

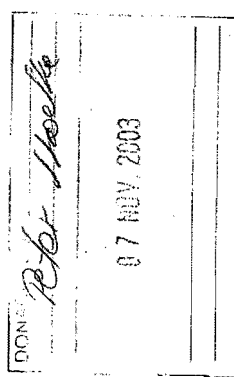
PQ 8549

RSVS  
1983  
e.3

MARIANO PICON SALAS

# VIEJOS Y NUEVOS MUNDOS

*Selección, prólogo y cronología*  
GUILLERMO SUCRE



*Guillermo Sucre*



BIBLIOTECA



AYACUCHO

## DOS NOTAS SOBRE LEONARDO

### I

#### LA EPOCA

La no muy longeva existencia de Leonardo da Vinci (1452-1519) verá, desde las colinas toscanas hasta el gracioso valle del Loira, con largas etapas en Roma y Milán, en tan arriesgado servicio y compañía como la de Ludovico Sforza, César Borgia, Luis XII y Francisco I, con discípulos como Andrea del Sarto, Rafael Sanzio y Fra Bartolomeo, algunos de los momentos, las invenciones e impulsos de que surgirá el espíritu moderno. En oposición al que había existido antes de él, su mundo —según palabras de Ranke— es "otro mundo de pensamientos, una distinta forma de expresión, un círculo y conexión diferente de aquellas tendencias espirituales que dominaron toda su producción anterior". Pero Leonardo no es sólo un reflejo sumamente despierto de una de las más insomnes épocas que haya conocido la Historia, sino un creador de nuevas perplejidades, un genial y vidente colonizador y pionero de extraños territorios del espíritu. A medio milenio de su vida material continúa suscitando enigmas.

Las Artes Plásticas, como algo más que oficio y maestría manual y figurativa, como misteriosa "cosa mental", serán algo diverso después que este taumaturgo las impregne de sus cavilaciones, así como en sus cuadernos de notas se adelantan teorías sobre el hombre y el mundo físico que guardan ya en crisálida las más vívidas corrientes de la ciencia occidental. A pesar de cuanto ya hizo y cuanto maduró el espíritu de Occidente, hay ciertas hipótesis e intuiciones leonardescas en que no acaba de penetrar nuestra pedante sabiduría moderna. Y ningún artista o genio del pasado resulta todavía tan problemático como el autor de *La Cena* y *La Virgen de las Rocas* y de aquellos apuntes extraordinarios en que a veces escribía al revés —para que se leyera frente a un espejo— su exploración divinamente diabólica del alma y la naturaleza humana. Anatomía y fisiología de las cosas, ritmo y pesantez, vuelo y gravitación, Estática y Dinámica, Forma y Expresión, Plástica y Música, todo ese inmenso sistema de categorías contrarias de que se hace la vida universal, ha pasado por el espíritu terriblemente sensible y móvil del gran genio italiano. Y en él, cuando agota su posibilidad esclarecedora la diurna luz de la Razón, comienza a iluminarnos la otra y nocturna verdad de la cábala. La Ciencia confina con la Poesía y el secreto de ésta quiere a veces cristalizar en verdad científica. Acaso todavía no lleguemos (será aventura para otro medio milenio) a aquella síntesis total de Cuerpo y Psique,

de claridad y nocturnidad, de razón y alma del Universo, que era el anhelo prometeico de Leonardo da Vinci.

La época parecía especialmente excitante para esa empresa de inmersión, medición y asombro de problemas antes no sospechados. Aunque concatenemos para explicarnos ese "milagro" histórico que se llama el Renacimiento las más apretadas causas, y digamos que fue, por ejemplo, el primer gran triunfo del espíritu profano contra el ortodoxo colectivismo medieval, y que la expansión del crédito y la riqueza de las ciudades mercantiles de Italia engendró un nuevo y terrestre afán de gloria y de lujo, y, por ende, de Cultura, ninguno de esos hilos causales de la realidad logra definir lo eruptivo de semejante emergencia histórica. Aun cabe en tan forzada causalidad una hipótesis no menos excéntrica, pero quizá más atractiva, como la formulada por Egon Friedell. En su discutible y apasionante *Historia del alma europea* él hace nacer el espíritu moderno de la crisis vivida por los pueblos de Europa a consecuencia de la inmensa epidemia de peste negra que diezmo aquel Continente en la segunda mitad del siglo XIV. Sabemos cómo los personajes de Boccaccio, escapados de Florencia, rehuían el pensamiento de la muerte próxima y acosadora contando sus alegres y libertinas historias, tratando de detener el último y gozoso resplandor de la vida. Y para Friedell los años de espanto y destrucción sufridos por Europa fueron como una final catarsis en que se disolvían, llegando a su clímax, todos los temores y supersticiones del mundo medieval. Sobre los despojos de ese estremecido pánico colectivo brotará una Humanidad que parece haber agotado todas sus reservas de horror e inicia la espléndida aventura de vivir de nuevo. Habían penetrado excesivamente en el reino de la muerte, y ahora se les presentaban con recién nacido verdor los húmedos y sensuales collados de la existencia humana. Claro que esto no es más que una conjetura poética; pero en relación con ella, ¿no descubrirá el Renacimiento —después de quince siglos de olvido— la belleza plástica de la mujer, la significativa energía del retrato individual, la gracia primaveral del paisaje? Un canto a la vida, al amor, al oficio y el trabajo del hombre comienza ya desde las floridas miniaturas de fines de la Edad Media hasta los alegres desfiles de personajes en una naturaleza de mágica e irreal hermosura de un Benozzo Gozzoli o un Gentile de Fabriano. Para unos, el espectáculo del mundo se les ofrece en luz y color, derroche de lujo y pedrería, en iluminación como de fiesta, mientras otros —los de la línea de Masaccio, de Ucello, de Piero della Francesca— buscan la orgullosa verdad física de la Perspectiva, el ritmo y la composición. La esplendidez decorativa de unos con el rigor matemático y psicológico de otros, coinciden en la henchida satisfacción de lo viviente. Mundo y hombre plantean a los artistas y meditadores de la época la ambición de vencer todos los límites de lo conocido, de marchar hacia la última razón o última Thulé que el temor o contención medieval mantuvieron en la amenaza del "tabú" o las tinieblas de la superstición.

Esta nueva fuerza expansiva de la individualidad es la que los italianos de la época llamaron con la extraña palabra de "virtú", que nada tiene que ver con la "virtud" en el teologal sentido cristiano. Obedeciendo a su fuente etimológica, "virtú" es el ímpetu con que el varón impone su presencia en el mundo. "El virtuoso" no tiene miedo al límite tradicional de las cosas, y se destaca en la proeza de dominarlas y conquistarlas. La palabra "virtú", y otra colindante, la palabra "fama", parecen explicar los más excelsos móviles y valores del hombre renacentista. Y para obtener "virtú" y fama, la época parece más allá del lujo de las cortes y la aterciopelada elegancia de los cortesanos, de insomnio y pasión creadora. Hay los desvelados del Cosmos y la Geografía como aquel casi maniático Toscanelli, cuya famosa carta guiará la obsesión del descubridor de América. De uno a otro reino, en peregrinaje de hombre pobre y errante, el futuro descubridor va repitiendo como un conjuro contra la incomprensión y la desgracia, las palabras del famoso cosmógrafo: "Podréis empezar vuestro viaje hacia el Oeste y los lugares a que debéis llegar y la distancia del Polo y la línea equinoccial a que debéis ateneros y cuántas leguas habréis de cruzar para llegar a aquellas regiones fertilísimas en toda suerte de aromatas y gemas". Y junto a estos desvelados de la Naturaleza incógnita, poblados de sueños de Indias ilusorias, con la pasión de redondear la Tierra, hay los del Arte y la Geometría, los que quieren reducir a "divina proporción" la multiplicidad de formas y ritmos que contiene el Universo. Otros piensan en la armonía de la sociedad, en las leyes de la Política y el Estado, en reducir a belleza y concordia platónica el bullente y desordenado espectáculo de la vida civil. El humanismo que comenzó como sosiego epicúreo, como amor y pulimento del bello lenguaje, como cultivo individualista del ánimo, se irá cargando a medida que el Renacimiento se expanda de explosiva materia social y utópica.

En sólo sesenta y tantos años que abarca la vida de Leonardo da Vinci, la Europa de entonces será profundamente remecida por ese oleaje modelador de las nuevas formas históricas. Consolidación de los grandes Estados nacionales, ávidas potencias profanas que rompen la comunidad religiosa del mundo medieval, expansión y conquista en otros continentes, beligerante espíritu laico que empieza a crear nuevas ciencias y nuevas técnicas, crisis del Papado y apogeo del arte monumental de Occidente, profunda tensión de una Cultura nueva interpretada por hombres de naturaleza titánica. Del cerrado recinto de sus murallas, sus leyes y sus oligarquías, las últimas ciudades medievales saltaron a desconocidas peripecias de comunicación humana. El Latín de las epístolas humanistas crea una conciencia internacional, un espíritu ecuménico de Cultura que va de Italia a Flandes y Holanda, retorna en los tratados de Erasmo y poblará de visiones rebeldes la celda sombría de un angustiado fraile alemán. De la primavera inquietante de esa nueva Edad brotan artistas, descubridores y hasta tiranos como no los había conocido el mundo de

Occidente. Jóvenes como Durero bajarán los Alpes a solazar los ojos con aquellas medallas de tan puro perfil, cortejos de mitología, retratos, bustos, palacios y jardines de anchurosa perspectiva que era el regalo y estímulo visual de Italia a la mirada y fantasía de toda Europa. Y por las calles de Florencia, entre estatuas de Donatello, relieves de Brunelleschi y de Ghiberti, bronce de Verrocchio y fachadas arquitectónicas de León Battista Alberti, pasan en menos de dos generaciones aquellos hombres que se llamaron Lorenzo de Médicis y Angelo Poliziano, Boticelli y Maquiavelo, Leonardo da Vinci, Miguel Angel, Rafael Sanzio. El joven Rafael perfeccionará en el taller de Leonardo como éste en el de Verrocchio, aquel difícil arte del pintor que las ordenanzas de oficios habían reglamentado cuidadosamente: seis años para dibujar sobre tablillas, pulverizar bien los colores, cocer la cola, amasar el yeso, pulir y dorar, y otros seis —al menos— para colorear, idear ropajes y adornos de oro, pintar sobre los muros. Y a más de la destreza del oficio, las fábulas de la Mitología, las historias de héroes y santos, la nueva Matemática del mundo físico, la "áurea proporción", las nubes y los árboles, la naturaleza de los monstruos, toda esa gama de personalidades y sucesos de que se poblaron bruscamente las crónicas y las pasiones del tiempo. Junto a los genios y descubridores florecían también, con terrible vitalidad, pecadores, asesinos, fanáticos y condottieros: Alejandro VI es Papa; Savonarola, condenado a la hoguera; el rey de Francia, con sus últimos arcos y astrólogos medievales, ha invadido Italia, y el diabólico César Borgia asuela la Romagna, asesina capitanes y adversarios, envenena cardenales del Sacro Colegio y aspira a crear para sí mismo una nueva monarquía universal.

Entre los conflictos y problemas de una edad en erupción de formas, Leonardo es más que ningún otro el Orfeo de una tumultuosa primavera o de un desenfrenado infierno. No temerá acercarse a los jefes monstruosos, como Ludovico Sforza o César Borgia, y proponerles máquinas e invenciones en cuyo gracioso juego se aplaque la turbia pasión de sus ánimos, porque en ellos como en el vuelo de los pájaros o en las garras y el olfato de las aves de cetrería estudia formas de la Naturaleza; está obrando como un Dios que rechaza el misterio porque prefiere explicárselo, o como el héroe que en vez de destruir los dragones los asalta de preguntas, según la metáfora de Paul Valéry. Y ha de comenzar con su nombre no sólo una gran etapa del Arte de Occidente, sino también una exploración desesperada —si en él no fuese tan bella— hacia la unidad del mundo; un como extraño ritmo de relaciones entre el mundo físico y el mundo espiritual, la singular peripecia de un Dios que intenta hacer razonable y palpable el misterio en que aparecían envueltas las cosas. Si no fue el mayor pintor del mundo (aunque no pueda oponerse otro más alto) es porque casi prefirió al deleite de la obra concluida y limitada la pasión de ver funcionar la vida y relacionar las formas vivientes desde su más secreta y escondida fisiología. En alas de pájaros, brillo y humedad

de musgos, morfología de conchas marinas; en el vuelo o en la parábola de la piedra que cae en el estanque; en la sombra de los rostros bajo distinta luz; en el escorzo de los cuerpos bajo el espasmo bestial o en extática beatitud contemplativa buscó este taumaturgo una meta-plástica o una meta-poética de las cosas. Por ello pensar en Leonardo es pensar en un problema superior, siempre irresuelto de toda Cultura. Por ello es una de las personalidades más fascinantes y al mismo tiempo más inasibles de la Historia Universal. De entre sus grandes contemporáneos Miguel Angel es titánicamente angustioso y Rafael demasiado apolíneo ante este hombre de doble naturaleza angélica y luciferina y que parece saber mucho más de cuanto anunciaba en su famosa carta al duque de Milán: construir puentes, cañones, máquinas de guerra, navíos, fortalezas, acueductos, esculturas en mármol y bronce, cuadros, edificios. Y penetrar nervios y músculos y erigir leones automáticos que pueden marchar solos y abrirse el pecho para sacar y ofrecer al rey de Francia guirnaldas de flores de lis. Entretenimientos y métodos en que sólo expresa su prometeico afán de una sabiduría superior. Paradójicamente parece acercarse a lo divino sin desdeñar las incógnitas del diablo.

## II

### LOS PROBLEMAS

¿Es la vida el "valle de lágrimas" y la Naturaleza un reino de sorpresa y espanto como lo imaginó a veces el espíritu medieval, o más bien un sentido y teleología terrestre en cuanto nos rodea? Parece el problema mayor a que nos invitan las cavilaciones de Leonardo da Vinci. El gran enigmático está dispuesto a buscar el sistema de formas y el espíritu o fluido animador que se esconde más allá de todos los enigmas; el hilo que conduce hasta lo que el hombre vulgar denomina misterio. La Ciencia moderna que comenzaba a nacer tímidamente en su época tratará de someter al Universo a una explicación racional y matemática y en lenguaje geométrico se querrán esclarecer en los dos siglos siguientes no sólo las leyes del Cosmos, sino hasta la vida de la conciencia. Una especie de Matemática del espíritu reducida al común denominador de la Razón, ordenada en percepciones claras y distintas, será hasta la crítica de Kant el camino más válido de la Filosofía. Pero lo curioso del método leonardesco es que buscando relaciones de proporción, afinidad y diferencia entre los más varios fenómenos penetra más allá de lo que llamamos "racionalismo" a una zona poética y simbólica del mundo. El estudio de las formas terrestres y de los hechos físicos le hace penetrar desde la morfología —que encantaba a un creador plástico de tanto genio— a lo

que con palabras de hoy llamaríamos la fisiología de lo viviente. Veamos, sumariamente (puesto que su perplejidad científica no es sino la sublime culminación de su oficio de pintor) cómo realiza este proceso en la Historia de la plástica.

Contra la pintura medieval los grandes cuatrocentistas lograron una Estática y Matemática de las formas que permitían representar la figura humana como palpable y enérgica silueta, cavando ya ese espacio en que se destaca como en los cuadros de Masaccio. Estos artistas —ya científicos— no sólo saben medir la distancia entre las diferentes partes del cuerpo, estudian los escorzos y juego de músculos, y a través de sus investigaciones de perspectiva colocan las figuras en su adecuada relación espacial. El lenguaje de la nueva representación plástica es, por excelencia, el dibujo de claro y acusado contorno, la línea limitadora que configura y parece detener, físicamente, los objetos. Cada ser y cosa —hombre, árbol, edificio— fija su definida y confinada individualidad dentro de la multiplicidad del Universo. El mundo se expresa como ordenada adición de partes. Una luz igual parece bañar todas las cosas para esclarecerlas y retenerlas mejor. Dentro de la movilidad del Universo el hombre aísla las formas en proceso estático. Si es necesario representar grupos que expresen una unidad colectiva y cromática se llega a fórmulas tan felices como la que llevará Rafael al más grandioso apogeo, al encastrarlas en triángulos o espirales invisibles. Dibujar para los artistas del Renacimiento es limitar. Y Leonardo no sin cansancio e insatisfacción ante el Arte de su tiempo habla de *l'aspra definizione de muscoli* y de los *profilamenti spediti e crudi* de los contemporáneos. El pretendía algo más: no desprender al hombre del conjunto cósmico sino integrarlo en la *compiuta visione*: expresar su relación con todo lo viviente y la propia verdad anímica. Busca no sólo objetos fijos, sino fuerzas y almas. Desea completar lo que era sólo una Estática por una Dinámica del Universo. No basta para expresar el movimiento agitar los músculos en grandes escorzos escultóricos, en titánica crispación como la que buscara Miguel Angel, porque su inquietud va más lejos. Las vibraciones y el movimiento del hombre corresponden también a una fluidez cósmica. La atmósfera que envuelve la Tierra y bajo cuyo vibrátil velo ocurre el drama del acontecer, es la primera lección de su *sfumato*. Y nadie logrará el movimiento en actitudes aparentemente más tranquilas. ¿Hay acaso en la Historia de la pintura occidental un cuadro más divinamente en reposo y al mismo tiempo más compacto en su unidad dinámica que el de la *Virgen de las Rocas*? La figura absorta, como inmersa en su beatitud de esa Madona "penserosa" nos daría la impresión de lo más quieto, si todo no estuviera envuelto en una atmósfera unificadora, si la superficie y el primer plano no nos condujeran a una especie de cavidad unida por los más extraños ritmos. La luz del día que entra por las ramuras de la caverna, jugando con las sombras nocturnas en que transcurre la escena, abre ya una lon-

tananza y vaga infinitud que no puede llamarse plástica porque parece acercarnos a lo musical.

*Ombra e luce sono le prime fra le otto parti in cui se divide la pittura.* Estas palabras, en la pluma de Leonardo, aluden no sólo a un procedimiento para acentuar el relieve de los objetos, sino a más honda y significativa síntesis de lo viviente. Sombra y luz unen el mundo físico con el mundo espiritual. La plástica anterior a él representaba las cosas desde su solo valor de pesantez, como bloque firme y aislado, pero detrás de la forma reducible a línea o esquema geométrico hay este misterio imponderable, musical y cambiante de lo que él llamó "claroscuro". Las cosas no son tan sólo morfología, sino vibración. Y aquel secreto que trasciende y une las formas, descubre sus cambios, y expresión temporal es lo que el artista busca en su técnica de *il sfumato*. Ya no es una perspectiva puramente lineal y matemática lo que agrupa las figuras en el maravilloso cartón de *La Virgen y Santa Ana*, sino una música inaprensible (porque esto es mucho más que dibujo) de claroscuro. A lo que él quiere llegar es al misterio único, superior a la misma naturaleza, de la personalidad. Con semejante invención el Arte renacentista supera ya la idealización puramente corpórea del clasicismo griego. Si con bastante retórica al de *La Gioconda* más que a cualquiera otro retrato de mujer se ha llamado "misterioso", es porque en el modelado del rostro, hoyuelos, sombras sinuosas, móviles y veladas líneas de los labios y las pupilas, circula una vida que sabemos única y divinamente momentánea. Es síntesis de forma y actitud anímica que no podrá repetirse.

¡Y cuánto quería expresar en su límite y casi diabólica inquietud aquel artista que era mucho más que un gran pintor! En la escala de los seres y la naturaleza nada le fue extraño, y la misma pupila penetra lo microcósmico y lo macrocósmico. El sabe —según las justas palabras de Paul Valéry— "de las precipitaciones y de las lentitudes simuladas por la caída de tierras y piedras, de las chispas solares del mar, de los pequeños espejos de las hojas del abedul, de las escamas resplandecientes que marchan sobre las aguas, de la rútila variedad de las conchas marinas y del rumor de las olas. Sabe de qué se hace una sonrisa, desgreña y aquietta los filamentos de las aguas o las lenguas de fuego". Y una sobre-realidad musical o poética que parece agregarse al límite de forma y dimensión de las cosas.

En una época como la nuestra de técnicas aisladoras, donde la totalidad humana parece segregarse en infranqueables profesiones, oficios y métodos, donde cada Arte quiere encerrarse en su propia Gramática, y hay Pintura para pintores, y Poesía para poetas, y Música para músicos, cada uno parece incomprensiblemente titánico el esfuerzo de Leonardo da Vinci. Porque más allá del lenguaje aparentemente limitado de cada Arte él quería penetrar la unidad y más tormentosa corriente secreta del espíritu. La móvil alma del Universo que él buscaba no sabía cuándo la emoción de lo viviente iba a expresarse en Plástica o Música. Más allá de la

oficios (él que los conocía todos) supone una Dinámica simbólica del mundo que agita los resplandores y masas húmedas de la tempestad y las briznas de la yerba. Lo propio del hombre —y en esto dentro de la creadora perplejidad leonardesca coinciden la Ciencia y el Arte— es forjar con materiales aparentemente heterogéneos la obra que al ser creada parece emanciparse de la contingencia material. Lo verdaderamente conformador y unificador es el espíritu. Si a veces el material y la técnica —como dicen los artistas modernos— fija un imperativo a la obra, el impulso creador salta frecuentemente sobre esas imposiciones. Y hasta la Ciencia misma suele realizar sus mayores descubrimientos mirando más allá de sus métodos e hipótesis usuales. Toda construcción y gran invención humana es en gran parte imprevisible.

En esa tensión simultáneamente investigadora y fortuita del espíritu que puede asociar los objetos de modo inesperado y a través de lo aparentemente heterogéneo consigue lo homogéneo, en esa tarea en que el hombre está sustituyendo a Dios, dándole otra configuración a las cosas, se fija el método grandioso de Leonardo da Vinci. Más allá de los límites metodológicos con que nosotros separamos técnicas y oficios, sigue una vida unitaria y casi indefinible que hace, por ejemplo, que el cartón de Santa Ana o el cuadro de *La Virgen de las Rocas* nos emocionen más que una pintura y miremos en ellas no sólo sus leyes prácticas. Cuando, como en esas obras de Leonardo, la representación de una escena en un espacio limitado de dos dimensiones, el simple análisis físico no alcanza a explicarnos el misterio de lo que el artista creó, decimos que hemos penetrado en un mundo no ya táctil y palpable, sino ondulante, fluido y sin contorno como el de la música.

## LA ESFINGE EN AMERICA

MAYO 1940

El 22 de mayo de 1940, a las dos y media de la madrugada, un pequeño grupo de escritores e investigadores latinoamericanos que regresábamos de una fatigante jornada de fiestas en la Feria Mundial de New York nos despedíamos, camino de los hoteles y las rutas más distintas, en la tumultuosa estación de Times Square, cuyos relojes marcan siempre la última y más acelerada hora del mundo. A pesar de la madrugada, que parece filtrarse con su humedad y su luz verdosa de los subterráneos neoyorquinos, que viene del río, de los pies de New York, que equivalen en su mojada y áspera profundidad a la altura de sus torres; a pesar de la niebla negra en que se funden la lluvia, el carbón y el cansancio nocturno de la tremenda metrópoli, las gantes, a esa hora estaban com-