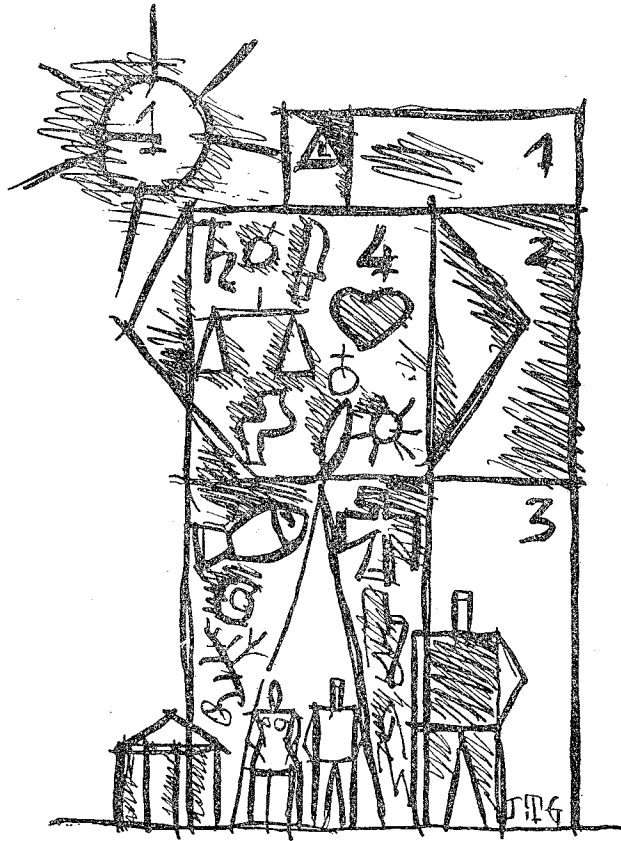
Pero, ¿qué es *ir*? Ir es *ser y estar*; es *ser ya, eso*. ¿Podría tener lugar de otro modo?

Si preguntásemos a uno de esos simuladores con título: ¿para qué se vive?, respondería: pues para ganar dinero. —¿Y para qué, eso? —Pues

para vivir sensualmente, y hacerse servir, y para dominar o mandar, y hacerse adular.

No es ése nuestro camino. Ese camino, que es el del artista comerciante, del arquitecto comerciante, del poeta comerciante, etc., no es el nuestro, no debe serlo.

Táchesenos de bobos, que a pesar de eso, debemos tomar otro rumbo.



El nuestro es *negocio de espíritu*. De ahí, la insistencia mía en ciertos temas que serán aquí tratados, y que aparentemente parecen ajenos al arte.

He hablado de *equilibrio*. ¿Puede llegarse en la obra de arte a eso, sin que el artista lo esté y lo sienta? Las cosas de veras, son aquellas que lo son en realidad.

Tenemos que exigir pues, previamente, *equilibrio en el artista*, para que después esté en la obra. Y yo no sé de idea que sea más fecunda que ésa. Porque, que se examine cada uno y vea en qué punto se excede o

dónde se halla en defecto. Y quiera sentirse equilibrado; quiera sentirse en la *medida*, que nada podrá darle mayor fuerza.

Hecho así, el artista, elevado su espíritu, tiene que hacer la obra que le corresponda. Y no hay otro camino.

Nos dice Pitágoras: "aquel que va más allá de la *medida*, es que no tiene fe en las leyes que rigen el Universo".

¿Qué quiso decir el sabio con esto? ¿Cuál sería esa medida? ¿Cuál esa armonía universal?

Pasó mucho tiempo antes de que yo comprendiese qué era esa medida y esa universal armonía, y qué era *equilibrio*.

Y esto puede ser nuestro, depende de nuestra voluntad.

Poseer cualquier regla, ¿de qué puede servirnos sin el espíritu? Y la pedantería viene de usarla sin el espíritu. De ahí que los antiguos no iniciasen al neófito en ciertas cosas, hasta que estuviese convenientemente preparado.

Y puesto que hemos hablado de la íntima estructura del Hombre y del Universo, el equilibrio podemos hallarlo.

Agosto de 1934.

Lección 6.

SER PARA HACER

Es, si se quiere, de tanto valor para la finalidad que perseguimos, todo aquello que se refiere a la obra, como lo que se refiere al artista, porque ambas cosas deben fundamentarse en lo mismo, que será, siempre, aquello esencial a todo fenómeno: la ley; y ésta, a su vez, puede ser parte de algo aun más universal.

Puede verse, entonces, cómo las cosas todas no son más que *modos de manifestación*, por ser todo, *uno y lo mismo*, como dijo el filósofo, y escapando así a *la relatividad de las cosas*.

Sin poner en juego todas las fuerzas del alma, y todos los conocimientos, y la adhesión toda de nuestra voluntad, no nos será posible llegar a la debida altura, y habrá quien retroceda y lo deje, buscando camino más fácil, y habrá quien lo deje por falta de fe en un resultado, y habrá también quien lo abandone por no tener fe en sí mismo. De todo esto habrá, por ser tan varia la naturaleza del hombre, y todo estará bien, por ser el destino de cada uno, suyo, ya que ha de ser obra de cada uno, su vida.

Por todo esto, como a veces el alma duerme, como a veces engañosas figuras de cosas pueden desviarnos del recto camino, como la atención otras veces no ha considerado debidamente, y, por esto, tomamos lo falso por lo verdadero; de ahí el que, siempre, debamos escuchar a hombres cuya misión parece ser ésta de despertarnos, de avivarnos ese fuego interno que llevamos, hasta que nos abrase; y también de servirnos, en ciertos momentos de duda, de mejor consejo. Pero hay más: a veces, la sola presencia de ellos nos mejora, y es porque el espíritu es contagioso (y esto tanto en

bien como en mal), cosa ésta que conviene discernir para nuestro mayor provecho. Y así como hay hombres de esta suerte, así también hay ideas generosas que pueden levantarnos, y guiarnos, acompañarnos como prudente guía. Pero, si una vez hemos conseguido ese grado de elevación, donde todo es armonía, menester es no olvidarnos, *referirnos siempre a eso*, y no descender a menor respeto de nosotros mismos y de esas cosas. ¿Y por qué no ser siempre mejor, si se puede? Y si una vez, hallándonos en la bifurcación, pudimos saber lo cierto, y por esto, pudimos ya poseer *para siempre* algo que también para siempre pudo servirnos, ¿por qué no usarlo? El arte se compone de todas estas cosas, y no de otro modo es que puede expresar algo de misterioso, porque no es la música que oímos a cada momento y en la calle. Y miremos ahora lo que hay dentro de muchos artistas, de poetas, de gente que escribe o compone música, de otros que construyen templos y palacios, y... bien vemos lo que va a materializarse de ellos, que no es lo que debiera. Por esto, ahora, nosotros, en plan *de hacer, de estudiar para hacer*, de estudiar *para mejor hacer*, situémonos en la actitud debida. Con otra luz que la del día, y ni con otra, sino con la del espíritu, hemos discernido ya bastantes cosas. Sabemos que hemos de llegar a un equilibrio, y también que, para obtenerlo, hemos de apoyarnos del lado positivo y no del negativo de las cosas. Y encaminando nuestro deseo a eso, comenzamos normalmente como todo comienza, que es recibiendo la vida de nuestra madre, la tierra, y de nuestro padre, el sol, y así atendemos primero a lo físico, y sin dejarnos llevar de fantasías, mantenemos un equilibrio en todo, y ello no por el pensamiento ni por el estudio, sino *sintiéndolo*, ya que sabemos que así nada descuidaremos. Equilibrio, que luego vemos que es *medida*, ya que si nos excedemos en algo lo perdemos, y que también debemos *sentir*, antes de pensarlo.

Y ya dijimos, otro día, qué era estar en tono positivo y qué en lo negativo, y que lo positivo era siempre pensar el bien y lo perfecto, y que si en nuestro espíritu no dábamos entrada más que a eso (pues en realidad es lo único que debemos considerar como existente), con ello podríamos construir la mejor mentalidad. Y del mismo modo, pensar que sólo tiene razón el optimista, y así todas las cosas positivas. De más en más, con este esfuerzo, nos acercaremos a aquello que puede llamarse *eterno*, porque es ley; a las formas puras (donde ya el drama no existe), a lo que es por sí mismo, y así, podremos traducirlo en nuestras obras. Como la abeja, que destila en la miel lo que ha libado en la flor, así también el artista, viviendo en un mundo superior y con ese vehemente deseo de lo perfecto. Pues creo que *sin ser*, sin vivir *en eso* y *para eso* y con toda devoción, no podemos tampoco dar nada equivalente. Es, pues, muy importante el formarnos en tales disciplinas, si queremos (huyendo de la mediocridad) hacer obras con sentido. Habréis visto a cada momento, y en ocasión de cualquier cosa, y aun la más insignificante, que podéis dejarla o tomarla, hacerla o

dejarla de hacer, o hacerla bien o mal, que será hacer lo bueno o lo malo. ¿Y por qué siempre no ha de ser lo primero: lo exacto, lo justo, lo bien proporcionado, lo que mejora y nos mejora? Vuelvo a repetir, que no hablo aquí de lo que pueda *pensarse*, sino de esto que debe *sentirse*. Y así, es *ser*. Y ser para que *sea* en nuestras obras. Porque yo afirmaría que, sintiendo lo justo, se va a la medida precisa y sin otra regla y compás, aunque valgan éstos, luego, para corroborar lo primero. Y *sentir*, no es, en suma, más que *una actitud*. Sólo que es menester vigilarse.

Todas estas cosas, si las traigo aquí (y quizás, aparentemente, apartándome de lo que aquí debe ser objeto de estudio), es por parecerme que es el germen de toda forma ulterior, fuere la que fuese, y en lo más concreto, plásticamente hablando, de lo que realice el artista. Pues el aspecto plástico, ¿puede ser otra cosa que *eso mismo* revistiendo aspecto material? Al menos debe serlo, si queremos que en la *materia* esté la *idea*, o mejor: si queremos que esa materia *sea idea*. Y justamente está ahí el *hecho*, pues ante todo, es lo que debe considerarse en un proceso morfológico. Cae, pues, de lleno tal estudio en el objeto que aquí debe tratarse. Es del alma, de donde viene todo, de su deseo y de su fuerza, que humaniza entonces la geometría. Sabiduría y ciencia, entonces, se unen. De nuestra vida tiene que tomar vida la obra; así como de la madre el hijo. Importa, pues, que nuestra alma sea un alma bella. Y con esto se demuestra que el arte no es como una técnica cualquiera, ya que nos obliga a estudiar estas complejísimas cuestiones, y que el artista tiene una posición en el mundo, bien determinada y no de todos comprendida, y que si falta *esta base* no es posible construir nada. Dijimos, no hace mucho, que la naturaleza y la materia plástica debía inspirar al artista (y bajo ese sentido las tomamos como punto de partida), pues el verdadero arranque de la obra *debe ser en el alma*. Y de ahí que el copiar cualquier aspecto natural es como no hacer nada. Porque en el alma se crea la forma (se gesta). Y toma la materia afuera, que es sólo donde debe y puede tomarla; pero en lo puro, en la razón, toma la geometría. Pero, ¿qué es esta alma de que se habla aquí? Nuestra cifra, nuestro signo, la fisonomía que nos pertenece y que se define con la palabra *personalidad*. Y como el hombre, así también el mundo tiene su alma: es el espíritu de la naturaleza. Por esto, la forma *ha de ser interpretada*. Y sin ciencia ni estudio el hombre la interpreta, y el niño, y hasta el animal. Es el profundo y metafísico arte de los llamados salvajes (el arte negro y australiano) y el arte arcaico. Ese llamado salvaje, interpreta la forma (que no es lo mismo que decir que interpreta la realidad), vive en su alma esa forma, pues la conoce intuitivamente, directamente, y al crear algo que responda al espíritu de ella (su obra, un fetiche), se guarda de copiar la realidad de donde partió, pues allí ya no está lo que él ve, y acude a la geometría para dar forma a su obra. Junta con eso, a lo universal de la naturaleza, lo universal de la razón, y que es lo geomé-

trico. De ahí una obra perfecta. Y más aún si por tradición conoce ciertas reglas de ordenamiento y además posee su sentido.

Con esto hemos establecido dos planos que netamente pueden destacarse: el de lo universal de la Razón y el del Alma. Ambos deben juntarse en cada obra, yuxtaponerse, fundirse, pero, ¿sobre cuál vamos a apoyar? Siempre en los dos, y, según cada uno, más en uno que en otro. Y para volver a lo del principio, hay que decir también, que si en filosofía primero es vivir que filosofar, lo mismo es en arte. Debe vivirse *este equilibrio* antes de querer realizarlo en la obra. Pues si el alma es la vida, la razón es la norma. Y al decir razón, aquí no hablo de pensar, hablo de *sentir esa razón* —que es a lo que yo llamo geometría (que también debe sentirse) y que no sé si esta razón que digo difiere de la abstracta y de la práctica, pero que es razón que *se siente*—, acaso razón y alma juntamente. Y como todos sois hombres, como yo, debéis saber a qué me refiero. Por eso hablaba al principio de *ser* —de ser esa cosa— de ser esa razón y geometría, porque el espíritu de la naturaleza ya lo poseemos, ya *somos eso*. Y por esto, toda forma que va a eso geométrico universal se agranda. Y del mismo modo nuestro vivir y ser, huyendo de lo mezquino, que toma también consistencia en eso. En lo que se siente, como he dicho, no se razona, pues es *una actitud*, y el mismo gesto en la obra de arte. Al hablar más adelante de los cubistas, se verá que trabajaron mirando hacia adentro y no hacia afuera: *miraron al alma y a la razón*. Pero se quedaron chicos, porque faltó el soporte de su vida, que no se inspiró en lo mismo. De ahí mi insistencia, ahora, en tratar la cuestión desde ese lado: de que debemos *ser* ante todo, ser como se ha dicho, para después hacer.

Ahora bien, yo creo que nosotros debemos buscar otro equilibrio que el del salvaje (ese hombre de la selva, de la naturaleza, ya que, el salvaje de París fué sólo remedo de salvaje) pues, si con el hombre, en la escala de la naturaleza, comienza otro mundo (el de la Razón) *es en ése en quien principalmente debe apoyarse con el fin de seguir la natural evolución de la vida*.

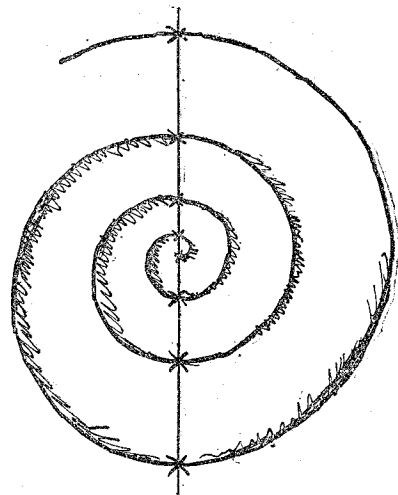
Puede ver entonces que el orden completo de la creación está en él (pequeño dios si se quiere —aunque aquí no haya medida—, suma de todo) y entonces, ¿qué es lo que hace, qué es lo que debe hacer? Toda medida está en él, todo orden y jerarquía, toda idea (idea de seres, de mundos, de cosas), toda ley —y lo abstracto, lo puro— y el alma. Ve que el hombre (el hombre ideal) es *un cosmos*, y por esto, que ésa debe ser la idea matriz de su obra: ese hombre abstracto, que es antes que todo. En realidad, todo hombre *posee algo* que puede situarse antes de la creación de los mundos.

Pues bien, busca ahora su propio equilibrio allí (y esto también lo hemos estudiado) y en la arquitectura de su obra: las partes de que constará y el modo y su función —y entra allí toda criatura viviente y astro,

pues está haciendo el mundo— ya que, desde ese centro abstracto, puede situar debidamente lo concreto, pues opera, en cierto modo, como demiurgo —y así crea su obra a imagen del hombre— y así, también él tiende a acercarse a su equilibrio eterno.

Esta es la tradición del civilizado —del hombre de la geometría—, del hombre de la armonía, porque ha comprendido (porque sabe) que si lo fijo es la ley, la vida es movimiento (el desequilibrio que quiere equilibrarse —la polarización—, la identidad de los contrarios; ya lo hemos estudiado), y sabe también, que si la idea es el padre (lo abstracto, el uno, la Razón), la madre de todo es el Alma (el dos, lo que gesta) y que la obra (el tres, lo real, lo realizado) es lo que se manifiesta como cosa. Y esa idea del hombre, tanto la realiza un templo como una vida (porque todo es conjunto ordenado; idea que se llamó clásica), es Egipto, Grecia o Bizancio. Y otro arte que no esté en esta elevación y esta profundidad, y en este equilibrio, no creo que merezca el nombre de tal, como tampoco un vivir desorbitado, porque vivir es cuando se vive en eso universal.

Agosto de 1934.



Curva de crecimiento armónico.

Lección 7.

RECTIFICACION DEL CONCEPTO DEL DIBUJO

I

LA geometría, por ser algo puro, no es la vida, pero es un lenguaje —puede ser un lenguaje— y lo es para el arte y también para toda expresión del hombre. Geométricamente nos expresamos al querer, con el gesto, traducir algo que queremos decir y, a veces, cosas muy complejas. El gesto del bendecir y de la maldición, el saludo, la afirmación y la negación, el silencio, y todo signo o gesto de ritual. Y es geométrico, porque se sirve, a veces, de figuras bien acusadas; y aunque así no fuese, es lenguaje de figuras y de signos, que hacemos, y con esto también se prueba que poseemos un dibujo, esto es, *la facultad de expresarnos gráficamente*. Y con esto que se posee, como ya se ha estudiado, puede el hombre menos ilustrado decir cuanto quiera. Lenguaje que fué el del hombre primitivo, el cual tradujo lo más hondo de su alma, hasta que después, por tradición, aquellos signos fueron ya lenguaje universal (por depuración) y así nacieron tantos signos que aun perduran.

En esta geometría, como ya se ha dicho, entra en juego algo que hace que el signo no sea lenguaje convencional (como pueden ser nuestras letras o guarismos y otros signos), sino algo *efectivo*, no sólo por estar basado en las leyes de nuestro pensar (y hablo aquí del signo como geometría y no de lo que puede expresar el signo), leyes que se conforman con las de la razón (lo abstracto), viniendo a ser, por esto, como una traducción de esa razón pura.

Y el dibujo (ese dibujo innato que todos poseemos) es como una extensión de ese lenguaje geométrico, pero entonces, ya asociado al conocimiento (inteligencia), expresión de esta relación que existe entre nos-

otros y las demás cosas, pero siempre conservando la base geométrica.

Hasta aquí las cosas se producen de una manera natural, sin complicaciones. Pero, así como desnaturalizamos muchas funciones para hacer de ellas un placer, y entonces nace el vicio y la desviación de su recto sentido, así también acontece con esto del dibujo. Lo sacamos de su función natural y, aislándolo, queremos que él nos procure un placer que no debe, llevándolo a las complicaciones más disparatadas. Así parece, pues se transforma, esclavo, en un medio de decir lo que no debe.

No dejo de reconocer que es atrevido el decir esto, no porque no sea cierto, sino porque el criterio común le es opuesto. Pero justamente, para rectificar éstas y otras cosas así, es para lo que se escriben estas lecciones. Y ya puede verse, el volver al origen, el volver a lo antiguo, ahora aquí tendrá que resultar lo más nuevo. Y ¿será posible que algún día, maestros como hay aquí, dóciles a la voz del recto sentido más que al fácil halago de la aprobación general, se decidan a dibujar infantilmente? Sería esto en ellos la mayor prueba de su sinceridad —la mayor prueba de adhesión a la verdad— y la mayor prueba de su espiritual juventud. Puedo creer en este milagro, porque yo mismo he resuelto así la cosa, y sin tener en cuenta ningún género de consideración. Pero ya dije antes en otro lugar, que el hombre en sí no es grande, que se hace grande cuando se acerca a la verdad, y vive cuando vive en esa verdad; no hay otro camino. Y el arte es grande por lo mismo, por acercarse a eso universal de la geometría, y esto lo vimos hace poco al hablar de la escultura africana.

Dije hace muchos años, que la escuela sólo servía para deformar al niño, el cual viene por naturaleza provisto de todo aquello necesario para sincronizar admirablemente con la vida, y de ahí tanta gente estropeada como anda por el mundo. Y la Academia de Bellas Artes es otra escuela de deformación, propiamente de malas artes, origen ambas del error que después corre por el mundo, y se incrusta en la mente de las gentes, y adquiere sello oficial, con lo cual ya queda, entre otras mil cosas más, como norma establecida. Y así se construye la sociedad, pero ya vemos qué amargo fruto da todo ello.

Hay que apartarse. En la medida de lo posible, *rendir culto secreto a la verdad* para vivir, pues sólo es vivir aquel vivir que se vive en ella, o *de acuerdo con ella*.

Fué ya en las primeras lecciones que se fijó este criterio, de que no debía emplearse más que aquel dibujo innato que poseemos, y a este fin se recomendó dibujar objetos, lo más esquemáticamente posible, y también acercándose más a la geometría, y siempre conservando la frontalidad o sea el plano geométrico.

Insisto en eso por creerlo único camino. Pero hay que aclarar algo importante. ¿Podemos desaprender lo aprendido? ¿Podemos dibujar infantilmente, los que ya hemos aprendido a dibujar académicamente? Y en

todo caso, ¿será, lo que hagamos, igual a lo que hace el que nunca aprendió? Ciertamente que no nos será posible volver al estado de virginidad, pues ni a esto ni a nada se vuelve. Pero es que no debemos pretender semejante cosa, y si sólo rectificar nuestro dibujo, haciéndolo geométrico y frontal (por expresar así la verdad, y por permitirnos establecer la proporción y el ritmo, e ir con ello a lo abstracto), no dibujando por esto *cosas*, sino *haciendo conjuntos plásticos*, pues hemos cambiado de plano y estamos dentro de un orden. De manera que no se trata de dibujo infantil, sino más bien de dibujo sabio. Y por esto, el que dibuja infantilmente, a su vez debe también rectificar su dibujo, para entrar en este ordenamiento que hemos dicho. Y creo que con todo esto, queda bien establecido el criterio de lo que es y debe ser el dibujo, y cuál es su fundamento.

II

De lo que antecede hay que destacar dos cosas que debemos estudiar separadamente: 1º, el dibujo que hemos llamado *innato*, semejante al trazado geométrico de gestos que empleamos para expresarnos y que identificamos con lo puro (lo abstracto); y 2º, el dibujo *rectificado*, es decir, no de acuerdo con las leyes de la perspectiva, pero sí de acuerdo con la realidad de las cosas, el dibujo *frontal* o *geométrico*.

Dominan, dentro de la idea del espacio, la *horizontal* y la *vertical*. Las cuales, también, determinan el ancho y alto de los objetos. La *vertical* determina la *horizontal*, como el contraste más marcado (contraste que podríamos llamar absoluto, y por esto *orto=recto*), el cual, a su vez, determina el ángulo correcto, también, recto, *ortogonal*. Y por eso, por ser estas líneas lo *rigurosamente opuesto*, la función entre los dos es la *más normal*: la función en el espacio por antonomasia, ya que todas las otras se derivan y acercan sólo a ella, que es la perfecta. (Porque el movimiento circular, por darnos la perpetuidad del movimiento, nos daría la inmovilidad.) La función, pues, *normal* y *correcta* en el espacio, es la función ortogonal, motivada por la vertical y la horizontal. Y como hemos dicho, ella motiva el ancho y alto de los objetos.

Vistas así las cosas, nos encontramos con *dos dimensiones*: alto y ancho. ¿Existe una tercera? Sí y no. Existe, sí, pero no como *nueva función*, sino como *repetición* de esta primera función en el espacio; algo, pues, *idéntico*. Por esto, en el *cubo*, si vemos que se proyecta en *seis direcciones opuestas*, encontramos, en cambio, que los ejes de estas proyecciones se reúnen en un *centro único*. Y esto puede probar que *una sola* función tiene lugar: ésta, en sentido ortogonal. Como función, pues, el sentido ortogonal es como un sentido *en sí* que poseemos, y que nos sirve para construir todas las posibles figuras; *sentido de contralor* y también de posible medida y de punto de referencia para cualquier operación espacial. Y con

él, el hombre, ha llevado en la construcción real toda suerte de creaciones suyas, y esto lo vemos con sólo mirar a nuestro alrededor. Es pues el sentido recto de todo y por esto *única base* para todas las posibles operaciones. Y ésta es la base que nosotros hemos tomado para fundamentar nuestro arte constructivo, y también para norma del dibujo de cualquier objeto. El dibujo, pues, *frontal o geométrico, sin profundidad*, es el dibujo correcto. *La realidad de las cosas*, que podemos medir y tocar, se presenta también así al conocimiento. Estamos, pues, con todo esto, dentro de una realidad. Y tan cierto es, que el error de la perspectiva, alterando todas las líneas, es rectificado de inmediato por el conocimiento cierto que tenemos, y, hasta tal punto, que no nos damos cuenta del *error visual*. Y fué sólo por la observación y estudio que se *descubrió este error*. Pues bien, sobre este error se fundó el *naturalismo*. Permitted al arte dar una *tercera dimensión* a la obra, *inexistente, ficticia*: dar idea de lejanía. Con esto, el arte dió un gran salto atrás (y se creyó lo contrario) pues pasó de la verdad, de lo concreto, a lo aparente. Salió del plano de la *verdad* para entrar en el *de la realidad*; de lo general para entrar en lo particular; de la *creación* para entrar en la *imitación*; y de ahí su empobrecimiento.

Véase pues, cómo el arte que viene con el Renacimiento, no puede más que traducir sentimientos y aspectos particularistas, y cómo entonces, siguiendo esa evolución, de más en más se hace chico de concepto. Y es que ha dejado lo *general y lo geométrico*, es decir lo universal. Por esto también, es a base de personalidad: arte individualista.

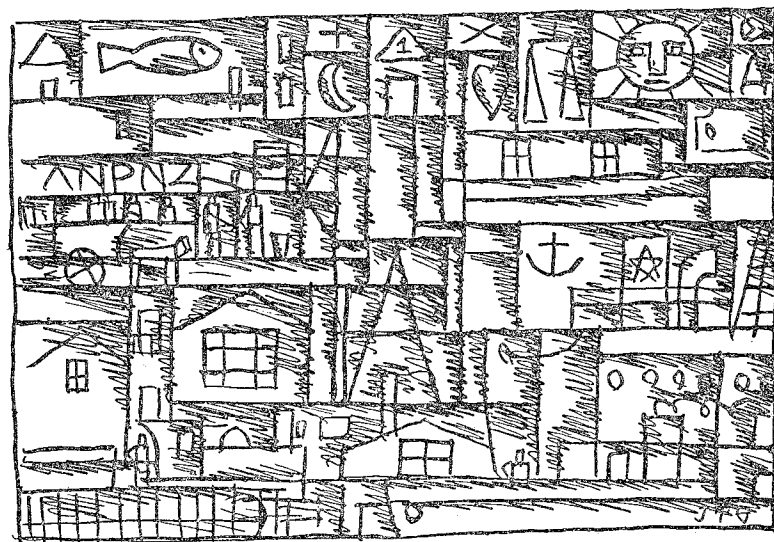
¿Qué razón tengo yo hoy, para proponer el rectificar este camino equivocado en arte? Casi huelga el decirlo, pero de todos modos, tres entre otras, pueden ser las razones principales: 1ª, porque es la única que puede llevarnos a la verdadera *vida (real y existente)* en la función de los elementos plásticos) y no a una *representación de vida*, como en las obras naturalistas; 2ª, porque es el único camino que permite la *ordenación*, es decir la *proporción*, pues el plano del cuadro es *real* y no figurado, y por esto puede medirse y encontrar relación armónica en los espacios; y 3ª, porque es el único camino que permite la *libre creación*. Y de ir el arte por esta senda, entraría de nuevo en la gran Tradición de la que no debió salir jamás. Y de querer seguirla, nosotros, artistas de América, nos colocaríamos en un plano muy superior al de los artistas de Europa, porque los más avanzados sólo parcialmente han entrado en ella. Y desde luego, nuestro concepto de arte sería muy superior, y esto también por lo que atañe al público que se iría iniciando. Y de ahí mi empeño en catequizar en ese sentido.

Hay que aclarar algo muy importante: que entrar de nuevo en la Tradición, no supone ni quiere decir volver a lo antiguo, "torniamo all' antico", pero sí a *las normas fundamentales de siempre*, y entonces con ellas (como ha sido también siempre) *decir lo que tengamos que decir hoy*.

Debemos pues, buscar tono en todo lo que nos rodea, sentir su vibración, sentir las calidades de los objetos de hoy, armonizar con todo aquello que pueda marcar *aspecto moderno*.

Y entonces nos encontramos en la obra, que si de un lado damos todo aquello que va evolucionando, cambiando, por otro damos el elemento profundo de lo eterno, la ley, aquello que es invariable. Que, si se mira bien, es lo que tiene lugar en la realidad.

La geometría es como un teclado de lenguaje gráfico: curvas, regulares o no, rectas, ángulos, circunferencias, arcos: son los pocos elementos universales con que se puede expresar todo. Todos los dibujos hechos a



base de estos elementos tienen que armonizar entre sí; estamos dentro de un orden: *el orden geométrico*. Los conceptos de cosas, pues, quedan como incrustados dentro de un ordenamiento total. Agrupar los más heterogéneos dibujos de cosas, dibujados así geoméricamente, es ya ordenarlos. No faltará más entonces que la ley de proporción determine la dimensión y el volumen, para estar dentro de un todo unificado.

El dibujo así coordinado, cuyo contenido serán ideas de cosas (objetos) puede *describir* sin destruir la unidad plástica. Y, en este sentido, es que yo reivindico la *figuración* y hasta la *descripción*. Al contrario, es que creo que debe de estar en la base de toda obra. También con esto nos acercamos al concepto clásico o antiguo del arte. Y bien otra cosa es esto —como puede verse— que el *describir imitando*, a la manera naturalista: remedo de cosa, ficción, en la que nosotros no debemos caer.

Con esto, aquí en América, nosotros estableceríamos una nueva estética: nueva por su aspecto, pero vieja, muy vieja, por su estructura; y esto,

porque debe ser así, como yo creo que queda demostrado. Y no sería menos que un nuevo clasicismo: el clasicismo de hoy.

Después de esto quedan dos puntos por fijar, y son éstos: 1º, que el dibujo geométrico debe *sentirse*; debe sentirse geoméricamente todo (lo que constituirá una arquitectura) y, para esto, es necesaria una educación.

Lo segundo es: ¿el dibujo que se puede poseer sin haber aprendido (el común medio de expresión natural de cada uno) es el mismo dibujo geométrico? En modo alguno. Sería *esquemático* pero no *geométrico*. Siendo así, pues, debe *rectificarse*. Y así queda: que si el dibujo naturalista, a base del escorzo y la perspectiva, debe rectificarse, este otro también.

Agosto de 1934.

Lección 8.

ARQUITECTURA FUNCIONALISTA

LA vida de la plástica no es la vida figurada o representada en la obra, sino la que viene del *funcionalismo* de sus *elementos plásticos*, que, por ser tales, ya hemos dicho que eran *abstractos*. Y ahora, para hacer más evidente esto, tomemos uno de los mejores ejemplos dentro de los movimientos modernos —el neoplasticismo— y del cual, sin ninguna duda, toma su arranque la arquitectura moderna.

En lecciones anteriores dijimos ya que el neoplasticismo era un arte casi científico, y por esto sin alma ni profundidad, y por tal razón, era como la antítesis del naturalismo imitativo, en el polo opuesto: *lo abstracto absoluto* y *lo imitativo fotográfico*; y que ambas manifestaciones estéticas tendrían que rechazarse por propender demasiado hacia los terrenos igualmente inadmisibles la abstracción vacía y la grosera realidad en su aspecto más superficial.

La gente moderna ha creído encontrarlo todo en el *tecnicismo*, y no ha querido creer ni recordar, *que es ante todo el espíritu el que hace grandes a las obras*. Y debía ser el arquitecto, sobre todo, el que cayese en este error, porque *el fin utilitario de su arte* podía llevarle a esa concepción materialista más fácilmente que a los otros. Pero antes de condenar, hagamos un poco de historia.

¿Por qué proceso hemos llegado al concepto arquitectural moderno? Debemos buscar su arranque o punto de partida en la pintura; más propiamente dicho en el Cubismo.

Es en Holanda, con los neoplasticistas, y en Rusia, con los constructivistas, donde comienza a desarrollarse un arte que es lógica sucesión o

desenvolvimiento del Cubismo. Hacia 1916, a un grupo de holandeses: Van der Leek, Van Doesbourg, Piet Mondrian, Kokg, Oud, los vemos reunidos, por afinidad, alrededor de la revista "De Stijl", tratando de encontrar una especie de arte científico, antipersonal, que es el que toma el nombre de Elementarismo o Neoplasticismo. Han comprendido que el Cubismo conserva aún mucho de local y personal, y una paleta sucia (según la expresión de ellos), y quieren llevar el arte a su último límite: a lo absoluto. Es entonces que sus estudios convergen en el sentido de buscar los elementos constructivos fundamentales de la plástica y las verdaderas leyes de una estructura. Y creen hallarla en la generalidad racional del *funcionalismo ortogonal*. Excluyen, con esto, toda posible diferenciación entre las obras, sean de pintura, de escultura, o de arquitectura, con lo que consiguen *una unidad de estilo*.

Pero no llegan fácilmente a esta realización. Vemos, cómo, a pesar de este criterio, sus primeras obras se basan en la realidad, y es, por simplificación, por la reducción de las curvas en formas poligonales, por la supresión de las oblicuas y por la fusión de elementos, que llegan, poco a poco, a determinar un equilibrio y *un funcionalismo*. Y el fin de ese lento y constante trabajo de depuración, consiste en llegar a establecer un conjunto puro de elementos (la abstracción total) ordenados proporcionalmente, para darnos un conjunto ordenado, sea a base de colores y planos o de formas cúbicas.

Esta técnica casi científica pronto la vemos aplicada a la construcción de edificios, muebles, objetos, y nuevos adeptos, Van Tongerloo, Domela, Vordemberge, y otros, se adhieren al movimiento. Y no hay que extrañarse, que un arte de tal suerte —impecable, preciso, exacto—, por su semejanza con lo mecánico, interese a los industriales, que ponen su mira en él, como algo sobre qué basar una nueva corriente de fabricación; y es lo que acontece. Los hombres de la lógica materialista podían comprender perfectamente a estos artistas.

La aportación de los constructivistas rusos a este movimiento, aunque menos importante, debe señalarse, sobre todo por reafirmar los principios de los neoplasticistas. Malewich funda en Moscú el movimiento suprematista. Su nombre viene de querer dotar al mundo de un espacio superior, supremo, dentro de cuyo ámbito el artista, repudiando a la naturaleza, pudiese crear libremente. Un puro intelectualismo, como se ve, pero que hizo escuela, y que por su misma irrealidad debe perder su base, y de ahí una escisión en el grupo, la cual funda el Constructivismo. Lissitzky, Gabo, Pevsner, son los fundadores de esta otra rama del Suprematismo. En sus obras en hierro, vidrio, piedra, cobre, y otras materias, han encontrado a veces soluciones sorprendentes que, sobre todo en el teatro, han hallado felices aplicaciones.

Vemos, pues, que la arquitectura moderna, toma origen en algo cien-

tífico y antipersonal. Además, que en sus ensayos ha ido demasiado aprisa.

Esta evolución tenía que ir a parar en algo propio de nuestra época: el *sentido práctico*. Los factores convergen: economía de tiempo y de espacio, estudio técnico de los materiales. Por ejemplo: la ventana ya no sirve sólo para dejar entrar la luz y el aire; es un aparato para dosificar los rayos ultravioletas. Además, el aire no ha de entrar por esa ventana, sino asimismo a través de aparatos que lo mantengan en estado de pureza y a la temperatura conveniente. Los muebles desaparecen, sustituidos por aparatos móviles que, en un momento dado, se desplazan mecánicamente. El arquitecto de hoy es *un científico*.

Epoca de arquitectura racionalista. Se plantean problemas de térmica, de acústica, higiénicos, sociales, económicos . . . , ciencia. Después de esto el *Standard*: quisiera llegarse a algo internacional (siempre de acuerdo con la industria que es la que empuja) con medidas "estandarizadas", muebles partiendo de una base de medida, materiales para tabiques a medidas fijas, etc. Es decir, que así tal fábrica productora puede inundar el mercado con tal especialidad suya. Todo un sistema comercial. Nada más.

La misma casa, ahora (pues es moda) puede verse en Varsovia, en Oslo, en Zurich, en Berlín, en el Brasil, en París, en Leningrado, o en la Argentina o aquí en Montevideo. Los factores raza, tradiciones, personalidad del arquitecto, clima, ambiente local y aspecto del país, no cuenta. El deseo de aquellos artistas holandeses de llegar a un arte deshumanizado se cumple plenamente.

Y semejante orientación determina la muerte de los oficios. Hoy, un obrero es una máquina. ¿Y entonces, qué elemento humano puede pasar a través de la obra?

El arte y el progreso no van de acuerdo. El arte puede revestir un *aspecto nuevo*, pero tendrá que decir lo mismo que siempre, o dejar de ser arte.

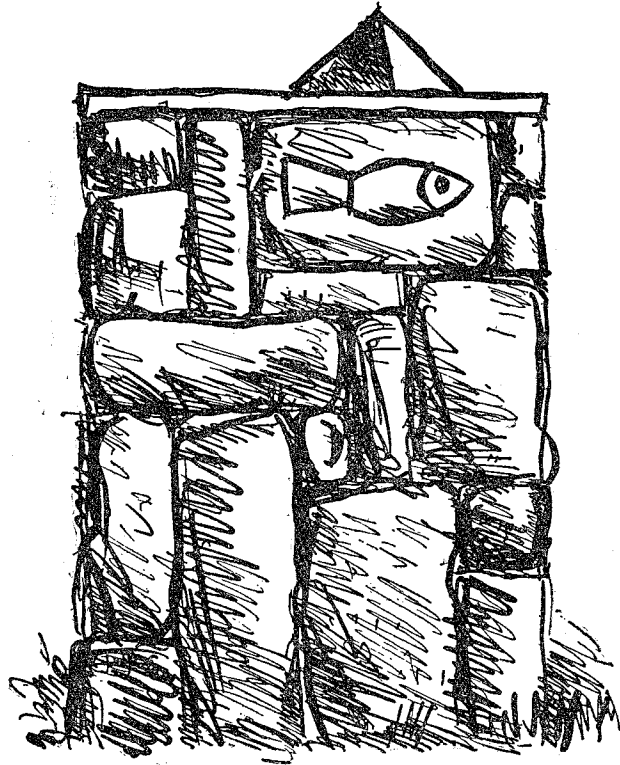
Hay pueblos artistas y otros que no lo son. El hombre del Norte, no dotado para el arte, ahora dice que el arte es el producto de un tipo de hombre poco evolucionado, y lo desprecia. Quiere la supremacía intelectual y cree que es moderno lo que va por ese lado. Y, basado en eso, construye todo un sistema: económico, comercial, industrial, artístico, moral y social. El hombre del Norte, materialista, cree que la certeza absoluta están en el metro y en la balanza, y por esto quiere basarlo todo en la ciencia, sin excluir al arte. Y sin un estado emocional, el arte no es posible. Todo signo es mágico y puede darnos la presencia del espíritu. Y en esto encuentra el arte su camino, no en la ciencia. Pero aparte de eso, *hay que construir, estructurar*. Pues sin una regla, el artista se queda en un estado inferior.

Lo que busca el arquitecto moderno, si bien se mira, ya está resuelto en el *pueblo*: diversos factores, estéticos, sociales, económicos, etc. Pues

siempre la arquitectura ha sido eso. Y las otras artes se agrupan a su alrededor. La casa moderna, creada por el arquitecto racionalista, carece de expresión espiritual. La casa científica, hecha con vistas a todo lo que se refiere a la vida física, es incompleta.

De todo esto se deduce que, si en principio, tal concepción arquitectural está bien, no lo está del todo, *por faltarle espíritu*. Problema que hace poco se planteaba un modernísimo arquitecto italiano, y que no se resuelve. Hablo de Sartoris.

Agosto de 1934.



Equilibrio de volúmenes.

Lección 9.

ESPIRITU Y MATERIA

Soy un pintor. Un buen señor me dice: es preciso que usted haga cosas que gusten al público. Usted tiene una familia que sostener, etc. Yo pienso: es cierto. Y me pregunto: ¿qué hay que pintar para interesar al público? Pintorescos paisajes naturalistas, bien reales, hermosas mujeres poco vestidas, es decir, darle aquello que a él le guste ver y tocar en la realidad. Algo en relación con la vida que hace, con el ambiente en que vive. Y veo inmediatamente que eso que él quiere no tiene nada que ver con la pintura.

¿Qué es la pintura? Una arquitectura de formas: tonos bien puestos encima de una tela, proporciones, armonía, ritmos... Y veo que, para agradar al público, tengo que mirar, *con mis ojos*, las cosas como todo el mundo, y copiarlas. Y puedo, es claro, ir un poco más lejos, y escoger con cuidado un trozo de paisaje, o combinar objetos, o buscar un buen modelo. También oponer ciertos tonos, simplificar, exaltar o acentuar ciertos colores, sombras o trazos... Y puedo hacer todo esto comparando lo que me gusta más, reflexionando, siguiendo a la emoción que experimente, y hasta a mi instinto. Esto en cuanto a dicha *pintura naturalista*.

Pero si quiero hacer la *otra pintura*, ¿qué debo hacer? Veo que nada de lo que es preciso para hacerla puedo hallarlo en la realidad, es decir, en esas cosas que yo puedo ver *con mis ojos*. Porque si pongo algunos tonos sobre la tela, es necesario, para acordarlos, que busque *una relación* con algo que *yo siento dentro de mí mismo*. Si quiero establecer un ritmo, lo mismo. Si quiero realizar un conjunto plástico, tengo que buscar una proporción en los espacios —algo que los relacione armónicamente—, y también esto

debo hallarlo en mí. Y si finalmente, quiero hallar un gesto, una expresión, esto también tendré que *sentirlo* yo.

Y ¿haciendo todo esto, es que voy recordando algo que he visto en la realidad, y, sin darme cuenta, *copiando algo*?

Nada de eso, *porque apoyo sobre un tono que no está relacionado con nada real* (y lo mismo con lo demás), porque todo lo que puedo recordar es algo real; y esto sobre el cual apoyo no lo es. De la misma naturaleza que cuando se me ocurre determinar si un objeto o una línea está o no vertical u horizontal, acudo al sentido, a algo que *siento y encuentro en mí mismo*: el *sentido* de la verticalidad u horizontalidad, *que está antes de lo que percibe el ojo*. Y es claro, para determinar si mi línea vertical u horizontal lo está realmente, puedo servirme de medidas que me den una certitud matemática. Con lo cual, entonces, me doy cuenta de que tengo dos medios de llegar a esa certeza; uno está en relación con el *sentido*, y otro con un instrumento y un método. Y por esto puedo darme cuenta también, que para servirme del primero tengo que *sentir algo*, y para el segundo más bien *pensar*, comparar, analizar, calcular. Y que para utilizar el primero tengo que mirar como *hacia adentro*, sin necesidad de los ojos, y para el segundo, *con ellos* o con lo que me preste la memoria para buscar una cifra, una medida, un concepto o el recuerdo de una o muchas cosas reales.

Es evidente, pues, que existe una especie de paralelismo entre esos dos modos de conciencia. Pero también, que las certitudes que obtendremos por esos dos medios son de orden diferente.

El tono que puedo encontrar mirando *como dentro de mí mismo*, es bien distinto del tono que puedo hallar *mirando la realidad*. Pues el primero será algo de independiente que se apoya en *mí mismo*, y el segundo algo que se apoya *en el objeto real*. Ahora, estableciendo este paralelismo, puedo decir que todas las cosas que están en el primer orden son *verdades*, y que las del segundo son *realidades*. Y veo aún, que todas las cosas del primer orden o sea las *verdaderas*, son independientes del tiempo y del espacio, que comprobamos que existen, pero no sabríamos decir dónde, ni señalar por cuánto tiempo. Contrariamente a esto, las del segundo orden, o sean *las realidades*, vemos que ocupan un espacio bien determinado y allí se están por un tiempo que podemos conjeturar, teniendo en cuenta las circunstancias. Y así podemos encontrar: una función intelectual que se apoya sobre algo que está en nosotros; que *es nosotros*. Una medida relativa a los objetos, y otra, aquella que nos hace detener la mano en un punto preciso, sin saber por qué. Y podemos emplear ambas, a nuestro albedrío, pues *son dos certitudes*.

Es posible (y es lógico que lo pensemos) que a estos dos modos de operar nuestra conciencia, sea sobre algo X, o sobre una realidad objetiva o representación, deben corresponder *cosas que hay en nosotros*, de natu-

raleza correspondiente. O sea, que X debe ser percibido por algo semejante; y que una realidad, por otra. Pero vemos que X es algo que no nos es posible describir, pues no es *objeto*. Y vemos en cambio, que los sentidos que perciben la realidad (ojos, nervios, cerebro) podemos describirlos, pues los conocemos muy bien. Y es que las dos funciones son distintas: *conciencia* y *autoconciencia*. O sea que *tengo conciencia de algo*; y luego, que me doy cuenta *de esa conciencia que tengo*. Y así paso, casi sin darme cuenta, de lo *relativo* (el conocer las cosas) a lo *absoluto* (el conocimiento de X) y a este conocimiento podría llamársele *reflexión*, pues en efecto, es la conciencia vuelta sobre sí misma. Y entonces, no conoce a *las cosas* que es lo relativo) conoce lo que *es* (algo eterno, absoluto, fuera de tiempo y lugar). Es el conocimiento *intuitivo*, que es el de la *visión estética*.

Tenemos, pues, dos reacciones paralelas ante los objetos del mundo real. Por esto puedo ver unas frutas en un plato, y comprobar su forma, imaginar su peso y contextura, recordar su sabor y pensar que pueden nutrirme. He catalogado esos objetos. Pueden haber despertado mi apetito, el deseo de comerlos. Y puedo pararme aquí y no seguir adelante; es decir, no sentir nada que pueda apartarme de ese conocimiento *relativo* que me une a ellos. Pues para trascender esa esfera, tendré que ir más lejos, pues hasta el presente no se ha despertado en mí más que mi *sensibilidad* y mi *inteligencia*. Para llegar a lo otro hay que despertar otra cosa (?), por ejemplo: de pronto advierto la relación que hay entre la curva del plato y una de las frutas, y esta relación me da como algo de bello, algo de musical, y anoto esta primera cosa que acabo de descubrir. Esto ya me lleva a otra cosa: a un juego de calidades y *formas abstractas*. Y entonces ya no veo el plato como plato, ni las frutas como tales. Veo acorde de formas y de tonos, de espacios, contrastes y equivalencias, etc. Ahora ya puedo hacer *una pintura*. Y es dentro de este proceso de formas donde también podré hacer, por ejemplo, *una casa*: o sea, sirviéndome de *elementos* que yo encuentro *en mí mismo*, pues voy entrando en un *mundo interior*. Y así yo describiría el Partenón: un ritmo (las columnas en hilera) y un problema de luz y sombra (las columnas destacándose sobre el peristilo), y después de esto, el contraste de varias figuras geométricas. Esto sería lo esencial. Un cuadro debe ser lo mismo, y lo mismo una cultura.

El cuadro debe ser como un *escenario*, pero de un teatro especial en que todo sea *irreal* para ser *verdadero*. Y es lo que ya tratamos: rechazar el *orden real*, para establecer el *orden plástico*.

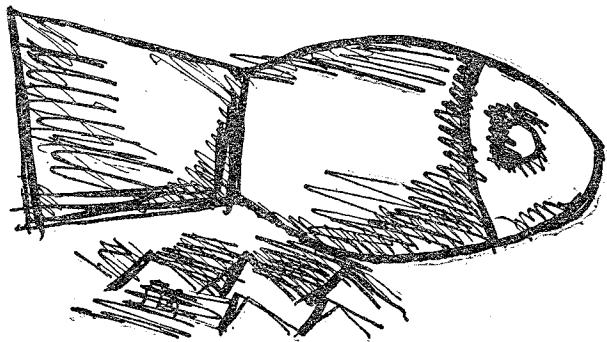
¿Qué ganamos con esto? Pues pasar de lo *relativo*, como se ha dicho, a lo *absoluto*; de lo *real* a lo *abstracto*. Y aun podríamos salvar otra etapa: pasar de lo *particular* a lo *universal*, que sería el plano más elevado. Y en este nuevo plano, todos los valores que podrá encontrar el pintor, el escultor, el arquitecto, el poeta y el músico, podrán corresponder con los valores

de la realidad objetiva, las cosas, los hechos, pero que son ya otros: serán eternos. Y a ese plano también correspondería otro modo de organización, otro modo de ordenación: porque el tiempo y el espacio se han eliminado, y será *un sentido* del espacio y del tiempo el que estará en su lugar.

Ahora hay que hacer notar algo de la mayor importancia: el artista tiene que valerse de algo *material* para realizar su obra. Pues bien, una *materia plástica*, o el *sonido*, o el *concepto verbal* deberán, siempre, *también representarse a sí mismos*; deberán ser tomados como algo *concreto*; e igualmente la *dimensión* en la arquitectura, en la pintura y en la escultura; y lo mismo la *medida* en el verso o en la prosa; y lo mismo en la música; y el *sonido* también, y lo *fonético* de la *palabra*. Nada podrá haber, pues, en la obra (sea literaria, musical o plástica), que no sea, en cuanto a materialidad, *concreto*; y por otro lado en el orden de la visión, nada que no sea *absoluto* o abstracto.

A un orden universal interno, *abstracto*, que tomará su fundamento en lo más hondo nuestro, corresponderá otro orden objetivo, tan absoluto, que será lo *concreto* de los elementos materiales. Y ese milagro de la fusión del *espíritu* y la *materia* es el que realiza el artista, el poeta, el músico y el arquitecto. Y, si esto es así, ¿qué le diremos al buen señor que nos pide que hagamos cosas que gusten al público? Tiene mayor tesoro el artista, y no lo va a trocar por el dinero.

Agosto de 1934.



Lección 10.

HAY QUE DESHUMANIZAR EL ARTE

LA expresión más adecuada al artista podría ser ésta: uno que encuentra el *mecanismo* de darnos una intuición que él ha tenido. *Mecanismo*..., podrá parecer expresión un poco fuerte, tratándose de arte, pero la creo exacta. *Mecanismo*, sí, que puede equivaler a *función*, y que producirá música. Música que es *belleza*. Belleza que viene de la función y del mecanismo bien compuesto.

Y ese mecanismo bien compuesto —por ritmos, por acordes, por proporciones y relaciones bien establecidas—, máquina de contrastes y de armonías, el artista *lo siente andar*; interiormente *lo ve funcionar* y..., siempre producir la más bella cosa: música. Una música insonora (y aun tratándose de la música sonora), mecanismo *quieto* y *que se mueve*, y que *no tiene relación* con nada. Y ésta me parece que es la más justa definición de lo que nosotros debemos hoy entender por obra de arte.

De acuerdo con este punto de vista, de considerar a la obra de arte (sea música, pintura, escultura, poesía o cualquier otra) como algo de *viviente funcional*, es que un arquitecto moderno propuso cambiar el nombre de *arquitectura* por el de *actar*, esto es, de algo que *actúa* pese a su estatismo. Responde también eso al antiguo concepto de la vida, que se la suponía en el movimiento —aquí *movimiento inmóvil*, tratándose del arte plástico—. Por esto, Van Doesbourg quiere que su arte se base en el *espacio-tiempo*; lo mismo podría decir un músico, invirtiendo el término y diciendo *tiempo-espacio*, pues lo es el de la música. Tiempo que es *medida*, espacio de tiempo. Y es justamente en esta *medida del tiempo-espacio* (sea para el arte que sea) en la *relación* de su volumen o duración