



Bellesguard.

LAS FORMAS NATURALES Y EL SIMBOLISMO

P. ALFONSO LOPEZ QUINTAS.

NOTAS FILOSOFICAS A PROPOSITO DE LA OBRA DE GAUDI

En la producción del genial escultor y arquitecto catalán Antonio Gaudí destacan, desde el punto de vista filosófico, dos rasgos principales: el *cultivo de las formas naturales* y la *voluntad de simbolismo*. Es incumbencia de los historiadores de las formas artísticas precisar la relación en que se halla Gaudí respecto a otros movimientos análogos. Como filósofo, mi tarea consiste en analizar la significación que estos rasgos encierran en *sí mismos*.

En la espléndida exposición de la obra de Gaudí realizada en la Sala de Exposiciones de la Dirección General de Arquitectura en Madrid (noviembre-diciembre 1964) podían leerse los siguientes párrafos:

"Su idea no estribaba en construir formas naturales exactas, ni tampoco en estilizarlas de nuevo, sino en producir un tipo de metamorfosis poética de aquéllas trabajando de acuerdo con las leyes naturales, que él consideraba como las primeras reglas a tener en cuenta en el arte de la Arquitectura." (George R. Collins, 1961.)

"El naturalismo de Gaudí, de raíz ruskiniana, tramado sobre un complejo panteísta científico, equidista tanto de la lírica franciscana como de las teorías biológicas del 800,

como de los jardineros y grabadores japoneses o de los escultores góticos o de los constructores de rocallas del barroco." (José M. Sostres.)

Mi intento en las Notas que siguen es subrayar la importancia y fecundidad del retorno a lo natural-originario, así como el sentido oferente y el valor transfigurador de lo natural que encierra el arte de carácter simbólico. Me moveré en el plano de elevación y estudio de esencias que corresponde a la especulación filosófica. El lector avisado que conozca de cerca la obra de Gaudí podrá así enjuiciarla al debido nivel de perspectiva y profundidad.

1. CULTIVO DE LAS FORMAS NATURALES

De por sí la imitación de las formas que ostenta la Naturaleza no revela sentimientos de repulsa o aversión respecto al mundo específicamente humano, porque en este caso "natural" no se opone a "humano", sino a "artificial" en sentido de *artificioso*. Lo que se intenta es dar a los productos artificiales, fruto del arte humano, el carácter de espontaneidad que ofrecen los fenómenos *originarios*. De ahí que en un entorno de artificiosidad "ser original es ser originario", como bien decía el mismo Gaudí.

No podría decirse lo mismo de la vuelta a lo natural, por ejemplo, del pintor Franz Marc, que se acogió al mundo de los animales en busca de la sinceridad que echaba muy de menos entre los hombres. Instigado por crueles desilusiones, este artista alejó su pincel del rostro humano para acariciar una y otra vez la amable silueta de los animales nobles: caballos, gacelas, ciervos, etc. Que esta retracción está muy lejos de constituir un ejemplo de auténtica objetividad lo subrayé expresamente en otro artículo de esta misma Revista:

"Resulta sorprendente que un pintor, Franz Marc, se haya acogido al mundo animal en busca de autenticidad. Entre los hombres, al parecer, sólo había visto florecer la perfidia. Por eso en sus cuadros resalta la silueta amable de nobles animales (...) que a varias generaciones abrumadas por las desdichas de dos guerras llevó un mensaje de paz. Pero, al cabo de cierto tiempo, una vez serenadas las aguas, se impuso ineludible la pregunta: ¿Se reduce la autenticidad a unos tímidos ojos de gacela, a la actitud vacilante de un ciervo, a la gracia expresiva de un caballo blanco? He ahí la Filosofía en acción. Y, a fuerza de reflexionar, se llegó a la idea desconcertante, dramática y, por tanto, profundamente humana, de que sólo es plenamente auténtico quien puede dejar de serlo. Abandonar, pues, el mundo de lo personal, de lo humano por nostalgia de autenticidad es una deserción y, en el fondo, una cobardía ante el riesgo que implica la dignidad de ser libres."

Acercar todo lo posible el mundo de las creaciones artísticas al mundo natural de los seres vivos tampoco es de por sí consecuencia y reflejo de una actitud *panteísta*, sobre todo si esa "naturalización" de los productos artificiales sirve a un propósito de exaltación simbólica de los mismos. Si el Panteísmo es la humanización de lo divino y, por tanto, una forma de idolatría hija de la *hybris* o soberbia prometeica, el simbolismo se muestra en extremo *respetuoso* al transformar el mundo en medio expresivo de realidades que lo trascienden.

El cultivo de las formas naturales se manifiesta en este contexto como un modo de acatamiento del poder configurador que alienta en todo lo creado. Nada hay más impresionante que observar de cerca la capacidad conformadora que poseen los seres vivos. A propósito de las espléndidas fotografías publicadas por A. Feininger en su obra *Anatomía de la Naturaleza* (1) escribí en otro lugar de esta Revista:

"Si la belleza penetrante y honda de la Naturaleza no fué pretendida y procurada como objeto de adorno, sino adquirida como un *don* tras la consagración inicial a resolver problemas meramente existenciales, queda patente la afinidad entre belleza y vida."

La belleza, en el fondo, es el halo de luz que orla a la vida en su proceso interno de cons-

(1) Editorial Jano. Barcelona, 1962.

titución o, lo que es igual, de distensión autoexpresiva. Todo organismo, al constituirse, se expresa, y la expresión lograda se traduce en esa forma de esplendor que llamamos belleza.

Pero aquí es de notar que esta belleza no brota tan sólo ni primariamente de la *figura* que corona el proceso de constitución de un ser vivo, sino de la *forma interna* constituyente, de ese orden admirable y poderoso que nos sobrecoge al estudiar de cerca, genéticamente, los fenómenos naturales de crecimiento, adaptación, regeneración, etc. En este sentido escribió R. Vishniac esta observación inteligente: "Todo lo surgido de las manos del hombre aparece horrible al reproducirlo en una ampliación: tosco, imperfecto, asimétrico. Mientras que en la Naturaleza cada partícula de vida es deliciosa; y cuanto más uso hacemos de la ampliación, tantos más detalles aparecen, perfectamente modelados, cual infinitas series de cajas dentro de otras cajas."

A medida que profundizamos en el conocimiento de la Naturaleza, observamos que la belleza más honda y penetrante va siempre vinculada a los fenómenos en que se alía un máximo de economía a un máximo de eficiencia. La belleza de las cosas de la Naturaleza—afirma Feininger—no es superficial, sino que es la forma resultante de un fin determinado. Al pie de una fotografía que reproduce ampliadas las escamas de un ala de mariposa, escribe: "Todo lo que ha creado la Naturaleza obedece a un fin, ya sea la forma y el color de una flor, la colocación de las hojas a lo largo de una rama o las escamas de un ala de mariposa (...). Cuanto más atentamente observamos los objetos de la Naturaleza, mayor es la belleza que descubrimos en la finalidad unitaria de su conformación, la belleza que es claridad de organización, economía de material, simetría en la forma, perfecta ejecución, cualidades inherentes a la Naturaleza en todas sus manifestaciones." Indudablemente, la belleza estética es el máspreciado fruto de la función cumplida.

El asombro que produce esta belleza originaria de los seres naturales en toda alma "sencilla"—es decir, abierta sin prejuicios enarantados a la grandeza del Universo—se traduce en una actitud de piedad o amor reverente a cuanto en las cosas alienta de profundo.

He ahí cómo el estudio e imitación—rigurosamente entendida (2)—de la Naturaleza no lleva a la mera adoración de la Tierra, antes dispone el ánimo para la práctica decisiva del trascender. Y en este punto crucial surge el *símbolo*.

2. SIMBOLISMO

El mayor enemigo del símbolo es la voluntad de poder que intenta acuñar el mundo a la propia imagen y semejanza. Para todo artista que intenta imponer a ultranza sus criterios, la *originalidad* es *arbitrariedad*, no vuelta respetuosa a lo originario. El drama que constituye la grandeza de todo espíritu verdaderamente creador viene dado por la tensión que media entre la interna potencia creadora y los cauces objetivos en que debe ésta desplegarse. Pero esta eterna lucha entre el artista y su medio se resuelve en paz fecunda al nivel de lo profundo. Servir a un objeto profundo es, en Arte, tarea de reyes. Integrarse en el proceso de creación de una obra valiosa implica el despliegue de la forma de libertad más fecunda del verdadero artista.

De ahí que, de un modo o de otro, todo gran artista se sienta solidario del mundo de las significaciones profundas al que remiten los elementos sensibles de las obras de Arte verdaderamente valiosas. A este carácter de *heraldo de lo profundo* que encierra lo sensorial cuando es transfigurado por el poder de la inspiración alude el concepto de símbolo.

Etimológicamente, símbolo significa una realidad que remite a otra distinta y superior. Esta capacidad expresiva puede responder a cualidades internas de la realidad o a una mera convención arbitraria. En este caso tenemos la mera *alegoría*. Sólo en el primer caso puede hablarse de verdadero símbolo.

Pero aquí se impone una pregunta: ¿es posible este apuntar de una cosa hacia otra que la

(2) Es sabido que el antiguo y famoso concepto de "mimesis" o imitación fué entendida con demasiada frecuencia de un modo puramente externo y superficial como reproducción de las meras *figuras*.



Cripta de la Colonia Güell.

trasciende? Y en caso positivo, ¿significa un logro estético este carácter trascendente de las realidades simbólicas?

A partir de la Edad Media, el Arte se orientó por vías de un verismo humanista cada vez más cerradamente psicológico-individualista, de forma que toda expresión sobria y quintaesenciada de contenidos religiosos fué considerada como algo tosco y primitivo. El benedictino alemán Ildefonso Herwegen levantó la voz hace algunos años para delatar el escamoteo que subyace en este criterio valorativo (3).

Herwegen distingue dos formas fundamentales de Arte religioso: el simbólico y el psicológico-individualista. Esta distinción sirve de clave para estructurar y valorar la historia toda del Arte sacro, pues "el problema del símbolo es también el problema del arte cristiano y sobre todo del arte de la Iglesia". En el Arte moderno "el símbolo se va desvaneciendo; la realidad que puede palpase exige sus derechos". En todos los productos de Arte Sacro se va hacia el logro de un verismo extraordinariamente perfecto, pero se pierde progresivamente el fuerte contenido trascendente de los primitivos.

Cuando el Arte está muy penetrado del Misterio, los elementos expresivos quedan de algún modo *sobrecogidos* por la fuerza expresiva de lo sagrado. De ahí la estilización de las formas

(3) Véase *Iglesia, Arte, Misterio*. Edic. Guadarrama. Madrid.

y esa sobriedad a-realista, por ejemplo, del estilo bizantino. Herwegen subraya que no se trata aquí de prescindir de la forma concreta o de volatilizarla, sino de "elevar noblemente el fenómeno natural a expresión inspirada de la idea religiosa" (pág. 94). Lo que intentaron los cristianos primitivos y lo que en todo tiempo persigue el Arte de Oriente es *hacer presente el Misterio*. "El Oriente cristiano sólo habla un lenguaje: las imágenes dentro del recinto de la Iglesia son representaciones de los Misterios, actualizaciones de realidades santas y divinas" (pág. 83).

Para el hombre primitivo, como sabemos, la imagen es un símbolo objetivo penetrado orgánicamente de realidad. De modo análogo, y en un plano superior, lo decisivo en el Arte sacro es la *presencialización* de la virtud y gracia divinas. La imagen debe ser un medio para ganar una *relación de inmediatez* con el Dios a quien se contempla y adora.

Por esta profunda razón no consintieron los orientales en independizar lo que hay de meramente humano en el arte cultural, reduciendo el fin de éste a algo meramente narrativo, antes lo entendieron siempre, aun en los momentos de mayor atención a los detalles históricos, como *el lugar del Misterio*, confiriendo a la representación sensible casi el valor de un cuasi-sacramental, es decir, de un elemento sensible que dispensa un cierto grado de gracia.

En Occidente, por el contrario, se subrayó casi en exclusiva el aspecto histórico narrativo de los episodios relacionados con el Misterio, dejando un tanto al margen la representación del Misterio mismo. Ejemplo patente son las diversas representaciones de la Última Cena. Compárese, por ejemplo, la que figura en San Marcos de Venecia, centrada a ojos vistas en el Misterio eucarístico, y la de Leonardo de Vinci, ocupada en describir dramáticamente la conmoción producida en los discípulos al serles revelada la presencia entre ellos del traidor.

Hoy más que nunca, por hallarnos en una época esencialmente revisionista, conviene destacar que no es el Arte más verista el más profundamente *objetivo*, auténtico y profundo. La obra de Arte tiene relieve cuando está constituida por dos planos complementarios que se integran en un proceso de constitución: el elemento que se expresa y el medio expresivo. Pero ¿qué relación media entre ambos? Tan sólo unas observaciones que permitan adivinar el valor del arte simbólico.

EXPRESION Y TRANSFIGURACION

Lo importante es *encarnar* de tal modo las significaciones en los materiales sensibles que éstos queden vivificados por dentro. No basta una mera yuxtaposición alegórica, más o menos convencional.

La teoría de la expresión nos advierte: 1) que lo más alto—las ideas puras y sentimientos—deben encarnarse para tomar cuerpo y adquirir su plenitud de densidad y significación para el hombre; y 2) que lo inferior—la material sensible—está esperando ser informado por lo superior para llevar a pleno logro sus internas posibilidades. *Toda realidad adquiere su plenitud al ser asumida como medio expresivo por un ser de un ámbito inmediatamente superior*. Frente al peligro siempre acechante del mero esteticismo, escribía hace algún tiempo Romano Guardini: "Quien pretenda comprender la belleza e internarse en su intimidad más recatada, tiene que partir de su misma alma. Su posición y comportamiento previos debe ser de reserva ante la expresión, de no conceder una importancia primordial a la armonía y seducción de las formas, sino de penetrar desde el primer momento en la íntima verdad, en la plenitud de verdad de la creación animada, de la obra de arte que tiene ante sus ojos" (4).

Las realidades expresivas vienen a constituir así el dorado justo medio entre las ideas puras desencarnadas y lo material despojado de toda significación. La experiencia actual deja al descubierto la esterilidad radical de toda concepción extremista que escinda elementos esencialmente vinculados en un proceso expresivo. Para comprenderlo se nos ofrece un camino real en el lenguaje, con su bipolaridad de vertientes. Pero ¿qué relación media entre éstas?

Es muy importante notar que el proceso expresivo no es algo externo y accidental respecto

(4) *El espíritu de la Liturgia*. Edit. Araluce. Barcelona, ¿1946?, pág. 174.

a la clarificación de los contenidos expresados a su través. Como tampoco el hecho de ser asumido un elemento como medio expresivo es algo que deje de afectarle en su mismo ser. Hay que entender el proceso expresivo como un proceso de constitución en que una realidad configuradora asume una realidad expresiva como medio de autoexpresión y con ello la redime de su opacidad elevándola a un grado superior de dignidad. Actualmente se habla mucho del cuerpo humano como "palabra" del espíritu, por cuanto éste se autoexpresa en él, y se lo califica de realidad "semisuperobjetiva", situada a medio camino entre lo meramente "objetivo"—el cuerpo como materia pura—y lo "superobjetivo"—el espíritu como realidad que se expresa a través de lo corpóreo.

No se olvide que en los seres vivos las entelequias o principios vitales configuran de dentro afuera los seres, confiriéndoles una forma y una figura. Pero es de notar que lo decisivo en todo proceso de constitución—y, por tanto, de autoexpresión—de un ser no es la figura que resulta del proceso, sino la forma que lo impulsa y estructura.

Se trata de un poder autoexpresión libre y, por tanto, de revelación. El grado de libertad en la expresión mide la diferencia en el modo de comunicar su interior los seres infrapersonales y los personales.

Lo importante es advertir que todos los seres del Universo se perfeccionan y llegan a sazón a través de procesos creadores. Así vemos que cada ser, con lo más noble y poderoso de sí mismo, potencia su significación al servir de medio expresivo a realidades que, a su vez, cobran en ese contexto su plena concreción y sentido. Lo profundo que se expresa gana por lo mismo en poder expresivo al encarnarse, porque justamente a través de esta labor de distensión creadora que realiza al informar elementos expresivos está realizando su tarea esencial. Una gran idea se hace grande al informar un amplio complejo expresivo. En Política, en Arte, en Técnica, las grandes concepciones se constituyen en tales—no sólo se revelan como tales—al dar vida a todo un mundo de estructuras. Lo expresivo, por su parte, no sólo no se pierde al servir de vehículo expresivo a las significaciones, antes se gana definitivamente al ser asumido por una realidad superior que funda ámbitos eminentes de unidad. Nunca el mármol, por ejemplo, ha revelado de modo más perfecto su ser mismo de mármol como en el ámbito transfigurado del Partenón o en la figura palpitante del Moisés de Miguel Angel.

¿Qué conclusiones se derivan de estas notas en orden a una valoración objetiva de la obra de Gaudí? Tan sólo unas someras indicaciones por vía de orientación.

El cultivo simultáneo de las formas naturales y del símbolo parece indicar una decidida voluntad de convertir los materiales en palabra viviente, en Aleluia perenne, como conviene a la condición oferente de un templo expiatorio. Toda la potencia expresiva de las formas orgánicas es puesta en las obras religiosas de Gaudí al servicio de la expresión de altos contenidos espirituales. Y las formas naturales, que significan en su orden el fin y último logro de un proceso de constitución, adquieren una nueva luz y dimensión al ser, a su vez, medio expresivo de formas de vida más elevadas.

Al inspirarse en grandes ideas, el artista somete los materiales a fuertes presiones de significación, y esta circunstancia, por fuerza, debe traducirse en una alteración brusca de las formas usuales en épocas menos sensibles al tirón de lo misterioso. Esta transfiguración de los materiales en el crisol de una idea de carácter trascendente al mundo de lo cotidiano está en la línea del proceso redentor de la creación entera al que alude S. Pablo.

La gran reverencia que sentía Gaudí por el Arte Románico corrobora el presentimiento de que en su labor creadora de Arte sacro entendía el símbolo como *presencialización del Misterio*, por mucho que su exuberante expresión difiera de las grandes creaciones de Bizancio y del Medievo.

Lo decisivo en su retorno a lo natural-originario y en su ascensión mística es su tensión *jerárquica*, en que late un fuerte sentimiento hispánico de reverencia a cuanto en el Universo constituye una huella del Creador.