

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

EL DIBUJO EN ARQUITECTURA:
LA ARQUITECTURA COMO HISTORIA,
LA ARQUITECTURA COMO RELATO.



Felix Solaguren-Beascoa de Corral
Tutor: Dr.D. JOSEP MUNTAÑOLA THORNBERG

Reg. 23.009

EL DIBUJO Y LO VERBAL COMO LENGUAJES COMPLEMENTARIOS EN LA
ESTRUCTURA NARRATIVA DEL RELATO

INTRODUCCION AL CAPITULO

El estado en que ha quedado la pintura mural de Leonardo da Vinci "La Ultima Cena" debido a las humedades de la pared sobre la que fué realizada y las continuas restauraciones sufridas a lo largo de la historia por su continuo deterioro, nos permite considerarla en un estadio anterior a su realidad, entendida ésta como el momento cumbre o definitivo del proceso de creación artística. Su evidencia no concretada en una total y pormenorizada definición de todos los elementos en ella representados, produce en el espectador un despertar de sugerencias que le permiten abandonar, gracias a ese germen inexplicable de no-realidad, su papel habitual de observador pasivo que, indiferente, se encuentra situado frente a la obra.

¿Qué métodos utilizó Leonardo para la concreción definitiva de las formas establecidas sobre la superficie vertical de la pared? Para alcanzar aquella realidad lejana y su total dominio, Leonardo recurre a una lucha constante entre la realidad del mundo que, a modo de referencia, observa, y aquella que desea para su obra. La intervención silenciosa de la formación interior abstracta contrasta con el sonido del exterior, el mundo de la referencia, y la aparición del lenguaje de la palabra intenta superar, dotando de una serie de actitudes e intenciones claramente definidas, del acto mecánico de una más o menos hábil imitación de la realidad. La palabra irá concretando, gracias a su capacidad abstracta, esa actitud interior que se desea asuman

todos y cada uno de los personajes de la escena, mientras que los dibujos y apuntes del mundo exterior irán dando forma, concretando, el aspecto que finalmente adoptarán, conduciendo esta constante combinación a un total dominio de la realidad final al considerarse de modo unitario estos conceptos claramente diferenciados al conseguir que la mirada y su condición se fundan, alcanzando un momento definitivo en el que no se puede asegurar que aquellas apariencias pintadas en el muro son reales, aunque tampoco se podría decir que no lo son.

El hecho de que actualmente se conserven los bocetos de aquellas individualidades y la definición pormenorizada de las actitudes que se deseaba que tuvieran, permite un contraste evolutivo de la gestación de la obra con su realidad definitiva, revelándose de forma contundente la potencia que ambos tipos de lenguaje, el escrito y el dibujado, poseen por separado -y en este caso de manera conjunta- consiguiendo dotar a la obra concluida (apoyada en su no definitiva concreción) de una potencialidad que era imposible de considerar con ambos sistemas por separado, alcanzándose la plenitud de un método. Por ello en este capítulo se reflexiona sobre esta dualidad de lenguajes y lo que con ellos se consigue, estudiándose a la vez, comparándose los croquis existentes y las descripciones de estudios y de actitudes que Leonardo escribió en una serie de manuscritos recopilados hoy en día bajo el título genérico de "Tratado de Pintura".

"...De ces milliers de notes et de croquis je gardais l'impres-

sion extraordinaire d'un ensemble hallucinant d'etincelles arrachées par les coups les plus divers à quelque fantastique fabrication. Maximes, recettes, conseils à soi, essais d'un raisonnement qui se reprend; parfois una description achevéé; parfois il se parle et se tutoie... Mais je n'avais nulle envie de redire qu'il fut ceci et cela: et peintre et géomètre, et...

Et, d'un mot, l'artiste du monde même. Nul ne l'ignore." (1)

Uno de los ejemplos más evidentes de la relación existente entre un espacio real y otro ficticio, se encuentra en el monasterio de Santa Maria delle Grazie de Milán (Italia).

En el año 1495 Ludovico el Moro encarga a Leonardo da Vinci la realización de una "Santa Cena" con el propósito de adornar una de las paredes del refectorio del convento de los dominicos de Milán. Luca Pacioli en su libro "La Divina Proporcione" (2) habla ya en el año 1498, entre los muchos halagos que hace de su amigo Leonardo da Vinci y del mural de la Cena, de la pintura como de una obra totalmente terminada. Es a partir de este momento cuando comienzan un largo periplo de reparaciones realizadas con mayor o menor fortuna, y que la han dotado de un aire encantador de inacabada.

Al cabo de unos años en que el propio Leonardo la diera por concluída, ésta empezaba a reflejar los primeros síntomas de la humedad existente en el muro en que fué realizada. De tal manera empezó a afectar a la pintura, que comenzaron a efectuarse en ella un rosario tal de restauraciones que hicieron que cambiara de una manera ostensible su carácter general y gran parte de los objetivos alcanzados por el artista, hecho que ha contribuido definitivamente a que la obra adquiriera un halo de presencia etérea y se le devuelva algo de lo mágico de la idea inicial. Estas intervenciones posteriores a su conclusión y su constante deterioro no han hecho más que retornarla a un punto anterior a su forma definitiva, a su definición como realidad final.

Cuando el visitante entra en el refectorio de Milán, se encuentra dentro de un espacio de planta rectangular en donde en una de sus paredes Leonardo realizó la escena evangélica de la "Ultima Cena". Goethe así nos la describe:

"Como viajeros hemos vista este comedor hace algunos años sin dañar. La mesa del prior estaba al fondo de la sala, en el lado más estrecho frente a la puerta de la entrada; a los dos lados, las mesas de los monjes, elevadas del suelo sobre una tarima; por último, cuando el que entraba se volvía, veía pintada en la cuarta pared, sobre las puertas no demasiado altas, la cuarta mesa, en la que Cristo y sus discípulos aparecen como si perteneciesen a la reunión. La hora de comer tuvo que ser un momento transcendente, cuando las mesas del prior y de Cristo, como dos negativos, se miraran la una a la otra, sintiéndose los monjes oprimidos en sus mesas del medio. Y precisamente por eso tuvo el pintor la inteligencia suficiente para tomar como modelo las existentes mesas de los monjes. Seguramente también está tomado el mantel -con sus plisados, listas y puntas deshilachadas- de los procedentes del lavadero del convento; y fuentes, platos, copas y demás utensilios, igualmente copiados a aquellos de los que se servían los monjes.

Aquí, pues, no se trata en ningún modo de aproximación a un inseguro y viejo modelo. Hubiera sido altamente torpe en este sitio la santa reunión sobre almohadas. No; tenía que ser acercada a la actualidad; Cristo tenía que hacer su Ultima Cena con los dominicos en Milán.

También bajo otros aspectos y consideraciones tuvo que hacer el cuadro un gran efecto. Aproximadamente diez pies sobre el suelo ocupan las trece figuras, vez y media del natural a lo largo de un espacio de veintiocho pies parisinos. Sólo dos de los apóstoles, situados cada uno en los extremos de la mesa, son visibles de cuerpo entero; los demás son medias figuras. Y de esta necesidad supo el artista sacar sus ventajas, porque la expresión moral de cada uno pertenece a la parte superior del cuerpo, siendo los pies en este caso un estorbo. El artista creaba aquí once medias figuras cuyo regazo se cubre con rodillas, mesa y mantel; abajo, sin embargo, los pies tenían que pasar casi inadvertidos en una tenue luz crepuscular.

Ahora sustitúyase cada cual en el sitio y lugar e imagínese la tranquilidad moral exterior que reine en un comedor de monjes semejante. Y admire al artista, que inspira en su cuadro una fuerte sacudida, un apasionado movimiento y que, habiendo acercado tanto su creación a la Naturaleza, hace que contraste inmediatamente con la más cercana realidad." (3)

El contraste existente entre el mundo ficticio que Leonardo pinta en el plano de la pared y espacio real encerrado entre los muros de la sala, están, una vez más, vinculados mutuamente en la clara contraposición de sus evidencias. El pintor vuelve a crear una ficción que, desde su presencia sobre la superficie de una de las paredes menores que delimitan el espacio de la estancia conventual de Sta. María delle Grazie de Milán, despierta una ilusión en el observador que alzando ligeramente la vista contempla la escena repre-

sentada por el artista. Se crea espacio en un plano vertical donde, aplicando sus teorías sobre la perspectiva y recogiendo esas inquietudes nacidas en el Renacimiento, la contraposición dialéctica espacio real del refectorio-espacio ficticio de la pintura del mural llega a una ansiada e imposible vinculación. Se propone por medio de la ficción de la pared una continuidad del refectorio que alcanzara la transcendencia necesaria a la hora de presidir, en el muro opuesto en donde se encontraba la mesa del prior, la hora de la comida.

La oposición realidad-ficción es constante en la descripción que Goethe realiza cuando visitó la famosa habitación: el mantel, las copas, las fuentes, los platos y los demás objetos de la composición representados en el mural son clara referencia de aquellos que manejaban en su día los monjes del monasterio; los reales desaparecieron o se rompieron mientras que los ficticios permanecen y mantienen su estatuto de dos dimensiones sobreelevados sobre el nivel del suelo del refectorio.

La integración del mural con la realidad espacial de la sala es total, la composición de la pintura está basada en las características geométricas del ambiente que se encuentra frente a ella continuando de manera ficticia la lógica de su realidad:

"Au fond de la Cène, il y a trois fenêtres. Celle du milieu, qui s'ouvre derrière de Jésus, est distinguée des autres



par une corniche en arc de cercle. Si l'on prolonge cette courbe, on obtient une circonférence dont le centre est sur le Christ. Toutes les grandes lignes de la fresque aboutissent à ce point; la symétrie de l'ensemble est relative à ce centre et à la longue ligne de la table d'agape." (4)

Parece que el mural en sí no existiera y que el espacio fijado en su superficie no fuera más que la continuación del real de la habitación donde los muros laterales parecen prolongarse sin una materialidad intermedia que lo evite, ya que la fuga del mural está vinculada directamente al espacio real de la habitación, por lo que se realiza con el mismo criterio lógico de la propia realidad, consiguiendo Leonardo así duplicarla, imitándola.

"Así, quien entra y mira, deslumbrado por la obra sacada de un sueño, recupera inevitablemente heroicos recuerdos".(5)

La realidad física actual de la "Santa Cena" ha quedado limitada a esa escena donde, entre otras observaciones, de las figuras sólo han permanecido invariables su ubicación dentro de la composición general y su idea de movimiento mostrada a partir de una reacción de sorpresa. De esta manera el espectador que contempla el acontecimiento presentado deja de ser un elemento pasivo, o secundario, en su presencia frente al cuadro. Su papel habitual sufre una transformación evidente y adopta ciertas características típicas del personaje del "flâneur" en su constante deambular por el París del siglo XIX al hacer suyo aquello que observaba (6).

La indefinición de los contornos, la abstracción en que han quedado relegados los gestos de los diferentes personajes, han alterado la composición de tal manera que, aun sin llegar a un elocuente nivel de abstracción, sitúan al observador en un papel más cercano al que habitualmente asume acercándose al que en su día adoptó su creador, Leonardo. Se le concede de este modo el privilegio de aproximarse al proceso de relato mencionado anteriormente y completar de forma personal lo que en su día fué la idea inicial: el elemento desencadenador del proceso.

Esta postura ante lo inacabado queda en función de la propia sensibilidad al contemplar el mural; se adopta un papel que permite designar el destino de los personajes de la obra y el de la obra misma, actitud que contradice en cierta medida los objetivos a los que el autor por medio del relato, de su estructura, pretende alcanzar, pero en cambio consigue descubrir un campo especulativo donde el proceso de creación del relato aparece como un elemento abierto a cualquier tipo de sugerencia, consiguiendo enfatizar desde la realidad tristemente tergiversada de la "Última Cena" los valores propios de la interpretación y de la capacidad de ver; todo queda ya en función de la imaginación.

Las versiones realizadas a partir de la realidad objetiva de la pintura crecen de una manera prodigiosa aumentando la pluralidad de significados que la obra puede llegar a inspirar. El enigma que toda obra encierra en su interior despierta de múltiples modos, todo depende del camino que

se pretenda definir en su desarrollo hacia la realidad. La obra lucha para librarse de su materialidad, ese es su destino: se ve constantemente sometida a una continua reinterpretación y eso enriquece su sentido como tal. Así se vuelve a recorrer el camino andado, se vuelve a pensar lo pensado, y encontraremos en la obra este pensamiento que le viene de nosotros rehaciéndolo a imagen nuestra, con lo que en cierta manera repasaremos una vez más el proceso realizado por Leonardo.

Uno de los ejemplos que ofrecemos donde podemos admirar esa indiscutible fuerza de lo inacabado, es en la escultura realizada por Miguel Angel que muestra el eterno despertar de un esclavo (Fig.19). Se observa una obra en la que su definición como forma se encuentra a medio camino de la materia de la piedra y de la figura del personaje: su destino inalcanzado. El patetismo que produce el movimiento que pretende realizar el esclavo, queda evidenciado de una manera más clara en este estado en que la obra se encuentra que si la escultura hubiera sido completada definitivamente. El gesto del constante y a su vez momentáneo despertar del personaje, nace desde el mismo bloque rocoso como si de una lucha para liberarse de su opresiva condición se tratase. El progresivo desarrollo de animación que realizará el esclavo en el momento que consiga liberarse de la esencia impuesta por la piedra, se lo dotará la imaginación del espectador que, sobrecoigido por su parte de responsabilidad, observa la perenne lucha que en la concreción de la forma realizan el esclavo y su condición. Trasciende ese difícil punto

de la creación donde a esa primera idea se le añade la lógica impuesta por la razón, gracias a la condición de inacabado: en la forma se produce su encuentro.

En el observador se desencadenan todos los mecanismos propios de la imaginación. Se continúa el proceso mimético de imitación de la realidad (del mundo y de la naturaleza) que en su día inició Leonardo: el estado de la pintura sometida a restauraciones y la humedad de la pared lo permiten. Su abstracción, la no total definición de los elementos facultan en parte realizar aquel ejercicio interpretativo que gracias a lo inacabado a veces se logra, la presencia de una serie de manchas a que han quedado reducidos varios elementos de la obra sugieren distintas soluciones a adoptar en la pincelada final. Pero, ¿como se produce en el espectador esa capacidad para augurar una transformación que esa realidad inacabada sufre en su espíritu?

"Relire, donc, relire après l'oubli, -se relire, sans ombre de tendresse, sans paternité; avec froideur et acuité critique, et dans une attente terriblement créatrice de ridicule et de mépris, l'air étranger, l'oeil destructeur,- c'est refaire ou pressentir que l'on referait, bien différemment, son travail." (7)

El observador ya no se conforma con la concreción alterada de los personajes que aparecen ante su vista, ya no contempla solamente con sus ojos esa realidad coloreada de la escena evangélica representada por Leonardo. Ahora siente la



Am
Educa
Kraw 85

necesidad de ir más lejos, de ver por el intelecto y tomar consciencia de los conceptos que los personajes desde su individualidad y la escena desde su globalidad encierran, esa abstracción que no se sentirá alterada ni por la humedad de la pared ni por las continuas restauraciones. El observador es absorbido por un concepto que no se altera jamás y que indiferente consigue que sea él ese espacio definido, y así contemplará extrañas combinaciones, conjuntos invisibles, y continuará con trazos imaginarios la abstracta realidad que admira, sintiendo una similitud con aquella lucha que en su día experimentó Leonardo en su interior.

"...Vienen a mí las potencias. Bien sabes que las potencias del alma proceden extrañamente de la noche...

...Se adelantan, por pura ilusión, hacia lo real. Yo las llamo, y con mi silencio las conjuro...

...Helas aquí, agobiadas de claridades y de error. Lo verdadero, lo falso, brillan parejamente en su ojos, en sus diademas. Aplástanme con sus dones, cércanme con sus alas...

...

...apetezco dividir lo indivisible, y templar e irrumpir el nacimiento mismo de las Ideas..." (8)

El espectador realiza este ejercicio de interpretación al hacer suya esa realidad contemplada y la desarrolla en función de su sensibilidad. Se vuelve a repetir aquella labor que conseguía "acrecentar y estimular el ingenio por medio de invenciones varias" y que según Vasari ya era prac-

ticado antiguamente por Piero di Cosimo cuando en sus paseos a caballo se detenía de vez en cuando y observaba las abstracciones inspiradas por manchas en los muros, o en aquellos tiempos en que mirando al firmamento se asociaban las estrellas atribuyéndoles nombres que su agrupación inspiraba, dando pie al origen de las constelaciones.

"clavaba la vista en un muro contra el que habían vomitado algunos, imaginando batallas entre jinetes, extrañas ciudades y los paisajes extensos nunca vistos. Lo mismo hacía con las nubes." (9)

Esta es una recomendación que el propio Leonardo hace en su Tratado de Pintura para de esta manera "estimular el ingenio".

"...si observas algunos muros sucios de manchas o contruidos con piedras dispares y te das a inventar escenas, allí podrás ver la imagen de distintos paisajes, hermosteados con montañas, rios, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y figuras agitadas o rostros de extraño aspecto, y vestidos e infinitas cosas que podrías traducir a su íntegra y atinada forma". (10)

Como antes indicabamos las restauraciones efectuadas en la obra alteraron en gran medida las características que podría haber tenido en un principio, como bien se puede advertir el efectuar una comparación con los dibujos originales o copias de los mismos que sobre los personajes del mural se consevan, pudiéndose confrontar, como antes indicá-

bamos, la combinación necesaria para duplicar esa realidad apoyada una vez más en el tópico de la ficción engañosa que la pintura "con sutil especulación" consigue (gracias al soporte que le da la palabra como definidora de las actitudes interiores de los personajes), su evidencia misma y la representada por la realidad espacial de la habitación y del mundo exterior.

Consultando una vez más el libro "De Divina Proportione", Lucca Pacioli expone en el capítulo III lo que se entiende por "ciencias y disciplinas matemáticas". En una exaltación del sentido de la vista similar a la que Leonardo hace en su Tratado de Pintura pues "es la primera puerta del intelecto", Pacioli reflexiona sobre el arte de la pintura y sobre su capacidad de ficción apoyada en su consideración a "las aritméticas y geométricas", en su capacidad mimética y en su carácter ficticio:

"...la pintura imita insuperablemente a la naturaleza. Esto se muestra con toda evidencia a nuestros ojos en el exquisito "simulacro del ardiente deseo de nuestra salvación", en el cual no es posible imaginar a los apóstoles aprestando más viva atención al sonido de la voz de la infalible verdad cuando dijo: "unus vestrum me traditurus est", y donde, con actos y gestos, unos a otros con viva y afligida admiración parece que hablan: tan dignamente con su dolorosa mano lo dispuso nuestro LIONARDO." (11)

Lucca Pacioli demuestra mediante esta cita su profunda admi-

ración por Leonardo da Vinci y por su obra sobre la Santa Cena, y ello no sólo lo realiza con sus referencias al pintor sino con la coincidencia de los términos que éste considera en su tratado. La defensa de "cientificidad" en la disciplina de la pintura y de la perspectiva, le hace necesaria una constante contextualización de las obras de los clásicos que ya nos remiten a hechos sobre dicha temática. De esta manera anécdotas míticas recogidas con anterioridad recuperan su actualidad. Leonardo también nos remite a este tipo de citas para apoyar sus propias teorías; Pacioli las utiliza en defensa de obras que, como las de Leonardo, defendían unas nuevas posiciones pretendiendo asumir conceptos que anteriormente eran considerados como inalcanzables o como imposibles. Ambos se apoyan en la pintura como arte propio de la imaginación por medio de la cual el pintor es dueño de crear "bellezas que lo cautiven". La referencia a Plinio es necesaria e imprescindible. Al hacer referencia a la "Ultima Cena", Pacioli la dota del carácter mítico de las obras de Zeuxis o Parrasio al considerar que consigue alcanzar los objetivos que ambos autores pretendían.

"...Así también se lee en PLINIO, "de picturis", que ZEUXIS y PARRASIO porfiaron sobre un mismo ejercicio. Desafiando a PARRASIO a pintar, hizo ZEUXIS una cesta de uva con sus pámpanos, que expuesta en público indujo a los pájaros a abalanzarse sobre ella como si fuese verdadera. Y el otro hizo un velo, y habiéndolo expuesto también en público, le dijo ZEUXIS, creyendo que era un velo que cubría su obra hecha en desafío: "quita el velo y deja ver la tuya a todos,

como ya hago ver la mía", y así quedó vencido. Porque si él engañó a los pájaros, animales irracionales, PARRASIO engañó a un racional y maestro..." (12)

Leonardo también recurre a este tipo de anécdotas cuando compara al poeta y al pintor. Por medio de ellas pretende demostrar la ventaja que tiene el lenguaje dibujado sobre el verbal a la hora de definir los elementos propios de la creación: los miméticos de la naturaleza y de la propia realidad:

"Por la pintura tórnanse los amantes hacia los simulacros de la cosa amada y hablan con las pinturas que representan." (13)

Leonardo nos indica que la pintura consigue fusionar la ficción y la realidad ya que lo representado se confunde con su imagen:

"Vi yo en cierta ocasión una pintura que, por obra de su semejanza con el amo, engañaba al perro, y éste le hacía grandísimas fiestas." (14)

La consideración del carácter ficticio de la imitación, comienza a ser en el espíritu del artista algo más que un objetivo con referencias mitológicas, empieza a ser una necesidad, y pondrá todo su esfuerzo utilizando cualquier tipo de recurso que esté a su alcance para dar a su obra algo más que el efecto simbólico o mimético que la pintura

considerada como arte menor, había tenido hasta ese momento. La obra se convertirá, por medio de la definición de las formas, en el lugar de encuentro de lo real y de lo ficticio y donde gracias a este encuentro conseguirá la entidad que la caracteriza y tener un sentido propio.

Esta confrontación se realiza de diferentes formas aunque éstas se adaptan siempre a la lógica del lenguaje. A los tipos de lenguaje verbal o escrito que se utilizan en el proceso de creación, se une el lenguaje dibujado como un elemento catalizador más claro en el camino hacia lo real. El dibujo se adapta perfectamente a la estructura sedimentaria de las inquietudes creativas, y es a su vez una alternativa que concretiza más lo etéreo que lo verbal consigue aprehender de la imaginación o de la referencia. A la capacidad de observación se le une el de la interpretación y el de la expresión, por lo que el autor consigue hacer más personal el proceso: se multiplican los recursos de la imaginación.

El propio Leonardo apuesta en su Tratado de Pintura por esta capacidad multiplicadora y retentiva del dibujo. A tal efecto escribe sobre su condición de asimilación de la mirada que tan importante era en el personaje narrado por Baudelaire. Coincide con éste en el constante deambular y en la observación de todo lo que ocurre a su alrededor:

"...deberás andar vagando con frecuencia , y en tus paseos obser-

var y considerar los lugares y los actos de los hombres cuando hablan, disputan, ríen o pelean entre sí; pero no sólo los actos de estos mismos hombres, sino incluso los que están a su alrededor, los que a aquellos separan y los mirones". (15)

La preocupación en captar lo que a su alrededor ocurre ya es una constante en la obra escrita de Leonardo, pero la necesidad de retener hasta el más ínfimo de los detalles hace que se decante obsesivamente por la necesidad del dibujo antes que por las ventajas que lo verbal pueda conseguir:

"Escribe el nombre de Dios en algún lugar y sitúa su imagen frente a frente; verás cual, si el nombre o la imagen, mueve a mayor reverencia". (16)

El "Parangón" del Tratado de Pintura es una constante defensa de la pintura sobre la poesía, o sea del dibujo sobre la palabra. Leonardo consigue por medio de bocetos, imágenes y dibujos, atesorar lo fugaz que existe en el ambiente, en la mirada, en el detalle. Lo que se alcanza con el dibujo no se logra con lo verbal, ya que además de poder contemplar lo que a su alrededor se mueve, puede llegar a crearlo y a darle forma: convertirlo en real.

"el pintor hará infinidad de cosas que las palabras ni siquiera podrán nombrar, por no existir para aquéllas los vocablos apropiados". (17)

Por ello el recoger todos los aspectos de lo que sucede en torno al observador es fundamental en el proceso de creación de lo real. Todo puede ser interpretado según la sensibilidad de quien mira. Para ello Leonardo recomienda el uso de cuadernos de notas en los que se irá registrando de una manera sistemática los actos que se produzcan a su alrededor. Coincide la necesidad de ver y de anotar lo que nos rodea con la características del "personaje de la multitud" que hemos comentado en capítulos anteriores: los muros se vuelven a convertir en el pupitre donde apoyar su libro de notas en el que recoge todo lo que contempla, lo que acontece a su alrededor:

"Anota éstos con breves trazos, como aquí se muestra, en un pequeño cuaderno que siempre has de llevar contigo; sea éste de papel coloreado, porque no lo hayas de borrar, que basta en cambiar el viejo por uno nuevo. En efecto, no son estas cosas para ser borradas, sino, por el contrario, para ser diligentemente conservadas, pues las formas y posiciones de las cosas son infinitas, de suerte que la memoria es incapaz de retenerlas. Así, tú conservarás estos (bosquejos) como tus guías y maestros." (18)

Lo que a Leonardo le interesa ya desde su Tratado de Pintura es la fuerza de los objetos que pertenecen a su mundo, a ese mundo espontáneo de lo cotidiano. En todo ello se fija constantemente en su vida diaria, y de este modo cuando recibe el encargo de Ludovico el Moro aplica esta lógica que le ayuda a solucionar los problemas que salen a su en-

cuentro en el proceso de construcción de su obra.

Las anotaciones que se hacen desde la observación directa en "La Ultima Cena" son fundamentales en el proceso de realización de la obra. En ella Leonardo aplica los principios que postula en su Tratado, pero entre ellos los que en este estudio interesan especialmente son los que derivan de esa observación que tan intensamente se practica. El uso de la analogía arranca de esos seres medio abstractos y medio concretos,

"...son seres singulares, verdaderas criaturas del hombre, que participan de la vista y del tacto -o bien del oído- pero también de la razón, del número y de la palabra." (19)

La copia de lo insignificante adquiere su verdadera dimensión la unidad dramática agrupa las inquietudes que se van produciendo y que cuidadosamente se van anotando en el cuaderno de notas. Su importancia se convierte en fundamental; la imagen anotada puede servir en cualquier momento como desencadenadora de una realidad más definitiva.

Según los biógrafos de Leonardo, éste perseguía incansablemente a diversos personajes que discurrían entre el anonimato de las calles de Milán para fijar en breves trazos sus fisonomías, sus gestos, su movimiento y sus rasgos más característicos. La afición por el "flânerismo" era una de las principales de Leonardo, su deambular constante en busca de la mirada o de lo instantáneo del movimiento le era una auténtica obsesión: lo que le interesaba era "ese esfuerzo

gastado en humo" que citabamos en el capítulo anterior.

Toda esta constante inquietud que se produce en el modo de actuar del artista se refleja de una manera más evidente en el mural de la Santa Cena de Milán que, debido a su halo de inacabado, en cierto modo le es devuelta parte de la fuerza creativa que tiene todo proceso en su camino hacia la realidad. Existe otro interés fundamental que esta obra posee: la existencia de bocetos del propio Leonardo sobre personajes que le sirvieron como referencia y que han quedado reflejados en alguna lámina de su cuaderno de notas que son complementados con las frases que al respecto escribió en su Tratado. Junto a todos estos elementos que se encuentran en alguno de los escalones situados antes del resultado definitivo, se encuentra la globalidad de su obra escrita donde refleja de una manera evidente el proceso mental que sigue a la hora de materializar las imágenes que se fraguan en su interior.

La Última Cena se basa en el episodio del Evangelio donde Cristo anuncia la traición que cometerá uno de sus discípulos (Mt 26,21-28; Mc 14, 12-21; Jn 13, 18-20; Lc 22 21-23). Leonardo refleja en el mural ese instante en que se revela la traición; los personajes reaccionan de manera inmediata y quedan supeditados a la lógica del gesto de sorpresa que la frase les produce. El drama aparece reflejado en todos los personajes que intervienen en la escena, son actores de imágenes mentales que nacen desde el interior del propio Leonardo generados por una agitación común. Para

conseguir este efecto es fundamental la captación de lo fugaz: el movimiento, por lo que los apuntes que del natural va realizando y archivando en sus libretas comienzan a tener su actualidad, salen de su olvido y sirven para comenzar a construir el modo de elaboración de lo real, de la obra. Las caricaturas y las cabezas grotescas son un claro reflejo de estas persecuciones que realizaba. Ellas le sirvieron para seguir construyendo la obra; daban rienda suelta a su imaginación, interpretando de una manera personal la realidad que llegaba a su ojos, prolongando los fenómenos observados en una clara voluntad de ver y de examinar las fugaces evidencias, sus características y su razón de ser. Esta es una de las principales y constantes características que novedosamente introduce Leonardo en el proceso de creación de su obra.

Los personajes que aparecen en sus apuntes son reducidos a meras expresiones de forma y acción; lo material es reducido a su esencia, de él se recoge el presente del movimiento, de lo instantáneo, como bien podemos observar en ese rápido apunte que realiza de unos labradores (Fig. 20). A la derecha de la escena se pueden apreciar unos individuos que se dedican de manera independiente a trabajar la tierra. La ligera inclinación que tienen todos ellos junto con la tensión que imprimen los rápidos trazos emanados de la punta del lápiz, consiguen la magia de poner en movimiento el rígido instrumento que está en sus manos. A la izquierda del dibujo dos bueyes tiran con fuerza de un arado, la tensión de sus músculos queda reflejada ante la insistencia de líneas

que el dibujante traza en el pecho y en el cuello de los animales. Un personaje también inclinado emplea su energía en hundir en la tierra el aparato de labranza. El carácter individual de cada uno de los elementos dibujados se somete al objetivo común: el preparar el terreno para que el arado tenazmente arrastrado por los bueyes penetre en la tierra. El rápido boceto recoge lo fugaz de ese instante.

Leonardo aplica este concepto de lo instantáneo para evidenciar la capacidad de sorpresa que por medio de sus expresiones manifiestan los Apóstoles ante la manifestación que Cristo les está realizando. Este pasaje del Evangelio mantiene el esquema tradicional que es usado en otras composiciones anteriores basadas en el mismo tema. Parece ser que Leonardo realiza este dibujo primero sobre la Cena copiando el fresco que existía en el convento vecino de Sant'Angelo alle Fosse, hoy desaparecido (Fig.21). Este boceto es la primera referencia compositiva que específicamente realiza sobre el tema, aunque varios críticos vean ciertas similitudes con obras anteriores de Leonardo. En la elaboración de este apunte los personajes aparecen en actitudes menos expresivas que en el resultado definitivo. Judas está todavía situado al otro lado de la mesa y mantiene una relación independiente respecto al resto de los Apóstoles; su mirada a Cristo, su posición sentada y el estar situado al otro lado de la mesa lo distinguen de los demás. El problema que aparece es el de la distinción del resto de los personajes entre sí. Descartadas las figuras



ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR D' ARQUITECTURA
BIBLIOTECA
BARCELONA



de Cristo y de Judas, evidentes de por sí, las otras once quedan inmersas en el anonimato. Leonardo utiliza un recurso usado, según Plinio, en los comienzos del dibujo que es el complementar a la figura representada mediante su figuración por el dibujo escribiendo encima de cada una de ellas su nombre por lo que se consigue así el distinguirla del resto de las de la composición, contradiciendo esa defensa a ultranza del lenguaje dibujado sobre el escrito:

"La invención del dibujo a lápiz se atribuye a Filocles de Egipto o a Cleanto de Corinto. Los primeros que los practicaron fueron Ardices de Corinto y Teléfano de Sición: estos artistas, sin servirse todavía de ningún color, colocaban trazos en el interior del contorno; también era costumbre añadir el nombre del personaje figurado." (20)

Este dibujo atribuido a Leonardo -hecho con un lápiz rojo- recoge algo más que a unos elementos integrantes de la escena; se introduce, además, una evocación que la atmósfera del tema inspira. La referencia ya ha cumplido su misión. La interpretación que de ellas ha hecho el artista sirve para desencadenar nuevos acontecimientos a otros lectores.

Las variaciones que ya se introducen en el otro boceto que del conjunto existe, empiezan a imponer la lógica de los fugaz (Fig.22). Los trazos de la pluma empiezan a definir los gestos que van teniendo los personajes. Judas continúa al otro lado de la mesa pero esta vez a la derecha de Cristo. El resto de los Apóstoles (a excepción de S. Juan que en

un estudio más detallado está inclinado sobre la mesa) permanecen anónimos y quedan supeditados a la lógica de la globalidad de la composición; en el estudio de detalle la posición -en un afán de dominio por parte del artista sobre lo representado- ha variado de posición, advirtiéndose que la relación entre los personajes empieza a ser más evidente que la que pueda establecer su mutua mirada, se ve como Judas comienza a tener movimiento al levantarse y desplazar la banqueta en la que estaba sentado para que en un gesto de inclinación recoger la botella que Cristo le tiende. El conjunto es el objetivo y el relato consigue por medio del dibujo el ir concretando la escena.

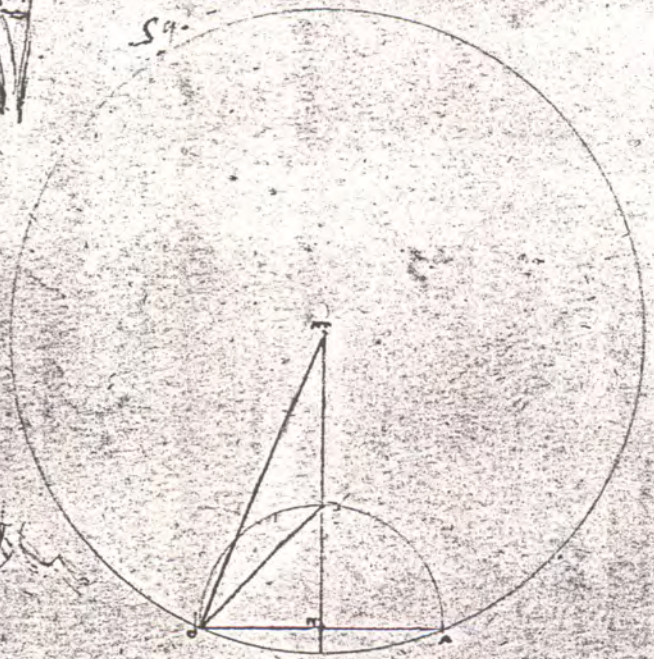
Pero el modo de dibujar de Leonardo ha variado sustancialmente del método artesanal de la Edad Media. Aparece en él la necesidad de corregir y trabajar en la evolución del dibujo. La validez de la duda abre el campo de la reflexión del artista ante la definición concreta de la obra; de los muchos trazos efectuados en la determinación de un objeto, a su creador le es dado el privilegio de inclinarse por una de ellas que le permita reflejar mejor sus objetivos. Lo que el artista necesita es fomentar su capacidad de invención:

"Sé pronto en esbozar los historias, y cuando dibujes miembros, no los perfiles en exceso; límitate por el contrario, a encajarlos, que luego, con holgura y a tu placer podrás aquellos rematar." (21)



59

$\frac{m}{n}$
 $\frac{m}{n} + \frac{p}{q}$
 $\frac{m}{n} - \frac{p}{q}$
 $\frac{m}{n} \times \frac{p}{q}$
 $\frac{m}{n} \div \frac{p}{q}$
 $\frac{m}{n} \pm \frac{p}{q}$



...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...



En la definición de lo concreto el artista utiliza la variedad de líneas que le han ayudado a retener lo fugaz, pero para seguir la lógica del proceso debe definir el trazo que de mejor manera le permita continuar su trabajo. Es conocido que Leonardo trabajaba por las dos caras del papel en el que plasmaba su dibujo y jugaba con su transparencia "recurriendo a un punzón para calcar la línea elegida finalmente al reverso del papel" y definir, entre los muchos efectuados, el trazo principal:

"Cuando dibujes procurar establecer una línea principal que habrás de observar luego a lo largo del cuerpo que dibujas; todo cuerpo depende de la dirección de la línea principal." (22)

La insistencia de trazos a la hora de definir una figura es la búsqueda incansable de Leonardo en la concreción final, pero además ello le permite el conseguir otros efectos que necesita reflejar en ese afán de contarnos lo que ve y pretende plasmar en el papel. Los músculos del pecho y del cuello de los bueyes de la escena antes comentada, los labriegos inclinados trabajando la tierra son un claro exponente de esta necesidad de indicarnos de una manera evidente el esfuerzo que están realizando. Como bien dice Gombrich:

"El boceto no es ya preparación de una obra concreta, sino parte de un proceso que está en continuo desenvolvimiento en el espíritu del artista; en lugar de detener el flujo de la imaginación le ayuda a fluir." (23)

Estos dos bocetos que Leonardo realiza como estudios previos de la Cena están basados en el experimento y en la observación, o mejor aún en el experimento de la observación, buscando una estructura basada en lo común de la sorpresa que las palabras de Cristo producen en sus discípulos. Es a partir de este punto el estudio de lo individual, del fragmento, ayudará a continuar el proceso de concreción de la pintura.

efectuados, el trazo principal:

Desde este momento, en el desarrollo de la pintura, la invención, después de haber usado la referencia del mundo exterior en su materialidad dibujada, volvía una vez más al primer plano de la acción creativa. Leonardo se pasaba días enteros subido en el andamio situado frente a la pared, observándola, examinándola, juzgándola, sin dar una sola pincelada. La postura absorta del artista era el síntoma evidente de la lucha que tenía lugar en su interior. Una lucha íntima, delicada, donde desde el silencio se contemplaba en el espíritu aquella mirada fugaz, aquella referencia que respondía a la exigencia del autor. Su ociosidad era la muestra evidente de esa reflexión continuada sobre las imágenes y elementos que había aprehendido del mundo de la realidad y que le solucionaba aquellos momentos difíciles de duda interior en la construcción de una ficción sometida a su propia sensibilidad.

Además de a la capacidad de análisis y a la reflexión figurativa que se produce en su constante monólogo interior, Leonardo recurre al uso de la palabra describiendo minuciosa-

mente estas imágenes sacadas de la contemplación de lo indi-

vidual y que le ayudarán a concretar la exacta definición de sus personajes. Se concreta progresivamente el largo

camino que va de la primera y temprana inspiración, profundizándose en la forma y el contenido. Esta progresión

irremediable consigue que en el interior del artista se realice el ansiado encuentro entre el análisis y los actos:

"Ecrire devant être, le plus solidement, et le plus exactement

qu'on le puisse, de construire cette machine de langage

où la détente de l'esprit excité se dépense à vaincre des

resistances réelles, il exige de l'écrivain qu'il se divise

contre lui-même." (24)

Se produce un encuentro con los deseos íntimos que gracias a la continua reflexión, retorna sin esfuerzo a lo real.

Se imita y se innova, y no se rechaza ninguno de los elementos que en algún momento han sido utilizados ya que siempre

existirá en ellos algún concepto que será eternamente presente. Esos indefinidos pensamientos se van transformando

y oscilan desde la abstracción de la palabra a la concreción del dibujo, y poco a poco se van haciendo más precisos,

más concretos, y comienzan a estar ausentes y presentes como fiel reflejo de su dual presencia asumiendo una cons-

ciencia de su propia condición de constante inquietud que forma parte de la construcción de un relato de una obra

donde, gracias al continuo encuentro entre los estudios dibujados en los rostros y de los gestos de los Apóstoles

y su descripción escrita, se alcanza el ansiado dominio

del personaje representado.

Esta combinación es el punto fundamental en la creación de la trama narrativa en la que Leonardo se basa para la realización de la pintura. No sólo se limita a dibujar todos y cada uno de los músculos que definen el movimiento y la postura de los personajes mediante la variación constante de las imágenes, ligando estructuras, definiendo las descripciones de las palabras, tratando de apercibir lo indescriptible encerrado en el espíritu, para de esta manera acercarnos a la evidencia de la forma final. Pero alguno de estos matices de concepción claramente abstracta, se escapan del poder expresado por el dibujo, así lo fugaz o el movimiento desbordarán en gran medida su plasmación en los estudios previos, en su materialización dibujada. Así, utiliza el artista, para llegar a alcanzar la ansiada forma final, el lenguaje verbal o escrito, describiendo las experiencias que el pintor quiere dotar a su creación, aquellas que muchas veces son prácticamente imposibles de poderlas expresar mediante trazos. Leonardo, a pesar de su preferencia de "la pintura sobre la poesía" -inmerso en esta nueva concepción renacentista- aprovecha el hecho de que ambos lenguajes son diferentes para, confrontándolos, acercar a la forma definitiva esa inquietud interior que le hace permanecer callado ante su obra. Armonizará esos millones de aspectos y condiciones insignificantes, buscando un equilibrio entre ellos, recomponiéndolos una vez más en el deseo de experimentar todas esas sutiles acciones, y mediante una estructura transparente poderlas llegar



a realizar materialmente; y la obra de arte, su forma, consi-
gue ser esa verdadera conexión entre estos dos lenguajes
tan dispares, y nace de su confrontación, de su diferencia,
convirtiéndose en una máquina sutil destinada a combinar
las formaciones individuales de esos conceptos difícilmente
alcanzables.

Paralelamente a que Leonardo empieza a definir los personajes
de los Apóstoles que sentados alrededor de Cristo representan
el motivo evangélico de la "Ultima Cena", escribe sobre
las actitudes que quiere que tengan en la escena. El
tema se fundamenta en la sorpresa de los discípulos y aplica
conceptos descritos en su tratado de cómo representar situa-
ciones: un hombre que habla rodeado de numerosas personas,
un hombre airado, un hombre desesperado, etcétera. Su
principal preocupación es que las figuras de los personajes
reflejen su estado de ánimo ya que

Un otro, entrelizando los dedos, se vuelve, frunciendo el

"La figura más loables es aquella que por su acción expresa

la pasión que la anima." (25)

orejas, la boca insinuando un gesto de asombro. Otro habla

Peró no sólo, esto le preocupa pues su dominio sobre la fic-
ción de la obra debe ser total en todos los sentidos, y
a pesar de la superposición de ciertos personajes o elementos
sobre otros, los que quedan en parte ocultos por los primeros
son dibujados en su totalidad. Nada se le debe escapar
de su conocimiento y control, incluso los estados de ánimo
a que antes nos hemos referido.

visera. Otro se retira tras el que se inclina y, entre

En la realización de los personajes del cuadro todo tipo de lenguaje se convierte en complementario e imprescindible en la construcción del relato que llevará la imagen prefigurada en el espíritu del artista hasta verla plasmada en la realidad de la pared. Por ello los bocetos realizados por el propio pintor y por sus ayudantes (que los hicieron o copiando de los originales o del mismo cuadro) adquieren una importancia fundamental en el desarrollo narrativo (asimismo la existencia de dichos bocetos ha permitido calificar las restauraciones efectuadas al poder establecer su comparación con la realidad a la que pretendían conducir), de la misma manera que los escritos que Leonardo realiza sobre las actitudes que pretende dar a cada uno de los personajes de la ficción. (26)

"Uno que bebía ha dejado el vaso y vuelve la cabeza hacia quien habla.

Un otro, entrelazando los dedos, se vuelve, fruncido el ceño, hacia su compañero. Otro, con las manos abiertas y sus palmas al descubierto, levanta los hombros hasta las orejas, la boca insinuando un gesto de asombro. Otro habla

al oído de su vecino; y el que escucha, a él se vuelve y presta atención, sosteniendo un cuchillo en una mano y en la otra una hogaza a medio cortar. Otro, vuelto con un

un cuchillo en la mano, derrama con esa mano un vaso sobre la mesa. Otro, con las manos reposando sobre la mesa,

observa. Otro resopla con la boca llena. Otro se inclina para ver quién habla, la mano sobre los ojos a guisa de visera. Otro se retira tras el que se inclina y, entre

aquel y el muro, contempla al que habla."

(27)

Llama poderosamente la atención el cómo Leonardo, para un mayor control sobre trabajo, a la hora de apoyarse en la estructura narrativa que conducirá la imagen que está fraguando en su "espíritu", recurra a los dos tipos de lenguaje que compara casi continuamente en todo su Tratado de Pintura; una confrontación que ayudará a solucionar los problemas que se dan en la práctica artística.

Si comparamos estas frases escritas donde se nos describe la actitud que se pretende que adopten los personajes de la composición, vemos que no son coincidentes con la realidad última: la escena definitiva. Ello nos hace reflexionar sobre el hecho de que no tan sólo los personajes y la escena van cambiando su aspecto, (antes hemos visto el cómo Judas varía su situación con respecto a Cristo para cambiar definitivamente al otro lado de la mesa. Con la actitud que definitivamente adopta San Juan, que en los bocetos muestra su actitud de desesperación al tenderse sobre la mesa, se podría efectuar una reflexión similar) gracias al lenguaje dibujado, sino que esta transformación también es debida a necesidad de alterar la actitud o el estado de ánimo que el autor infunde gracias al lenguaje escrito. Probablemente Leonardo escribió sobre los estados de ánimo y las posturas que deseaba tuvieran todos y cada uno de los Apóstoles del cuadro en una fase intermedia entre la anterior y la definitiva, ello permitiría el confirmar esta teoría. Es evidente que el contraste que se puede establecer entre los dos tipos de lenguaje, nos permite acercarnos al espíritu propio de la obra y que Leonardo pretendía infundirle.

Las actitudes escritas tienen la misma inquietud de fugacidad que el autor pretende "robar" de los personajes que boceta en la calle:

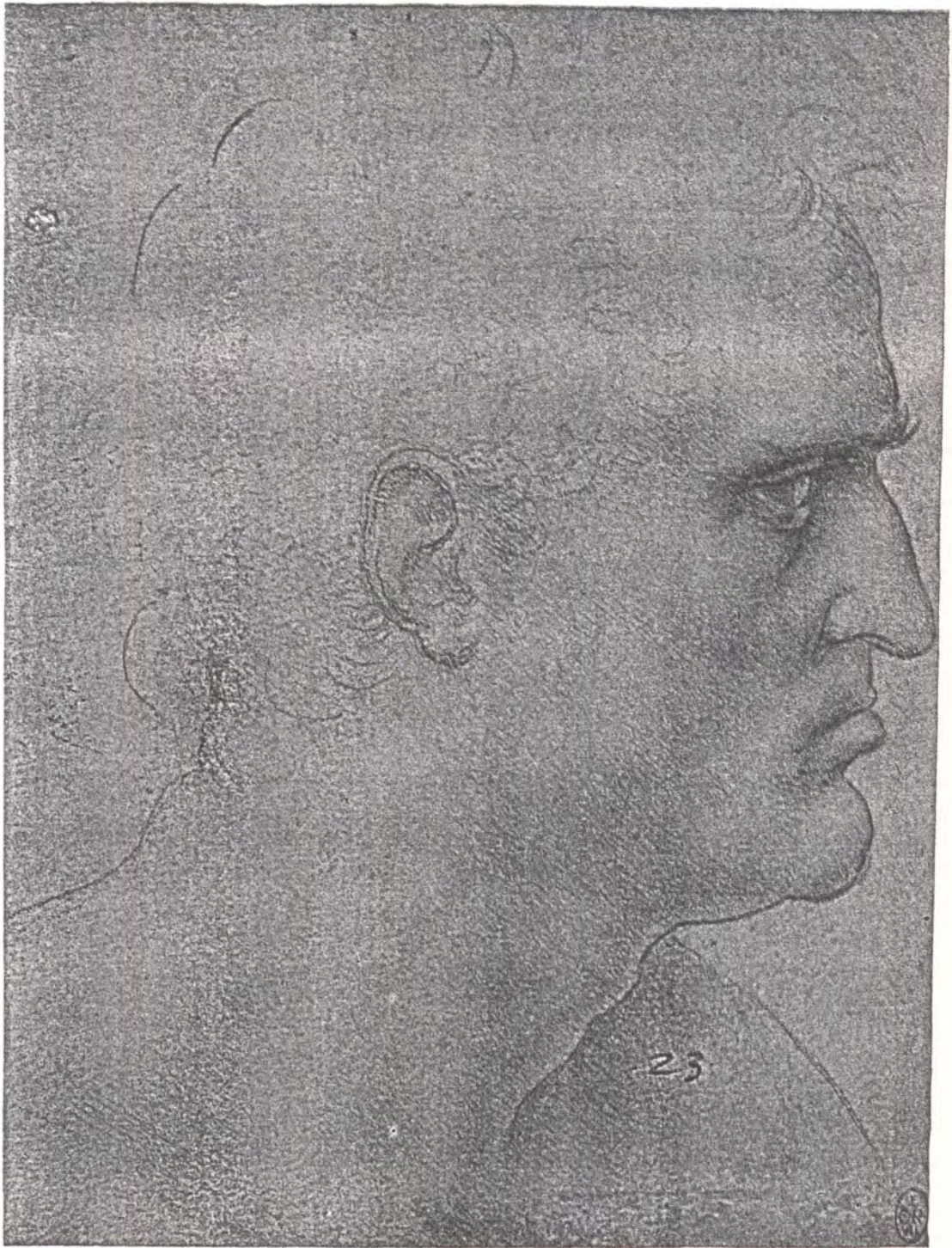
"Otro resopla con la boca llena."

Mediante descripciones como estas se nos transmite la reacción de sorpresa que el anuncio de Cristo provoca en sus discípulos. Lo verbal también consigue despertar en la imaginación los movimientos que acciones como ésta provocan en el personaje. Lo fugaz se sigue derramando en la mesa como el vaso de vino que se vuelca. Los estados de ánimo del momento se siguen respetando en lo inmediato de las reacciones:

"...la boca insinuando un gesto de asombro."

Consigue Leonardo mantener la tensión en la escena pintada "dibujando" de manera escrita la figura completa de todos y cada uno de los personajes que intervienen en la escena, incluso "los miembros que aparezcan fuera de la superficie de aquella...", o sea, el aspecto interior del individuo que oculto tras el aspecto físico queda lejos del alcance del pincel del artista. Es curioso que esta necesidad de conocer el interior sólo sea debido a que "la Pintura es una semejanza y retrato de todo lo visible"... "porque de lo invisible le es negada la imitación" (28)

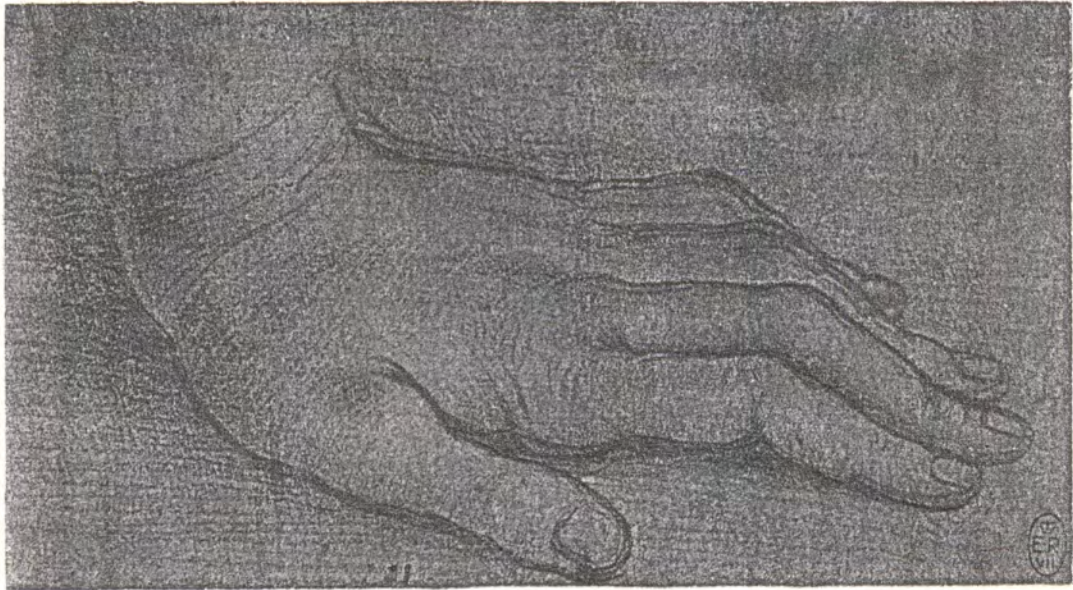
La consideración de la individualidad como parte de lo global es otro de los matices que se desprenden de lo anterior, por ello es fundamental el ir estudiando los aspectos que tienen cada uno de los elementos de la obra: "produjo así una serie de figuras que, sin parecerse unas a otras, guar-



cat. 12



"otro, las manos reposando sobre la mesa, observa."



cat. 16



di Leonardo Vinci

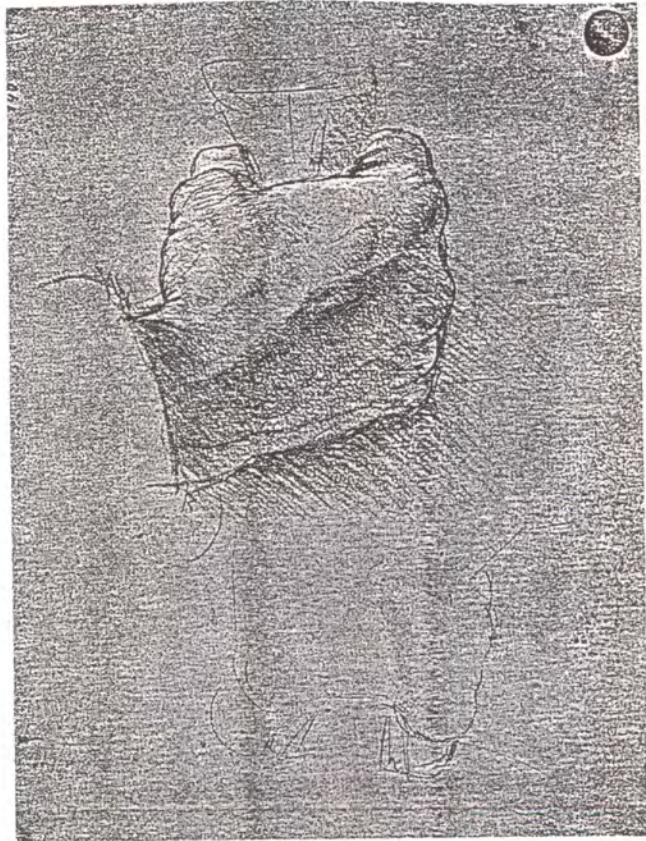


cat. 13



"Uno que bebía ha dejado su vaso y vuelve la cabeza hacia
quien habla"

FIGURA 27



dan, sin embargo, íntima, mutua relación".

La escena se realiza alrededor de una mesa, y la posición de los personajes de izquierda a derecha es: Bartolomé, Santiago el Menor, Andrés, Judas, Pedro, Juan, Cristo, Tomás, Santiago el Mayor, Felipe, Mateo, Tadeo y Simón. Todos ellos a excepción de la figura de Cristo reflejan la idea de movimiento que ha pretendido dar Leonardo a la obra.

Cristo es el único estático, él ha dicho la frase fatal. Su materialización fué la que más problemas dió al autor. Así nos lo cuenta Vasari:

"...dió tanta majestad y belleza a las cabezas de los apóstoles, que dejó sin terminar la de Cristo, pues no se creía capaz de comunicarle aquella divinidad que su imagen requería." (29)

Para dotarle del halo divino que la figura necesita, Leonardo ubica la figura de Cristo en el centro de la mesa, de la composición, de la sala. La colocación del hueco de la ventana detrás de su cabeza hace que ésta se encuentre a contraluz con lo que se consigue dotar a la figura del aire de indeterminado y misterioso que se le pretendía dotar. Es la única a la que el contraluz borrará en gran medida sus rasgos fisionómicos, es la única que tiene un carácter divino. A ninguna más se le concederá tal privilegio: S. Juan se inclina levemente para escuchar las palabras que le dice S. Pedro con lo cual evita la coincidencia con la ventana que está detrás suyo. La cabeza de Sto. Tomás

se superpone con la tercera ventana. Dicha posición rival a la de Cristo en su necesario contraluz se evita gracias al movimiento que Leonardo dota a todos los discípulos. Tomás demuestra su indignación levantando el dedo índice de la mano derecha y su ligera inclinación hacia delante indica que su coincidencia con la luz de la ventana es sólo casual. Leonardo soluciona el problema dotando de movimiento a la figura del apóstol, su silueta esta definida, la luz no hará mella en lo breve del instante. Lo fugaz del movimiento evita la rivalidad simbólica de los personajes. Leonardo aplica toda su teoría para evitarla: lo divino y lo semejante a lo divino mantienen su diferencia. (30)

Los estudios previos participan de esa preocupación de dominio de las características que tiene cada personaje. De los rostros de los que aún se conserva algún boceto hecho por Leonardo o por alguno de sus discípulos están los de Bartolomé, Judas, Pedro, Santiago el Mayor, Felipe y Simón, e incluso el de Tadeo como su posible autorretrato.

En el extremo izquierdo, en el primer grupo de tres personajes, Bartolomé, el ceño fruncido, la mirada dirigida hacia el centro de la mesa -"las manos reposando sobre la mesa observa"- . Se le podría referir a algún apunte que sobre monedas romanas hizo en su tiempo. La figura definitiva aglutina la serenidad contenida del rostro -"observa"- y la reacción inmediata que Leonarda le imprime al resto del cuerpo gracias al apoyo que las manos establecen

y que le permiten alzarse sobre la mesa al oír sorprendido las palabras que Cristo pronuncia; los dedos encogidos de su mano izquierda demuestran con mayor claridad la tensión que el rostro logra contener, con lo que el artista consigue poner de acuerdo una serie de constantes que necesitaba infundir, en consonancia con la pretensión de la pintura, al personaje.

El siguiente discípulo del que existen referencias es el de Judas. Se sabe que fué uno de los últimos que realizó Leonardo; Carducho así nos lo refiere:

"...dos cabezas le faltaban que formar en su idea, que le traían con muchísimo cuidado; y que la una bien sabía que no la avía de hallar...
... la otra era la de Judas..."

Leonardo le añade la barba a la hora de su representación definitiva. Le dota de unos rasgos faciales claramente judíos "para hacerlo más identificable con el traidor.

En él aplica sus conocimientos anatómicos en los que se apoya para darle el movimiento compuesto que la figura adapta al verse desplazado por Pedro y seguir manteniendo dirigida la mirada hacia Cristo:

"detalló allí todos los huesos, a los cuales añadió después con orden todos los tendones y cubrió con los músculos; los primeros son el sostén, los segundos mantienen los huesos unidos, y los terceros dan el movimiento." (32)

La mano derecha aprieta la bolsa que contiene las treinta monedas por las que vendió a su maestro, la mirada indiferente ante el empujón despectivo que recibe de Pedro se posa en Cristo. Leonardo describe verbalmente el movimiento del que dota a Judas: "Uno que bebía ha dejado su vaso y vuelve la cabeza hacia quien habla." Leonardo simboliza en él lo despreciable de la acción que comete el apóstol.

"Un otro entrelazando los dedos, se vuelve, fruncido el ceño, hacia su compañero". De esta manera describe Leonardo la postura que Juan adopta en la composición; se inclina levemente para escuchar las palabras que Pedro le susurra al oído. Sus manos ya habían sido estudiadas previamente.

Pedro inconscientemente lo desplaza; el rostro huraño, los gestos bruscos consiguen mostrárnoslo como un hombre de carácter impulsivo, los trazos decididos de los bocetos así nos lo indican. Nos lo presenta como una persona de edad pero terriblemente vital; su energía hace desplazar a su compañero, su brazo tenso demuestra su indignación. Leonardo intenta aplacar la ira que tradicionalmente muestra el personaje: "otro habla al oído de su vecino".

De Cristo lo único que se acaba definiendo en un estudio previo es la forma de su pie izquierdo. El trazo definido, la relación entre todos los dedos le servirá como referencia en la materialización de los demás pies que aparecen debajo de la mesa. Es el mismo pie repetido muchas veces en diversas posturas y posiciones, es el elemento común de todos los personajes de la escena.





"otro habla al oído de su vecino".



cat. 14



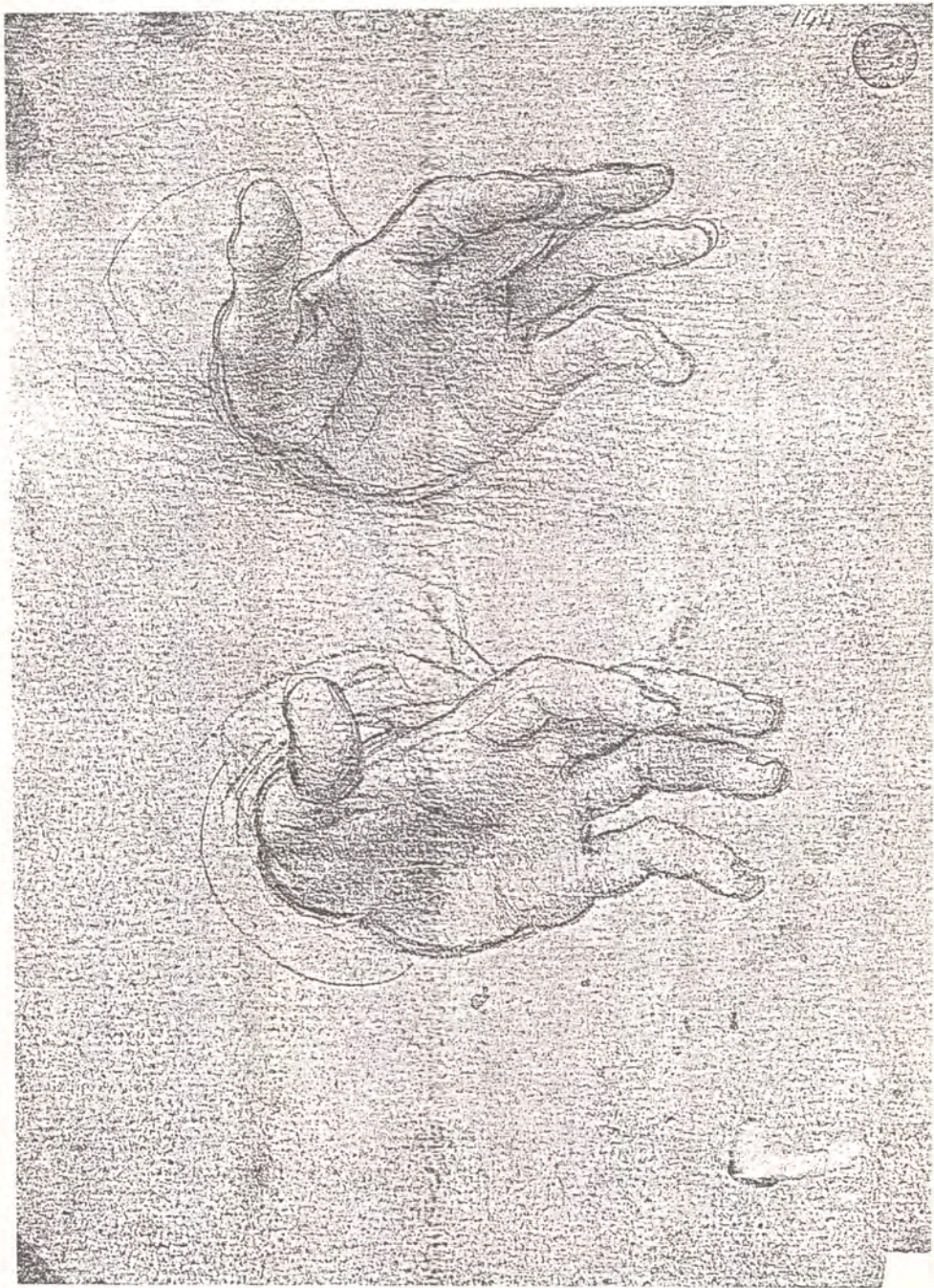
cat. 15



"Un otro entrelazando los dedos, se vuelve, fruncido el ceño
hacia su compañero."







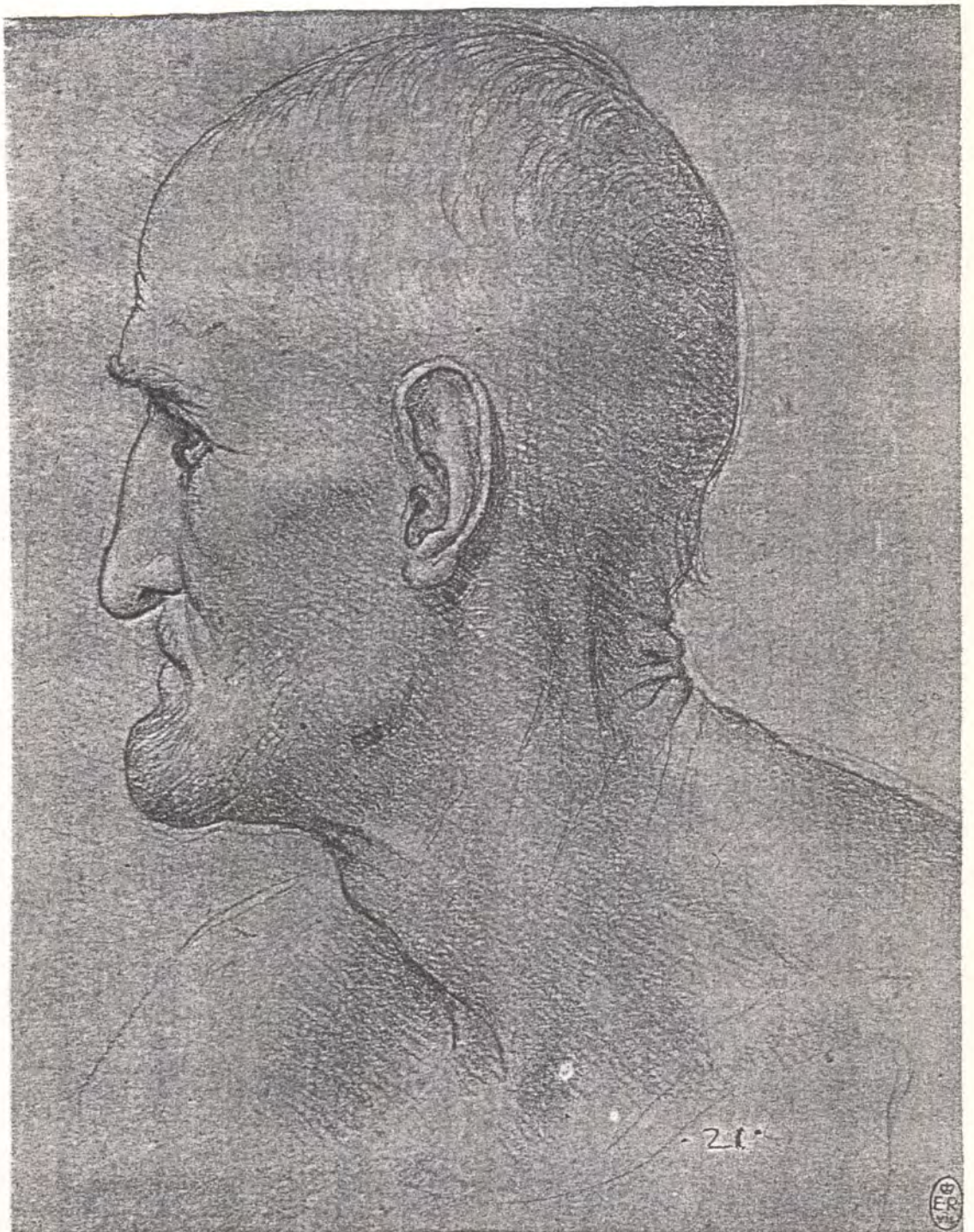


cat. 17



cat. 11





cat. 8.

Santiago el Mayor es el siguiente discípulo del que existen referencias dibujadas. El vigor del personaje resalta ya desde el boceto. Leonardo no tiene ningún escrúpulo en rectificarle la nariz y mantener y el trazo anterior. Su mano izquierda ha variado de posición, en el apunte aparece boja abajo, y al revés en su posición definitiva. Esta variación ayuda a resaltar aún más la reacción que con todo su cuerpo expresa el apóstol: con cara aterrada y los brazos abiertos se echa hacia atrás intuyendo los hechos que se avecinan.

La mano de Tomás no se aprecia a simple vista, parece que el deterioro de la obra o una decisión última de Leonardo la ha eliminado de la escena. La reacción de Tomás levantando el índice de su mano derecha en un impulso hacia delante, contrasta con el aferramiento a la mesa que realiza con su mano izquierda tal y como nos lo muestra el boceto. Su persona se sitúa detrás de Santiago el Mayor y es en parte tapado por éste; de acuerdo con sus propias teorías y evitando desproporciones de algunos de sus miembros, Leonardo lo debió dibujar entero. De todo ello sólo nos queda este dibujo atribuido a Cesare de Sesto (Fig.34). En la pintura puede que esté ocultada por el paso del tiempo o bien que Leonardo decidiera ocultarla tras algún pedazo de pan.

El pelo ondulado, la mirada perdida y la cabeza ligeramente reclinada sobre su derecha; el boceto de Felipe mantiene una postura bastante de acorde con su realidad final, la

barbilla y la zona de los ojos así nos lo indican. Dicen

los críticos de la obra que el estudio que de esta cabeza realizó Leonardo está basado en un modelo femenino; las características juveniles que el discípulo tiene, le permite al pintor resolverlas apoyándose en las suaves facciones de la mujer que le sirve de referencia.

El último personaje de la escena del que existe un estudio dibujado es del apóstol Simón; éste, situado en el extremo derecho de la mesa está en claro diálogo con Mateo y Tadeo.

Se mantiene en la obra su posición de perfil que ya se nos muestra en el dibujo, aunque la mirada lejana que en un principio mantiene, se dirige hacia sus dos compañeros.

Las manos abiertas en el aire consiguen mantener la tensión del diálogo establecido. También a él, en algún punto

de su concreción a lo real y al igual que a muchos de los personajes, se le añade la barba. Las arrugas de la

nuca que están en el dibujo han desaparecido en la pintura,

bien por efecto de su deterioro o bien por las imposiciones

que Leonardo ha hecho a la figura en pro de su presencia

en la escena.

Es curioso la aparición del elemento de la barba que casi todos los apóstoles tienen en su última definición.

Leonardo se mantiene fiel al principio que antes hemos men-

cionado sobre el conocimiento exacto de la fisionomía del

personaje que crea; sus facciones son estudiadas de forma

casi matemática, y una vez determinadas, en el momento último

le añade la barba: el elemento que las esconde. El trabajo

final sigue siendo un instrumento de clara reflexión, se mantiene dentro del esquema discursivo que el primer boceto de la composición ha abierto y que define la apuesta inicial del autor en su camino hacia lo concreto, y el resultado decidido por el autor no deja de ser ese gesto arbitrario y delicioso que, como en toda estructura narrativa, da por finalizado el relato: el proceso de creación. A partir de este punto la misma obra que en su día Leonardo realizó en una de las paredes del refectorio del convento benedictino de Milán, se convertirá en la realidad fugaz que vuelve a desencadenar el proceso de relato, de relatar.

- 1.- Paul Valéry, "Introduction à la méthode de Léonard de Vinci". pg. 64-65, Ed. Gallimard, París 1952.

"...De estos millares de notas y de croquis guardaba la impresión extraordinaria de un conjunto alucinante de resplandores arrancados por los golpes más diversos de alguna fantástica fabricación. Máximas, recetas, consejos para sí, ensayos de un razonamiento que se reanuda; a veces se habla y se tutea...

Pero yo no tenía ninguna envidia por repetir que fuera esto o aquello: pintor y geómetra, y...

Y, en una palabra, el artista del mismo mundo. Nadie lo ignora."

- 2.- Luca Pacioli, "La Divina Proporción". pg. 60:

Llama a la Cena "simulacro del ardiente deseo de nuestra salvación en el digno y devoto lugar, de corporal y espiritual confortamiento (de Santa Maria) delle Grazie."

Ed. Losada, Buenos Aires 1946

- 3.- Ludwig H. Heydenreich, "La Última Cena". pg. 31-32, Ed. Cero Ocho, Cuenca 1982

- 4.- Paul Valéry, "Introduction..." pg. 47.

"Al fondo de la Cena, hay tres ventanas. La de enmedio, se abre detrás de Jesús, queda distinguida de las otras por una cornisa en forma de arco circular. Si se prolonga esta curva, se obtiene una circunferencia cuyo centro está sobre Cristo. Todas las líneas principales del fresco convergen en este punto; la simetría del conjunto queda referida a este centro y a la larga línea de la mesa del ágape."

- 5.- Paul Valéry. "Eupalinos o el Arquitecto", pg. 109. Colegio Oficial de Aparejadores. Murcia 1982.

- 6.- Ver pg. 2.27-2.28

- 7.- Paul Valéry, "Introduction..." pg. 62-63

"Releer, pues, releer después del olvido-releerse sin sombra de ternura, sin paternidad; con frialdad y agudeza crítica, y en una espera terriblemente creadora de ridículo y de desprecio, el aire extraño, el ojo destructor- es rehacer o presentir que se rehará, de un modo bien distinto su trabajo."

- 8.- Paul Valéry, "Eupalinos...", pg.36

- 9.- Ernst Kris -Otto Kurtz, "La leyenda del artista", pg. 53. Ed. Cátedra. Madrid 1982

- 10.- Leonardo, op. cit. pg. 364
- 11.- Luca Pacioli, op. cit. pg. 67
- 12.- Luca Pacioli, op. cit. pg. 67
- 13.- Leonardo, op. cit. pg. 50
- 14.- Leonardo, op. cit. pg. 50
- 15.- Leonardo, op. cit. pg. 397
- 16.- Leonardo, op. cit. pg. 52
- 17.- Leonardo, op. cit. pg. 47
- 18.- Leonardo, op. cit. pg. 397-398
- 19.- Paul Valéry, "Eupalinos..." pg. 48
- 20.- Plinio el Viejo, op. cit. pg. 464, vol. II, libro XXV cap.V - José Pitarch y otros,
op. cit. pg. 283
- 21.- Leonardo, op. cit. pg. 401
- 22.- Leonardo, op. cit. pg. 371
- 23.- Gombrich, "Norma y Forma", pg. 148. Ed. Alianza. Madrid 1984
- 24.- Paul Valéry, "Introducción..."
"Escribir antes de ser, lo más solidamente, y lo más exactamente que se pueda, construir esta máquina de lenguaje en que la contención del excitado espíritu se utiliza para vencer las resistencias reales, exige del escritor que se divida consigo mismo."
- 25.- Leonardo, op. cit. pg. 402
- 26.- L.H. Heydenreich, op. cit. pg. 32 a 35
- 27.- Leonardo, op. cit. pg. 442
- 28.- V. Carducho, op. cit. pg. 152
- 29.- Giorgio Vasari, op. cit. pg. 20
- 30.- Ver Panofsky, "Idea". Ed. Catédra, Madrid 1981
- 31.- Vicente Carducho, "Diálogos de la Pintura", pg. 91. Ed. Turner. Madrid 1979.
- 32.- Vasari, op. cit. pg. 32.

LA REFERENCIA HISTORICA: SU USO, SU ANALISIS

INTRODUCCION AL CAPITULO

En el capítulo anterior reflexionábamos sobre dos aspectos de la realidad; el primero su evidencia, su talante figurativo e innegable, el de la presencia física de todos y cada uno de los personajes que integraban la escena de la "Ultima Cena". El segundo era el definido por los matices que quedaban escondidos tras la apariencia formal, y que dotaban a ese primer aspecto de un carácter que lograba diferenciarlo de los demás personajes no sólo gracias a su definición formal, sino además gracias a su fuerza interior. En ese ejemplo veíamos el cómo prevalecía el aspecto figurativo sobre el abstracto; pero Leonardo no se contentó con el hecho de dotar a sus figuras de un especial vigor, sino que además intentó conocer ese mismo vigor y representarlo.

El ejemplo que nos demuestra cuánto de ello es cierto, son sus estudios sobre los efectos abstractos que se producen en la naturaleza y que alteran durante un tiempo su equilibrio lógico, como los debidos al viento, al agua, a la lluvia a las tormentas, etcétera. La inconcreción de estos elementos, y su actitud constantemente variable, provoca en Leonardo la necesidad de realizar un esfuerzo analítico que le permita comprenderlos para poder aplicar una lógica semejante en sus futuras realizaciones. Vuelve a recurrir al lenguaje verbal para recabar una y otra vez en esa lógica y comprenderla, y definirla. Pero para Leonardo, investigador y cirujano de la realidad, el conformarse sólo con conocer ese motivo regulador de la realidad no sería más

que un fracaso, y para ello necesitaba emular y superar las hazañas de Zeuxis o de Parrasio de imitación de la realidad; su reto quedaba aquí, él no podía conformarse con su mera mimesis o su simple conocimiento, él tenía que ir más allá y, apoyándose en ese análisis efectuado, transformar ese lenguaje abstracto y lógico del proceso en otro concreto y emotivo que, basado en el conocimiento científico alcance el más alto de los objetivos: el volver a crear esa evidencia y todas las sensaciones de libertad que ellas producen:

"La mayor libertad nace del mayor rigor. Mas mirando su secreto, bastante conocido es. Sustituyen la naturaleza, contra la cual se esfuerzan los demás artistas, por otra naturaleza más o menos sacada de la primera, pero cuyas formas y seres todos no son sino actos del espíritu: actos bien determinados y conservados por sus nombres." (1)

Así, después del acto del conocimiento, viene el más delicado aquel que es el real motivo del análisis: el de la reproducción de lo observado, el dotarle de una concreción que en un momento mágico, de encuentro, tomará el relevo y superará la limitación impuesta por el lenguaje abstracto; la lógica seguirá su camino en pos de su materialización, tomando lo conocido según un orden nuevo al aprovechar la ilusión y esa capacidad abstracta del dibujo, el cual no produce más que otra cualidad de las cosas, pero evocándolas todas.

El proyecto arquitectónico es una previsión y predeterminación de un futuro posible; su evolución en el tiempo nos mostrará cuánto de la idea inicial se ha llevado a cabo. Con el estudio histórico de la realidad final volvemos a recorrer el discurso proyectual, interpretándolo, acercándonos a sus fundamentos, a su mundo físico, a su realidad social y contextual; en definitiva, a su modo de crear, de producir y de entender la realidad. Sólo de esta manera se puede confrontar la teoría y la práctica proyectual, la realidad y la hipótesis.

En este espacio de encuentro aparece la necesidad de la referencia para llegar a construir lo que a su vez con el tiempo volverá a ser referencia; la interpretación personal, las contradicciones, la memoria, los conflictos, la habilidad, el oficio, asumen su verdadera cualidad. Es un mundo en el que el analizar historia, el apropiarse de ella añadiéndole nuevas experiencias, es usado para continuarla. La observación como elemento desencadenador del proceso reflexivo se convierte en uno de los factores principales de la trama del relato en su camino hacia lo real. La reflexión sobre lo observado permite una preselección de las sensaciones que se reciben; muchas no penetran en el espíritu, y aquellas que lo consiguen son expresadas de diversos modos en función de la sensibilidad del espectador. Este, una vez asumida esta realidad estudiada, la expresa por medio del lenguaje verbal o dibujado. Esa experiencia le ayudará a formar y enriquecer esa imagen que se está fraguando en su interior a partir de la idea inicial.

Así el "flâneur-observador" expresa por medio de anotaciones realizadas en su "cuadernillo", su personal visión de lo real. El relato ordenará y conducirá esta diversidad de sugerencias aprehendidas del mundo exterior, a lo imaginario que se está fraguando en el interior. El proceso evolutivo establecido por la trama del relato, tratará y articulará lo heterogéneo configurándolo en función de la idea inicial y de la propia sensibilidad, para desembocar definitivamente en el mundo de lo referenciable donde, lo que antes pertenecía a la nada, se convierte en realidad, pues cuando esas intuiciones dispersas en los primeros estadios del diseño se ordenan, se estructuran, se crea una posibilidad.

"La forma es la posibilidad de la estructura" (2)

En un principio hay una inquietud, después nace la posibilidad, y la forma nace como la consecuencia lógica y natural. Se repite otra vez el proceso: ahora la nueva entidad deja de ser el objetivo y se somete al propio proceso que ha conseguido definirla, comienza a servir de base a que nuevas interpretaciones de otras sensibilidades -"de otras miradas"- se acerquen a las intenciones que el autor de la referencia refleja a través del lenguaje utilizado, naciendo otro relato que volverá a conducir una idea inicial a su materialización. De esta manera, la forma implícita ya en la idea desencadenadora del proceso, a través de la actividad del relato, se convierte en el lugar de encuentro de la realidad y de la ficción, saliendo así de su abstracción.

La reflexión sobre las distintas sugerencias recibidas es lo que, en definitiva, ayuda a la construcción de la nueva realidad.

En la referencia fragmentaria vemos una serie de elementos comunes que en su día valieron para resolver un problema similar al planteado; permanece la idea apuntada en un capítulo anterior de la búsqueda de casos "análogos en la historia o en el entorno, para ayudarnos a entender el problema". El conocimiento de esas fuerzas sumergidas en la realidad de la forma es uno de los objetivos del proceso de reflexión y del análisis. Es un intento por sacar a la luz la imagen susurrante de Eco que permanece olvidada por el bello Narciso:

Eco en griego significa "sonido". Se dice de esta ninfa que, por haber ofendido a Hera, había sido condenada a un silencio casi absoluto y sólo era capaz de repetir las últimas palabras de lo que le decían.

"Eco se enamoró de un apuesto joven llamado Narciso, pero no le era posible manifestarle sus sentimientos porque sólo podía repetir las últimas palabras de su amado. Narciso la trataba con cruel aspereza y se burlaba de ella. Esto era un tipo de hbris, y llegó la némesis. Narciso pudo contemplar su propia cara reflejada en el agua. Nunca había tenido ocasión de verse y ahora ni siquiera se dio cuenta de que era él mismo a quien veía. Se enamoró del rostro que reflejaban las aguas. Naturalmente, ello no le produjo ningún beneficio y se vió rechazado. Empezó a languidecer hasta que murió...

Eco también empezó a adelgazar, hasta que sólo quedó de

ella la voz, todavía audible en las montañas donde vivía la ninfa..!" (3)

En cierta manera, la forma contiene un susurro interior que -producto de una inquietud debida a esa lucha íntima entre las distintas posibilidades que concluirán con su definición- cualquier estudio pretende vislumbrar para conocer globalmente la respuesta que se ha efectuado ante cierto tipo de problemas. No se trata de imitar la realidad evidente sino conocer su esencia, el enigma que toda materialidad encierra. Narciso responde a una concreción de la forma que, imponiendo su certeza, ahoga los sentimientos de la ninfa Eco. La forma asume su condición dual: su realidad material y la esencia que está encerrada en ella. Se convierte de esta manera en una unidad que posee algo más que su propia evidencia.

En un intento de descubrir o definir mediante su estudio ese tipo de fuerzas ocultas por la propia realidad de la forma (y en cierta manera ocultas por ésta), se pueden considerar los dibujos científicos de Leonardo da Vinci. La inquietud de conocer todo lo que sucedía a su alrededor le hacía detenerse y reflexionar sobre los hechos que se producían en su entorno. Intentaba de esta manera no sólo recoger su evidencia física sino además los motivos que producían que ésta se concretase de una determinada forma.

Citábamos en un capítulo anterior el ejercicio que Leonardo proponía, en un afán de instruir la imaginación: el pararse

frente a un muro medio derruido y ver en él historias diversas con motivo de "acrecentar y estimular el ingenio por medio de invenciones varias". Pero evidentemente un personaje tan inquieto como Leonardo tenía que ir más allá de este juego analógico que él mismo fomentaba.

Las formas que en algún momento determinado adquirirían ciertos elementos de la naturaleza le llamaban poderosamente la atención, de tal manera que buena parte de su obra refleja los estudios que llevó a cabo con el propósito de conocer ese "algo más" que le aclarara por qué dichos elementos podían adoptar formas tan diversas. Ese afán por conocer esas virulencias que con cierto asombro podía vislumbrar en las tormentas que se producen en la atmósfera o en el transcurso del agua por el cauce de un río, pueden valernos para reflexionar sobre esa inquietud del artista y del estudioso de no conformarse con la mera evidencia visual de la realidad que está observando. Los dibujos científicos de Leonardo son un claro ejemplo ya que por medio de ellos reflexionaba sobre las leyes que detrás de la forma, le definen su condición.

Leonardo vuelve a recurrir una vez más a la ayuda de los dos tipos de lenguaje, el verbal y el dibujado, en su estudio por indagar en estos temas de la naturaleza y que definen los movimientos del agua y del aire.

"Describe un viento, ya de tierra, ya del mar.

Describe una lluvia." (4)

"Describe cómo se forman las nubes y cómo se deshacen y por qué causa ascienden los vapores." (5)

Curiosamente para alcanzar con rigor esas imágenes de los fenómenos naturales, Leonardo exige una profunda reflexión sobre las causas que provocan la versatilidad de estos elementos para aprehenderlos y poder construir una obra que, dotada de un carácter especial, consiga transmitir al espectador una serie de efectos y sensaciones y lograr despertarle emociones y sentimientos similares a los que un día él sintió al contemplar esas inconcreciones. Para ello necesitaba acercarse a las misteriosas causas que provocaban aquellas constantes variaciones, por lo que, contradiciéndose en su valoración del dibujo sobre la palabra recurre una vez más al lenguaje escrito para estudiar de un modo más preciso lo etéreo de las leyes que conducen a todas las partículas integrantes del conjunto a realizar una serie de movimientos que conformarán los efectos analizados.

"C'est donc par une abstraction que l'ouvre d'art peut se construire, et cette abstraction est plus ou moins energique, plus ou moins facile à definir, selon que les éléments empruntés à la réalité en sont des proportions plus ou moins complexes." (6)

La consciencia de esta profunda relación entre las múltiples partículas que configuran el efecto sugiere un orden, condu-

cirá a su conocimiento. El artista iniciará de esta manera el proceso de lo posible y se convertirá en definidor de lo que será por medio de estas operaciones de mayor o menor complejidad que se realizan en su espíritu. En él, en algún determinado momento se funden la forma y su espíritu, Narciso y Eco; se combinan lógicas e imágenes, produciéndose cada vez unas matizaciones más profundas y más delicadas, consumándose las respuestas deseadas abiertas con el primer deseo, con la primera inquietud.

El análisis que Leonardo realiza de la abstracción observada, nace del deseo de conocer aquellos fenómenos visuales y de la lógica que los define. La descripción de dichos fenómenos obliga a su ordenamiento y a su razonamiento; se va profundizando en las consideraciones anotadas en el lenguaje escrito para progresivamente acercarnos más y más al objeto o a la realidad analizada; se condensan las sensaciones, las respuestas, los sentimientos, y poco a poco las palabras empiezan a faltar al necesitar describirse con exactitud el progresivo análisis realizado sobre las virulencias, hasta llegar a un punto en que la necesaria previsión en el análisis supera sus propios modos de explicarse: se siente más que se expresa. Llega el punto donde la estructura lógica de la creación se colapsa debido a la limitación que el lenguaje escrito tiene implícito en sí y las palabras son reemplazadas por trazos que derivan y reflejan obsesivamente la realidad observada:

"La grande invention de rendre les lois sensibles à l'oeil

et comme lisibles à vue s'est incorporée à la connaissance." (7)

Se llega al conocimiento de esas formas mágicas y a su movimiento y el dibujo continúa con la misión de la palabra, y poco a poco el encadenamiento de las sensaciones que observa Leonardo se van fijando misteriosamente en la superficie de un papel para llegar a comunicar aquéllo que un día oscureció el azul del cielo; la expresión de la palabra anotada en cantidad de notas realizadas y la fuerza expresiva y cristalizadora del dibujo han constituido un discurso basado en ese objetivo común para hacer transmisible lo experimentado en lo más íntimo de su ser.

"Mais Léonard ne lui est pas tout. Le savoir n'est pas tout pour lui; peut-être ne lui est qu'un moyen. Léonard dessine, calcule, bâtit, décore, use de tous les modes matériels qui subissent et qui éprouvent les idées, et qui leur offrent des occasions de rebondissements imprévus contre les choses, comme ils leur opposent des résistances étrangères et les conditions d'autre monde qu'aucune prévision, aucune connaissance préalable ne permettent d'envelopper d'avance dans une élaboration purement mentale. Savoir ne suffit point à cette nature nombreuse et volontaire; c'est le pouvoir qui lui importe. Il ne sépare point le comprendre du créer. Il ne distingue pas volontiers la théorie de la pratique; la spéculation, de l'accroissement de puissance extérieure; ni le vrai du vérifiable, ni de cette variation du vérifiable que sont les constructions d'ouvrage et de machines." (8)

De esta manera el artista conseguirá dotar a su obra de esa fuerza que rige y regula los elementos de la naturaleza objeto de su minucioso estudio, y consigue dotar a los personajes reflejados en su obra (como a los de la "Ultima Cena") de una condición interior, de lo que, por ejemplo Carducho, define como "lo que no se ve". Existen manuscritos del propio Leonardo en los que relata sus experimentaciones realizadas en el estudio de los movimientos del aire y del agua, y de la adaptación de estos efectos en su Tratado de Pintura con la pretensión de dotar a la obra de un mayor vigor e impacto. Para conocer lo que resulta confuso o sorprendente necesitará estudiar todas y cada una de las partes que intervienen en su configuración; la consciencia de su lógica le ayudará a solventar nuevas invenciones con las que seguir dotando a su obra del mismo aire misterioso que recoge de los efectos creados por la abstracción de las formas que adoptan ciertos elementos naturales:

"Leonardo sabía que las fantasías por él descubiertas en lo indeterminado sólo podían cobrar vida a través del conocimiento lúcido." (9)

Concreta Leonardo en sus investigaciones sobre el estudio de los movimientos que observa acontecen en el agua y en el aire al aconsejar el modo de representarlos, de manera que la ficción (como aquello etéreo) y la realidad (como lo evidente), queden concertadas de la manera más próxima posible en el afán del pintor de confundir en gran medida lo representado con su imagen. Así, para

la necesidad de un artista de fingir el efecto del viento -elemento "que no se vé"- hay que reflejar su condición interior, para lo cual recomienda Leonardo en su "Tratado de Pintura":

"Para representar el viento, amén de doblengar las ramas y volver sus hojas hacia donde el viento sopla, se han de fingir torbellinos de fino polvo mezclado con aire turbio." (10)

Se apoya Leonardo para esta descripción en los efectos que la material transparencia del aire causa en los elementos sobre los que actúa imponiendo su ley. La suma de las diferentes acciones que en todos los fragmentos de la pintura se reflejan, consiguen en gran medida acercarnos a la esencia inmaterial del objetivo del artista: dibujar el viento. La referencia fragmentaria se convierte en el punto esencial de la creación de la obra del pintor.

Queda ya muy atrás el formulado que entendía el arte como mera mimesis o mera imitación de la naturaleza, ahora la obra de arte se despega de aquello que pretendía alcanzar y recorre su propio camino aceptando sus propias reglas independientes, pasando a convertirse en un elemento autónomo que impone su propia lógica y asume su vida independiente de aquello a lo que pretendía alcanzar pues ya lo ha hecho suyo; desde este momento será referencia y elemento de reflexión de diferentes maneras de interpretarla. Los distintos relatos que parten de este punto enriquecerán una vez más su sentido.

La profundización en el estudio de esas fuerzas abstractas que definen cuál será el futuro de todo los elementos sobre los que actúa, darán sentido a la actuación general. De esta manera las partes, de natural independencia entre sí, se someten a la aglutinadora abstracción de lo común; crean este elemento que es el vínculo de lo heterogénero. De la observación que el efecto del viento causa en un árbol escribe:

(11) "Al doblarse sus vástagos, todas las hojas que pendían sobre el suelo se agitan en la rama y se orientan en la dirección del viento, de suerte que su perspectiva se invierte..." (11)

Esto con respecto al árbol entendido como personalidad individual que tiene una realidad única dentro de un conjunto del que no se puede desvincular cuando está agrupado en una misma área de influencia

"Los árboles sacudidos por la fuerza de los vientos se doblan hacia donde el viento sopla..." (12)

Habla en esta ocasión de "vientos" en primer lugar para después mencionar en singular la misma palabra. Quizá ello sea muestra consciente del propio Leonardo del carácter variable del mismo concepto, ya que a pesar de que su esfuerzo se dirige en el mismo sentido, su intensidad no tiene por qué ser constante en todo su área de influencia y por ello la fuerza de su efecto tiene que aceptar esta condición:

entramos en el precepto de la profundidad:

"... por la variedad del aire podemos conocer las diversas distancias..."

"...Tú sabes que en un aire de uniforme densidad, las cosas últimas vistas a través de él, como las montañas, parecen por culpa de la gran cantidad de aire interpuesto entre tu ojo y la montaña, azules, y casi del color del aire cuando el sol está al oriente..." (13)

El objetivo que Leonardo pretende conseguir a través de sus reflexiones sobre estos efectos, es el alcanzar el espíritu de los matices que los caracterizan para expresarlos a través de su pintura y causar un desasosiego similar al que las fuerzas de la naturaleza imponen en los panoramas que el artista observa y estudia.

La inquietud que Leonardo pretende imprimir en el espíritu del observador que atentamente admira su obra, la transmite valiéndose del valor ficticio que tiene toda representación gráfica después de haber estudiado detenidamente los motivos que inducen a la concreción de una determinada realidad.

Así, a la hora de crear los efectos causados por una tempestad que se desarrolla en un lugar cualquiera, insiste en el valor de todos los elementos que se encuentran en el lugar donde se desencadena. La increíble sensación pavorosa de la crisis que refleja en la imagen de los dibujos en los que trata el tema, las refleja de manera inaudita

apoyándose en el valor abstracto de todo lenguaje escrito. Después de la lectura de estos párrafos, al efectuar una nueva observación de los dibujos de las tempestades, nuevas realidades que antes habían pasado desapercibidas se nos identifican como evidentes; la enigmática abstracción de las nubes y del soplo del viento introducen una dimensión hasta ahora desconocida. Las turbulencias quedan establecidas en el momento en que el artista ha decidido reflejar su trayectoria: se domina la situación del instante introduciendo de una manera contundente la suma de los diferentes motivos causados que quedan sometidos a la fuerza natural observada por el autor, creando en el observador una inquietud que en un determinado momento él mismo ha experimentado en su propio ser y que, apoyado en ambos tipos de lenguajes (dibujado y escrito), consigue transmitir a sus semejantes lo abstracto de su sensación.

A la hora de formalizar esta emoción producida en su interior mediante una concreción dibujada, Leonardo recaba en ese valor fragmentario de la realidad. A tal efecto aconseja el cómo se ha de representar una tempestad:

"Si quieres representar una tempestad, considera y dispón con acierto sus efectos cuando el viento, soplando sobre la superficie del mar y de la tierra, remueve y arrastra consigo todas aquellas cosas que no están firmemente ancladas a la masa universal. Para representar bien esta tormenta, harás primeramente nubes rotas y desgarradas que siguen el curso del viento en compañía de los remolinos de arena

que aquél arranca a las playas del mar, y de las ramas y hojarasca que, levantadas por el poderoso furor del viento, se diseminan por el aire junto con otras muchas cosas livianas. Arboles y hierbas se doblegan hasta el suelo como si pretendieran seguir el curso del vendaval: las ramas, desviadas de su natural orientación, y las hojas, enmarañadas y vueltas del revés. De los hombres que allí se encuentran, unos aparecerán caídos, enredados en sus vestidos y casi irreconocibles por culpa de la polvareda; por su parte, aquellos que aún permanezcan en pie aparecerán tras algún árbol y abrazados a él porque el viento no les arraste; otros, se cubrirán los ojos con las manos por causa del viento, inclinados hacia tierra, sus vestidos y sus cabellos al viento. El mar, turbulento y tempestuoso, parezca rebotante de agitada espuma por entre las elevadas ondas, mientras el viento levanta la espuma más fina hasta el aire arremolinado, engendrando así una como densa y envolvente niebla. De los barcos que en el mar están, unos aparecen con el velamen destrozado y sus girones al viento en compañía de alguna cuerda rota, desarbolados y abatidos. El propio navío navega atravesado entre las furiosas olas, despedazado; algunos hombres gritan y se aferran a los pocos despojos que aún les quedan. Las nubes, empujadas por vientos borrascosos, irán a romperse en las altas cimas de los montes, envolviéndolas y desgarrándolas cual si de olas batiendo los escollos se tratara. Harás pavoroso el aire por gracia de las oscuras tinieblas que engendran el polvo, la niebla y las espesas nubes." (14)

El objetivo final no es alcanzado como una mera unión de los distintos elementos que intervienen en la escena, sino que es necesaria una síntesis interior de todas y cada una de las partes para posteriormente, una vez establecidas las pretensiones del autor, encaminar todos estos esfuerzos en el deseo de expresar con toda la fidelidad que sea posible la inquietud que el artista siente en su interior; todo dependerá de la valoración que establezca el propio autor de la obra al sintetizar los distintos detalles que intervienen en el momento de relatar la abstracta realidad de la tormenta que se desencadena ante su vista.

Este recurso utilizado por Leonardo nos es ya citado anteriormente por Plinio el Viejo, que en su libro XXXV nos relata el proceso que siguió Zeuxis a la hora de recibir el encargo de los Crotoniatas para pintar la imagen de Helena destinada para el templo de Juno:

"...examinó a unas jóvenes desnudas y eligió a cinco para pintar lo que cada una tenía más bello." (15)

En el texto en el que nos aconseja como representar la tormenta, diferencia su forma de actuar en las "cosas que no están firmemente ancladas" de aquellas que, al contrario que éstas, lo están siempre y cuando su ligamen sea capaz de resistir los esfuerzos a los que se verá sometido. A las primeras, el vendaval conseguirá arrastrar y diseminar por toda la escena en la que la acción tiene lugar; las pesadas rodarán y se deslizarán por la superficie del terre-

no; las animadas por el contrario, se sujetarán a todo aquello que les ayude a soportar el impulso que es descargado sobre ellas mientras que las vestimentas se mueven agitadas en la superficie de su cuerpo. Las cosas livianas se alzan en el aire: la hojarasca, la espuma y el polvo levantado del suelo muestran su cualidad de ligereza removiéndose violentamente en la transparente estructura del viento, mientras unas nubes "rotas y desgarradas" flotan ingravidas sobre el paisaje. Por el contrario los elementos aferrados al suelo demostrarán su condición; resaltarán la flexibilidad de los elementos vegetales, los cuales, agitándose de una manera evidente, se inclinarán al paso del viento en la dirección hacia la que éste se dirija. Las construcciones habitadas que aparezcan, impasibles ante todo lo que ocurre en su alrededor, ostentarán junto a rocas y a otros elementos pesados su extrema gravedad que contrastarán con lo soliviantado por el efecto del aire.

La agrupación de todos estos efectos conseguirá una gran medida acercar al espectador que indiferente contempla la ficción creada por el pintor, a una realidad fijada en lo maravilloso del instante, aquella que decidida por su autor expresa la grandeza de la sensación que en un determinado momento ha experimentado en sus entrañas:

"...Vientos huracanados que arrastran agua, ramas de árboles y hombres por los aires.

Ramas desgajadas por los vientos, arrastradas por el curso de los vientos, con gentes sobre ellas.

Arboles tronchados con su carga de hombres." (16)

Pero lo que más le interesa a Leonardo de todos estos hechos parciales que acontecen dentro de la globalidad de la acción representada, es precisamente eso que obliga a los distintos elementos a asumir un determinado comportamiento y que se impone a la propia voluntad de los personajes.

Recordemos una vez más el consejo que Leonardo daba para ejercitar el poder de la imaginación. Recordemos aquellos muros que inspiraban a Piero di Cosimo batallas terroríficas y escenas dantescas que le ayudaban a solventar problemas que en una determinada pintura tenía planteados. ¿Acaso Leonardo no pretendía ir más allá y conocer el motivo por el cual las nubes que le servían de inspiración adoptaban unas formas determinadas gracias a un comportamiento pre-establecido que justificaba su abstracción?.

El conocer este motivo oculto por la evidencia formal le ayudará a conseguir crear en el anónimo espectador que contempla su obra, una sensación de recogimiento similar a la experimentada por él mismo en un determinado momento de su vida. De esta manera, la lógica impuesta por la sensibilidad de Leonardo, su personal manera de ver y de entender la realidad observada, asume su condición.

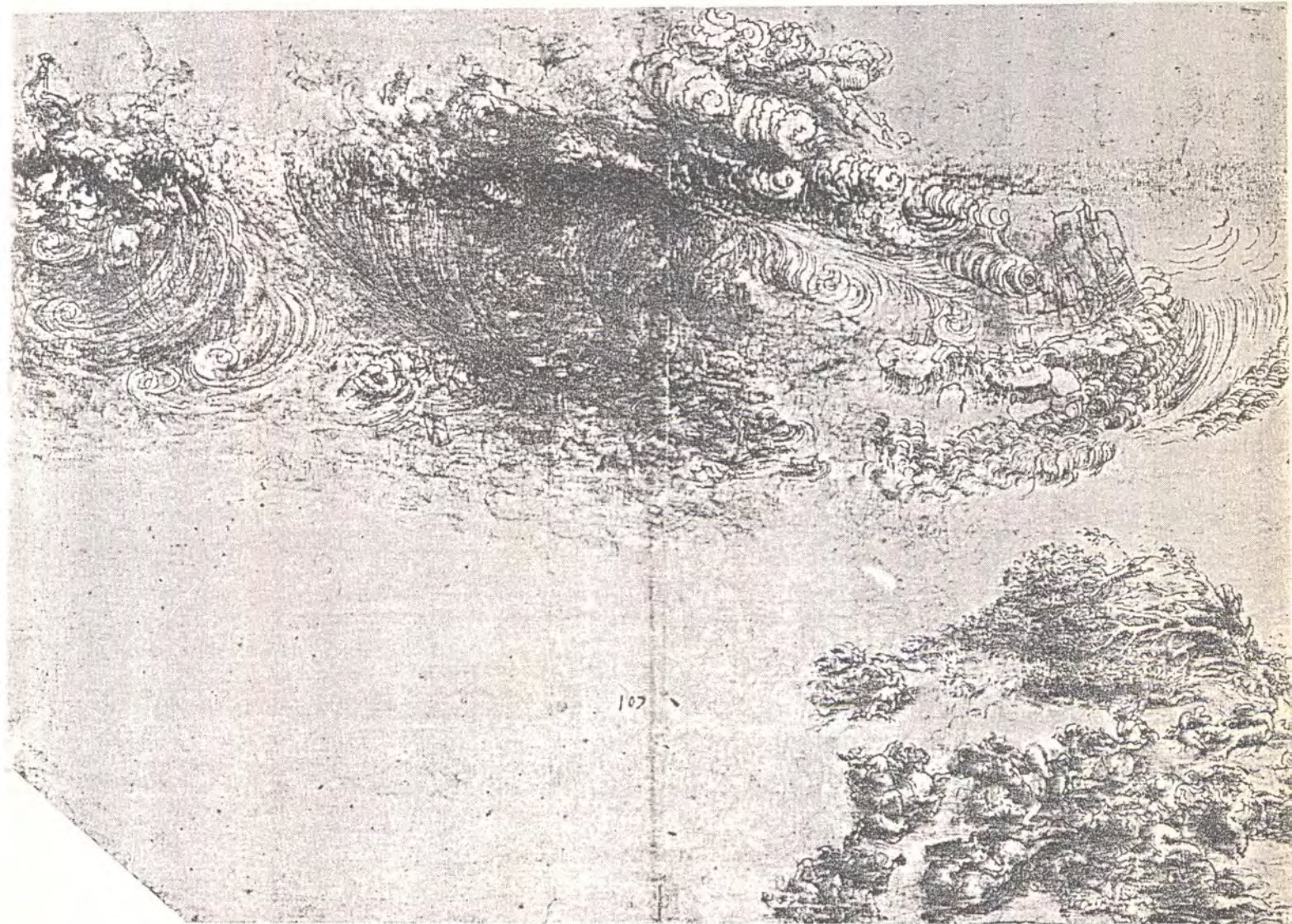
En este sentido desarrolla Leonardo sus estudios de investigación sobre el agua y el aire para de esta manera comprender la razón de sus movimientos, cuestión que, como lo demuestran

los escritos y dibujos que realizó sobre dicho tema, ocupó gran parte de su vida, apareciendo la realidad minuciosa y detallada de la observación como un magnífico "collage" lleno de sutilezas.

En la representación leonardesca del poderío del viento, existe una recreación en el uso de sus efectos, ya que es imposible recoger en un lienzo su transparente condición si no es gracias a terceros elementos como las partículas de humo de una hoguera o las de humedad del ambiente que se condensará en una nube de "contornos precisos". Gracias a la liviandad de estos elementos que alzándose hacia el cielo consiguen delatar la presencia del aire. Leonardo, consciente de esta cualidad trabaja en esta dirección para desvelar aún más sus características:

"El movimiento del aire puede ser visto por gracia del movimiento del polvo que en su carrera levanta el caballo, movimiento éste tan raudo en ocupar el vacío que de sí deja en el aire ese caballo, pues de sí lo vestía, cuanto raudo es el caballo en huir del aire.

Creerás quizá poderme reprochar que haya yo representado los caminos que traza el aire en movimiento, puesto que por sí no ha de ser en el aire visto el viento. A lo que respondo que no el movimiento del viento, sino tan solo el movimiento de las cosas que con él arrastra, vemos el aire." (17)



Leonardo analiza el proceso alterado que produce un caballo al pasar galopando por un camino de tierra; este efecto inicial provoca una ilimitada pluralidad de efectos que perduran incluso hasta después de que el elemento desencadenador ha desaparecido de la escena en la que se desarrollarán los acontecimientos. La reflexión sobre este hecho le clarificará la dinámica de las fuerzas que intervendrán en la nube de polvo que aparecerá sobre el camino.

La limitación del lenguaje dibujado nos remite a un sólo instante de la acción que tiene lugar; por ello Leonardo recurre una vez más a la propiedad abstracta del lenguaje escrito para establecer secuencialmente el efecto que se está llevando a cabo, clarificando la dinámica de las fuerzas que determinan el movimiento del polvo: éste, estático en el suelo, se alza violentamente girando en el aire debido al vacío que provoca el paso del caballo hasta que, restablecido el equilibrio, vuelva a posarse suavemente sobre la superficie del camino del que procedía.

Leonardo, una vez establecida esta reflexión clarificadora de la dinámica adquirida por las partículas del polvo, asume esta serie de imágenes fluidas que están en constante renovación y que crean esa pluralidad de efectos que "ejercitan la imaginación", para expresar su plástica -la plástica dinámica de unas fuerzas en continuo movimiento- en el fascinante juego de formas que adquieren sus dibujos en los que refleja el juego establecido por la lógica del instante.

Los remolinos que definen las formas de las nubes superan la definición estática que toda plasmación establece de por sí (Fig. 39). La constante insistencia de líneas nos recuerda la virulencia introducida por el viento que cristaliza en imágenes las reflexiones escritas que ha llevado a cabo. En su extremo superior derecho, Leonardo dota a las abstractas formaciones nubosas de la apariencia real de ciertas figuras humanas que, en un increíble esfuerzo de audacia y fiel reflejo del ejercicio que él mismo proponía en el momento de observar las inconcreciones que se daban en la naturaleza, fusiona con la veraz abstracción que, suspendida, flota en el aire. Al pie del dibujo, en su esquina derecha, una figuras arrastradas por el viento, unos árboles violentamente inclinados, unas nubes de polvo que difuminan la realidad de los personajes, completan esta imagen que de una manera evidente nos formaliza las reflexiones que Leonardo tan obsesivamente ha ido estudiando -la real transparencia del elemento del viento, elemento que en un momento determinado impone la fuerza de su ser- para causar un desasosiego en el espectador que, obsesionado, observa una obra de arte que supera la evidencia de su propia imagen.

En un paisaje rocoso aparece desencadenada una tormenta que descarga toda su furia en el horizonte cercano (fig. 40). En el dibujo superior una pequeña población recibe la virulenta acción del viento: unas siluetas indefinidas y agrupadas de una forma caprichosa y caótica, unas líneas hroizontales trazadas de derecha a izquierda con una ligera

Handwritten text at the top of the page, likely bleed-through from the reverse side. The text is written in a cursive script and is partially obscured by the texture of the paper and the drawing below.



Small handwritten notes or annotations located to the left of the central mound in the drawing.

200

ascensión nos delatan una silueta nebulosa que se mueve hacia la derecha de la lámina; la constante insistencia de masas onduladas de la que descienden serpenteantes unos trazos de menor intensidad, nos indica la presencia de un efecto similar a la del galopante discurrir de un caballo por un polvoriento camino, su carácter aéreo y en descenso presagian el agua que violentamente cae sobre el poblado; el viento hace que se arremoline en su rápido descenso. El impacto que produce al chocar con el suelo provoca un constante rebote que difumina la realidad del objeto contra el que colisiona.

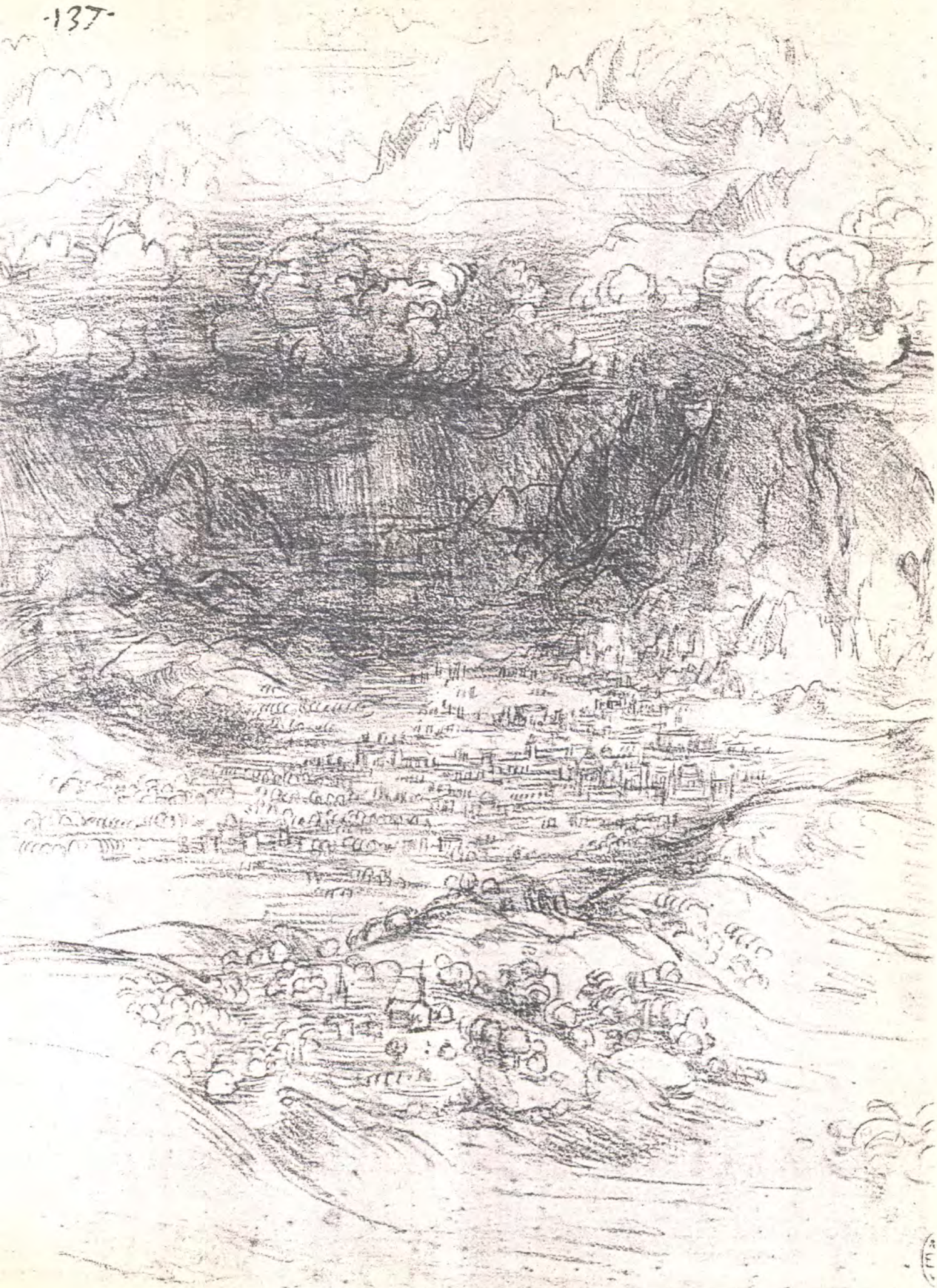
En la misma hoja Leonardo dibuja un conjunto de personas que, agrupadas, se disputan la victoria de una encarnizada batalla. Triunfante, una persona se destaca sobre todas las demás alzando los brazos. Trazos y más trazos insisten obsesivamente en reflejar la lucha que se está llevando a cabo; la inconcreción de la líneas y siluetas recogen el constante movimiento que en el campo de la batalla se está llevando a cabo, y el sutil reflejo del dibujo se acerca a la abstracta reflexión que por medio de la descripción escrita del furor que pretende mostrar, realiza en uno de los apartados de su Tratado de Pintura. Y al fondo unas lanzas.

En la parte inferior derecha un cúmulo de líneas nos acercan aún más, si cabe, a la profunda complejidad que los dibujos de Leonardo están adoptando. ¿Unos cabellos?, ¿una nube?, ¿los restos de la batalla que dibujaba en la parte

izquierda de la misma hoja?. Llegamos al punto en que los dibujos de Leonardo adquieren la realidad que la imaginación de la persona que los observa quiera darle. Estamos contemplando absortos el equivalente al ejercicio que Leonardo practicaba con las abstractas inconcreciones de la naturaleza. La fuerza de estos bocetos es debida a la profunda reflexión que sobre los efectos y fuerzas que les mueven a este comportamiento realizó con anterioridad. En el dibujo que realiza sobre una tormenta en un valle (fig. 41), aplica de una manera evidente los conocimientos adquiridos en sus estudios científicos sobre la naturaleza. La oscura nube llena de movimiento se convierte en el telón de fondo de la escena que Leonardo nos presenta: un poblado de casas rodeado de altas montañas sobre el que una tormenta descarga su peso.

Concreta la abstracción de la nube en un lugar concreto y determinado dándole al acontecimiento el efecto invisible que tanto tiempo ha estado buscando. La horizontalidad introducida por las construcciones ayuda a enfatizar la acción que se está llevando a cabo. Al fondo indiferentes a los acontecimientos, se alzan silueteados unos picos montañosos. Leonardo demuestra en este dibujo la cantidad de conocimiento teórico que ha conseguido por medio de sus muchos estudios, para volcarlos de manera magistral en este paisaje desigual.

Pero donde Leonardo demuestra con mayor exactitud el poderío abstracto de una fuerza es en sus estudios de



hidráulica, ya que le resulta más sencillo el asumir el concepto de elemento individual de una masa de agua, y ello le permitirá acercarse a una visualización de mayor evidencia a las fuerzas que motivan su movimiento; de ellas sacará las conclusiones que posteriormente aplicará a toda su obra en constantes analogías:

"Observa cómo el movimiento de la superficie del agua se asemeja al de los cabellos, los cuales tienen dos movimientos; de ellos, uno depende del peso del pelo; el otro, de la dirección de los bucles. Así también el agua y sus torbellinos de los cuales una parte atiende al ímpetu del curso principal; la otra al movimiento incidente o reflejo." (18)

El registro fragmentario pierde en este caso gran parte de su sentido para someterse a la globalidad: el objetivo es la lógica de las fuerzas que mueven el agua; los apuntes dibujados conseguirán rescatarlas de su instantánea abstracción.

Leonardo dibuja corrientes de aguas que, obstaculizadas por algún objeto determinado, varían su trayectoria en un sinfín de movimientos y corrientes, transformando su tranquilidad discurrir. Los dibujos ilustran la complejidad de los movimientos que Leonardo recoge en su mente. Las formas del movimiento que el agua delata en su trayectoria arremolinada, descubre el vacío provocado en el reverso del obstáculo que es llenado violentamente por el líquido (fig. 42). Así el movimiento del agua se divide en dos:

uno formando bucles y el otro siguiendo el "ímpetu del curso principal". La obstaculización del objeto configura esta doble realidad hasta que el agua vuelva al equilibrio original una vez desaparecida la influencia ejercida por el tropiezo. Leonardo recoge esta variación en la corriente e incluso analiza lo que ocurre en el caso de que el elemento extraño varíe de posición y ofrezca una superficie menor como oposición al fluir del agua: las partículas transmiten su influencia de unas a otras de un modo diferente que cuando la resistencia era debida al área mayor. Leonardo observa y plasma en sus dibujos lo efímero del agitado transcurrir de la corriente de agua y transmitirá todo lo que recoja de sus estudios a su obra pintada para, junto con sus reflexiones escritas recogidas en su Tratado, dotarlas de ese patetismo que consigue acercar lo ficticio a lo real.

Sus especulaciones sobre el modo con que un chorro de agua repercute al caer sobre la superficie de un estanque, no es más otra prueba real de ello. Leonardo dibuja una

maraña de espirales que de una manera evidente se alzan por un momento sobre la fragilidad del recipiente (fig. 43), dando esa imagen vaporosa del constante movimiento del aire y de la espuma que se crea en la zona del impacto. Esas espirales que en forma de virutas de madera forma el agua rebotada, recogen la multiplicidad de fuerzas que intervienen en la definición del movimiento producido por el agua al caer y que cuidadosamente se roba a su realidad.

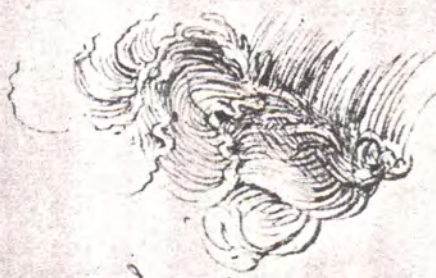
El impacto se transmitirá a todo el estanque

Handwritten text at the top right, possibly a title or header, written in a cursive script.

Large block of handwritten text in the upper left quadrant, arranged in several lines.



Vertical column of handwritten text on the left side of the page, below the circular diagram.



Vertical column of handwritten text in the middle-left section, positioned between two drawings.



Block of handwritten text in the upper right section, below the large storm drawing.

Block of handwritten text in the middle-right section, below the upper right text.

Block of handwritten text at the bottom right of the page, below the middle-right text.

"Así como la piedra que al agua fué arrojada
se hace centro y motivo de numerosos círculos..." (19)

Allí donde Leonardo vuelca todo su saber sobre la impetuosa fuerza de los elementos, es en sus dibujos sobre las tempestades y diluvios que se producen en la naturaleza.

Unas fuerzas incontenibles y en constante agitación rodean la realidad de una población. Las furias desatadas de la naturaleza impondrán su esencia sobre la insignificancia que ante su presencia adquiere el conjunto de viviendas que de manera difuminada se nos muestra. Este dibujo agrupa las distintas reflexiones que ante la necesidad de conocer la razón del movimiento, Leonardo ha ido rescatando de sus minuciosas observaciones y detallados estudios que de elementos aislados realizó durante toda su vida. En este dibujo (fig. 44) se nos agrupan todos en sus condiciones extremas: el fluir terrorífico del agua; el furor del viento que arrastra todo lo que encuentra por su camino; el polvo levantado del suelo; la lluvia que cae violentamente; las nubes que desgarradas y arremolinadas enfatizan la turbulencia desatada; montañas, ríos, árboles y demás elementos característicos del paisaje han desaparecido de la escena y quedan sometidos a la violencia desencadenada. Todo ello queda reunido en un objetivo común: el de la visión aterradora donde el caos y la fuerza son emplazados al primer término y donde la belleza abstracta de lo fragmentario consigue alcanzar el objetivo propuesto y dibujar "lo que no se vé", conjugando de esta manera lo común de la heterogeneidad:

El aire era oscuro por culpa de la densa lluvia que, descendiendo oblicuamente ante el empuje de los vientos, engendraba ondas por el aire como si de polvo se tratara (con la sola diferencia de ser tal inundación atravesada por las rectas trayectorias de las gotas de agua que caían). Su color se teñía del fuego provocado por los rayos que hendían y rasgaban las nubes; aquellas llamas descubrían los vastos piélagos de los valles inundados, que mostraban en sus vientres las inclinadas copas de los árboles.

Veíase a hombres y pájaros abarrotar los grandes árboles aún no sepultados por las dilatadas ondas, causa de las trombas que los inmensos abismos circundaban.

Aparezca el oscuro y nuboso cielo batido por el curso contrario de los vientos y envuelto en incesante lluvia que con granizo se confunde, arrastrando de acá para allá infinitas ramas desgajadas y hojas infinitas. Aparezcan en torno los añosos árboles desarraigados y arrancados por el furor de los vientos, y los montes arruinados y descarnados por el ímpetu de los torrentes, en ellos desplomándose y sus valles cegando, y los ríos rebosantes, anegando y sumergiendo innumerables tierras y a sus gentes. Aún se podrá ver cómo en las cumbres de muchos montes muy varias especies de animales espantados parezcan acorraladas en compañía, al fin doméstica, de hombres y mujeres que huyeron con sus hijuelos. Y los campos cubiertos por las aguas, cuyas ondas rebosan casi de tablas, armazones de lechos, barcas y otros instrumentos, obra de la necesidad y del temor a la muerte; y sobre aquéllos eran en confusión hombres y mujeres y sus hijuelos, que se lamentaban y gemían espantados del furor de los vientos que con grandísima violencia alzaban y sepultaban las aguas y los cuerpos de los ahogados. Ninguna cosas más leve que el agua había que no fuera cubierta por distintos animales, los cuales, pactadas treguas, permanecían en temerosa unión; y entre ellos había lobos, zorros, sierpes y toda suerte de fugitivos de la muerte. Rompiéndose en sus playas, las ondas aplastaban

los cuerpos de los ahogados y acababan así con aquellos que aún estaban vivos. Habrías podido ver algunos grupos de hombres que con armada mano defendían los estrechos reductos que aún les quedaban, de leones, lobos y animales rapaces que allí buscaban salvación. ¡Oh, cuántos horribles rumores resonaban en el aire oscuro que el furor de los truenos, y los relámpagos por ellos arrojados, recorrían, sembrando la ruina a su paso y sacudiendo lo que a su curso se oponía! ¡Oh, a cuántos habrías visto taparse los oídos con sus propias manos por esquivar los inmensos rumores que en medio de una atmósfera tenebrosa causaban los furiosos vientos confundidos con la lluvia, los celestes truenos y el furor de las centellas! Otro, no bastándoles con cerrar los ojos, más se los cubrían cruzando sus manos ante ellos por no ver el atroz escarnio que la ira de Dios inflingía a la humana especie. ¡Oh, cuántos lamentos! ¡Y cuántos se precipitaban desde los escollos de puro pavor! ¡Cuántos eran los esquifes volcados, unos intactos y otros despedazados, sobre los que las gentes se afanaban en busca de salvación con gestos y movimientos de dolor, adivinando una muerte espantosa! Y otros aún, con gesto fatal, se quitaban la vida, desesperando de poder soportar tan gran dolor. Y de éstos, unos se despeñaban por los acantilados; otros se estrangulaban con sus propias manos; algunos agarraban a sus propios hijos y los precipitaban con violencia; otros se herían y acababan con sus propias armas; otros aún, postrándose de hinojos, a Dios se encomendaban. ¡Oh, cuántas madres lloraban en vano a los hijos ahogados que sostenían sobre sus rodillas y alzaban los brazos al cielo, imprecando la ira de los dioses con voces desgarradas por los gemidos! Otros, juntas las manos y entrelazados los dedos, éstos mordían y devoraban a sangrientos bocados, inclinando su pecho hasta las rodillas por un inmenso e insoportable dolor. Allí veríais rebaños de animales, tales como caballos, bueyes, cabras y ovejas, cercados ya por las aguas y reducidos a las altas cimas de los montes, atropellándose unos a otros, y aquellos del centro alzándose y caminando sobre los demás y contendiendo entre sí, y muchos morían por falta de alimento. Ya los pájaros se posaban sobre los hombres y otros animales por

no encontrar tierra que no fuera ocupada de seres vivos. Y no así el hambre, ministro de la muerte, había arrebatado la vida a gran parte de los animales, cuando ya los cuerpos muertos y corruptos surgían desde el fondo de las aguas profundas y se alzaban hasta las alturas. Y entre las batientes olas, donde unos a otros se zarandeaban, rebotando como pelotas henchidas de viento, encontraban sepultura los cadáveres. Y por encima de calamidades tales veíase el cielo cubierto de negros nubarrones que rompía la quebrada carrera de los rayos, alumbrando aquí y allá la oscuridad de las tinieblas. (20)

Esta estampa japonesa del siglo XIX (fig. 45) asume la articulación de lo diverso a partir de elementos diferentes. Vemos un paisaje de montaña tratado desde diferentes planos de profundidad. Al fondo de la composición el paisaje velado por la bruma prevalece sobre un horizonte que nos permite reconocer el lugar de la escena en que se desarrollan los acontecimientos. En los planos inmediatamente anteriores, la concreción de las masas de árboles que se sitúan detrás de los personajes van concretando su silueta en la proporción en que la distancia con respecto a éstos disminuye. Su progresiva especificación llega hasta la definición de unas cañas de bambú que situadas en los primeros términos, y siguiendo el escalonamiento iniciado en el infinito, se ciñen a una precisa realidad. La consolidación del color de las masas vegetales a medida que el espacio desaparece, refuerza la idea de profundidad que el autor de esta escena de montaña nos pretende dar.

En primer plano, sobre la ladera verde de una colina, unos personajes anónimos nos rescatan de la atractiva abstracción



東坡道
月三
庄野
田雨

張
堂
印



del horizonte. A la derecha, dos individuos corren apresuradamente en busca de refugio donde poderse guarecer del temporal. Sobre los dos incide el elemento común: el golpe del viento. Uno de ellos se protege cubriéndose con un paraguas, el otro sujetándose el sombrero evitando que éste vuele arrastrado por el viento. Ambos son la nota disonante de la composición no sometiéndose a la fuerza que en todos los elementos impone la acción del viento, pero reconocen su realidad al oponerse de una manera evidente a su brío.

A la derecha, tres personajes, que transportan en una parihuela a un cuarto, se dirigen hacia lo alto de la colina. Su ligera inclinación sintoniza con aquella que nos indica la flexibilidad de los elementos naturales, que, como ellos, evidencian el poderío del viento que llega por la derecha.

Entre los bambúes, indiferente a la acción general que ocurre en toda la escena, asoman las figuras geométricas de las cubiertas de una población. Su condición estática nos remite al estado natural del paisaje en el momento que la fugaz energía del viento desaparezca de la escena. Pero este estatismo que contrasta con la flexibilidad del resto de los elementos no puede independizarse de la fuerza que el viento impone a la composición: la lluvia que cae oblicuamente, unifica con su textura los diferentes aspectos que configuran la realidad del cuadro.

Cada uno de los elementos de la escena está tratado desde

las propias reglas del juego de la representación de su realidad: la lluvia está asumida como resto de gota al caer; la textura del paisaje va desde la clara tonalidad de un horizonte desvanecido hasta el escalonamiento de las tonalidades que definen las distintas lejanías, los personajes del primer término asumen su doble condición: desde la autonomía de los de la derecha, libres del conjunto general de la pintura, hasta la irremisible sumisión de los de la izquierda.

La heterogeneidad se articula fundamentalmente por estos tres grupos de elementos (aunque dado lo común de las posturas entre los personajes situados a la izquierda y la inclinación que adoptan las masas de árboles y las cañas de bambú, creemos que formalmente se pueden considerar dentro del mismo grupo en cuanto a posturas en la composición se refiere): el agua que cae, el paisaje alterado por la fuerza del viento y los personajes de la derecha que corren en busca de refugio y que con su postura crean azar en la líneas oblicuas de la lluvia.

Una causa unitaria en una representación triple. Estamos ante la realidad de un mundo que está representado por la traslación a un momento unitario único, no a una energía o a una materia única, sino que manteniéndose dentro de las leyes establecidas por la representación, responde a tres maneras de simbolizar lo diferentes que son las de la concretización, las de las líneas oblicuas, y la de unos personajes que tienen la propiedad de hacernos entender

esa relación que transcurre casi inconscientemente en la escena del cuadro pero que tiene la capacidad de producir en nosotros (que estamos situados fuera de la pintura) la misma destemplanza, la misma sensación, el mismo escalofrío que en este momento parece que la representación posee como originador enfático a causa, en definitiva, de un elemento común y unificador: el golpe de viento.

Una vez más la estructura narrativa del dibujo consigue agrupar las distintas realidades fragmentarias representadas en la escena para, aprovechando sus evidentes diferencias, conseguir relatar en lo limitado del plano de la pintura la abstracta esencia del viento, que de manera consciente unifica la diversidad que definen los elementos definidos en esta escena de montaña. El relato consigue aglutinar la dispersión de las posturas para alcanzar el objetivo común: "lo que no se vé"; el viento.

La observación se convierte así en algo más que la mera visualización de esas determinadas evidencias, se convierte en un elemento de reflexión fundamental en el proceso de construcción de lo real, de su relato.

Por un momento se recogen, reinterpretando, todos los pensamientos, todas las emociones, todas las referencias utilizadas con anterioridad, en una meditación sobre esa imagen que a modo de resumen pasa por la mente:

"He sufrido en mí, conmigo, las aspiraciones de todas las eras,
 esa relación que transcurre casi inconscientemente en la
 y conmigo se han paseado, a la orilla oída del mar, los
 escena del cuadro pero que tiene la capacidad de producir
 desasosiegos de todos los tiempos.

en nosotros (que estamos situados fuera de la pintura) la

...

misma desamparada, la misma sensación, el mismo escarabajo
 de todo esto se ha formado el alma sensible con que he paseado
 que en este momento parece que la representación posee como
 a la orilla del mar." (21)

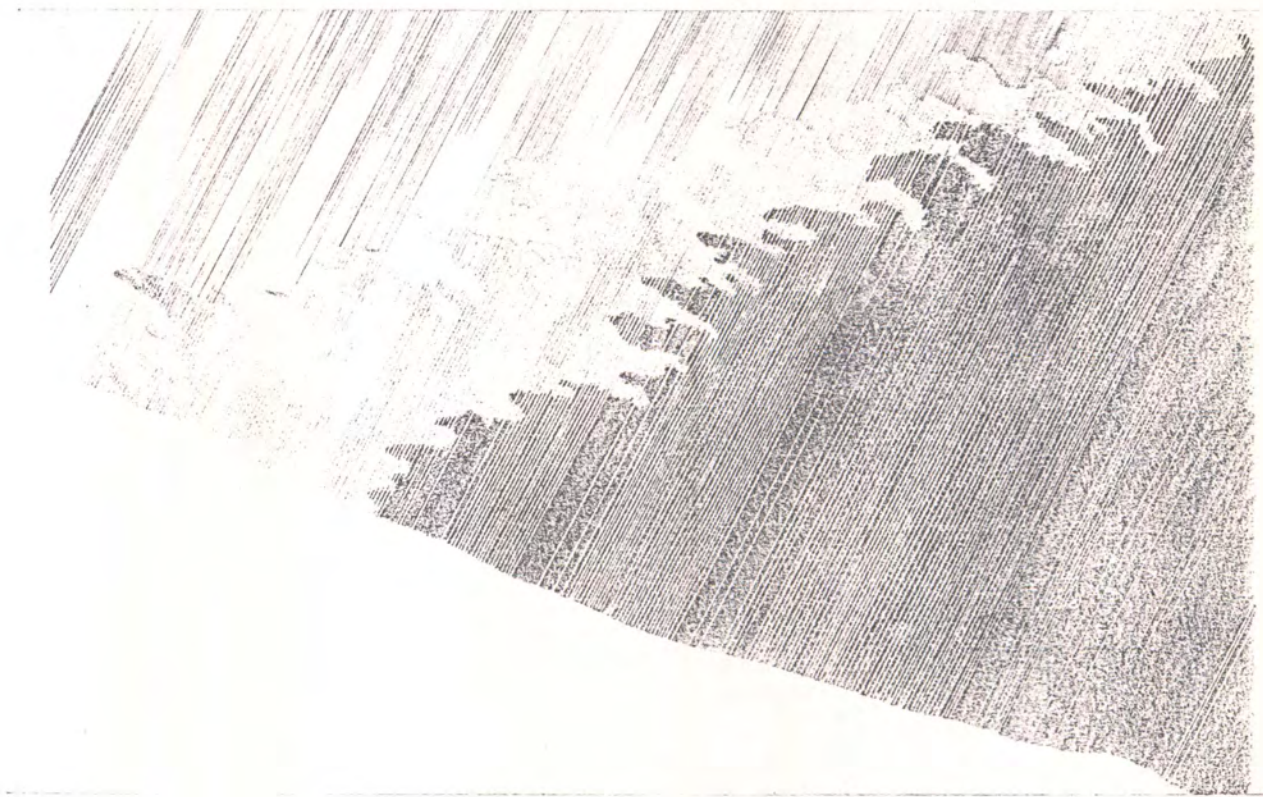
origenador enérgico a causa, en definitiva, de un elemento

común y unificador: el golpe de viento.

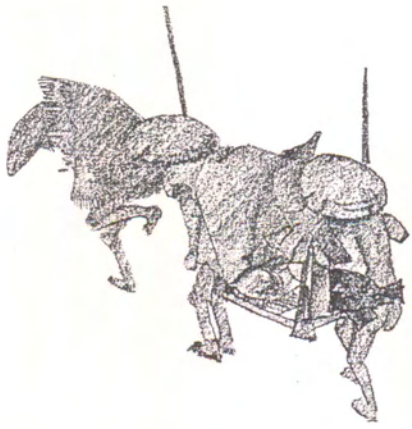
Una vez más la estructura narrativa del dibujo consigue
 agrupar las distintas realidades fragmentarias representadas
 en la escena para, aprovechando sus evidentes diferencias,
 conseguir relatar en lo limitado del plano de la pintura
 la abstracta esencia del viento, que de manera consciente
 unifica la diversidad que definen los elementos definidos
 en esta escena de montaña. El relato consigue aglutinar
 la dispersión de las posturas para alcanzar el objetivo
 común: "lo que no se vé"; el viento.

La observación se convierte así en algo más que la mera
 visualización de esas determinadas evidencias, se convierte
 en un elemento de reflexión fundamental en el proceso de
 construcción de lo real, de su relato.

Por un momento se recogen, reinterpretando, todos los pensa-
 mientos, todas las emociones, todas las referencias utiliza-
 das con anterioridad, en una meditación sobre esa imagen
 que a modo de resumen pasa por la mente:









- 1.- Paul Valéry, "Eupalinos...", pg. 81
- 2.- Ludwig Wittgenstein 1918, "Tractatus logico philosophicus", proposición 2.033. Ed. Alianza, Madrid 1973
- 3.- Isaac Asimov, "Las palabras y los mitos", pg.116, Ed. LAIA. Barcelona 1979
- 4.- Leonardo, op. cit. pg. 414
- 5.- Leonardo, op. cit. pg. 344
- 6.- Paul Valéry, "Introduction..." pg. 45:

"Es pues por una abstracción que la obra de arte se puede construir, y esta abstracción es más o menos enérgica, más o menos fácil de definir, según que los elementos tomados de la realidad sean proporciones más o menos complejas de ella."
- 7.- Paul Valéry, "Introduction...", pg. 137:

"La gran invención de hacer las leyes sensibles al ojo y como legibles a vista se ha incorporado al conocimiento."
- 8.- Paul Valéry, "Introduction..." pg. 121-2

"Pero Leonardo no lo es todo. El saber no es todo para él: quizás sólo sea un medio. Leonardo dibuja, calcula, construye, decora, usa todos los modos materiales que afectan y ponen a prueba las ideas, y que les ofrecen ocasiones de rebotes imprevistos contra las cosas, como les oponen resistencias extrañas y las condiciones de otro mundo que ninguna previsión, ningún conocimiento previo permite envolver de antemano en una elaboración puramente mental.

Saber no basta a esta naturaleza amplia y voluntariosa; es el **poder** lo que importa. No separa el comprender del crear. No distingue, de buen grado, la teoría de la práctica; la especulación, del crecimiento de la potencia exterior; ni lo verdadero de lo verificable, ni esta variación de lo verificable que son las construcciones de obra y de máquinas."
- 9.- Gombrich, "Norma y Forma", pg. 149. Ed. Alianza, Madrid 1984
- 10.- Leonardo, op. cit. pg. 343
- 11.- Leonardo, op. cit. pg. 343
- 12.- Leonardo, op. cit. pg. 343
- 13.- Leonardo, op. cit. pg. 263
- 14.- Leonardo, op. cit. pg. 414-5
- 15.- José Pitarch y otro, op. cit. pg. 362

16.-Leonardo, op. cit. pg. 418

17.-Leonardo, op. cit. pg. 418

18.-Leonardo, op. cit. pg. 308

19.-Leonardo, op. cit. pg. 128

20.-Leonardo, op. cit. pg. 415-8

21.- Fernando Pessoa, "Libro del desasosiego", pg. 209, Ed. Seix Barral, Barcelona 1985

"Es pues por una abstracción que la obra de arte se puede construir, y esta abstracción es más o menos empírica, más o menos fácil de definir, según que los elementos tomados de la realidad sean proporciones más o menos complejas de ella."

"La gran invención de hacer las leyes sencillas al ojo y como legibles a vista se ha incorporada al conocimiento."

"Pero Leonardo no lo es todo. El saber no es todo para él: quizás sólo sea un medio. Leonardo dibuja, calcula, construye, decora, usa todos los modos materiales que afectan y ponen a prueba las ideas, y que los efectos ocasionales de rebotes imprevistos contra las cosas, como les oponen resistencias extrañas y las condiciones de otro mundo que ninguna previsión, ningún asociamiento previo permite envolver de antemano en una elaboración puramente mental. Saber no basta a esta naturaleza amplia y voluntariosa; es el poder la que importa. No separa el comprender del crear. No distingue, de buen grado, la teoría de la práctica; la especulación, del crecimiento de la potencia exterior; ni lo verdadero de lo verificable, ni esta variación de lo verificable que son las construcciones de obra y de máquinas."

9.- Gombrich, "Normas y forma", pg. 149. Ed. Alianza, Madrid 1984

10.- Leonardo, op. cit. pg. 343

11.- Leonardo, op. cit. pg. 343

12.- Leonardo, op. cit. pg. 343

13.- Leonardo, op. cit. pg. 383

14.- Leonardo, op. cit. pg. 414-5

15.- José Pizarro y otros, op. cit. pg. 382

LA FICCION HISTORICA: SU ESTRUCTURA, SU FUNCIONAMIENTO

INTRODUCCION AL CAPITULO

Después de esa lógica paralela analizada en los dos capítulos anteriores entre el lenguaje verbal y el lenguaje dibujado, aparece este capítulo bajo el título de "la ficción histórica" aunque sin pretender definir esa zona intermedia, desconocida, que ambos conceptos por separado y en su constante oscilar son incapaces de definir totalmente. Se analiza, sin embargo, sus características, su estructura, su lógica, de tal manera que aprovechando su indefinición se utiliza el dibujo como relato y la historia como ficción, para que la frontera entre la realidad y la ficción justifique la permeabilidad y la complementaridad entre los distintos canales comunicativos: el verbal, el dibujado, el gestual el arquitectónico, etcétera.

Es por ello que fijamos en esa zona nuestra atención, allí donde lo común aparece con unas reglas propias e independientes, allí donde se conjuga la diferencia. Existe, por lo tanto, una voluntad de aproximación a ese territorio donde la interpretación personal, la lectura, ofrece la posibilidad de encuentro de la idea y lo real. El lector puede al fin valorar en su justa medida su sensibilidad y completar la obra del autor, penetrar en sus zonas oscuras, llenar los espacios vacíos, aportar su propio diálogo con la obra, establecer su interpretación de los hechos.

Gracias a la ambigüedad del relato, a su versatilidad, a su estructura, a su necesidad de comunicación que cristaliza

por medio del lenguaje, sucumben la realidad y la imaginación convirtiéndose el relato en su verdadera articulación ya que permite su encuentro tal y como en este capítulo se establece.

Un elemento transgresor arrastra consigo toda la lógica narrativa, con sus posibilidades, con sus riesgos. Aparecen una serie de maniobras, una serie de recursos que ayudan a la concreción de lo etéreo, alterando constantemente el pensamiento mediante una serie de sugerencias, referencias, etc., que lo liberan de su monotonía para que, al fin, un gesto arbitrario lo dé por finalizado.

Es por esto que fijamos en esa zona nuestra atención, allí donde lo común aparece con unas reglas propias e independientes. Allí donde se conjuga la diferencia. Existe, por lo tanto, una voluntad de aproximación a ese territorio donde la interpretación personal la lectura, ofrece la posibilidad de encuentro de la idea y lo real. El lector puede al fin valorar en su justa medida su sensibilidad y completar la obra del autor, penetrar en sus zonas oscuras, llenar los espacios vacíos, aportar su propio diálogo con la obra, establecer su interpretación de los hechos. Gracias a la ambigüedad del relato, a su versatilidad, a su estructura, a su necesidad de comunicación que distorsiona

1.- La versatilidad del relatar y sus motivos

El relato de una historia, de un proyecto, o de una realidad cualquiera, es susceptible de tantas interpretaciones y sentidos como las que inspire la historia misma. Esta, la historia, ofrece, a su vez, la posibilidad de ser contada de múltiples y variadas maneras.

En el relato, el texto se presenta como un modo de operar la lectura. No tiene un desenlace definitivo, no concluye, no establece ninguna verdad o falsedad de lo contado aunque desecha ciertos acontecimientos y maneja la parte, el deseo, la sensación, la intuición, la reversión, la mentira. Niega el discurso narrativo como un todo cerrado y centrado: lo abre. El relato no basa su razón de ser en el esquema de la novelística centrado en el enigma y su develamiento, se limita a establecer una relación entre lo real y lo ficticio, a establecer su mutua interacción unificando su escisión, una escisión hecha de equívocos y respuestas parciales a la que al fin un gesto arbitrario lo da por finalizado.(1)

El relato en sí crea ficción; al leer la descripción de un paisaje de una novela cualquiera, todos lo interpretamos de una manera diferente al hacer esa escena nuestra; en cambio la realidad de ese paisaje puede ser muy distinta a como nos lo estamos imaginando. La narración del texto realiza una definición de un espacio muy concreto, definido, existente: nosotros rehacemos la imagen de esa descripción a nuestro modo y en función de nuestra propia sensibilidad.

En el texto no se esconde nada, todo es legible, todo está allí, en el espacio aparentemente lineal de la escritura pero no puede evitar el que, aún describiéndonos una realidad existente, nos provoque una ilusión, una ficción, y que influya en su desarrollo imaginativo.

Vemos dos aspectos claramente diferenciados: el primero el de aquella realidad existente y cotidiana, identificable en un lugar preciso y al que unos ojos diferentes a los nuestros hacen referencia. El segundo es el de la realidad personal, el de la interpretación, la imagen propia nacida de una serie de sugerencias introducidas por el hecho de producirse una identificación personal con el espacio anteriormente descrito. Al primero podemos describirlo como el estadio de la "escritura" mientras el segundo sería el de la "lectura".

La evidencia del texto conjuga la diferencia de ambas realidades y hace posible su relación, pues abre la expectativa de un campo de conexiones mutuas que por separado no tienen razón de ser. El texto es a la vez escritura y lectura, o reescritura, es investigación crítica. Pero el hecho en sí, la acción de su lectura, su relato, su contar, introduce, además, lo imposible del sentir que se experimenta en el momento de la escritura: sugiere las "nadas" de la escritura, esas zonas que en cierto modo podríamos identificar con los misteriosos espacios en blanco, aquellos no descubiertos por la tinta de la imprenta. Aportaremos así nuestra propia moraleja en vez de esperarla, estable-

ciendo un diálogo propio y personal con la obra.

Este campo de encuentro entre lo real y lo ficticio, esta zona nacida a partir del momento de definición del lenguaje abstracto de la escritura, permite la existencia del contar y multiplica y combina las significaciones y sugerencias introducidas por el contar: desde la de calcular, la de narrar, la de numerar, la de interpretar, la de decir... El contar produce algo que se vuelve sobre sí mismo, algo que no trasciende de la simple acción desnuda.

Los relatos generalmente concluyen con un elemento final que es en definitiva el que soluciona el enigma introducido por el elemento perturbador inicial, el que desencadena los acontecimientos, concluyendo la investigación narrativa con su solución: "con la detención del asesino". Pero cuando en el desenlace no exista un final, no se trata de un fracaso o de una incapacidad del autor o del relato mismo; muy por el contrario, lo que ocurre es que a medida que se produce su desarrollo se está conociendo otra cosa, no lo que ocurrió realmente -esa "verdad" que en un principio se trataba de demostrar- sino en qué consistía la diferencia entre lo real y lo ficticio, cuál era ese otro espacio y sobre todo cómo podía conocerse.

El único saber posible lo produce la reinterpretación introducida por la narración; se cuenta para conocer lo que todavía no conocemos. La progresiva evolución narrativa nos irá aclarando las incógnitas futuras que se encuentran ocul-

tas en la lejanía.

"...esas voces tan amortiguadas que apenas si guardamos,
y que parecen susurradas en lo denso de un vellón o en la
indolencia de la bruma..." (2)

2.- La estructura del relato

El texto es un elemento que, en definitiva, cuenta y escribe; que cuenta en una necesidad de efectuar una lectura, sin fijarla, sin cerrarla, aunque en el preciso momento en que se materializa entra en la mayor de sus contradicciones: la de la escritura de la lectura, pues no puede sustraerse al modo en que se lleva a cabo la progresiva transformación del relato; pero su misión, como la de toda escritura, es la de ser producida y reproducida, manipulada, rota, hablada y preguntada por la actividad de la lectura. En este caso el relato tiene un núcleo que crea la escena, el motivo de la narración. Un núcleo que genera y sobredetermina el texto, él es la escena central, la que por el hecho de narrarla se analiza; el lenguaje articulará las frases y establecerá toda clase de analogías, metáforas, ejemplos, referencias, asociaciones, inversiones, etcétera, requeridas en el discurso. (3)

Se reconstruye la escena, pero lo que se narra no establece relaciones estructurales significantes. Para ello hay que reconstruir y analizar todos los elementos que están

dentro del relato. Por sí mismos son hechos aislados que coinciden con ciertas situaciones, características o lugares; no son motivos de una ideología previa, son elementos del texto, el relato los rompe y los conforma de nuevo para producir la escena del contar convirtiéndose en el emisario de sus palabras, realizando el acto simbólico de contar un cuento.

El texto trabaja sobre ese núcleo primitivo del relato e insistentemente lo escribe una y otra vez desplazándolo, variándolo, transformándolo. En él la idea previa, la invención, la interpretación, en definitiva el sentimiento, intervienen de una manera obsesiva en su constante desarrollo.

La escritura se identifica con lo escrito, el dibujo con lo dibujado, lo que mueve con lo que es movido: es en el campo del lenguaje de la escritura y del dibujo donde la verdad y la realidad oscilan. Su objetivo no es el de crear un enigma que hay que alcanzar, descubrir o solucionar para así jugar en el espacio propio de la ficción donde, después de iniciado el relato, la solución -"la verdad"- lo cerraría. Se trata de crear una trama que se mantiene a lo largo de todo el relato, una serie de secuencias que conexionadas entre sí proponen un desarrollo del contar.

Una inquietud inicial abre la narración y se desencadena el relato. De ahora en adelante hay que investigar, conocer y narrar los elementos que, introducidos por el primer pro-

pósito, aparecerán y se articularán según una determinada estructura para ir siendo contados por el relato conforme a su secuencia lógica.

El narrador se convierte en el eje del estudio, obtiene datos que le llegan por distintos medios que hacen las veces de intermediarios de la realidad: aparecen los recursos y las referencias. El narrador organiza estos datos que, una vez recibidos, empiezan a manifestarse por medio del lenguaje por lo que, y como antes hemos indicado, empieza a aparecer lo imposible, el mundo de lo diferente y de la diferencia: se mantiene la monotonía de un sonido de fondo mientras que se altera constantemente el pensamiento, las ideas, la fantasía, mientras se llega al punto culminante una vez reunidos todos los factores que intervienen (4). Así, narrando, combinando factores, se investiga el "otro espacio", el espacio introducido por las nadas del lenguaje; en definitiva se narra una narración, se cuenta un cuento. La verdad es producida por el hecho de relatar, de contar, porque en ese contar es donde se fundamenta el ejercicio de la diferencia.

El reino del lenguaje escrito o dibujado puede conseguir una interpretación personal de la realidad, permite el poder realizar el que toda transgresión sea posible, donde lo anti-natural sea ley. El narrar sobre un elemento o una situación común, pivote sobre el cual gira toda estructura narrativa, es lo que nos sirve como trama del relato. Es aquí, en el texto dibujado basado en lo común, donde

se produce la investigación: un desarrollo reflexivo en el que el cuerpo descriptivo se apropia al mismo tiempo de elementos de la ficción y de la realidad vinculándolos directamente entre sí mediante el lenguaje.

Los elementos narrados pueden ser diferentes tanto en el lugar como en el tiempo, la trama, el motivo mutuo que la genera, los aúna y consigue ser el tema de lo narrado: la situación común. El sujeto varía, y cada uno de ellos cuenta su realidad, su razón, su diferencia: él es el elemento de intercambio entre los "hechos" que lo constituyeron y las referencias usadas; el dibujo como lenguaje apoyado en la trama literaria, borrará elementos y salvará barreras para aunar todas los fragmentos contados en el relato. Narrando se investiga su diferencia. Con el narrar se analiza la producción de la realidad y nos adentramos en su mundo oculto: se vuelve a recorrer el camino andado.

Sólo esta propiedad características de los lenguajes escritos y dibujados, nos permite reproducir el proceso de lo que siendo ya realidad -de lo que pertenece a la historia, a lo numerable, al mundo de la referencia- una vez fué idea.

El redibujar la realidad, las sensaciones que produce, el compararla a esos dibujos que ayudaron al artista a la culminación del proceso, nos ayudará a entender y descubrir esos primeros motivos y sus circunstancias, referencias, influencias, repitiéndose en gran medida -siempre bajo el punto de vista interpretativo del observador- el proceso creativo de la definición de la realidad, pero lo que más interesa

es volver a recuperar esos esfuerzos sumidos en el olvido, aquellos que quedaron en el camino y que en algún momento determinado pudieron ser definitivos ante el compromiso de la materialización de aquello que en un principio fué una idea, una mirada, un suspiro...

"...

el juicio no se inicia en parte alguna, la idea se trueca en sensación ante la mirada, y cada hombre arrastra en pos de sí una encadenadura de monstruos, compuesta inexplicablemente de sus actos y las formas sucesivas de su cuerpo." (5)

Con el dibujo conseguimos recuperar y volver a transmitir esas sensaciones pues nos movemos entre la observación y el estudio.

El resultado final se convierte en la deducción reflexionada del examen mental, o teórico de la poesía de los que los ojos observan, "aportando una visión un tanto más amplia en cuanto es más amplia su formación". A través de este lenguaje dibujado aunamos las sensaciones que nos produce lo real y su propia evidencia. Lo que se pone en escena a través de la narración es, básicamente, la escisión existente entre lo real y lo ficticio; el relato es su constante entrecruzamiento, y la verdad sólo reside en la escritura, en la forma.

En este trabajo se describe sobre el proceso de la escritura: se dibuja lo real, lo construido, lo que ya se ha dibujado.

Se redibuja lo existente y se redibuja su invención, el proceso del dibujo: el proceso del proceso.

3.- La visión personal: la posibilidad de lo real y de lo ficticio.

Sólo la visión personal puede compararse, en su estatuto de verdad, con la invención, con lo creado: leer la realidad es el modo privilegiado de la visión personal. El dibujarlo reitera una reflexión sobre lo real en su conjunto así como el de la trama establecida por lo común: el relato. El texto produce y reproduce el núcleo matriz y ese núcleo produce el texto, reiterándose. Pero en virtud de la exploración de este problema, el texto dibujado de este relato encierra lo que el dibujo: crea la diferencia entre lo real y lo que no lo es, se mueve dentro de ese campo que pertenece a ambos y a ninguno a la vez.

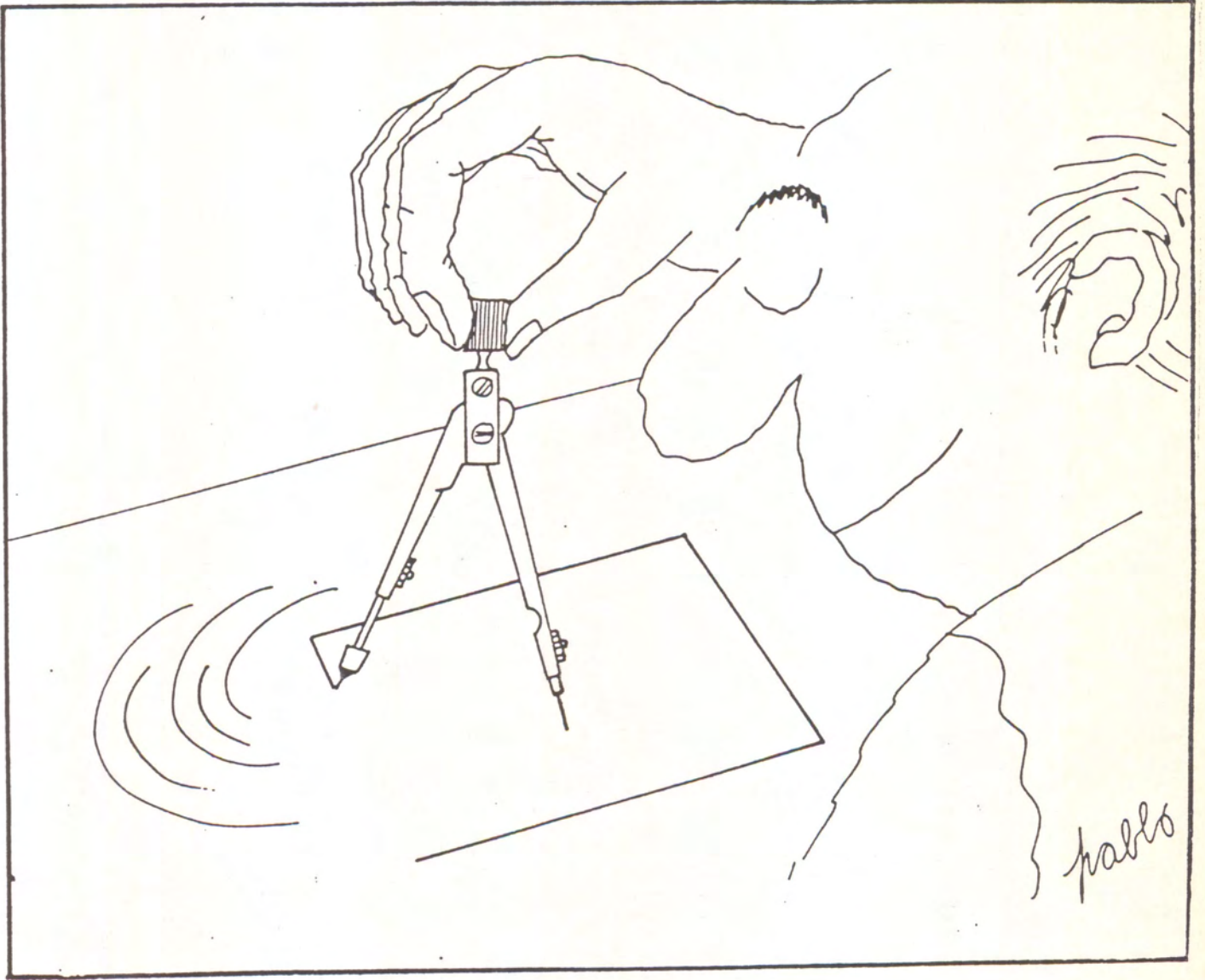
Es este mundo, el del "entre", el del dibujo, el del relato dibujado, donde la constante confrontación de lo real y de lo imaginario multiplica las posibilidades de un mero desarrollo líneal.

No es como muchos indican el mundo del absurdo donde, y como la viñeta del chiste expresa, es posible trazar círculos cuadrados, algo emblemático y a su vez imposible (fig.50). Con el dibujo se consiguen enlazar dos realidades, dos lógicas diferentes, consiguiendo crear una ficción donde la reiona-

lidad del compás supera su propia condición y al movimiento circular expresado por las líneas curvas de la izquierda del dibujo pues está creando otra figura a la impuesta por la lógica del mecanismo; para sorpresa de todos, de la punta del carboncillo de uno de los dos extremos del compás está apareciendo una figura rectangular: la definición continuada del trazo así nos lo indica. El rectángulo, aún incompleto, supera al movimiento.

No nos interesa saber si el personaje que define la figura conseguirá su propósito: cerrar la apariencia apuntada en el papel. Lo que interesa realmente es esa nueva dimensión que por medio del dibujo se nos está presentando; la realidad exigida por el compás es eclipsada: se nos explica otra cosa, pues el trazo, constante en su desarrollo, nos despierta un especial interés y nos hace reflexionar en la ficción producida desde la lógica racional del artificio: aparece la lucha que se produce entre lo real y lo imaginario; una zona concreta e inmensa como el espacio, infinita y abstracta como el tiempo; un ámbito de luz y sombra, un ámbito situado entre la ciencia y la ficción, allí donde la interpretación, la imaginación y el sentimiento alcanzan su verdadera dimensión.

"Donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos contradictoriamente." (6)



- 1.- Josefina Ludmer, "Contar un cuento". Estudio preliminar del libro "Para una tumba sin nombre". Juan Carlos Onetti. EDHASA, Barcelona 1980
- 2.- Paul Valéry, "Eupalinos..." pg. 24
- 3.- Henri Suhami. "Les figures de style". P.U.F., Paris 1981. J. Muntañola. "Retórica y Arquitectura", (En prensa)
- 4.- Edgar Allan Poe. "Filosofía de la composición". Ensayos y Críticas pg. 65-79. Alianza Editorial, Madrid 1973.
- 5.- Paul Valéry, "Eupalinos..." pg. 15-16
- 6.- Juan Carlos Annuncio, "La actitud surrealista en Arquitectura". pg. 34. Universidad de Valladolid. Valladolid 1985