

PROBLEMAS DE FORMA SCHOENBERG Y LE CORBUSIER

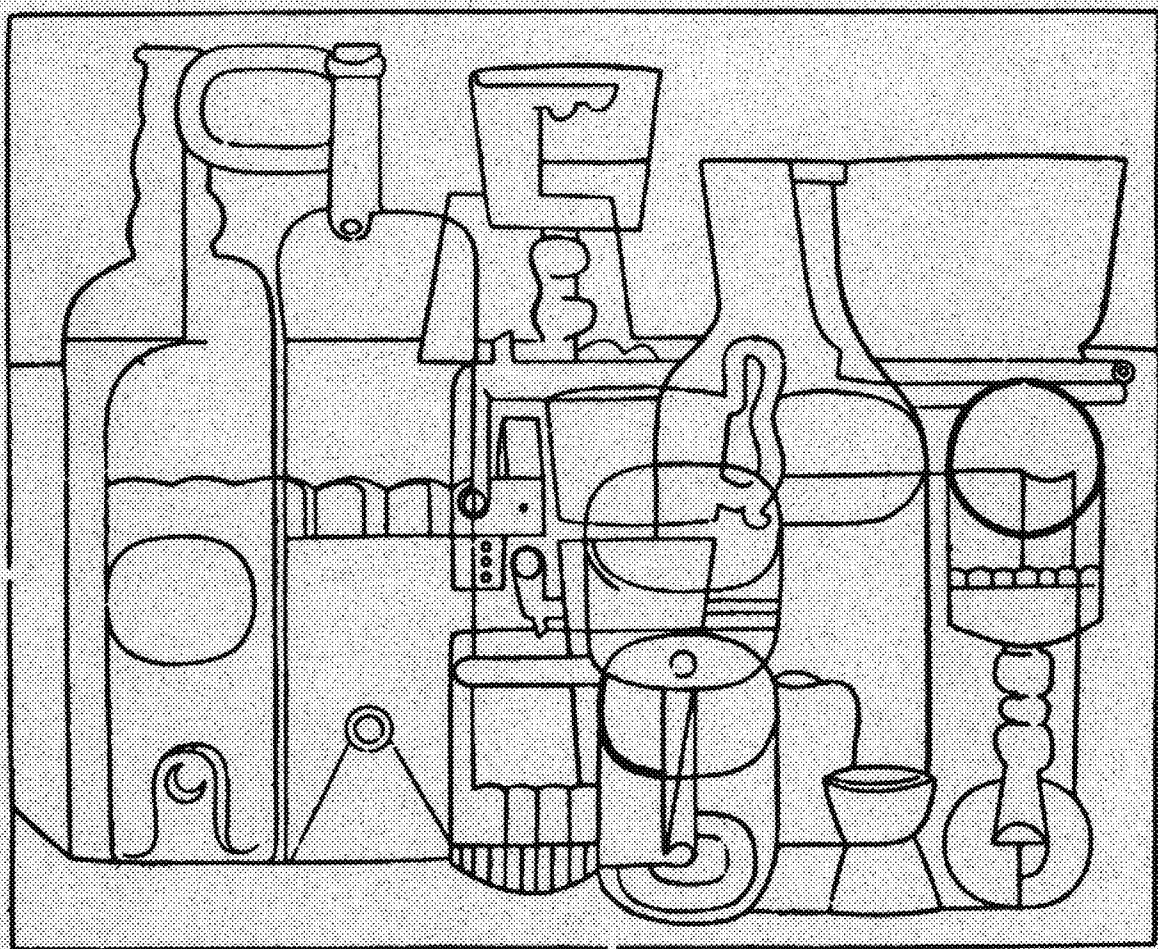


Ilustración de la portada:

Ch. E. Jeanneret, Bodegón de l'Esprit Nouveau, (0,81 x 1,00 cm)

Primera edición: noviembre de 1999

Diseño de la colección: Helio Piñón

Cuidado de la edición: Jorge Calvet

© Teresa Rovira, 1999

© Edicions UPC, 1999

Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL

Jordi Girona Salgado 31, 08034 Barcelona

Tel.: 934 016 883 Fax: 934 015 885

Edicions Virtuals: www.edicionsupc.es

e-mail: edupc@sg.upc.es

Producción: CPET (Centre de Publicacions del Campus Nord)
La Cup. Gran Capità s/n, 08034 Barcelona

Depósito legal: B-44018-99

ISBN: 84-8301-323-1

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos, así como la exportación e importación de ejemplares para su distribución y venta fuera del ámbito de la Unión Europea.

ÍNDICE

7	INTRODUCCIÓN		
	NOTAS SOBRE EL CUBISMO		
16	ANTECEDENTES,		
26	DEFINICIÓN		
33	ATRIBUTOS		
52	CUBISTAS		
74	CUBISMOS		
82	HACIA UNA NUEVA ESTÉTICA		
			JEANNERET-LE CORBUSIER
		89	OZENFANT Y JEANNERET
		99	APRÈS LE CUBISME
		106	EL PURISMO: DEFINICION , TEXTOS
		118	JUAN GRIS Y EL PURISMO
		120	UNA NUEVA ESTÉTICA.
		126	PRINCIPIOS TEÓRICOS
		136	LA FORMA PURISTA
		158	LOS CUADROS PURISTAS
		162	APRÈS LE PURISME
			SCHOENBERG
		177	PREÁMBULO
		177	POST-ROMANTICISMO
		184	LA OBRA POST-ROMÁNTICA
		189	EXPRESIONISMO ATONAL
		204	LA OBRA ATONAL
		209	DODECAFONISMO
		216	LA SERIE
		221	LA OBRA DODECAFÓNICA
		226	POSTDODECAFONISMO
		233	LA CONSTRUCCIÓN DE LA FORMA MODERNA

INTRODUCCIÓN

Le Corbusier y Schoenberg no sólo han sido dos figuras fundamentales en la gestación de la vanguardia, sino que, cada uno en su campo, han sido capaces de, superado el período vanguardista, llevar a cabo una producción artística plenamente moderna. De ahí nace el interés en poner juntos a un arquitecto y un músico y así poder descubrir a través de sus obras y escritos la manera en que a principios de los años veinte cuestionaron la práctica artística, comando así la idea de vanguardia auténtica, para luego comprobar la proximidad de sus planteamientos en la manera de concebir la forma moderna.

Antes de seguir adelante conviene puntualizar que el concepto de vanguardia histórica que aquí se asume se distancia del de aquel que los historiadores generalmente utilizan para abordar el fenómeno de la Vanguardia y corresponde a la noción restrictiva del término que el profesor H. Piñón define en su libro *Arquitectura de las Neovanguardias* (1) y desarrolla en *Perfiles Encontrados* (2). La Vanguardia, en su opinión, es un fenómeno artístico singular que se produjo entre los años 1914 y 1923, y que, si bien en sus inicios se caracteriza por su aspecto crítico, adquiere el carácter de vanguardia plena con el propósito de construir un nuevo sistema estético.

De entre los movimientos artísticos que pueden localizarse en este periodo concreto, Piñón reserva el calificativo de vanguardia a aquellos que han centrado la crítica en su propia condición de lenguaje artístico, y cuya importancia ha

sido minimizada por la crítica, por considerarlos poco empeñados en incidir en la sociedad. Se trata de las vanguardias formalistas o abstractas: Neoplasticismo, Suprematismo o Purismo, que centran su actitud innovadora en la reflexión acerca de la propia disciplina, y de esta manera inciden en la evolución del arte y, como corolario, de la sociedad.

Los restantes fenómenos llamados vanguardistas, Dada, Futurismo y Surrealismo, es decir, las vanguardias éticas o ideológicas, tratan de oponerse al mundo mediante la crítica inmediata, directa, de la sociedad, y carecen en su origen de propuestas artísticas concretas que supongan o propicien una modificación substancial de los criterios de juicio estético.

El artista de vanguardia aúna la práctica artística y la reflexión estética, y sólo a la luz de su doble actividad adquiere sentido su propuesta. Es por ello que aquí no se tratará de analizar el Purismo y el Dodecafonismo como movimientos artísticos, sino de centrarse en el estudio de figuras concretas, en las que resulta posible abordar de manera simultánea sus obras y sus propuestas teóricas.

Para completar la definición territorial de este escrito es preciso explicar los motivos de elección de sus protagonistas. Sería absurdo negar que la inclusión de la figura de Schoenberg se debe, en parte, a una cierta fascinación por el personaje y su música; pero, al margen de esta consideración, ha sido sin duda en la lectura atenta de *Le Style et*

8 L'Idée (3) –que resume los artículos publicados a lo largo de su vida y en los que se pone de manifiesto la singular actitud de Schoenberg frente al problema de la creación artística– donde ha sido posible comprobar cómo la ruptura respecto a la música de sus predecesores adquiere consistencia sólo en la propuesta de un sistema totalmente nuevo; y de ahí, la posibilidad de establecer analogías con las vanguardias pictóricas contemporáneas. Por otra parte, la comparación entre música y arquitectura, y en concreto entre Le Corbusier y Schoenberg, no es una idea nueva. Varios autores la han desarrollado con mayor o menor intensidad y extensión. (4).

En la elección de Le Corbusier ha influido sin duda el papel indiscutible que la figura representa en la historia de la arquitectura y ello ha supuesto la incorporación de Ozenfant ya que en *Après le Cubisme* (5) escrito por ambos, se recogen los principios teóricos del Purismo.

Pero para analizar y comprender el Dodecafonismo, El Estilo y la Idea es un punto de partida. A través de él se descubren los aspectos más característicos del pensamiento de Schoenberg y, al mismo tiempo, se desprende la necesidad de recurrir a los textos fundamentales del autor: El Tratado de Armonía (6), escrito en 1911 y *Structural functions of Harmony* (7), publicado en 1954. El primero de ellos recoge las ideas de Schoenberg en su época prevanguardista, y contiene ya la premonición del dodecafonismo. El segundo –recopilación hecha por sus alumnos de las clases que

dictó durante su estancia en América– es la consecuencia de su época dodecafónica. A partir de estos textos ha sido posible obtener una panorámica que explica de forma coherente las distintas fases de la evolución de este artista. Del mismo modo, al profundizar en el Purismo y analizar, paralelamente, las obras de arquitectura producidas por Le Corbusier a partir de 1922, empiezan a deslindarse cada vez con mayor claridad dos figuras distintas pero estrechamente relacionadas. Una de ellas, Le Corbusier arquitecto: sin duda sus obras han sido esenciales para el desarrollo de la arquitectura moderna. No trataré, por tanto, de analizar este aspecto indiscutible, sino de perfilar hasta qué punto pueden considerarse ajenas a la producción pictórica que, como Jeanneret, desarrolla a lo largo de la peripecia cultural que supuso *L'Esprit Nouveau*.

La otra figura que emerge de ese análisis es el binomio Ozenfant–Jeanneret, que testimonia la formulación del Purismo.

Llegado a este punto, resulta imprescindible tratar de descubrir el papel de uno y otro, a fin de poder asignarles su parte de responsabilidad en la nueva propuesta. Para ello ha resultado decisivo el análisis de los textos que tratan de establecer los orígenes del arte moderno. Estos remiten, con mayor o menor insistencia, a *Après le Cubisme*, texto elaborado por Ozenfant y Jeanneret en 1918, y coinciden en señalarlo como uno de los pasajes críticos más brillantes e influyentes escritos en la década inmediata a la Primera Guerra Mundial.

Après le Cubisme es un libro de pequeño formato, de sesenta páginas de extensión, que se anuncia como primer volumen de una colección cuyo título es "Comentarios sobre el arte y la vida moderna". Se trata del primer escrito que surge de la colaboración entre Ozenfant y Jeanneret. En él, vierten –de manera resumida, en algunos casos aforística, pero con claridad y precisión– la propuesta de una nueva forma de arte que se ofrece como una supraestética, una actitud distinta ante los problemas artísticos y, en general, ante la vida moderna. Esta propuesta se formula sobre unas leyes concretas. Se trata del primer libro de arte publicado tras la Primera Guerra Mundial.

Como el título del libro sugiere, el Purismo se plantea a partir del análisis crítico del Cubismo. De él se señalan tanto los aspectos negativos, que la nueva propuesta tratará de superar, como los positivos, utilizados a modo de estímulo en la configuración de las ideas puristas.

En *Après le Cubisme* se empieza a perfilar el papel significativo del Cubismo en el desarrollo del arte moderno.

El Purismo reconoce al Cubismo su papel de antecesor indiscutible. No obstante, el Purismo no es el único movimiento que se remite a él. Las demás vanguardias plásticas, Neoplasticismo y Suprematismo, le atribuyen también una importancia fundamental.

Todos ellos lo toman como punto de referencia para establecer sus distintas propuestas. Éstas se producen, por tanto, como superación de las intenciones cubistas. De todo ello

se deduce que, para poder acotar el Purismo, es necesario previamente investigar sobre el Cubismo a fin de entender por completo el sentido de la crítica purista.

Así se define claramente la estructura de este libro, que se produce en sentido inverso a lo que fue el inicio de la investigación sobre las figuras de Schoenberg y Le Corbusier. En primer lugar, las notas sobre el Cubismo, para continuar con el Purismo de Ozenfant y Jeanneret y concluir con el estudio de la evolución de Schoenberg y el dodecafonismo. Para el análisis de las distintas manifestaciones artísticas he trabajado sobre todo con los textos y obras de los autores comprometidos con cada una de ellas. Con ello he tratado de que textos y obras se explicaran mutuamente, al margen, en lo posible, de las opiniones establecidas por la crítica convencional. No obstante, recurro a ella siempre que lo exige la valoración de aspectos concretos y determinados. En las notas sobre el cubismo trataré de corregir esa opinión generalizada de la crítica que atribuye al Cubismo la categoría de movimiento de vanguardia, ya que, si se considera como característica esencial de la Vanguardia plena la asunción de la voluntad constructiva, el Cubismo corresponde al estadio de pre o protovanguardia, en el cual el artista actúa sobre todo a través de la crítica de las convenciones establecidas. Tal vez a causa de la virulencia con la que el Cubismo transgrede la figuratividad impresionista –al cargar las tintas en lo primitivo y lo grotesco–, el Cubismo ha sido entendido como movimiento de ruptura

total, como el cambio más radical producido en el arte del siglo XX. De hecho, el Cubismo continúa siendo un arte realista, en el que únicamente se ha desplazado el objetivo clásico de mirar la realidad tal como se presenta para tratar de pintar la esencia de esta realidad.

Los pintores cubistas han mostrado poca preocupación por definir teóricamente sus intenciones: han sido artistas, no teóricos; esto los distancia de los propiamente vanguardistas, que en general teorizan sus propuestas. No obstante, es preciso recurrir a sus escritos para definir las características esenciales y valorar así su participación en el Purismo. La manera en que el Cubismo se enfrenta al tema, el uso que hace de la geometría o su actitud frente al color o la representación de la luz, habrá de puntualizarse de forma precisa.

Sí los pintores fueron pocos en sus escritos, los escritores y poetas contemporáneos a ellos, por el contrario, fueron tan prolíficos que contribuyeron en gran parte a crear la confusión en torno al movimiento. La figura de Apollinaire es buena muestra de ello; con su defensa de la cuarta dimensión, contribuyó a rodear al Cubismo de un halo de misterio. La crítica más rigurosa coincide en señalar en él dos etapas diferenciadas: la analítica y la sintética. En la primera, la pintura cubista se plantea a partir del análisis y la descomposición de la realidad, hasta fragmentarla en pequeños elementos que resumen sus características esenciales. Con ello se obtiene una nueva imagen de la realidad. Este

Cubismo exagera y deforma voluntariamente sus figuras a fin de provocar al espectador, de hacerle entender de manera didáctica, los mecanismos que convierten las figuras en geometrías elementales.

El Cubismo sintético se inicia con la invención del collage, que surge como consecuencia del hermetismo al que habían llegado los cuadros de Picasso y Braque, entregados a su propia lógica, y de la necesidad de encontrar un recurso que permitiera recuperar el contacto con la realidad. Con la incorporación directa de materiales concretos en la tela, es posible la reconstrucción de la realidad mediante el juego de las superposiciones.

Pero el estudio del Cubismo quedaría incompleto, mejor, su relación con el Purismo falseada, si no dedicara especial atención a la figura de Juan Gris. Llegado tardíamente al Cubismo, se convierte en poco tiempo en su principal teórico, con el desapasionamiento que permite el trabajar con propuestas creadas por otros. Gris investiga el Cubismo y trata de sistematizar sus mecanismos de actuación; con ello se acerca a la figura canónica del vanguardista. Su aparente científicidad, no obstante, esconde una gran carga intuitiva. Será preciso analizar con detenimiento el Purismo, y en concreto la relación entre Gris y Ozenfant, para poder establecer las conexiones reales entre los movimientos a que pertenecen estos artistas.

En Jeanneret – Le Corbusier analizaré la relación entre éste y Ozenfant centrándome en un periodo concreto, el

comprendido entre 1917, fecha del primer encuentro entre Ozenfant y Jeanneret, y 1925, fecha de su ruptura definitiva. Estos ocho años, que coinciden prácticamente con los que acotan el periodo de la Vanguardia, abarcan todo el Purismo, desde su formulación a su final. El Purismo, junto con el Neoplasticismo y el Suprematismo, constituyen el ámbito de lo que se ha llamado vanguardias formales o abstractas.

El estudio previo del Cubismo proporciona las bases para poder valorar con exactitud las críticas de que es objeto por parte de Ozenfant y Jeanneret en *Après le Cubisme*. Se entenderán así las razones que lo definen como un arte oscuro, decorativo, sin contacto con la realidad. En el libro, la crítica al Cubismo va acompañada de una valoración positiva de algunos de sus aspectos más sobresalientes: la depuración de las formas, el uso de la geometría o la modificación de la idea de belleza son recogidos y utilizados como premonición de la necesidad de plantear una nueva propuesta plástica.

En *Après le Cubisme*, el Purismo se identifica con el espíritu moderno y se define en trece puntos. En realidad su desarrollo corresponde a las páginas de *L'Esprit Nouveau*. (8) Para la total comprensión de la importancia del Purismo, y en particular de su papel en la historia del arte, es preciso recurrir asimismo a *Foundations of Modern Art* (9), escrito por Ozenfant en 1928, es decir diez años después de la publicación del primer texto purista. En él, las ideas puristas

han sedimentado y su empeño principal es el de poder mostrar la universalidad de esta propuesta artística, al ampliar el campo de las demás artes. A partir de todos estos escritos se podrá valorar la conveniencia de una norma, que será entendida no como una limitación sino como un estímulo para la producción de la obra de arte. Sin duda el carácter teórico de la propuesta conlleva la definición de una nueva idea de arte y de belleza en consonancia con los nuevos tiempos.

El objetivo principal de este capítulo será, pues, el de entender cuáles son los rasgos distintivos del Purismo y, de entre éstos, cuales se oponen o confirman las vías abiertas por el Cubismo. Estas y otras consideraciones quedarán definidas con exactitud tras el análisis detallado de los textos. Para su total comprensión, deberá ser complementado con el estudio de los cuadros puristas producidos a lo largo de estos años. Para concluir, habrá que determinar las distintas actitudes de Ozenfant y Jeanneret tras el final del Purismo, para poder comprobar en qué medida cada uno de ellos es capaz de trascender las propuestas de la Vanguardia.

El capítulo dedicado a Schoenberg y la propuesta dodecafónica servirá para comprobar las coincidencias que aparecen en las distintas prácticas artísticas reconocidas como Vanguardias. Pero en Schoenberg, como ya he dicho, se produce además una circunstancia que lo convierte en un personaje imprescindible para la explicación del fenómeno vanguardista: Si se recorre su evolución, se pueden

12 identificar en ella cada una de las distintas fases de la Vanguardia; antecedentes, prevanguardia, vanguardia plena y superación de ésta. En la producción teórica y práctica de Schoenberg se producen cuatro épocas diferenciadas que se explican mutuamente. Por ello, en este caso, a diferencia de cuanto ocurría en Ozenfant y Jeanneret, considero necesario atender por igual al desarrollo de los distintos periodos.

La primera época corresponde al Schoenberg postromántico (1888–1905), el que puede ser entendido como el último músico del siglo XIX. Su música trata de expresar sentimientos, de dar rienda suelta a la subjetividad; para ello trata de establecer en cada caso sus propias leyes, al margen de las convenciones.

Schoenberg no es un fenómeno aislado y, por tanto, para entender su obra es preciso situarlo en el contexto de la Viena de principios de siglo. Schoenberg libera la disonancia en aras de una expresividad más auténtica, y potencia en su música aquellos aspectos que sus contemporáneos han relegado a un segundo plano. De ahí el énfasis en el color de la música. El periodo se caracteriza, por tanto, por la crítica a lo establecido.

La segunda época, expresionista–atonal (1906–1915) representa la liberación total de la disonancia. La búsqueda de lo esencial, junto a la ausencia de tema que controla la obra, le condena a unas composiciones de extrema concisión. En esta época escribe el Tratado de Armonía, en

el que, a partir de la enseñanza de la armonía tradicional, se hace eco de los problemas que la música tiene planteados y manifiesta la necesidad de una nueva norma que sustituya la armonía clásica y permita el desarrollo de grandes formas musicales. Inicia también su labor docente, que jugará un papel de primer orden en la formulación del dodecafonismo. La colaboración de sus alumnos será el estímulo que le fortalecerá en la convicción de proponer un nuevo sistema.

Con la guerra se inicia un periodo de silencio, sin producción teórica ni artística, en el que se concentra en la elaboración del dodecafonismo, como mecanismo que le va a permitir construir obras de gran envergadura.

En 1923 Schoenberg está ya en condiciones de explicarlo al público. Se inicia así el periodo dodecafónico (1923–1933). Trataré de comprobar cómo en este periodo se dan las características de la Vanguardia plena: la necesidad de una norma que acote la subjetividad, la utilización de la serie como conjunto de elementos a partir de los cuales la obra puede concebirse como un sistema de relaciones, la ausencia de tema entendido a la manera tradicional, como figuración o representación. Estos son algunos de los aspectos que se identificarán en el análisis de este periodo.

Pero la producción de Schoenberg no concluye con la época dodecafónica. Existe una cuarta época, la postdodecafónica (1933–1951). El estudio de ésta permitirá

determinar, con el apoyo de la crítica, hasta qué punto Schoenberg fue o no capaz de superar los límites de la Vanguardia y servirse con mayor libertad de sus propios descubrimientos. Con todo ello la figura de este músico aparecerá claramente como el espejo que permita reflejar y ejemplificar los distintos aspectos de las Vanguardias plásticas.

NOTAS

- 14
1. Helio Piñón, *Arquitectura de las Neovanguardias*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984.
 2. Helio Piñón, "Perfiles encontrados", prólogo al libro de Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, Ed. Península, Barcelona 1987
 3. Arnold Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, Ed. Buchet/Chastel, París, 1977. Existe una versión española, de la ed. Taurus, 1963, con prólogo de Ramon Barce, que recoge solamente algunos de los artículos originales. Aquí se ha trabajado con la versión francesa.
 4. Véase por ejemplo el capítulo I del libro de Donald Mitchell, *El lenguaje de la Música Moderna*, Ed. Lumen, Barcelona, 1972. Debo mencionar también la existencia de la tesis doctoral del Dr. Arquitecto Juan Luis Fullaondo, que según se indica en sus datos biográficos trata sobre las "Funciones Estructurales de la Armonía en torno a Arnold Schoenberg y sus correspondencias arquitectónicas", a la cual pese a varias gestiones me ha sido imposible tener acceso.
 5. Amedee Ozenfant y Charles Edouard Jeanneret, *Après le Cubisme*, Ed. Des Commentaires, París 1918.
 6. Arnold Schoenberg, *Tratado de Armonía*, Ed. Armonía, Madrid 1964. (Ed. original *Harmonielehere*, Viena 1911)
 7. Arnold Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, Ed. Faber and Faber, Londres, 1983. (Ed. original *Williams and Norgate*, Londres 1954)
 8. *L'Esprit Nouveau*, revista publicada en París entre 1920–1925 (28 números). Los artículos de Ozenfant y Jeanneret están firmados Ozenfant, Jeanneret, Ozenfant y Jeanneret, Le Corbusier–Sognier, Le Corbusier, Paul Boulard, Vauvrecy y Fayet.
 9. Amedee Ozenfant, *Foundations of Modern Art*. Ed. Dover, New York, 1952. (Ed. original *Art*, París 1931)

Cézanne, La casa del ahorcado, 1873 (0,55 x 0,66 m)



NOTAS SOBRE EL CUBISMO

ANTECEDENTES

- 16 Para buscar los antecedentes del Cubismo, es decir aquellos movimientos o aquellos artistas que hicieron posible su aparición –ya porque los cubistas recogieran alguno de sus descubrimientos, ya porque reaccionasen contra ellos– podemos remitirnos al escrito de dos pintores cubistas, A. Gleizes y J. Metzinger, *Du Cubisme* (1912) (I); en él remontan la historia de la pintura para buscar los orígenes del Cubismo. En el origen de la genealogía estaría Courbet (1819–1877), sus cuadros rechazan las convenciones de su época y pretenden reflejar únicamente aquello que se ve; transgrediendo, si tal evidencia así lo exige, las normas de composición pictórica tradicionales. Esta propuesta realista, innovadora y revolucionaria para sus contemporáneos, cuya pintura partía de consideraciones extrapictóricas (simbólicas, religiosas, intelectuales o políticas), representa un primer paso en la consecución de una nueva forma de entender el arte.

Pero, como observan Gleizes y Metzinger, al limitarse a representar únicamente lo observado, Courbet no reflexiona sobre las cualidades plásticas de la realidad, subordinando la riqueza pictórica a la fidelidad de un modelo.

Será Manet (1832–1883) quien trascienda esa voluntad realista para, apoyándose en temas aparentemente incongruentes, valorar la realidad en términos de color y forma, profundizando en aquellos aspectos de la misma capaces de producir resultados plásticos más allá de la simple representación.

El Impresionismo, del cual Manet nunca formó parte, pero al que miró con simpatía, surge como un movimiento de reacción frente al arte académico y, si bien carece de un programa definido, en él coincide un cierto desprecio por el tema, la necesidad de pintar del natural y, ante todo, el protagonismo de la luz; esa luz que acaba por diluir las formas, obviando uno de los problemas básicos de la pintura: la representación del volumen en una superficie. Bajo este aspecto, el Impresionismo sería un paso atrás en la evolución hacia una visión más reflexiva de la realidad.

Pero la figura clave de este recorrido es Cézanne (1839–1906), reconocido como el precursor directo del Cubismo, tanto por los pintores y críticos más próximos, de Léger a Delaunay, de R. Allard a Apollinaire, como por sus propios historiadores: E. Fry, I. Venturi, D. Cooper y J. C. Argan entre otros.

La obra de Cézanne se preocupa por la definición de las formas, el papel del color, la representación intelectualizada de la realidad; preocupaciones que posteriormente harán suyas los cubistas, resolviéndolas, no obstante, de modo distinto. En sus cuadros, Cézanne se propone plasmar las formas, los volúmenes, definir los objetos; no trata de describir “impresiones” en las que toda referencia a la corporeidad queda sometida a un simple juego de colores, ni tampoco de dibujar determinadas siluetas, para luego colorearlas. Sus figuras se construyen mediante el grosor y la forma de la pincelada y por el juego de colores cálidos

Cézanne, Mont Sainte Victoire, 1904-1906 (0,60 x 0,73 m)



18 y fríos. La idea de profundidad, correlato del volumen, es también una constante en su obra. Consigue la profundidad a través de la aplicación de colores complementarios, no mediante las leyes de la perspectiva tradicional, diferenciando así las distintas situaciones espaciales de los objetos.

En *La casa del ahorcado* (1873) se observa como el volumen de la casa, de la que sólo se aprecia una fachada plana iluminada por el sol, es sugerido por la mancha oscura situada a la derecha, que recorta la arista dándole profundidad. El camino en primer término queda separado por un intervalo verde oscuro del plano de la casa, creándose una situación ambigua en la que, por un lado, la casa se adelanta a primer término y, por otro, es obligada a alejarse; el verde de la derecha recorta el azulado del paisaje del fondo, creando una nueva ambigüedad.

Para Cézanne la pintura es pura experimentación sobre ella misma, en un intento de encontrar aquella verdad que le permita hacer del Impresionismo "algo sólido y verdadero como el arte de los museos". Pretende conseguir una nueva representación de la realidad basada no en la sensación inmediata, sino en aquella obtenida con la mediación de la conciencia. Necesita la realidad, y por ello en la mayoría de los casos pinta del natural; ello le supone un estímulo para adentrarse en la búsqueda de la estructura de las cosas. Su pintura no se opone al Impresionismo, antes bien lo sublima, al reflexionar sobre los datos inmediatos de la

experiencia visual. Al utilizar la realidad únicamente como estímulo para hacer aflorar sus sensaciones interiores –"su pequeña sensación"– puede volver cuantas veces quiera sobre un mismo tema, y siempre de manera distinta.

Buena muestra de ello es el gran número de versiones que realizó sobre el *Mont Sainte Victoire*, entre 1900 y 1906. En todas ellas, la visión del monte se estructura en unos planos sucesivos de prados, caminos y casas (que en ocasiones alcanzan un alto grado de abstracción) con el monte situado en la mitad superior de la tela. La desaparición del punto de fuga central refleja la ausencia de espectador y crea una indefinición espacial que proporciona información relativa a la situación de los distintos planos mediante los cambios de color y la disposición de zonas claras que permiten despegar los planos entre sí.

En muchos de sus cuadros, la ausencia de espectador permite una multiplicidad de puntos de vista, fruto de distintas percepciones –"ojo y cerebro ayudándose mutuamente"– que el autor descompone y analiza para resumir en una única construcción pictórica; construcción en la que la posición de los objetos aparece distorsionada, pero sin que la verosimilitud del cuadro quede violentada, como luego harán los cubistas.

En *Bodegón con cesta* (1888–1890) los extremos de la mesa no pueden encontrarse nunca bajo el mantel, la boca del jarrón está inclinada hacia adelante, se percibe de forma casi circular, la cesta de fruta no descansa sobre la

Cézanne, Bodegón con cesta, 1888-1890 (0,65 x 0,81 m)



20 mesa y su asa está descentrada, la tetera y el azucarero están inclinados; el mantel blanco no es más que una textura sobre la que las manzanas se destacan como volúmenes abstractos, carentes de peso y sin proyectar sombra sobre el mantel. La manzana aparece reiteradamente en la obra de Cézanne como objeto de reflexión pictórica; su forma esférica la hace idónea para experimentar la relación forma/color. En una ocasión manifestó que pretendía "conquistar París con una manzana". Cézanne quería "tratar la naturaleza a través del cilindro, de la esfera, del cono, todo ello situado en perspectiva, o sea, que cada lado de un objeto, de un plano, se dirija hacia un punto central". (2) Muchos verán en tal propósito la anticipación del Cubismo, si bien Cézanne no sugiere la geometrización de las formas naturales, sino el análisis de éstas en términos geométricos. Si se observa un cuadro aparentemente clásico como el de los Jugadores de cartas, (1890-1892) en él se pueden descubrir distintas geometrías asociadas a objetos diversos; el cuerpo del jugador de la izquierda puede entenderse como un cilindro, terminado de forma cónica; sobre él se articula el brazo formado por dos cilindros en forma de v, que a su vez está colocado simétricamente respecto al brazo del otro jugador, siendo el reflejo de la botella quien actúa de eje de simetría; ambos culminan con la mano, cuya forma esférica se evidencia al quedar separada del brazo por una mancha de color oscuro.

En Cézanne desaparece la idea de composición clásica,

de carácter convencional y académico, para dar paso a una estructura abstracta y subjetiva que determina la apariencia de la representación. Para él, construir un cuadro es organizar los distintos objetos y el espacio existente entre ellos, formando un continuo en el que fondo y figuras están pintados de forma idéntica, eliminando toda idea de vacío.

En El jardinero, (1900-1906) el fondo, muy elaborado, que envuelve la figura está construido mediante la misma pincelada que ésta, formando un único tejido; aparentemente no representa nada concreto, tal vez el jardín, pero por el trazo denso adquiere cuerpo y profundidad. Se aprecian muchos espacios blancos que, lejos de dar sensación de provisionalidad, contribuyen a la definición del cuadro. La figura con su sombrero acabado en punta es como una flecha de color claro colocada sobre un tejido más oscuro. Las piernas, pies y zapatos están diferenciados y tratados con un cierto detalle mientras que brazos y manos constituyen una sola masa.

Cézanne muere en 1906 y la primera gran exposición de su obra abre los ojos a muchos pintores, que descubren en él una nueva manera de representar la realidad.

Derain Derain es otro pintor al que se ha de mencionar si se quiere esbozar la genealogía del Cubismo; pero así como sobre la figura de Cézanne la crítica es unánime al señalar su importancia, sobre el papel jugado por Derain existen opiniones muy diversas.

Derain (1880-1954) es conocido generalmente por sus

Cézanne, Los jugadores de cartas, 1890-1892 (0,45 x 0,57m)



22 cuadros pertenecientes a la época Fauvista. Amigo de Matisse desde 1898, formó parte del movimiento Fauve hasta su disolución en 1907 (a este movimiento había pertenecido Braque hasta su encuentro con Picasso). Poseedor de una gran cultura pictórica, entró en contacto con Picasso en 1906, tal vez a través de D. H. Kahnweiler, y trabajó con él durante algún tiempo.

La crítica contemporánea lo sitúa muchas veces al lado de Picasso en la formulación del Cubismo, probablemente debido a que por aquellas fechas Derain era un pintor más valorado que Picasso y Braque. Roger Allard, en un escrito de 1912, considera que los primeros tanteos sobre el Cubismo fueron realizados por Picasso, Braque y Derain, a los que más tarde se unieron los otros artistas. Sin embargo, será Apollinaire quien con su autoridad –recordemos que en 1912 Apollinaire era uno de los poetas y críticos de arte más reconocidos en Francia– consagre a Derain como co-fundador del Cubismo.

Para Apollinaire, Derain era un catalizador cuya presencia permitía desvelar en cada pintor la idea de arte que llevaba latente. Tal vez fuera ese su auténtico papel: un inventor de ideas que los demás se encargaban de desarrollar. Derain aparece también en *Après le Cubisme* (1918) (3) donde Ozenfant y Jeanneret le consideran el cubista más auténtico, aquel que fue capaz de concebir el movimiento y de abandonarlo al ver los excesos a que en ocasiones conducía.

Pero si la crítica de la época coincide en asignar a Derain un papel de primer orden, no sucede lo mismo con la crítica posterior: cuando se le relaciona con el Cubismo, siempre se hace de manera esporádica y superficial, valorándolo –y en eso sí que todos coinciden– como un gran pintor Fauve, y señalando que tras el Fauvismo se instalaría en una especie de clasicismo de formas estilizadas considerado como su período “Gótico”.

Sin duda, Derain fue en su momento considerado importante para el Cubismo debido a que sus contemporáneos veían en él a una autoridad en materia de arte, poseedor de un razonamiento claro capaz de poner en orden las ideas de un artista como Picasso; la posteridad, no obstante, al carecer de documentos valiosos de ese autor, tanto en el campo teórico como entre su obra, que nunca fue realmente cubista, lo ha situado en el lugar que le corresponde según la época más intensa de su pintura.

Si se quiere analizar todo aquello que influyó en la gestación del Cubismo, se ha de tener en cuenta la aparición de la escultura primitiva en el París de principios de siglo. Sobre ello existen distintas versiones en la atribución del descubrimiento; parece que fue Picasso quien se dedicó a coleccionar máscaras y esculturas africanas, según Apollinaire y Salmon, entre otros; Max Jacob describe el impacto que causó en Picasso una estatuilla africana que un día que cenaban juntos le enseñó Matisse. Sin duda fue el descubrimiento de otro tipo de imágenes de gran riqueza



24 plástica, de la representación de una idea no mediatizada por convenciones o prejuicios que permite ofrecer al espectador una información más veraz y profunda sobre el objeto. Recordemos que para Worringer el afán de abstracción de los pueblos primitivos es fruto del sentimiento de inseguridad que tienen frente al mundo, lo que les crea la necesidad de buscar en el arte el valor absoluto e inmutable de las cosas. El hecho de que se tratase de esculturas, de figuras tridimensionales representadas mediante intersecciones de planos, fue algo que probablemente sugirió a Picasso la posibilidad de descomponer la figura en elementos geométricos con los que luego reconstruir el volumen en la tela. Finalmente, una mención al fauvismo. El Fauvismo se considera la culminación del arte del siglo XIX. Sus características esenciales eran la utilización del color y la plasmación en la tela de un determinado estado de ánimo, sin cuestionar en ningún caso el arte anterior a ellos, del que tomaban continuamente referencias. Los fauves recogen del Impresionismo la fidelidad de la idea de naturaleza; están próximos al simbolismo debido a su gran carga lírica; su credo es la espontaneidad junto con un cierto primitivismo y un gusto por los colores fuertes que les valió ese calificativo de "fieras".

La *joie de vivre* (1906) de Matisse ejemplifica muy bien esta definición; se trata de un cuadro desenfadado y simplificado, pero en ningún caso llega a transgredir las leyes plásticas establecidas.

El Cubismo, por el contrario, es el primer arte del siglo XX. Su objetivo principal es poner en crisis todo el arte realizado hasta entonces para llevar a cabo una investigación sobre los elementos básicos de la pintura, la forma, el color, el espacio y la técnica.

Un cuadro de Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J.)* puede servir de contrapunto a *La joie de vivre* de Matisse. Al contemplar *Les Femmes*, realizado solamente un año después, puede comprobarse el gran salto que en todos los aspectos representa el cuadro de Picasso.

Matisse, La Joie de Vivre, 1906 (1,74 x 2,38 m)



DEFINICIÓN

26 Se han esbozado hasta aquí los antecedentes del Cubismo. En adelante trataré de acotar el sentido del término y descubrir sus rasgos característicos. Para ello, con el apoyo de los textos de los propios pintores y de la crítica, trataré de identificar los atributos que hacen del Cubismo el punto de arranque del arte del siglo XX; también me referiré, aunque brevemente, al marco filosófico en que se inscriben sus principios teóricos. Pero antes de todo ello intentaré dar una explicación provisional que permita acotar el término.

La palabra Cubismo no hace referencia a una idea o actitud del artista frente a la obra de arte, sino a su apariencia; básicamente sugiere una idea de volumen. El término se aplicó a toda aquella pintura en la que los objetos aparecen facetados, geometrizados, encadenados unos a otros mediante una trama más o menos geométrica, y donde el título generalmente da indicaciones para poder identificar, en una tela de apariencia abstracta, los elementos de cierta realidad. Se cree que fue Matisse quien, como miembro del jurado del Salón de Otoño de 1908, se refirió a un cuadro de Braque como "hecho mediante cubos". Este Salón de Otoño puede ser considerado como la primera presentación pública del Cubismo, si bien en 1907 Picasso ya había pintado las *Demoiselles d'Avignon*, que en los manuales de arte se suele considerar como el primer cuadro cubista. No obstante, el primer testimonio escrito sobre el Cubismo es el del crítico Luis Vauxcelles, quien en 1908 dirá, refiriéndose a una exposición en la galería Kahnweiler,

que Braque en sus cuadros reduce todo, lugares, figuras y casas a esquemas geométricos, a cubos (4). El calificativo cubista, aplicado en principio por muchos autores de manera despectiva, no desagradó a los pintores, que vieron en él un nombre bajo el que reunirse como grupo de artistas cuyas investigaciones sobre la pintura irritaban a gran parte de la crítica, que vela en ellos a unos impostores. Esto les permitió, pese a tener planteamientos muy diversos, unirse de manera coyuntural, con motivo de una exposición u otro tipo de manifestación artística, formando un grupo de cierta envergadura (los artistas variaban según la exposición); pero en ningún caso tuvieron la pretensión de constituirse en tendencia homogénea apoyada sobre una base teórica específica, como ocurría con el Neoplasticismo.

Cubismo es, por tanto, un término ambiguo, capaz de englobar, por la apariencia de sus obras, a autores de intenciones muy diversas y que da cabida a pintores de desigual calidad artística. La crítica en su día ya fue consciente de ello; así André Salmon, en 1912, comenta la frase de Metzinger "el Cubismo es el medio, no el fin" afirmando que lo más admirable del Cubismo es que en realidad no existe, que no se trata de una disciplina, sino únicamente de una gimnasia, una "cultura física plástica". (5)

Tracemos brevemente una crónica del movimiento. El Cubismo en realidad tuvo su origen en Picasso y Braque, en 1907. En 1909 se formó el primer grupo cubista, uniéndose-



28 se a ellos Gleizes, Delaunay, Léger, Le Fauconnier, Lhote, Metzinger, Picabia, Herbin, Kupka, Archipenko y Brancusi; en 1910 forman parte del grupo La Fresnaye, los tres hermanos Villon (M. Duchamp, J. Villon y Duchamp Villon) Marcoussis y Czaky, entre otros; en 1911, Juan Gris. El número de cubistas aumenta con gran rapidez y en 1912 es el movimiento más influyente en el panorama artístico de París, desbancando incluso a Matisse. En octubre de 1912 tiene lugar en la galería de la Boétie la mayor exposición cubista que, bajo el nombre de la "Section d'Or", reunió más de doscientas obras. A medida que el número de cubistas fue en aumento, las diferencias entre ellos se hicieron más notables, con lo que el término perdió todo su sentido; tal vez la característica más común entre todos esos pintores fuera un desprecio por las convenciones artísticas establecidas y el intento de conseguir nuevos sistemas de expresión pictórica. El Cubismo ha tenido diversas clasificaciones según, los distintos autores, de las que se dará cuenta en capítulos posteriores, no obstante en todas ellas se reconoce que **el Cubismo auténtico, aquel que produjo mayores innovaciones, tuvo lugar entre los años 1907 y 1914, es decir hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial,** y que a partir de 1911 se dio a conocer en toda Europa e incluso en América (ó) mediante exposiciones sucesivas. En la difusión del Cubismo ha de considerarse el papel jugado por escritores y poetas de la talla de Apollinaire,

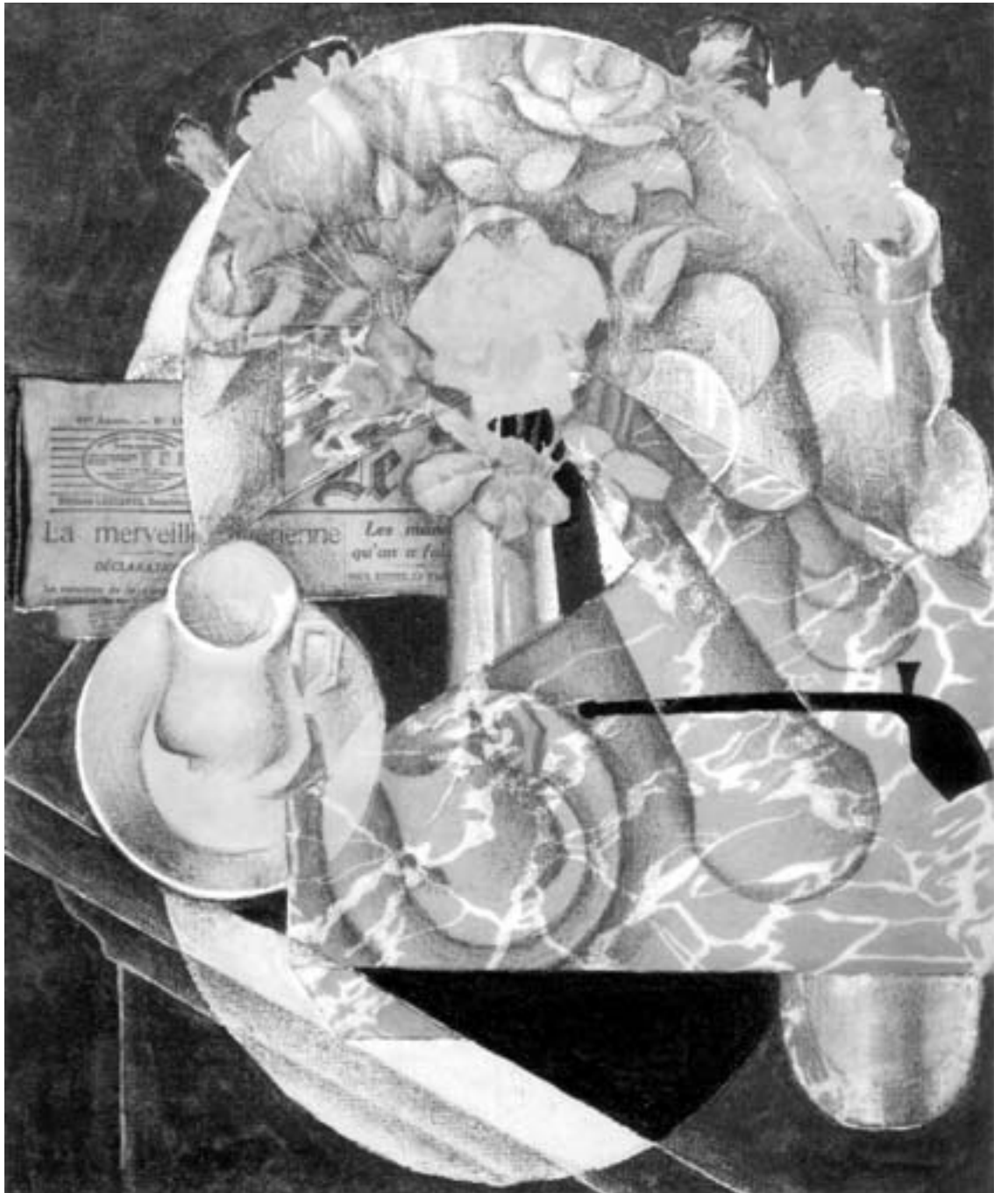
Salmon o Raynal, por citar algunos, que lo convirtieron en el tema central de su obra. Hay quien llega a afirmar que el Cubismo no habría durado sin Apollinaire, y que sin el Cubismo, Apollinaire no hubiese podido desarrollar plenamente su capacidad.

Con la movilización de la mayoría de los pintores y escritores, y la dispersión de los restantes, en 1914 concluye el verdadero Cubismo.

A partir de 1914 y hasta 1925 muchos pintores continúan pintando todavía a la manera cubista, pero sin aportar nada nuevo a un movimiento estéticamente agotado.

Para definir el Cubismo, nada mejor que analizar **Les Demoiselles d'Avignon, pintado por Picasso que, como se ha dicho, pasa por ser el primer cuadro cubista.** De grandes dimensiones (2,43 x 2,33 mts.), contiene cinco figuras de mujer rodeadas de ropajes y con un tema de bodegón situado en la parte inferior de la tela; todo ello es el pretexto para plantear ciertos problemas que serán constantes en toda su obra cubista.

El primer propósito, retomado de Cézanne, es representar la idea de corporeidad en la superficie de la tela sin valerse de las normas de la perspectiva clásica. La manera en que esto se resuelve es completamente nueva; en el cuadro puede observarse la sustitución del punto de vista único por una multiplicidad de ellos, llevando aquella ausencia de espectador que Cézanne había iniciado a unos límites que niegan toda verosimilitud como representación de una



30 **realidad.** En particular, la figura de la derecha ofrece una visión del cuerpo que no puede corresponderse en la realidad con la posición de la cabeza. **El cuadro se construye sin que exista una figura central que domine sobre las demás, sino que cada una de ellas parece centrar el interés de la forma.**

Por otra parte, Picasso se interesa en el estudio del fondo; el espacio existente entre las figuras se resuelve a modo de entramado geométrico que las mantiene unidas entre sí; utiliza los "passages" cezannianos creando esa ambigüedad que permite por ejemplo que la tela de color azul situada entre las dos figuras de la derecha y la figura del centro invada el primer plano convirtiéndose en un objeto tan relevante como las figuras que lo enmarcan.

También resulta nueva la manera de representar la figura humana; **Picasso rompe con todos los cánones de la proporción clásica al reducir la anatomía a geometrías autónomas,** construyendo sus figuras mediante triángulos y rombos, con lo que consigue que no se pierda la idea de volumen. Esta idea de volumen se manifiesta asimismo en el bodegón central, que Picasso sitúa en la parte inferior de la tela a fin de forzar el punto de vista elevado con propósito informativo –como hiciera Cézanne– hasta convertir el soporte de la fruta en un plano casi vertical: esas frutas aparecen muy simplificadas, pero no por ello pierden su condición geométrica.

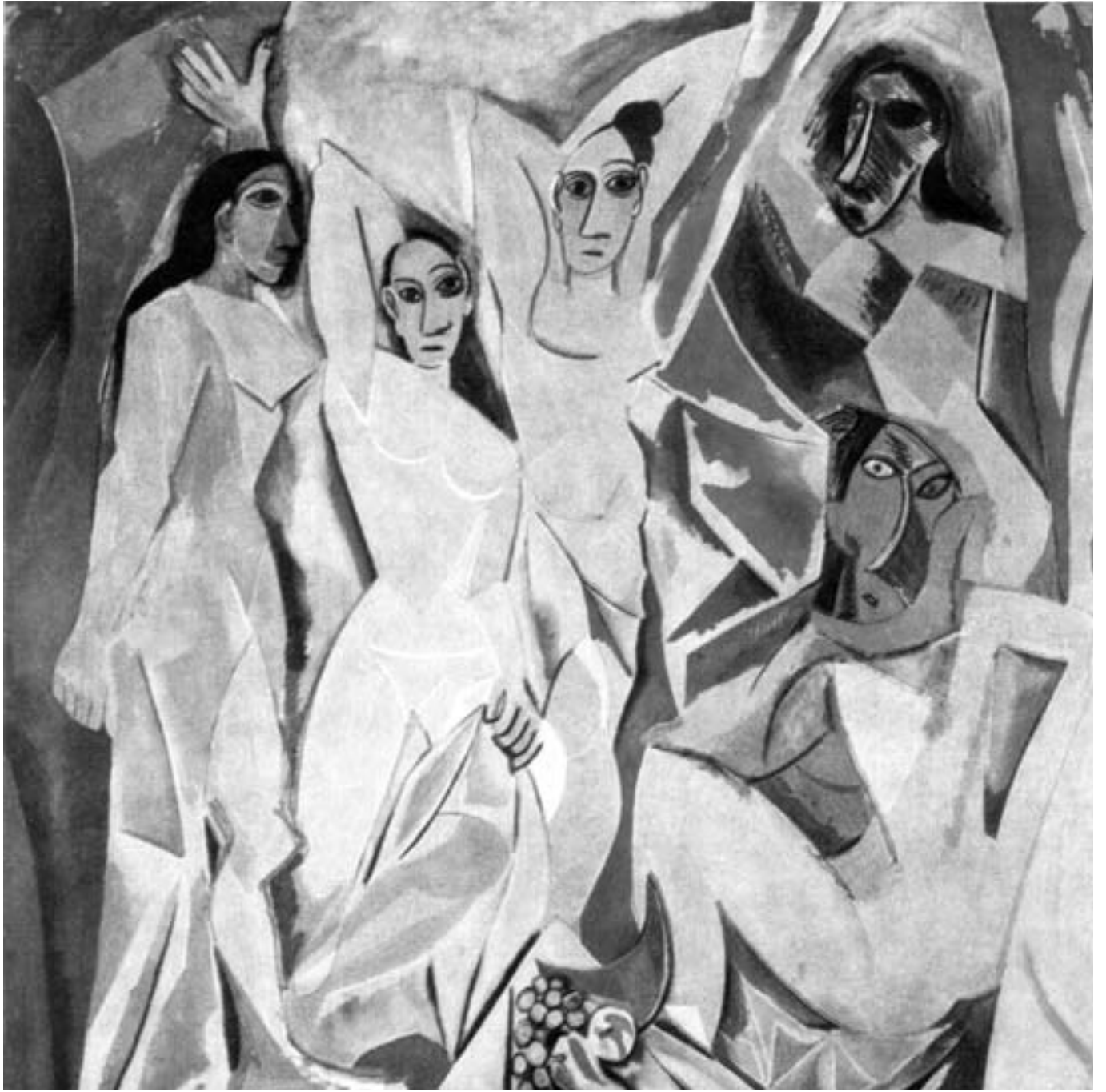
Los rostros de las figuras, y en especial de las dos situadas

a la derecha –que fueron las últimas en ser pintadas– sugieren imágenes del arte africano: los ojos dominan toda la cara (tal vez porque la mirada es capaz de expresar por sí sola la personalidad de un ser humano), la nariz de las figuras de la derecha se resuelve mediante un juego de planos y sombras mientras que la boca únicamente se insinúa mediante pequeños trazos o círculos.

En cuanto al color, la paleta se reduce a rosas y ocre para las figuras, y azules y grises para el fondo, si bien los azules se emplean también en las figuras a modo de contraste. El color es utilizado como elemento constructivo, para definir la geometría de las figuras, perfilándose ésta mediante trazos de color que poco o nada tiene que ver con el color local.

En este cuadro Picasso consigue recoger dos influencias en cierto modo antagónicas: la de la pintura de Cézanne, cuyo estímulo está en la naturaleza, y la del arte negro que encuentra en la abstracción la síntesis que asegura la universalidad. De ambas recoge tanto la preocupación intelectual de ir más allá de la sensación como las sugerencias figurativas concretas. No puede por tanto entenderse como un cuadro acabado, concluso, a pesar de que su realización duró varios meses (lo empezó en la primavera de 1906 para dejarlo en 1907); se trata de un cuadro lleno de preguntas a las que el Cubismo a lo largo de su desarrollo tratará de dar la respuesta adecuada.

Voy a referirme brevemente al marco filosófico en el cual se



32 encuadra el Cubismo, es decir, a situarlo en el contexto de las ideas que de una forma u otra hicieron posible su aparición.

Resulta siempre reductivo el intentar establecer una relación directa entre determinadas ideas filosóficas y movimientos artísticos concretos, ya que en la aparición de éstos influyen factores de origen muy diverso; no obstante, también sería absurdo pretender que el arte se produce de manera espontánea, fruto de la inspiración, sin contemplar el hecho de que el artista en el acto de crear incorpora, aunque sea de modo inconsciente, el marco intelectual de la época en que vive.

Al analizar el arte negro se ha visto como para los primitivos el arte no se identifica con la mimesis, sino que pretende ir a la esencia del objeto; esto no es fruto de una operación intelectual consciente, sino de la búsqueda de unas características que permiten hacer de la obra algo de orden superior. A partir de los griegos, el arte se somete a unos cánones de belleza que representan la idealización de la naturaleza; para ellos la belleza es placer, sensación agradable, y así fue entendida desde entonces hasta el siglo XX. No debe olvidarse, sin embargo, que para Platón la belleza residía en las formas geométricas puras. Esta relación belleza-geometría, aparece descrita por Platón en un diálogo entre Protarco y Sócrates perteneciente al Filebo (7). Un fragmento de este diálogo es publicado por Ozenfant en el nº9 de la revista L'Elan (1915), ilustra el recurso a los

clásicos para justificar la geometría del Cubismo como búsqueda de la verdadera belleza.

Para el Cubismo fue decisiva la constatación de que los sentidos proporcionan cierta información sobre los objetos, que no siempre es veraz, y que únicamente mediante la reflexión puede llegarse a su conocimiento total. "El ojo deforma, la mente forma", dirá Braque.

Pero sin duda las figuras claves, los pensadores contemporáneos que supieron dar cuenta de los problemas que la época planteaba, y que de alguna manera recogerá el Cubismo, fueron Bergson (1859-1941) y Husserl (1859-1938).

En 1907 Bergson publica *La Evolución Creadora* (8) en donde plantea el papel que juega el tiempo en el conocimiento del objeto. Para Bergson, con el paso del tiempo se acumulan datos sobre el objeto (información perceptual), y solamente después de que la conciencia los haya retenido y colocado uno al lado de otro será capaz el observador de conocerlo. Bergson plantea también la contraposición instinto/inteligencia; el instinto conoce inmediatamente cosas (existencia), mientras que la inteligencia se inclina sobre las relaciones (esencias), el instinto es categórico y limitado, la inteligencia es hipotética, pero limitada, y por tanto puede superarse a sí misma.

Esta nueva forma de acercarse al conocimiento de los objetos ha sido considerada por muchos como la explicación de la "cuarta dimensión" pretendida por los cubistas; en

realidad, lo importante es que esta idea de tiempo lleva implícita la de simultaneidad, es decir, la posibilidad de poder dar cuenta en un solo instante de hechos distanciados en el tiempo y en el espacio. En definitiva, el cubista contempla el tiempo como duración, no como transcurso. Por su parte Husserl, en sus Ideas para una fenomenología pura y para una filosofía fenomenológica (1913) (9), establece un método para aprehender la existencia con independencia de las explicaciones psicológicas; intenta llegar a la esencia de los objetos mediante la intuición, entendiendo como tal la visión directa e inmediata de la realidad, no mediatizada por el conocimiento previo. La esencia del objeto son las cualidades formales, la textura, el color; por esta razón se ha pretendido ver a Husserl en el origen del collage. En el collage el cuadro se construye mediante el juego de diferentes formas, colores y texturas, no partiendo de una realidad determinada, sino llegando a ella en la culminación del proceso constructivo.

ATRIBUTOS

Acotado el significado del término Cubismo, ejemplificado en las Demoiselles d'Avignon es preciso reflexionar sobre las intenciones que subyacen en la obra de los cubistas a fin de poder ofrecer una definición lo más completa posible de las características que le son propias y lo diferencian de otros movimientos.

En primer lugar me referiré a la idea de Pintura pura es decir a la nueva relación que los cubistas establecen entre el contenido figurativo del cuadro y la construcción de éste. La pintura cubista se plantea por primera vez sin ninguna intención simbólica, histórica o narrativa; la tela se trabaja en términos de color y forma; al carecer de contenido más allá del propio de la pintura, no pretende evocar sentimientos o despertar sensaciones en el espectador y sus referencias a la naturaleza, a la que toma como estímulo, permiten que el cuadro posea aquella tensión capaz de estimular su construcción a partir de necesidades formales internas, y de evitar así que se convierta en un objeto decorativo. Para Roger Allard el primer postulado del Cubismo es el de ordenar las cosas y sentir el espacio como un complejo de líneas, unidades espaciales y ecuaciones y proporciones cuadradas y cúbicas. " (10)

Por tanto, lo importante en el Cubismo no es ni la intención de agradar al espectador ni la de imitar la naturaleza; lo importante es únicamente pintar, utilizando los recursos propios de la pintura. En realidad no puede decirse que sean los cubistas los primeros en considerar el cuadro en términos

34 de geometría y textura; ya se ha visto que para Cézanne también la forma es primordial, pero los cubistas son mucho más insistentes en sus consideraciones. Será Apollinaire quien, al referirse por vez primera a este tipo de pintura, la llame pintura pura. Por pintura pura entiende aquella que consigue establecer una determinada armonía mediante el juego de formas y volúmenes.

Los cubistas se acercan a los elementos de la realidad de manera diferente a los demás pintores, tratando de descubrir su estructura, diferenciando cada una de sus partes; como dirá Apollinaire los estudian del mismo modo que un cirujano analiza un cadáver.

La voluntad de crear pintura pura, de ir a la esencia de las cosas pasando por encima de lo sugerente de la anécdota, hace que los cubistas, pese a sus diferencias, se ofrezcan como grupo más o menos homogéneo, cuyo objetivo es el de recuperar el valor de la superficie material del cuadro, negada desde su utilización como mero plano figurativo sobre el cual proyectar, con la ayuda de la perspectiva, la idea de espacio. El cuadro cubista se plantea por tanto en términos de forma; ha de componerse y ordenarse mediante determinadas leyes, sin dejar nada a la improvisación. En ese sentido, Gris sería el más puro de los cubistas; incluso en muchos de sus cuadros evita la posible contaminación del título para simplemente numerarlos. Asimismo el collage, con el que se inicia el Cubismo sintético, del que hablaré más adelante, al partir de objetos rea-

les y componerlos en la tela, permite entender mejor la idea de pintura como arte que establece determinadas relaciones entre estos elementos. Para el collage, la forma y la textura son los datos del problema; en otra vertiente del Cubismo, el Orfismo, el papel principal se asigna al color. La pintura pura lleva en sí misma su razón de ser; no está hecha para un determinado lugar o espectador, es algo completo, un organismo autónomo controlado solamente por el artista. El objetivo del artista es crear forma; su sensibilidad le permite detectar de todas las formas existentes aquellas que son capaces de poseer determinados valores plásticos y permiten ciertas relaciones. Gleizes y Metzinger consideran que determinadas formas son capaces de producir en nosotros sensaciones distintas; esta idea será recogida por Ozenfant en varios artículos aparecidos en L'Esprit Nouveau en los que analiza este hecho, desarrollándolo y aplicándolo a formas y volúmenes concretos.

El cuadro objeto es otro de los atributos de la pintura cubista que D. H. Kahnweiler pone repetidamente en boca de sus autores; el cuadro, que hasta el Cubismo podía ser entendido como documento o testimonio de un determinado hecho –desde la explicación de un pasaje de la Biblia a la fijación de un paisaje con una determinada atmósfera– pasa a entenderse como un elemento construido, fabricado, autónomo, que se diferencia de los otros objetos de la vida cotidiana en que carece de utilidad, o que en realidad su utilidad es de otro orden; es el propio placer de la pintura,



36 que ya no intenta reflejar el mundo exterior, sino recrear su propio mundo.

Sin duda, la invención del collage refuerza el distanciamiento del arte tradicional. Previo al collage y precursor de éste es la aparición de letras y números realizados con plantilla en los cuadros de Picasso y Braque: ambos, que muy pronto deciden no firmar sus cuadros, desde finales de 1909 empiezan a introducir letras y números como elementos estructuradores de la tela. A medida que se acercan más a la abstracción y que reducen su paleta, las letras adquieren un papel más importante: confieren identidad a los cuadros, ya que permiten descubrir su orientación (las letras se sitúan casi siempre en posición vertical). Juan Gris llegó al Cubismo cuando Picasso y Braque ya habían realizado obras muy significativas, pero, tal vez debido a que se encontró con unos principios bastante elaborados, fue capaz de estructurarlos y desarrollarlos convirtiéndose en su principal teórico a partir de 1913. Para Gris el cuadro es un "hecho plástico" y su realización precisa la existencia de una idea a priori: debe existir la voluntad del artista de realizar algo que pertenezca al dominio de las formas. Al comentar la frase de Braque: " No se hace un clavo con otro clavo, sino con hierro", Gris discrepa y considera que se hace un clavo con un clavo, que la idea de la posibilidad del clavo ha de ser previa a su construcción. (11) El Cubismo supone también una nueva idea de la belleza, que no trata ya de la sujeción a un canon o la semejanza

a una realidad. La belleza cubista se expresa en términos de color y forma, es una belleza geométrica, reflejo del absoluto, es algo duradero que trasciende el simple deleite de los sentidos; es la certeza que no se somete a cambios, es la búsqueda de la verdad. El auténtico arte es el que busca la verdad; ésta es una afirmación que han hecho suya la mayoría de los cubistas, y que Picasso se apresura a rebatir, con el tono irónico y desmitificador que caracteriza sus escasos escritos. Para él, todo el arte es mentira por su propia naturaleza y la habilidad del artista está en "convencer a los demás de la autenticidad de sus mentiras". Considera que se escribe demasiado sobre el Cubismo y se pinta poco: no tiene excesiva confianza en la investigación pictórica, cree que el pintor debe ante todo pintar y que en el propio acto creativo se generaran las nuevas ideas: "Yo no busco, encuentro", afirma.

La Geometría es el soporte del cuadro cubista. El pintor escoge varios objetos y los relaciona según una estructura determinada que no se manifiesta por igual en todos los autores. Juan Gris será quien utilice un cañamazo geométrico de manera más evidente e intencionada, convirtiéndolo en la base de sus consideraciones teóricas. Pero ese substrato geométrico lo encontramos ya en las primeras obras cubistas.

En el Desnudo con ropaje de Picasso (1907) las distintas partes del cuerpo están tratadas como objetos independientes, separados mediante gruesos trazos negros. La tela



38 está dominada por la diagonal que forman el brazo y el muslo derecho, y cada uno de los miembros se construye con distinto estriado, algunos paralelos a la diagonal, otros perpendiculares, y el resto oblicuo o cruzado, diferenciando así unos de otros. La mayoría de los elementos se reducen a formas triangulares, que se entrelazan con el fondo, construido asimismo a base de triángulos.

Tres años después, en 1910, Picasso retoma el tema de la figura única en su *Desnudo femenino sentado*; si se compara con el cuadro anterior, puede valorarse la rápida evolución del Cubismo de Picasso. En el cuadro de 1907 las partes del cuerpo se reducían a unos cuantos elementos triangulares, aquí cada pequeño pedazo de la figura se convierte en una superficie plana que se articula con las que la rodean mediante un sutil juego de tonalidades. Se ha alcanzado un grado de abstracción mayor; la figura y el fondo están trabajados por un igual, si bien aquella consigue destacarse por el uso del color; los planos de tonos más claros sugieren una fuente de luz que centra la atención en la figura y realza las diagonales de la trama que la soporta. En la cabeza se puede apreciar el óvalo, el cuello y el moño perfectamente delimitados, mientras que los rasgos quedan velados al someterse al facetado que sugiere volumen; en ello reside la fuerza de la obra, en la voluntad de entender el rostro en términos escultóricos.

No puede decirse lo mismo del *Retrato de la madre* del artista realizado por Juan Gris en 1911; aquí la figura ha

perdido su contorno bajo la tensión de la diagonal que divide en dos el rostro y el cuadro; la mitad inferior de la tela esta organizada mediante deslizamientos sobre un entramado de horizontales y oblicuas. La trama aquí es el auténtico protagonista, y los elementos se le subordinan perdiendo su identidad para formar parte de la estructura geométrico-coabstracta. De ello no debe deducirse que en el cuadro de Gris la abstracción sea mayor; en realidad, el planteamiento del cuadro sí es más abstracto, si bien posteriormente, mediante aportaciones figurativas como los pendientes de la mujer o la silueta de su cabello, la obra se convierte en algo más concreto, menos genérico que el cuadro de Picasso.

Si Gris se interesa en las posibilidades de reflexión intelectual que le ofrece el Cubismo, otros cubistas se centran en los aspectos científicos de la pintura y, fascinados por la matemática, intentan aplicarlos a la expresión cubista. Tal es el caso de Jacques Villon, quien bautizó a la exposición cubista de 1912 con el nombre de *La sección áurea*. Villon utilizaba cálculos geométricos y matemáticos para la elaboración de sus cuadros, consiguiendo establecer una trama de relaciones que luego manipulaba y desplazaba ligeramente a fin de que no se hiciese evidente al espectador. En realidad, la fascinación por la matemática debe ser entendida en sentido más metafórico que real; el hecho de que el cuadro cubista se apoye ante todo en las relaciones permite a sus defensores explicarlo en términos matemáticos.



40 Al hacerlo así, lo distancian de otros movimientos y les permite dar cuenta de las operaciones generadoras del cuadro. En realidad, para los auténticos pintores la importancia no reside en las fórmulas matemáticas, sino en la capacidad del artista para establecer las relaciones entre las formas y los colores –similitudes, contrastes, complementarios– de manera que entre ellas se cree una tensión capaz de evocar o desvelar en el espectador sentimientos “de orden superior”. El artista controla ese juego de relaciones entre elementos **desiguales. Para Gleizes y Metzinger, existen dos métodos para organizar la tela si se pretende distanciarse de esquemas simétricos.** Según el primero, **todas las partes están conectadas mediante una convención rítmica determinada por una de ellas. En el segundo método, las propiedades de cada una de las partes debe dejarse independiente, a fin de que el espectador, libre de establecer la unidad, pueda aprehender todos los elementos en el orden que les asigne la intuición creativa,** y el continuo plástico puede ser roto en miles de sorpresas de luz y sombra. En el equilibrio entre ambos reside el gran logro cubista (12). **He aquí uno de los planteamientos cubistas que más repercusión ha tenido en la formación de la arquitectura moderna. El descubrir que entre distintas formas, planas o volumétricas, es posible establecer relaciones que, sin tratarse de simetrías o subordinaciones, mantengan la unidad del conjunto creando entre ellas un equilibrio dinámico. Resulta interesante poder establecer la relación entre Cubismo**

y realidad. El Cubismo se considera un arte “realista”, ya que busca sus estímulos en la realidad; la diferencia con el arte anterior estriba en que parte de una idea de realidad distinta: realidad, en él, no es sinónimo de imitación. Para los cubistas la realidad no es la imagen visual de un objeto, sino la idea que se tiene de él. La visión siempre es engañosa y anecdótica, sólo da cuenta de lo que sucede en un instante. La obra de arte no debe ceñirse por tanto a la apariencia del objeto. Constatar que la realidad artística puede ser diferente de la realidad visual es algo que el arte debe en gran parte a los cubistas.

El cuadro cubista asocia distintos elementos de la realidad para construir algo completamente distinto; trata de buscar en la realidad sus leyes, es decir, la geometría que subyace en los objetos. El análisis de las leyes geométricas que conforman el objeto permite ofrecer una visión global de él, fruto de diversas percepciones producidas a lo largo del tiempo. **La realidad cubista es una realidad pensada, reflexionada, y por ello más auténtica que la realidad visual.** Para los cubistas la forma de un objeto puede percibirse de modos distintos, tantos como distintas visiones de él sea capaz de imaginar la mente. El Cubismo será, en palabras de Apollinaire “ el arte de pintar nuevos conjuntos con elementos formales tomados no de la realidad vista, sino de la realidad concebida. ” Esta realidad concebida es realidad auténtica, es lo verdadero del objeto, la esencia, lo inmutable. ¿Cómo consiguen reflejar esta realidad en el cuadro?



42 Eliminando de él todo aquello que hace referencia a un instante determinado, la luz y la perspectiva. La luz no existe como fuente única que ilumina determinados objetos y deja el resto en sombra; eso no significa, no obstante, que en un cuadro cubista no existan unas zonas más iluminadas que otras, pero los juegos de luz acompañan a los contrastes entre las formas que el cuadro manifiesta y las que constituyen la trama de fondo. Lo mismo sucede con la perspectiva; las figuras se destacan entre sí por el dibujo de sus contornos, pero contienen un cierto grado de ambigüedad que permite entenderlas simultáneamente en distintas posiciones relativas.

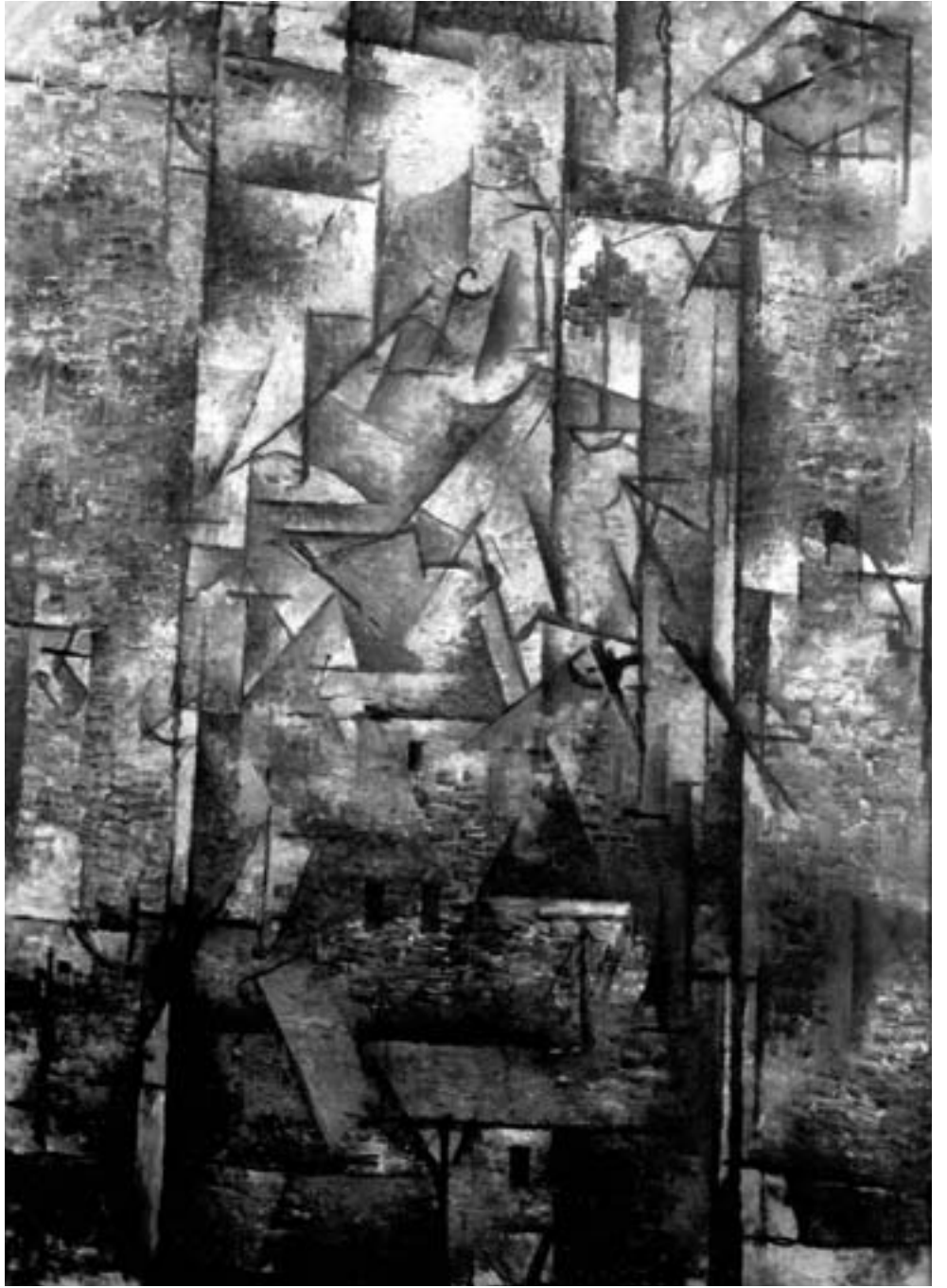
Los cubistas, como ya se ha dicho, vuelven sus ojos hacia el arte primitivo en cuanto que no imita la realidad, sino que la trasciende. Me he referido a la idea de pintura realista como uno de los atributos del Cubismo, pero ello se debe matizar, ya que no todos los cubistas tienen la misma idea de realismo. En muchos cuadros de Delaunay, por ejemplo, resulta imposible encontrar referencias a objetos reales: lo mismo sucede con ciertas obras de Léger. No obstante, este autor considera que el grado de realismo es sinónimo de calidad en la obra de arte, ya que él entiende por realismo la ordenación simultánea de las tres grandes cualidades plásticas: la línea, la forma y el color" (13). Realismo, en boca de Léger, es sinónimo de clasicismo, de duración; es lo opuesto a lo efímero, a la moda. Para que una obra perdure, línea, forma y color deben ser tratados con igual intensidad,

no debe asignarse una importancia mayor a una de ellas, lo que obliga a descuidar las demás; esto sucederá en el Impresionismo en el que la forma se somete al color. En el equilibrio entre las tres reside el "realismo" auténtico. El Cubismo pretende hacer de cada cuadro una realidad en sí misma, no la imagen de una determinada realidad. Braque considera que la pintura es un modo de representación cuyo objetivo no es la reconstrucción de un hecho anecdótico, sino la construcción de un hecho pictórico. "Uno no debe imitar lo que desea crear. "

Para los auténticos cubistas el cuadro es ante todo construcción, combinación de formas y colores.

El color y la luz son tratados de forma singular en la pintura cubista. El color se somete en cierto modo a la forma, ya que se utiliza siempre para subrayar su valor, para delimitarla. Así, se emplea tanto como tono local, es decir con fines descriptivos, caracterizando un determinado objeto/forma, como a modo de contraste, de sombreado, para resaltar el perfil de un objeto y destacarlo de los demás. En este caso se utiliza un solo color o, a lo sumo, una única gama de colores.

A medida que el Cubismo evoluciona y lo descriptivo pierde relevancia frente a lo constructivo, la paleta se reduce y el color se limita a establecer la diferencia entre zonas de luz y sombra con el fin de distinguir los distintos planos y sugerir la idea de volumen. La paleta cubista por excelencia se compone de grises, negros, blancos y verdes. La luz



44 no se supone procedente de un único foco emisor, especialmente en la obra de Picasso y Braque, sino que su empleo es arbitrario y obedece a las propias leyes del cuadro, a la estructura geométrica que lo organiza.

En la obra de Gris existe un mayor respeto por la utilización natural de la luz, debido sin duda a que el inicio de sus cuadros es más abstracto, más geométrico; la existencia de un solo foco luminoso le permite acercarse más a la realidad. Los cuadros de Gris carecen de profundidad, si bien los solapes entre las distintas formas sugieren un orden espacial; por ello la luz usada de manera naturalista ayuda a los objetos a recuperar su forma. Gris analiza también las propiedades de los colores y establece analogías entre color y forma. Así, a la cualidad e intensidad del color, es decir al tinte y al tono, correspondería la cualidad (silueta) y la extensión (dimensión) de la forma. También establece analogías entre formas expansivas (curvas) y concentradas (rectas), y entre colores expansivos (luminosos) y concentrados (sombrios). Asimismo considera que los calificativos cálido y frío pueden aplicarse tanto a las formas (las frías serían las geométricas) como a los colores (los fríos serían la gama de los azules). La densidad o peso serían también cualidades propias de la forma (las simetrías con eje de gravedad acusado son más pesadas) y del color (los tierras son más densos).

Léger por su parte formula la Teoría de los contrastes. Para Léger, contraste es sinónimo de disonancia y por tanto

a mayor contraste mayor efecto expresivo. Por contraste una forma adquiere valor respecto a otra, un color se distingue de su vecino y así se van creando puntos de tensión en el cuadro. Al jugar con colores y formas elementales establece una progresión rítmica no exenta de la idea de movimiento. Al hablar del papel del color en los cubistas es obligado detenerse en la figura de Delaunay. En realidad no se sintió nunca realmente cubista, y Apollinaire hubo de inventar un nuevo calificativo –“Orfismo”– para su arte a fin de poderlo incluir junto a los pintores nuevos, pero distanciándolo de ellos. Apollinaire acababa de escribir *Le Bestiaire d’Orphée* y consideró que el término Orfismo era sinónimo de lirismo, lo que muy bien podía aplicarse a esa pintura, más próxima a la pintura pura que el resto de los cubistas. Delaunay se interesaba principalmente por las posibilidades del color, y en esto se sentía próximo a Kandinsky.

Para Delaunay, que había estudiado las principales teorías sobre el color del siglo XIX y sus aplicaciones en pintura, era indudable que mediante los contrastes de color podía crear la idea de movimiento, estableciendo determinados ritmos y sin necesidad de utilizar el recurso de la geometría. El color era todo, tema y forma, y le proporcionaba los estímulos necesarios para producir su arte sin precisar de otra realidad ajena a él.

¿Cuál es, en el Cubismo, el papel del tema? Ya se ha visto que el Cubismo pretende ser un arte realista sin voluntad abstracta, pero que, casi de forma involuntaria, alcanza un



46 elevado grado de abstracción. A medida que la reducción a la geometría se acentúa, la realidad de la que ha partido se hace cada vez más irreconocible y las formas en que se descomponen los objetos adquieren valor por sí mismas. Pero los propios cubistas hacen hincapié en que ese nivel de abstracción no es más que el fruto de su evolución pictórica y no un dato de partida en su obra. La incomprendibilidad de su obra es el tributo que los cubistas han de pagar por haberse aventurado en una vía nueva que el público, al desconocer sus leyes, es incapaz de entender. El Cubismo no es, pues, un arte al alcance del gran público; exige por parte del espectador un esfuerzo para entender los principios del nuevo lenguaje.

No obstante, los temas escogidos por los cubistas para sus cuadros son simples, de fácil comprensión, tomados de la vida cotidiana. Picasso y Braque inician su pintura cubista con el paisaje como tema: árboles cilíndricos y casas rectangulares; en los bodegones utilizan platos, jarras y frutas, y cuando plasman la figura humana, en general tratan un solo personaje, descomponiéndolo en formas elementales. Incluso los abanicos y los instrumentos de música que pudieron parecer más sofisticados eran de uso común para todos esos pintores de principios de siglo.

Al insistir en el análisis de las relaciones existentes entre esas figuras elementales, desaparece el tema que dio origen al cuadro, en favor de la estructura que ordena la tela.

Los títulos de los cuadros cubistas no están puestos con inten-

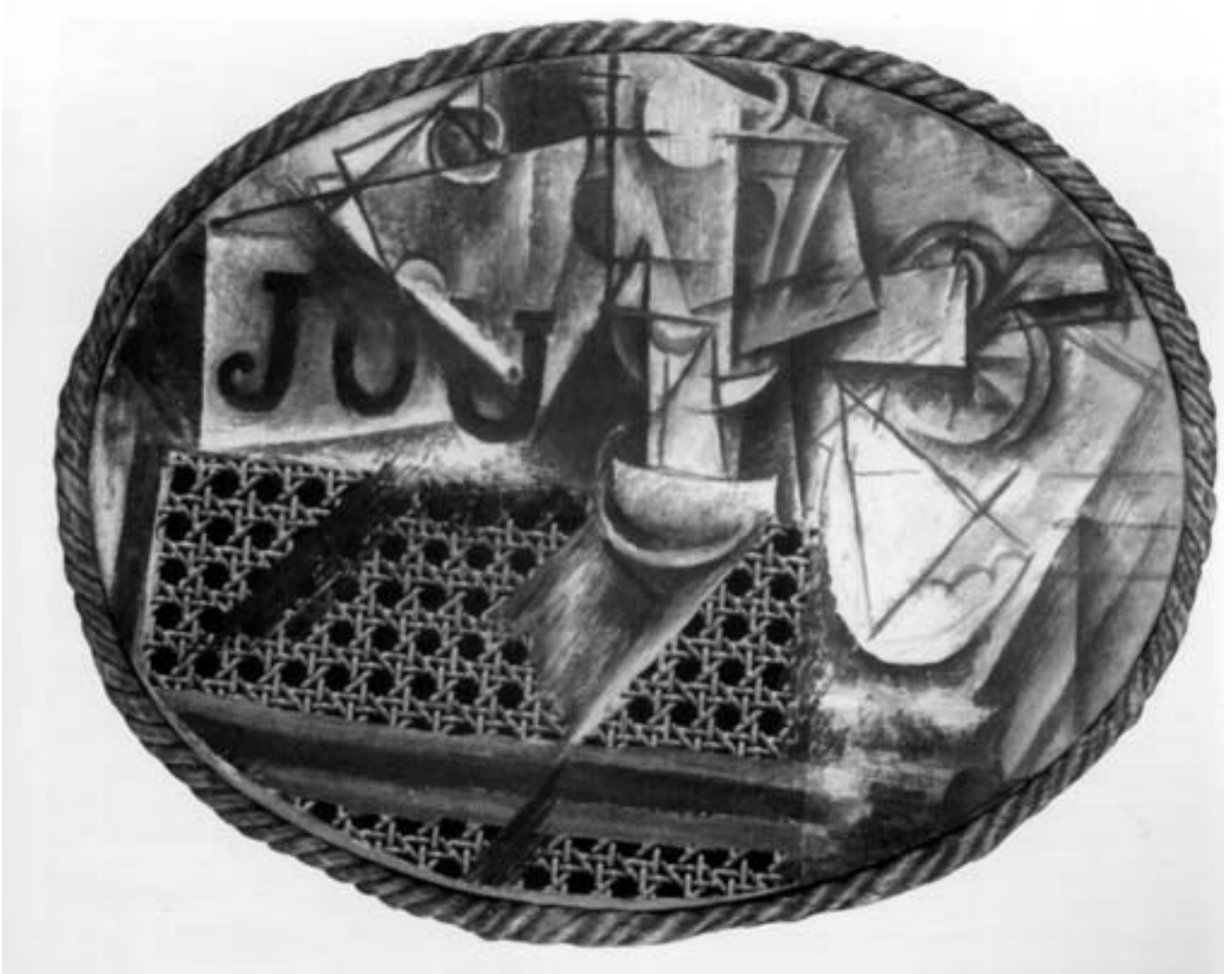
ción de escandalizar al espectador, "épater le bourgeois", como dirá Ozenfant, sino con el fin de dar algunas pistas para entender el origen del cuadro. El título trataría de acotar el ámbito de la pintura, evitando así que se le dieran otras interpretaciones.

El tema, por tanto, siempre está en el origen del cuadro, si bien luego, generalmente, es trascendido por la propia lógica de la obra. En realidad, para los cubistas el tema adquiere mayor relevancia que para los impresionistas, que salían a pintar sin tema predeterminado. El tema cubista debe entenderse como la intención previa a la realización de la tela. Lo importante no es, pues, lo que el cuadro quiere representar, sino la constatación de la existencia de una idea generadora del cuadro.

Esta idea no es la misma para todos los cubistas. Si para Picasso el cuadro tiene siempre su origen en la realidad, para Delaunay el tema procede del juego de la luz.

En Gris el proceso es inverso: parte de la abstracción, de la geometría, del juego de las formas y los colores y, combinándolos, encuentra aquello que le permite identificarse con determinado aspecto de la realidad. Gris entiende el cuadro como un tejido "homogéneo y continuo" en el que se cruzan dos tipos de hilos: aquellos que constituyen el aspecto abstracto, que él llama arquitectónico (estructura) y los que forman el aspecto representativo, estético (significado). Se ha pretendido ver en Gris al cubista más radical, más frío, por plantear su pintura a partir de la geometría. En

Picasso, Bodegón con asiento de rejilla, 1912 (0,29 x 0,37 m)



48 realidad esa segunda trama representativa a la que el pintor alude sería el aspecto poético o intuitivo de su obra, lo que hace de él un "artista" y no un mero constructor de formas. Es precisamente ese aspecto intuitivo lo que le diferencia de su amigo Ozenfant. Ozenfant pretende establecer un arte standard, llegando a partir de un elemento tipo (por ejemplo, botella-tipo) a un planteamiento totalmente abstracto de la tela. Para Gris lo importante es la singularidad, aquello que distingue a su botella de las demás, valorando por encima de todo el gesto creativo individual.

Lo que no puede negarse es que, si bien cuando Gris llegó a París el Cubismo ya estaba planteado, Gris consiguió hacer de él una auténtica disciplina pictórica.

No quedaría completo un capítulo dedicado a los atributos del Cubismo sin una referencia a la cuarta dimensión.

Los cubistas, en su intento de enriquecer la visión sobre un determinado objeto, se desplazan alrededor de él produciendo una imagen sintética que resume los principales aspectos sucesivos de aquél. Esta imagen engloba y trasciende las diversas impresiones obtenidas a partir de distintos puntos de vista e introduce un cierto dinamismo en las relaciones objeto/espectador.

No cabe duda que los descubrimientos científicos y las nuevas teorías filosóficas, la relatividad y Bergson, interesan a los pintores, los cuales en cierta manera las hacen suyas a fin de poderse presentar como "hombres de su tiempo". Por ello, al intentar definir un término capaz de explicar el papel

jugado por el tiempo y el movimiento en su obra, inventan "la cuarta dimensión", de clara resonancia científica. En realidad, detrás de ese término no se esconde ninguna pretensión científica, sino la voluntad de explicar la génesis de su obra.

La idea de simultaneidad, ya sea mostrando distintas visiones de un objeto en una sola imagen o reuniendo en un solo cuadro objetos distanciados en el tiempo, son problemas que los cubistas pretenden resolver en sus cuadros, problemas que hasta entonces la pintura no se había planteado. De los movimientos contemporáneos, el Futurismo aporta al Cubismo la preocupación por el movimiento; para un futurista, el movimiento se concreta en la velocidad, reflejo de los tiempos modernos, y la idea de simultaneidad. En el catálogo de una exposición futurista, al explicar una serie de cuadros de Boccioni, los "estados de ánimo", la idea de simultaneidad, se plantea por primera vez como síntesis de aquello que el pintor recuerda y aquello que ve de un determinado objeto. Un cuadro como el *Desnudo bajando la escalera* de Duchamp (1913) puede resumir las relaciones velocidad-simultaneidad-movimiento-tiempo, que se consideran propias tanto del Cubismo como del Futurismo. La pintura cubista obtiene así con pocos elementos infinidad de posibilidades, y demuestra que la forma no es una característica fija del elemento, sino que varía en función de su posición en el espacio y de su relación con otros elementos. La cuarta dimensión podría definirse, pues, como la voluntad



50 de introducir en la tela no solamente la idea –la abstracción– de volumen (tercera dimensión) –punto fundamental de las preocupaciones cubistas–, sino también el paso del tiempo que relativiza la idea de volumen concreto para llevar el problema a las relaciones entre los distintos volúmenes. Hasta aquí se ha señalado la importancia que los cubistas dan a la representación del volumen; ahora me referiré brevemente a la escultura cubista para acotar su significado y explicar sus limitaciones.

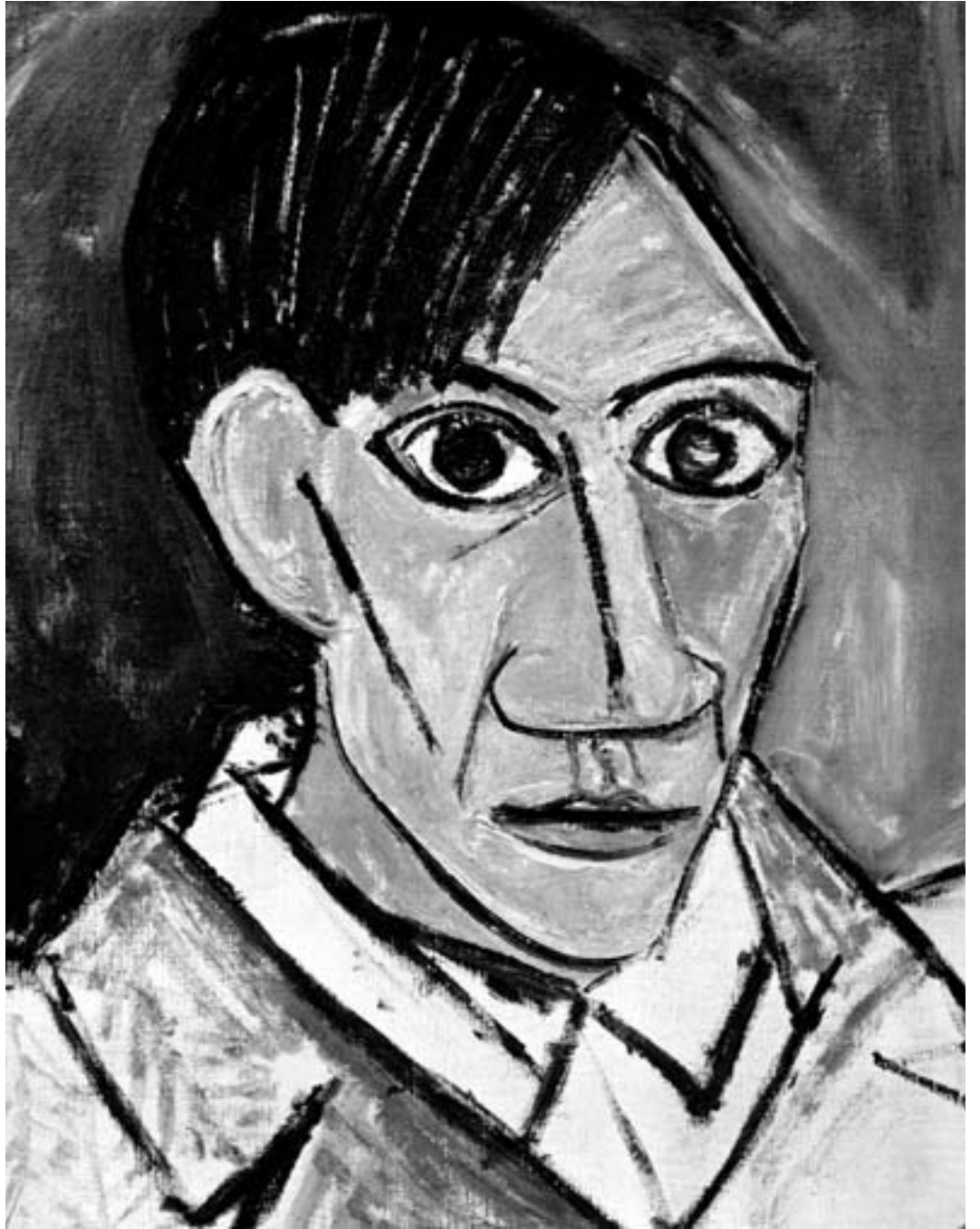
Si el Cubismo se propone resolver en una superficie plana los problemas de la representación del volumen, el concepto de escultura cubista carece de sentido. No obstante, es esa voluntad de corporeidad de la obra cubista la que lleva a los pintores a trasladar sus investigaciones al espacio tridimensional.

De hecho, con la aparición del collage, los diversos objetos que se incorporan sucesivamente a las telas pretenden reforzar la idea de volumen y movimiento, al presentar distintos aspectos según la situación de la iluminación. Las sombras proyectadas se superponen a las ya dibujadas, reforzando la ambigüedad tan valorada por los cubistas. En realidad, la escultura cubista trata de construir la figura o figuras fragmentadas de manera que nunca sea posible identificar en ellas una volumetría concreta. Pero la escultura no puede proporcionar a los cubistas unos instrumentos del todo adecuados, ya que, si el Cubismo pretendía ofrecer una nueva visión de la realidad rompiendo con las

convenciones existentes, esto podía realizarse con mayor comodidad en la tela, donde el volumen es ficticio, que en la escultura.

Picasso fue uno de los pocos artistas que llegaron a la escultura desde el Cubismo. La mayoría fueron escultores que en un momento de su evolución conectaron con la estética cubista. No creo, por tanto, que en el Cubismo pueda hablarse de escultura en los mismos términos que de pintura. Podemos, eso sí, referirnos a grandes escultores que supieron sacar partido a determinadas propuestas cubistas. Picasso sería un caso especial. Ya en 1909 esculpe su *Cabeza de mujer*, de tamaño natural, que si bien no es tan radical como sus pinturas de la misma época, presenta ya una fragmentación volumétrica que cuestiona la visión convencional, al ofrecer simultáneamente visiones frontales y en escorzo. Esta visión simultánea obliga al espectador a girar en torno a ella para descubrir todas las posibles visiones, obteniendo en cada una de ellas una complejidad en la descripción de la que carece la escultura clásica. El juego de la luz es primordial: configura los volúmenes irregulares de manera que las sombras proyectadas contribuyen a reforzar el afacetado de la figura.

No obstante, hay que señalar que muchas de las esculturas que realizó Picasso no fueron más que estudios para poder visualizar en tres dimensiones los problemas espaciales planteados en sus cuadros. En los años 1913–1914, Picasso realiza gran número de construcciones en madera, papel o



52 cartón cuya evolución es paralela a la de su pintura. En general, se trata de la combinación de formas no figurativas con el fin de obtener un objeto simple, una botella o una guitarra... El proceso de construcción es similar al seguido en los collages. Picasso juega asimismo con volúmenes positivos y negativos, tema que recogerán varios escultores para convertirlo en característico de la escultura cubista.

Después, cuando el Cubismo ya ha sido asimilado como lenguaje, Picasso realiza su mayor obra escultórica cubista, de la que quedan únicamente documentos gráficos. Se trata de la escenografía del ballet *Parade de Cocteau, Satie y Massine* (1917), para la que diseñó tanto los cortinajes y el vestuario como los decorados, auténticas construcciones de más de tres metros de alto.

No voy a citar aquí a todos los escultores que en algún momento se aproximaron al Cubismo, pero he creído necesario referirme a la escultura centrándome en la obra de Picasso, ya que la magnitud de su obra permite explicar el papel que ésta juega en la formulación del Cubismo.

CUBISTAS

Analizados los rasgos característicos del Cubismo, creo interesante acudir a los textos de algunos de sus principales artistas a fin de poder comprobar cuál era el sentido de término para cada uno de ellos. Para Picasso, el Cubismo era una escuela que nació sin voluntad de serlo, se hizo de manera natural, como consecuencia lógica de la reunión de un grupo de artistas preocupados por problemas comunes. "Cuando inventamos el Cubismo, no teníamos ninguna intención de hacerlo. Simplemente queríamos expresar aquello que llevábamos dentro. Ninguno de nosotros trazó un plan o una campaña, y nuestros amigos, los poetas, siguieron con atención nuestros esfuerzos, pero nunca trataron de dirigirnos" (14). Picasso no cree que el Cubismo sea un arte de transición, un precursor de otros movimientos. El Cubismo empieza y acaba en sí mismo, y tiene como único objetivo el estudio de las formas; se circunscribe por tanto al ámbito de la pintura, y toda la literatura que ha pretendido explicarlo en relación con otras disciplinas, de las matemáticas a la filosofía, no ha hecho más que oscurecer su auténtico significado.

Metzinger se pronuncia en el mismo sentido que Picasso al considerar a los cubistas como aquellos pintores cuyo objetivo es llegar a los orígenes del arte, prescindiendo de las convenciones y utilizando todos los recursos a su alcance. Para Gris, el Cubismo no es sólo un procedimiento o una técnica; es una nueva estética, una nueva manera de plantear la producción artística de la que, si bien al inicio pudo



54 considerarse que su intención era únicamente innovar la apariencia de la obra de arte, en su evolución llegó a planteamientos totalmente nuevos.

“No me hice cubista de manera consciente y después de reflexionar sobre ello, sino que por mi forma de trabajar me han clasificado como tal. Ahora soy consciente de que, inicialmente, el Cubismo era únicamente una manera de ver el mundo... Ahora sé con certeza que el Cubismo, cuando empezó, era una especie de análisis que podía considerarse pintura tanto como la mera descripción de fenómenos físicos puede considerarse física... Pero ahora que todos los elementos de la estética conocida como cubista pueden medirse por su técnica pictórica, ahora que el análisis de ayer se ha convertido en síntesis por la expresión de las relaciones entre los objetos, este reproche ya no es válido. Si lo que ha sido llamado Cubismo es sólo una apariencia, el Cubismo ha desaparecido, si es una estética, ha sido asimilada por la pintura. (15)

En general, los pintores cubistas en muy pocas ocasiones se detuvieron a escribir sus reflexiones sobre el arte que estaban produciendo, tal vez porque en ellos existía la consciencia de que en realidad sólo eran los agentes de un episodio más de la evolución del arte, tan necesario como inevitable. Sus escritos, míque les hacen, insistiendo siempre en explicar el Cubismo como pura creación plástica. No se intenta aquí realizar una biografía completa de cada uno de los principales pintores cubistas; mi intención es la

de explicar brevemente los momentos más relevantes de la obra de cada uno de ellos, así como su papel dentro del Cubismo.

Parece obligado iniciar el discurso hablando de Picasso (1981–1973). Picasso nace en Málaga, donde reside hasta los diez años, y tras vivir cinco años en La Coruña se traslada con su familia a Barcelona, donde frecuenta el círculo de “Els Quatre Gats”. Entre 1900 y 1904 alterna su residencia entre Barcelona y París, para fijarla definitivamente en París en 1904.

En 1905 conoce a Apollinaire y en 1906 a Matisse.

1907 es un año crucial en su vida. Conoce a Braque e inicia una nueva manera de pintar, fruto de las distintas influencias citadas al inicio de este escrito, que culminará con las *Demoiselles d’Avignon*.

De este año data su “autorretrato”, en el que ya se encuentran los principales rasgos de su Cubismo posterior. La escultura negra se reconoce en la manera de exagerar las proporciones, de deformar la oreja y en la simplificación de sus rasgos. Utiliza una paleta de colores brillantes que proporcionan agresividad al cuadro. Aunque las *Demoiselles* representan un hito en la historia del Cubismo, no puede decirse que en adelante la evolución de Picasso siguiera un camino único hasta llegar a sus cuadros propiamente cubistas de los años 1910–1912.

En 1907–1908 Picasso produce diversas telas a partir de distintas influencias, telas que a veces se aproximan a la



56 escultura negra, otras a los paisajes de Rousseau o a los bodegones de Cézanne. La capacidad de Picasso para trabajar simultáneamente en distintas direcciones es un rasgo que conserva a lo largo de toda su obra y que lo diferencia de la mayoría de sus contemporáneos. En el verano de 1909, en Horta de Ebro, pinta sus primeras telas enteramente cubistas.

Su *Reservoir a Horta de Ebro* (1909) presenta ya esa manipulación de la perspectiva tradicional, el facetado y la geometrización de las figuras, la reducción de la paleta y la aplicación arbitraria de la luz, que caracterizará su obra de los años siguientes.

En los años 1910–1911 la primera fase del Cubismo, la llamada analítica, que describiremos más adelante, alcanza en su obra las cotas más altas. Tanto la paleta como el dibujo se ha reducido considerablemente, las formas modifican sus facetas en favor de una descomposición de planos abiertos en la que se entrelazan los contornos de las figuras mediante una estructura continua. Llega con ello a un elevado grado de abstracción, que Picasso pretende paliar con la invención en 1912 de los primeros collages.

De esta época es el *Retrato de D. H. Kahnweiler* (1910). En él los rasgos se han reducido a signos esquemáticos y el volumen de la figura desaparece confundándose con la trama del fondo; reduce la paleta a una gama de grises y marrones a fin de concentrarse en la estructura del cuadro. En 1911 veranea, junto con Braque, en Céret. Si compa-

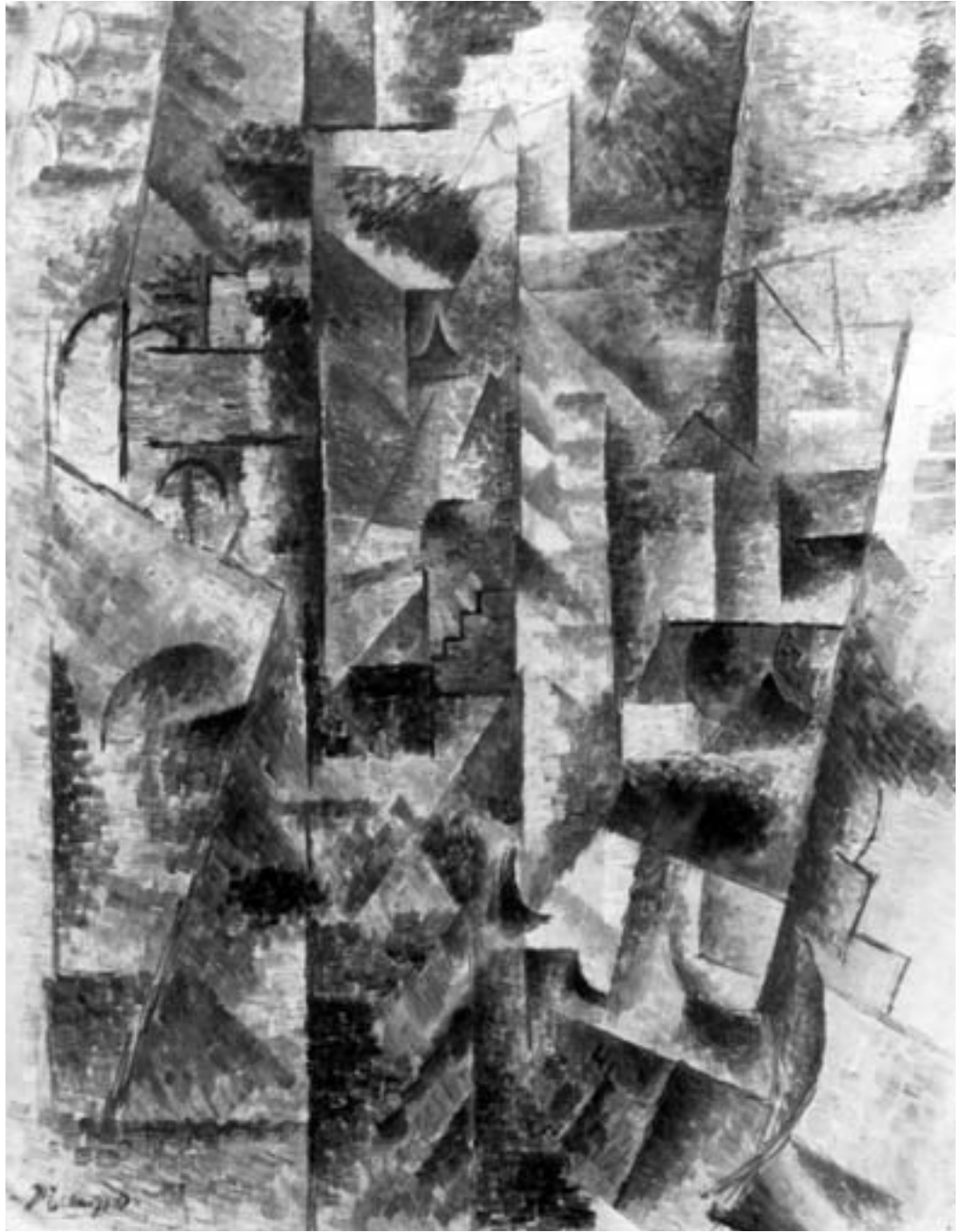
ramos su *Visita de Céret* (1911) con el *Reservoir de Horta* (1909) podremos seguir la evolución de su pintura.

La tela se fragmenta aquí en proporciones más pequeñas, la idea de volumen ha desaparecido y en su lugar existe una manifiesta preocupación por la textura y la pincelada. En 1912 veranea en Sorges, también junto a Braque, y produce sus primeros collages.

Bodegón con asiento de rejilla será su primer collage. En él Picasso encola un fragmento de hule en el cual hay estampado el dibujo de rejilla; el cuadro, de forma oval, está enmarcado por un trozo de cuerda. Aquí juega con la ambigüedad entre el realismo del pedazo de tela y la ilusión de la rejilla.

Si bien el iniciador de los *papiers collés* es Braque, Picasso pronto los incorpora a su repertorio técnico, del mismo modo que el trabajo con texturas, añadiendo arena a la pintura o utilizando el cepillo de empapelar para dar grosor a la pincelada.

La guerra de 1914 representa la movilización de casi todos sus amigos, desde Apollinaire a Braque. Con la guerra se rompe la estrecha colaboración entre Picasso y Braque, colaboración que había durado siete años durante los que resulta difícil averiguar cuál de ellos influyó más en el otro. En general, la crítica considera a Picasso como el fundador y organizador del Cubismo, tal vez porque en 1907 ya tenía una obra importante, o quizá debido a su carácter, más dinámico que el de Braque. Con el paso del tiempo la



58 figura de éste último se ha revalorizado y se le reconoce un papel de primer orden. Durante la guerra, Picasso, que no fue al frente por ser español, continuó con su obra cubista. En 1917 realiza el telón, decorados y figurines del ballet Parade. Sus cuadros, la mayoría bodegones y figuras, son cada vez más ricos en colores, objetos y texturas; su pintura se hace más amable y decorativa, llega a perder toda agresividad. Su última obra cubista será los Tres músicos, realizada en 1921, si bien en 1920 ya había empezado su período llamado antiguo o romano. Como ya se ha dicho, el Cubismo fue fruto del trabajo conjunto de Picasso y Braque. Braque (1882–1955) nace en Argenteuil, cerca de París, hijo de un empresario de pintura industrial. En 1890 su familia se traslada a Le Havre. En 1900 llega a París y estudia en la escuela de Bellas Artes. Toma contacto con el grupo Fauve y expone con ellos en el Salón de los Independientes de 1907. Durante el verano de 1907, mientras Picasso pintaba en París, Braque lo hacía en L'Estaque; no se conocían aún pero por distintas vías estaban llegando a conclusiones semejantes; sus pinturas tenían muchos puntos en común. Al conocerse y constatar la proximidad de sus obras, comprendieron que si trabajaban juntos podrían obtener resultados más sólidos, enriqueciéndose cada uno con las investigaciones del otro. Fue Apollinaire quien los presentó a finales de 1907. Por

estas fechas Picasso mostró a Braque las Demoiselles y éste quedó realmente impresionado al comprobar que ambos estaban buscando lo mismo: una nueva manera de representar la realidad. La reacción de Braque fue su tela Grand Nu empezada en diciembre de 1907 y expuesta en el Salón de los Independientes de 1908.

El Gran Nu (1908), si bien está más próximo a los Fauves y a las Bañistas de Cézanne por sus trazos y colorido, recoge ya la voluntad de ofrecer distintas visiones simultáneas de la figura; para ello, la zona del cuerpo que según la posición de la pierna y el brazo debería quedar oculta se hace aparecer hasta el primer plano produciendo ese efecto de grosor en la figura; lo mismo sucede con la cabeza que, presentada en visión casi frontal, ofrece no obstante el moño como si se viera de perfil. En esta tela Braque utiliza la técnica del passage de Cézanne para diferenciar la figura de la tela y el fondo. Es una de las pocas ocasiones en que se ocupa de la figura humana; más adelante su obra se centrará en bodegones de todo tipo, con eventuales incursiones en el paisaje como tema. En esto se diferencia de Picasso para quien la figura humana, e incluso el tema del retrato, le interesará durante toda su obra.

En 1908 pasa la primavera y el verano en L'Estaque, donde pinta paisajes de clara influencia cézanniana. Los presenta en el Salón de Otoño pero son rechazados y finalmente consigue exponerlos en la galería Kahnweiler. En los últimos paisajes y bodegones de ese año abandona



60 los colores fauves para utilizar una paleta a base de verdes ocres negro y grises; realiza el sombreado para definir los distintos planos, sin tener en cuenta la existencia de la luz natural.

En 1909 pasa el verano en la Roche-Guyon. Un cuadro de esta época es el Chateau a La Roche-Guyon (1909) en el cual utiliza al máximo los recursos aprendidos de Cézanne. En este paisaje las formas están ya totalmente geometrizadas, el cuadro se estructura sobre una trama de diagonales, verticales y horizontales, que unifica la composición, y con el juego de verdes y ocres consigue entrelazar las figuras con el entorno; la luz se utiliza para reforzar el facetado de las formas, expresando las distintas posiciones mediante cambios de tono, utilizando el color con fines constructivos, no descriptivos. Tras esta tela abandona temporalmente el paisaje para iniciar una serie de bodegones que representan la fase más madura del Cubismo analítico.

En Violín y paleta (1909-1910) las figuras se han fragmentado de tal manera que la propia lógica de la composición de los fragmentos pasa por encima de la idea del objeto; existe, eso sí, como en Picasso, la preocupación por expresar el volumen; la utilización de la luz refuerza la construcción abstracta de la tela. Braque dibuja en la parte superior del cuadro un clavo con su sombra proyectada, con lo que devuelve la obra a la realidad. Hacia 1910, al igual que Picasso, pinta sus cuadros cubistas más abstractos. Las Usines de Riotinto a L'Estaque, de 1910, es uno de

ellos. Se compone mediante una cuadrícula irregular formada por los edificios; éstos se presentan como superficies abiertas entrelazándose con el fondo en un juego de profundidades y superposiciones.

A partir de 1910, introduce letras en sus cuadros; inicialmente pretende con ello reducir el grado de abstracción, pero poco a poco las letras fueron adquiriendo importancia hasta convertirse en elementos estructurantes que refuerzan el carácter plano de la tela. Braque decía que las letras son "formas que no pueden ser distorsionadas de ninguna manera, ya que por ser planas no están en el espacio, y su presencia en la tela permite diferenciar, por contraste, los elementos situados en el espacio de aquellos que no lo están." (16)

En 1911 veranea en Céret con Picasso. Los Tejados de Céret (1911) es su último paisaje cubista. Si lo comparamos con la vista de Céret de Picasso vemos en ambos la misma fragmentación y el mismo tipo de pincelada; tal vez en Braque hay más dibujo, mayor intento de definir los muros, las ventanas; la trama organizadora es más aparente y se sirve de un tema conocido, el de la ventana abierta a un paisaje, para englobar la escena entre las dos grandes verticales.

En 1912 veranea en Sorgues con Picasso; ambos se encuentran en un momento de duda en el cual, viendo que no pueden ir más allá en su propuesta cubista (los cuadros son totalmente abstractos, la paleta se ha reducido al máximo)



62 buscan un nuevo modo de tomar contacto con la realidad, de volver a introducir el color, pero de forma que no enmascare la estructura de la tela ni reste unidad al conjunto. Braque propone finalmente añadir el color literalmente, componer mediante la utilización de papeles coloreados, a los cuales en ocasiones se les da la forma de un determinado objeto. Hijo de artesano, el conocimiento de distintas técnicas le permite ensayar nuevas texturas y probar distintos modos de aplicar la pintura.

Fruta, plato y vaso (1912) es el primero de sus *papiers collés*. Está construido básicamente con tres trozos de papel que imita madera (jugando siempre con el dilema realidad-ficción), dos de los cuales, situados en la parte superior, se utilizan como pared de fondo y el de la parte inferior actúa a modo de mesa; los tres consiguen enmarcar el dibujo de los objetos, el cual puede identificarse con un ambiente de café gracias a las letras que aparecen escritas. En 1914 es movilizado, y gravemente herido en la cabeza en 1915.

En 1917 intenta volver a pintar a partir de su pintura de 1914, realizando collages muy elegantes y decorativos, pero que carecen de la intensidad de su obra anterior. A partir de 1920, y hasta su muerte, se instala en un Cubismo sintético de gran colorido, más próximo a sus pinturas Fauves que a su investigación cubista.

Si Picasso y Braque son los creadores del Cubismo, Juan Gris es su principal teórico. José Victoriano

Gonzalez –Juan Gris (1887–1927)– nace en Madrid. Llega a París en 1906 y realiza ilustraciones para revistas y periódicos a fin de poderse mantener; poco a poco abandona las ilustraciones para dedicarse de lleno a la pintura. Se relaciona con el grupo cubista y descubre en sus componentes una nueva manera de abordar la pintura que le sorprende e interesa; entiende que no se trata simplemente de un nuevo lenguaje, sino de un enfoque completamente distinto de la producción plástica. Para incorporarse a él, Gris investigará la esencia del Cubismo, interesándose en su aspecto más lógico e intelectual, y al asumir de manera consciente sus principios se convierte en el teórico más importante del grupo. Para Kahnweiler, Gris consiguió captar la auténtica esencia del Cubismo, tal vez debido a que toda su carrera pictórica se desarrolló dentro de los límites de ese movimiento.

En 1911 su obra presenta ya determinados rasgos cubistas, si bien su total incorporación al movimiento no tiene lugar hasta 1912.

Jarro de cerveza (1911) muestra un jarro ligeramente deformado, sobre todo por el uso de trazos discontinuos. Gris trabaja aquí, a su manera, tanto los recursos cubistas como los principios cézannianos, tratando de encontrar su propio estilo a partir de ambos. El espacio en el que se sitúa el jarro está indicado mediante un trazado diagonal que divide el dibujo en segmentos, uno de los cuales se convertirá en la sombra del jarro. Se sabe que realizaba varios bocetos



64 antes de la obra definitiva, de los cuales aún existen algunos pese a que en general los destruía al completar la tela. En ellos se comprueba que, aunque demostró siempre gran interés por el pensamiento científico, no utilizaba fórmulas matemáticas, sólo establecía relaciones y verificaba proporciones de manera intuitiva, entre distintos ángulos y elementos del cuadro.

En 1912 expone con los cubistas en el Salón de los Independientes y en la Section d'Or. En las telas de esa época Gris establece una geometría mediante un entrecruzado de líneas que le van sugiriendo determinadas formas. Tal vez esos cuadros acusan una cierta rigidez que desaparecerá a medida que el dominio de la geometría le permita transgredir la regla por él establecida. Guitarra y flores (1912) está construido sobre el entrecruzado de dos tramas, una ortogonal y otra diagonal que divide la tela en rombos y triángulos; en el interior de estas figuras van surgiendo distintos objetos; éstos carecen de volumen, pero el modo de entrelazarse sugiere un cierto relieve, reforzado por los contrastes de colores.

En esta época, Picasso y Braque ya han realizado gran número de collages; Gris descubre que ese procedimiento se ajusta mejor a su manera de crear, al permitirle jugar con planos abstractos que pueden dotarse fácilmente de significado. El collage será para Gris el mejor instrumento de trabajo, aquél con el que conseguirá resultados más brillantes. El lavabo (1912) se organiza a partir de una línea hori-

zontal que divide la tela en dos. En la parte inferior, una trama ortogonal permite la aparición de los distintos elementos que unifican el conjunto; mediante el dibujo de los contornos se definen los objetos en los que se alternan zonas de luz y sombra para realzar los contrastes. En el interior de la trama los objetos algunas veces se mezclan con ella y otras, por el contrario, adquieren forma propia. En la parte superior la cortina situada en primer término y la persiana del fondo sugieren la idea de profundidad, reforzada por una porción de espejo que permite reflejar el entorno. En este juego de imágenes y objetos reales se reconstruye la idea de lavabo.

En 1913 pasa el verano con Picasso y Braque en Céret. En 1914 el Cubismo de Gris alcanza un grado de elaboración que supera los planteamientos de Picasso y Braque, aventurándose en la resolución de problemas complejos tales como la representación simultánea de espacios interiores y exteriores. En Gris los *papiers collés* se ejecutan siempre sobre tela y la cubren casi por completo. En Rosas en un jarro (1914), el contorno de la mesa sugiere la situación espacial de los distintos objetos: el periódico, situado al fondo, desaparece tras el ramo, al igual que la botella de la derecha; sobre la trama abstracta formada con papeles decorados entrecruzados de siluetas variadas, Gris dibuja o completa la forma de los distintos elementos, jarra, platos, copas, reforzándolas con el sombreado; las distintas texturas de los fragmentos de papel sugieren los diferentes



66 objetos. No obstante, un mismo objeto se presenta construido según distintas técnicas; en el ramo de rosas los fragmentos de papel floreado se completan con fragmentos dibujados, combinando naturaleza y abstracción.

En 1914, la guerra dispersa al grupo cubista, pero Gris, por ser español, puede permanecer en París sin ir al frente. Si en Picasso y Braque el mejor período cubista se sitúa antes de la guerra, en Gris coincide con ella; su mejor producción es la comprendida entre los años 1915–1919. Sus telas en esta época se simplifican y depuran, los objetos se presentan menos fragmentados, el cuadro se convierte en la superposición de distintas formas planas y coloreadas que aluden y construyen a la vez una realidad imaginada por él. No existe la dualidad fondo y figura, toda la tela se compone mediante el juego de superposiciones y transparencias, y el significado lo adquiere a posteriori. Gris dibuja sobre los papiers collés para sugerir y completar las distintas figuras. Considera que sus pinturas de esta época son “menos secas y más plásticas”. En realidad son telas más abstractas, más conceptuales, más distantes de lo cotidiano, realizadas con un gran dominio de la técnica y de la construcción.

Uno de los cuadros más significativos de éste período es el Retrato de Josette Gris (1916). La estructura del cuadro está formada por dos tramas inclinadas reforzadas por el juego de tonos blanco, gris, gris oscuro y negro. Sobre este juego de tramas pega o dibuja los distintos elementos que

le permiten identificar la figura; los rasgos de la cara en la parte superior, el brazo y las manos en el centro y el asiento en la parte inferior. El gris oscuro se constituye en fondo mediante el sombreado que indica la moldura de un arriadero, sobre el cual la gradación hacia tonos claros adelanta la figura.

En 1920 padece una pleuresía y a partir de ella su salud se debilita y fallece en 1927, a los cuarenta años. Su desaparición prematura le convierte en el único de los artistas cuya producción ha sido únicamente cubista.

Algunos autores han querido ver en Gris la figura puente entre Cubismo y Purismo, si bien entre él y Ozenfant, a pesar de su amistad, existen diferencias sustanciales. El proceso de construcción del cuadro es opuesto en uno y otro. Gris parte de elementos abstractos, formas y colores, ordenándolos según un determinado esquema y concretándolos posteriormente en una imagen singular. Ozenfant, por el contrario, parte de elementos concretos, elementos-tipo, para establecer determinadas relaciones entre ellos y obtener una forma general de orden abstracto en la que los objetos han perdido su valor como tales. Para Ozenfant el proyecto del cuadro debe surgir al inicio del mismo en la mente del artista; para Gris: “Es necesario que hasta la terminación de la obra el pintor ignore su aspecto total. Imitar un aspecto preconcebido es como imitar el aspecto de un modelo.” (17) En 1921 Ozenfant y Gris entablan una correspondencia en la que polemizan sobre la validez o no de la deformación



68 de los objetos. Para Ozenfant, los objetos pueden deformarse únicamente hasta el punto en que conservan todavía sus caracteres esenciales. No puede existir una botella cuadrada o una jarra triangular. A ello responde Gris afirmando que desde el momento que el espectador ha podido entender que se trata de una botella, pese a ser cuadrada, la esencia del objeto permanece; el que no exista en la realidad no significa que el pintor no pueda crearla.

Gris, por su carácter riguroso, reflexivo y perfeccionista, ha sido considerado como el más puro exponente del Cubismo Sintético. Su carácter queda reflejado en una carta a Kahnweiler en la que afirma que le gusta "esa coquetería de lo inacabado", pero que es incapaz de ensuciar un azul o de desmañar una línea. Para Kahnweiler, Gris supo elevar el Cubismo a la categoría del arte clásico.

Si Juan Gris es amigo de Ozenfant, Léger lo es de Le Corbusier y por tanto parece adecuado hacer una breve referencia a su relación con el Cubismo. Léger (1881–1955) nace en Argentan, Normandía.

En 1897 entra de aprendiz con un arquitecto de Caen. En 1903 es admitido en la escuela de Beaux Arts de París. Realiza pintura impresionista, interesándose más y más en la obra de Cézanne. El puente (1909) es de clara inspiración cézanniana. Los elementos del paisaje están descritos esquemáticamente, pero con un gran efecto de volumen, indicando la situación espacial de cada uno de ellos mediante los cambios de tono. En esta época, Léger no se

había relacionado todavía con el grupo cubista, pero, al igual que sus componentes, estaba buscando a partir de Cézanne su propio modo de expresión.

En 1910 expone en el Salón de los Independientes; entra en la galería Kahnweiler, donde encuentra a Picasso y Braque.

Desnudos en el bosque (1909–10) es descrito por Léger como "una batalla de volúmenes". En él, las figuras y los objetos se fraccionan en pequeñas unidades de forma cónica, dando como resultado una tela abigarrada, con mucho relieve. Aquí no hay intersecciones ni transparencias como en Picasso y Braque, sólo una acumulación de sólido. La paleta es neutra y en la tela puede intuirse cierta idea de movimiento. Léger no pretende representar una figura desde distintos ángulos, sino enfatizar sus caracteres volumétricos. Hacia 1912 se produce un cambio en su obra. Léger considera que finalmente ha podido liberarse de la influencia de Cézanne y encontrar su propio camino. Afirma que Cézanne "me tenía tan atrapado que para liberarme tuve que llegar a la abstracción. Finalmente en *La femme en bleu* y *Paso a nivel*, sentí que me había librado de Cézanne y que al mismo tiempo me había alejado mucho de la melodía del Impresionismo (18)

Sus obras de esta época son de carácter más plano y abstracto: *La femme en bleu* (1912), tela de grandes dimensiones (193 x 130), se estructura mediante figuras planas en forma de fragmentos de disco que delimitan y unifican el

Léger, Desnudos en el bosque, 1909-1910 (1,20 x 1,70 m)



70 dibujo, alternando con formas redondeadas: coexisten elementos figurativos con figuras geométricas carentes de significado.

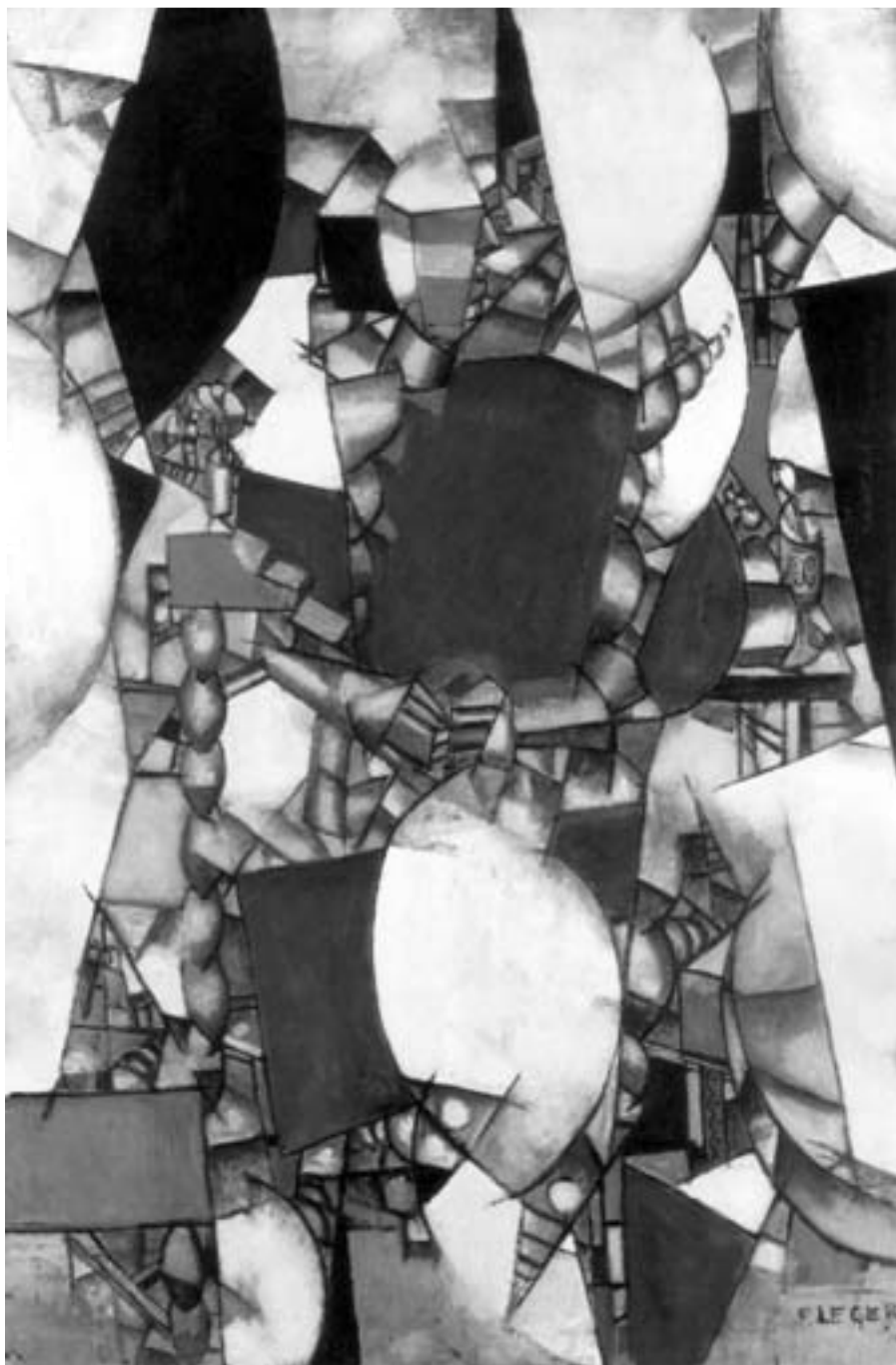
Resulta curioso notar que el esquema del cuadro es similar al de la *Mujer de la cafetera* de Cézanne (1890–1894): la misma posición de la figura sentada con las manos en el regazo, la mesa a su izquierda, y cierta inclinación de las verticales.

Léger no fue un pintor radical y estuvo abierto a las sugerencias de todos los movimientos artísticos de su época; englobado en el grupo cubista, nunca quiso aplicarse ningún calificativo que pudiese limitar su libertad. Ozenfant dirá de él: "Léger sabe hacer un buen Léger de cualquier cosa". En 1913 empieza a elaborar su teoría de los contrastes, que irá depurando a lo largo de los años convirtiéndose en la base teórica de su producción. Con ella se distancia de la estética cubista; rechaza la composición estática y piramidal del Cubismo en busca de efectos más dinámicos, conservando siempre una paleta de colores vivos. En *Contrastes de formas* (1913) juega con dos tipos de elementos, los planos, cada uno de ellos de un determinado color, y los corpóreos, cuya volumetría se refuerza al ofrecer el círculo de la base en los cilindros y la arista en los paralelepípedos con las dos caras en colores distintos. Todo se expresa mediante contrastes: zonas iluminadas/zonas sombreadas, líneas rectas/líneas curvas, volumen/plano.

En 1914 es movilizado y, sin duda, el contacto con la realidad de la guerra le hizo abandonar su pintura de estudio para dedicarse a quehaceres más inmediatos; le interesa la arquitectura y las máquinas modernas, de ahí su acercamiento a los futuristas.

A partir de 1917 no puede hablarse ya de Léger como un pintor cubista; si bien recoge del Cubismo sintético cierta idea de superposición de figuras y tramas, nunca intenta, como Gris, partir de esquemas abstractos para concretar un tema; en su obra, abstracción y realidad coexisten según las necesidades de determinado efecto plástico. Su interés por la máquina es, como en *Le Corbusier*, una fascinación por la nueva estética, la del paisaje urbano.

Después de la guerra, Léger conecta con los puristas, de los que valora su preocupación por el orden y su interés en crear algo sólido. Léger ve el Purismo como un intento de organizar y dar durabilidad a movimientos como el Futurismo o el Dada, llenos de buenas intenciones, pero carentes de un auténtico proyecto estético. No obstante, de los puristas no acepta la rigurosidad de los trazados matemáticos ni la obligación de limitarse a un determinado repertorio; el suyo, tomado también de la vida cotidiana, es mucho más amplio: lámparas, máquinas de escribir, chimeneas... Léger se acerca al Purismo por el camino opuesto a Gris. Para Léger los objetos serán material pictórico con el cual construir el cuadro. Al igual que en el Purismo, el objeto será un medio, no un fin.



72 En 1924 funda con Ozenfant un taller libre. En 1925 ejecuta sus primeras pinturas murales para el Pabellón de l'Esprit Nouveau de Le Corbusier, con el cual establecerá una colaboración duradera.

Finalmente, concluiré con una breve referencia a otros cubistas. El Cubismo atraerá inmediatamente a la mayoría de los artistas residentes en París hacia 1909. Pese a que Picasso y Braque se negaban a participar en exposiciones colectivas, los artistas acudían a la galería Kahnweiler a ver sus obras y pronto se formó el grupo cubista a su alrededor. La mayoría de los pintores que en mayor o menor grado participaron en el Cubismo no abandonaron totalmente los planteamientos clásicos, ya sea conservando la perspectiva tradicional o utilizando una determinada temática; no obstante, todos coinciden en presentar sus objetos fragmentados, facetados, siguiendo de cerca las fases en la obra de Picasso.

El primer grupo cubista se forma en 1909 con Picasso, Braque, Delaunay, Gleizes, Herbin, Le Fauconier, Léger, Lhote, Metzinger, Picabia, Kupka, Archipenko y Brancusi. Delaunay (1885-1941) fue un cubista un tanto marginal, muy relacionado con los pintores del Blaue Reiter. La base de su obra es el color: Delaunay entiende que el color lo es todo, forma y tema. Con sus series Ventanas (1912) su obra alcanza el momento de mayor pureza. Delaunay trabaja las texturas utilizando diversas materias, arena, cemento, corcho, laca... Se interesa en la pintura mural, de grandes

dimensiones, intentando aunar arquitectura y pintura. Merece especial mención Gleizes (1881-1953), quien junto con Metzinger escribió *Du Cubisme* en 1912. Fue sin duda, de entre los cubistas, quien más escribió sobre este movimiento, en un intento de clarificar las ideas aprendidas de Picasso y Braque y de acotar el término. Es más importante su aportación teórica que su obra. De profundas creencias religiosas, en 1927 funda el "grupo de agricultores y artesanos", donde pretende aunar Cubismo y cristianismo. La obra de Metzinger (1883-1956) de los años 1910-1912 se considera Cubismo canónico en lo que tiene de aplicación práctica de unos principios por él asumidos; tal vez es el Cubismo más próximo a Picasso.

Muchos son los pintores que, en uno u otro momento, se acercaron al Cubismo. Prueba de ello es la exposición que tiene lugar en 1911 en la sala 41 del Salón de los Independientes, donde se reúnen, para escándalo de los visitantes, obras de Archipenko, Delaunay, M. Duchamp, Gleizes, M. Laurecin, La Fresnaye, Léger, Le Fauconnier, Metzinger y Picabia entre otros; el escándalo se reproduce en el Salón de Otoño del mismo año, con obras de Archipenko, Czasky, M. Duchamp, Duchamp-Villon, Gleizes, le Fauconnier, Lothe, Metzinger, Picabia y J. Villon. A finales de ese año empiezan a reunirse en Puteaux, en el taller de J. Villon, sus hermanos, Gleizes, La Fresnaye, Léger, Metzinger, Picabia, Gabrielle Buffet, Valensi y Kupka; también frecuenta el grupo Apollinaire y el crítico americano



74 Walter Poch. El grupo de Puteaux fundará el salón de la Section d'Or. Pero Picasso y Braque son los grandes ausentes de todo ese conjunto de manifestaciones. Cada uno de esos pintores se alejará del Cubismo hacia una u otra tendencia y éste volverá, como en sus orígenes, a concretarse en la obra de Picasso, Braque y Gris.

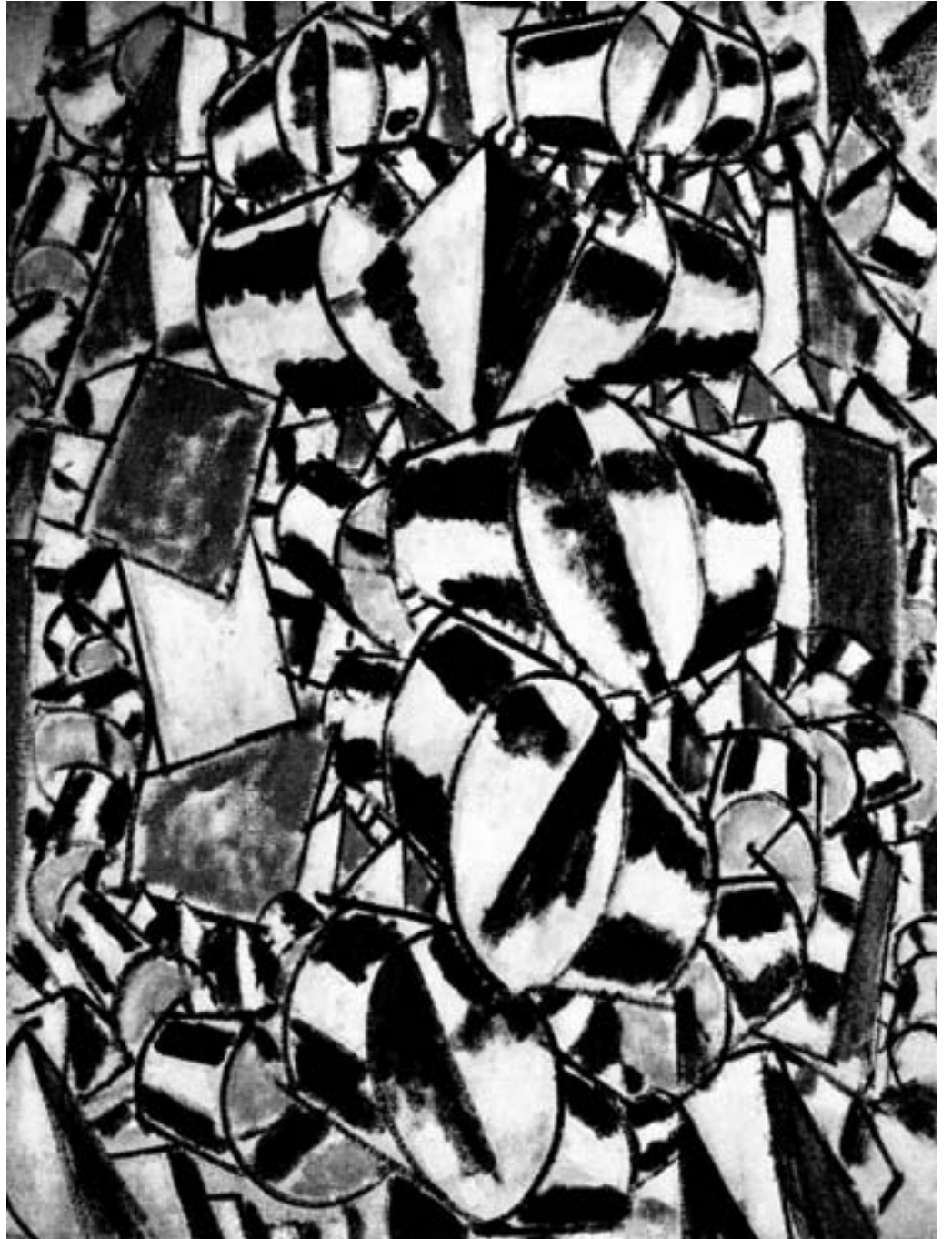
CUBISMOS

Sobre el Cubismo se ha intentado proponer diversas clasificaciones. La primera referencia fue sin duda la de Apollinaire. Éste, más preocupado por producir una buena pieza literaria que por definir distintas actitudes frente al hecho pictórico, establece cuatro categorías de Cubismo, dentro de las cuales reparte a todos los pintores cubistas. Estas categorías, si bien son de utilidad para agrupar aquellos pintores cuyas obras tienen más puntos en común (aunque sólo sea en lo que respecta a la apariencia), contribuyeron a crear cierta confusión en torno a la idea de Cubismo. Repasémoslas brevemente.

Define el Cubismo Científico como "el arte de pintar conjuntos nuevos con elementos extraídos no de la realidad de visión, sino de la realidad del conocimiento." (19)

En realidad, esta definición debería poder ser aplicada a toda la pintura cubista, que entiende el cuadro como representación de una idea y no de una imagen. Para Apollinaire a este grupo pertenecen Picasso, Braque, Gris, Gleizes y, curiosamente, Marie Laurencin, pintora que únicamente Apollinaire incluye en la relación de pintores cubistas y con la que el autor convivió durante una época de su vida.

Para él el Cubismo Físico es "el arte de pintar conjuntos nuevos sacados en su mayoría de la realidad visual. Este arte depende del Cubismo por su disciplina constructiva". (20) Apollinaire alude aquí a aquellos pintores que, partiendo de temas convencionales, los presentan bajo apariencia



76 cubista. Estos pintores, a la cabeza de los cuales sitúa a La Fresnaye, no cuestionan la tradicional finalidad representativa de la pintura, sino únicamente el sistema de representación.

El Cubismo Orfico "es el arte de pintar conjuntos nuevos con elementos no extraídos de la realidad visual, sino enteramente creados por el artista y dotados por él de una poderosa realidad." (21)

El término, inventado para la obra de Delaunay, pretende englobar todos aquellos cuadros cubistas en los que el tema es sustituido por la pura especulación geométrica. En este grupo, además de Delaunay, incluye algunas obras de Picasso, los contrastes de formas de Léger y determinadas telas de Picabia y Duchamp.

Finalmente, define el Cubismo Instintivo como "el arte de pintar conjuntos nuevos sacados no de la realidad visual, sino de aquella que sugieren al artista el instinto y la intuición." (22)

En este grupo Apollinaire incluye a todos aquellos cubistas que no encajan dentro de las definiciones anteriores.

Las categorías de Apollinaire responden a distintas actitudes en la concepción de la obra de arte. El cuadro como representación de una idea, como documento de una realidad, como especulación geométrica o como fruto de la intuición del momento. Resulta casi imposible clasificar a cualquier pintor dentro de una sola de estas categorías, ya que existen muchos factores que llevan al artista a construir el cua-

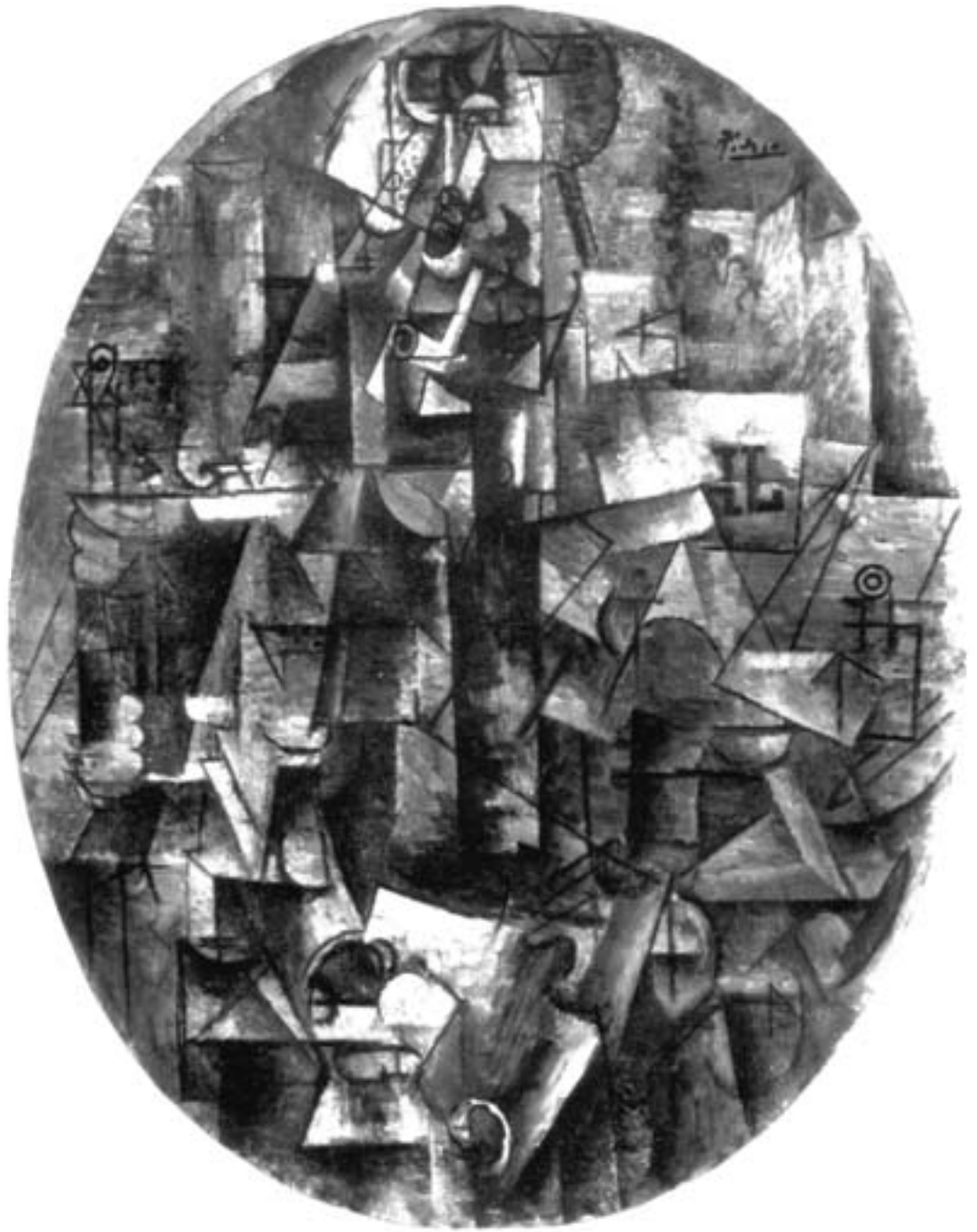
dro según uno u otro esquema. Douglas Cooper, en *La Epoca Cubista* (1970) (19), analiza la clasificación de Apollinaire, criticándola y modificándola para establecer una nueva clasificación.

En primer lugar, el Cubismo Verdadero o Instintivo, reservado para la obra de Braque, Picasso, Gris y Léger. Se incluyen bajo este nombre los cuatro pintores más significativos del movimiento. El resto pertenece a una categoría a la que Cooper llama Cubismo Sistemático, incluyendo en el grupo a aquellos artistas que en uno u otro momento se sirvieron de las técnicas cubistas.

Cooper, al igual que Apollinaire, asigna a Delaunay una categoría propia, el Orfismo, al que reconoce la influencia del Blaue Reiter y del Rayonismo de Larionov.

Finalmente, considera una cuarta categoría, que podría ser llamada Cubo-Futurismo, y a la que le da el nombre de Cubismo Cinético. En ella se incluyen a los futuristas y a Marcel Duchamp. Esta clasificación, más clara que la de Apollinaire, no aclara tampoco las intenciones del Cubismo; es, sobre todo, una clasificación valorativa que podría resumirse en: los buenos, los malos y los diferentes. La clasificación más generalizada y que atiende a la propia evolución temporal de la pintura cubista es la distinción entre Cubismo analítico y sintético.

Se entiende como Cubismo analítico el primer periodo cubista, aquel que comprende desde los inicios hasta 1911. La pintura cubista de esta época se plantea a partir



78 del análisis de las figuras, descomponiéndolas en sus elementos esenciales, estudiándolas desde distintos puntos de vista y reflejando todos esos aspectos en la tela, para que posteriormente el espectador recomponga la idea de esa figura inicial.

Gris considera que éste no puede ser considerado como auténtico Cubismo; para él se trata solamente de una fase previa, en la que se plantean problemas que no serán resueltos hasta la aparición del Cubismo sintético.

Gris entendía esta fase del Cubismo como un periodo excesivamente escolar, en el cual el artista, reaccionando frente a las representaciones de carácter efímero del Impresionismo, trata de encontrar elementos más estables como imagen de la realidad, y por ello reduce sus objetos a geometrías simples. Rogerd Allard, en un texto de 1910, explica el Cubismo como la conclusión plástica de la experiencia visual a lo largo de un periodo de tiempo. Es el primero en utilizar el término "analítico" al afirmar que "las relaciones analíticas de los objetos y los detalles de sus respectivas subordinaciones son en adelante de poca importancia, ya que al pintarlos quedan fuera del cuadro. Aparecen posteriormente, subjetivamente, en el cuadro, como pensados por cada individuo que los ve." (23)

La principal característica del Cubismo analítico es la tensión que el cuadro crea en el espectador al obligarle a establecer una relación entre el hecho plástico y la realidad sugerida por el cuadro.

Sin duda la mejor explicación que en su momento se dio del proceso intelectual que subyace en el Cubismo analítico se debe a Raynal: "En primer lugar (los cubistas) separan –según sus propios métodos analíticos y según las características del objeto– los principales elementos de los cuerpos que se proponen representar. Luego estudian estos elementos según las leyes más elementales de la pintura, y reconstruyen los objetos mediante sus elementos, ahora conocidos y estrictamente determinados." (24)

En 1911, Picasso y Braque toman conciencia de que su pintura, a medida que evoluciona, se vuelve más hermética y resulta cada vez más difícil relacionarla con una sugerencia temática; su método ya no les sirve para representar la realidad, ha adquirido demasiada autonomía y tiene ya sus propias leyes. Por ello se ven obligados a buscar otros mecanismos que les permitan identificar tela y realidad. Ese mecanismo será el collage y, con él, el Cubismo sintético. Tomemos, por ejemplo, *Hombre fumando en pipa* de Picasso (1911). Esta tela presenta un elevado grado de abstracción; el análisis de las figuras le ha llevado a la descomposición de éstas en unas formas que adquieren valor por sí mismas, convirtiendo la tela en una combinación de líneas y planos. El tema es casi irreconocible; la fragmentación no se limita a la figura, sino que se extiende por toda la tela, quedando el espacio descompuesto en planos; el sombreado refuerza las relaciones entre los planos. Esta tela representa la culminación del Cubismo analítico, pero en

ella se encuentran ya todos los requisitos para formular el Cubismo sintético.

Se ha dicho que con el collage se inicia el Cubismo sintético. En realidad, el collage es la puesta en evidencia de una manera de proceder que se iba perfilando a través de la evolución de la pintura de Picasso y Braque. El cuadro que aquí se comenta puede en gran parte ser leído como un collage, en la medida en que muchas de las formas que en él aparecen no tienen otra intención que la de ser formas, superficies planas distribuidas según un entramado de horizontales y verticales que poco tiene ya que ver con las *Demoiselles d'Avignon*.

El Cubismo de los años 1911–1912 intentaba resolver la dualidad entre la representación de la realidad y la autonomía formal de la obra, que cada vez en mayor grado imponía su propia lógica, produciendo telas de un elevado grado de abstracción. La invención del collage no fue un descubrimiento casual, sino la puesta a punto de una nueva técnica; resolvió la dualidad con la posibilidad de incluir en la tela unos fragmentos literales de objetos reales. Esto permitía construir el cuadro de manera mucho más abstracta, confiando al elemento añadido la recuperación de la voluntad realista. El collage se inicia tímidamente con la inclusión de fragmentos de textos para posteriormente evolucionar hacia la técnica del *papier collé*.

Los *papiers collés* indican textualmente un determinado color y una textura propia; desaparece totalmente la idea

de profundidad, de volumen, pero no obstante se enriquecen las relaciones entre los distintos planos mediante el juego de solapes y transparencias. El collage es una respuesta a la pintura de carácter imitativo; al superponer en la tela un fragmento de realidad se supera incluso el realismo fotográfico. Con el collage, el cuadro adquiere su total autonomía como objeto totalmente construido.

El término sintético aparece por vez primera en un texto de Charles Lacoste (1913): "Uno puede intentar representarlo (el objeto) tal como aparece en la imaginación, en la cual no tenemos solamente un conocimiento, sino una visión real simultánea de todas sus caras. Y dado que esto ha de hacerse en un plano, al objeto se le ha de dar una forma que sintetice todos sus aspectos, o el aspecto complejo que tiene en nuestra mente. Esta forma sintética ya no mostrará un perfil de un objeto con su relieve acompañado por el juego de luz y sombra, sino que expresará su cubo." (25) El Cubismo sintético se construye mediante determinadas leyes; la creatividad del cubista reside sin duda en su habilidad para establecerlas, e incluso para transgredirlas.

Para Gris, éste es el Cubismo auténtico; no es una manera de hacer, es una actitud frente al mundo, casi una religión: "Yo trabajo con los elementos del intelecto, trato de concretar lo que es abstracto. Voy de lo general a lo particular, lo que significa que empiezo con una abstracción para llegar a un hecho verdadero. Mi arte es un arte de síntesis, un arte deductivo." (26)

80 Gris, será el único cubista cuya obra puede considerarse totalmente sintética, es decir, planteada a partir de esquemas geométricos sin ninguna relación con la realidad, y en la que el significado se incorpora posteriormente. Picasso y Braque no alcanzan nunca el grado de sistematización de la obra de Gris; en sus cuadros aparecen siempre residuos "analíticos", fragmentos de tema que se encuentran ya en el origen de la obra. Gris, por el contrario, siempre dota de significado una pura especulación geométrica.

Bodegón con violín y fruta (1913) es uno de los primeros papiers collés de Picasso. En él, la referencia a un periódico viene dada por las letras RNAL, sin necesidad de que aparezca la forma del elemento, mientras que los fragmentos de periódico son utilizados por su valor de textura con distintas intenciones, ya sea a modo de frutero o como mantel. Las frutas del frutero son imágenes recortadas y pegadas según un juego de superposiciones entre los planos que las contienen. Sobre la forma plana del fragmento de periódico de la derecha, Picasso dibuja una copa, convirtiendo el periódico en el marco que soporta esa figura.

El collage, ya sea literal o figurado, es, pues, el lenguaje exclusivo e idóneo del Cubismo. Un arte nuevo necesitaba de una técnica propia. El juego de planos y dibujos permite una libertad de composición que no era posible en la fase anterior. La introducción de las texturas enriquece la tela con cualidades táctiles. El collage recupera el valor del color como elemento independiente que contribuye a dife-

renciar y equilibrar la superficie. En esta recuperación del color Apollinaire ve la influencia de los futuristas.

Tal vez no ha quedado clara la diferencia entre collage y papier collé. El collage es el hecho de pegar sobre una tela un fragmento o un objeto real: una cuerda, un plástico, un espejo... Los papiers collés son obras compuestas mediante distintos fragmentos de papel cuya combinación y superposición constituye el hecho plástico. En algunos papiers collés de Braque pueden apreciarse señales de chinchetas que indican que los papeles se probaron en distintas posiciones hasta llegar a la definitiva: se trata pues de un nuevo modo de proyectar el cuadro.

El Cubismo sintético se puede entender como aquel momento en el que la pintura se plantea como un juego de relaciones entre formas, colores y texturas, más allá del sentido individual de cada uno de estos elementos.

Una vez dominada la técnica del papier collé, Picasso y Braque la trasponen al óleo, cerrando el círculo cubista iniciado con las primeras telas facetadas, e iniciando un periodo que acabará en puro decorativismo, en un dibujo de figuras a las que se superpondrán fragmentos de colores, como en un mosaico.



HACIA UNA NUEVA ESTÉTICA

82 Analizado el Cubismo, sus orígenes, evolución e intenciones, así como sus influencias, voy a tratar de destacar sus principales características, a fin de valorar en qué medida ello supone la formulación de una nueva estética y se relaciona con la idea de Vanguardia plena. El Cubismo, como se ha visto, se opone al Impresionismo; en efecto, para los cubistas, el Impresionismo cuestionaba las convenciones del arte académico, pero eludía los problemas formales al centrar su interés en el contacto con la realidad. El pintor impresionista siente la necesidad de pintar del natural, de impregnarse de los aspectos más sensitivos del exterior para reproducirlos mediante el juego de manchas y colores. El cubista, por el contrario, se preocupa por el análisis de esta realidad; para él no es importante el contacto directo, sino la capacidad de reflexionar acerca de ella.

En este sentido, la pintura de Cézanne puede ser considerada como antecesora directa del Cubismo y como primer paso hacia una vanguardia constructiva. Cezanne produce el cuadro tras haber analizado la realidad en términos de cilindros, conos y esferas. Al no pretender, de manera consciente, enfrentarse a la pintura de sus contemporáneos, Cézanne consigue, bajo una inofensiva apariencia figurativa, abordar el problema de la construcción del cuadro como análisis formal de la realidad. En su pintura, los aspectos representativos están tensionados por la importancia concedida a las relaciones entre las formas.

La continuidad que Cézanne establece entre fondo y figura,

mediante el uso de los passages, el Cubismo la lleva al límite hasta el extremo de valorarlos por igual. El fondo no se entiende como el juego de colores que enmarca y centra la importancia en la figura, sino como el entramado geométrico que lo genera y lo soporta.

La pintura cubista recupera el carácter volumétrico del cuadro, reducido a su carácter plano por la pintura impresionista; la idea de volumen sugiere la de espacio, de relaciones entre los objetos. El Cubismo trata de encontrar un recurso que le permita expresarlas sin el apoyo de la perspectiva. En Cézanne, la idea de profundidad se consigue a través del uso de los colores complementarios. En el Cubismo el collage resolverá el problema.

El Cubismo no rechaza, como la Vanguardia, la idea de arte como representación. No obstante, al plantearla de un modo distinto –al tratar de representar la esencia y no la apariencia de las cosas– da el primer paso en la vía de la abstracción. Conviene precisar que el Cubismo no trata, como el arte negro, de expresar la esencia, sino la estructura de los objetos, y evidencia así la diferencia existente entre la realidad artística y la visual. El recurso a los aspectos esenciales, constitutivos de la realidad, sugiere la ausencia de consideraciones superfluas o accidentales; con ello, el Cubismo se acerca a las Vanguardias en su voluntad de concisión.

Afirmar que el Cubismo es un arte abstracto será olvidar que su objetivo primero es la representación de la realidad;



84 ahora bien la reducción de la forma a elementos geométricos conduce, al final del periodo analítico, a una pintura en la que la lógica del cuadro se impone a sus referencias a lo real. Esa lógica del cuadro supone la renuncia a la idea tradicional de tema, que permanece como estímulo inicial de la obra. De este modo, adquiere una nueva dimensión, la de proyecto o intención previa. El tema se convierte así en un instrumento para el artista, y al margen del espectador que, en la mayoría de los casos, no es capaz de reconocerlo. Esta incapacidad proviene del desconocimiento de los mecanismos utilizados por el artista para ordenar la tela. En algunos casos se proporcionan leves indicios, letras u objetos que devuelven a la pintura su conexión a la realidad. Gris acota el papel del tema al definir el cuadro como tejido producido mediante el cruce de los aspectos estructurales y los representativos. De la definición de Gris se deduce de qué modo el Cubismo plantea una relación nueva entre los aspectos figurativo y constructivo de la pintura. Los cubistas definen el cuadro como "pintura pura", es decir, en términos de color y forma, y recuperan así el valor de la superficie material del cuadro.

La oposición entre cualidades de las formas –expansivas o concentradas– y de los colores –fríos ó cálidos– sirve a Gris para establecer la unidad de sus telas mediante el "equilibrio dinámico". Esta oposición se recoge en distintos escritos, sí bien en ninguno de ellos de forma sistemática; no obstante, este análisis de formas y colores según las sensa-

ciones que producen en el espectador será desarrollado por los puristas.

Apollinaire, al acuñar el concepto de "cuarta dimensión" trata de dotar al Cubismo de unas intenciones complejas que hagan de él un arte singular. Esta idea, simplificación de un concepto matemático abstracto, ha sido utilizada por la crítica para definir como objetivo principal del Cubismo la representación del movimiento, la idea del paso del tiempo a través del objeto. Esto, si en algún caso ha estado en la base de las propuestas cubistas, no puede ser considerado como su objetivo principal. No obstante, es preciso tener en cuenta que el Cubismo es contemporáneo del análisis de Bergson acerca del papel que juega el tiempo en el conocimiento del objeto, y esta idea, tal vez de manera inconsciente, puede haberse incorporado al Cubismo, traducida en la de simultaneidad. Cézanne ya había evocado la noción de simultaneidad mediante la supresión del punto de vista único, pero en cualquier caso, para el cubista el tiempo es duración y no transcurso. En realidad, la cuarta dimensión no hace tanta referencia al tiempo como a la relación entre los volúmenes, es decir la voluntad de expresar las relaciones, tanto espaciales como temporales, entre los distintos elementos.

La idea de volumen, es decir, de corporeidad, está en cierto modo en el origen de la invención del collage. El propio término Cubismo sugiere esa concepción volumétrica. En el collage se determina la esencia del objeto a través de sus



86 cualidades formales. Con él se dota al Cubismo de una técnica y un lenguaje propios. En el texto he señalado el cambio radical que supone la invención del collage y sus consecuencias inmediatas: la idea de "cuadro-objeto". A partir de este momento el cuadro adquiere total autonomía, y se rige por sus propias leyes; con ello el Cubismo se convierte en un arte auténticamente moderno; para adquirir el rango de vanguardia será preciso sistematizar las leyes. La irrelevancia del papel de los objetos frente a la relación entre éstos permite al Cubismo recurrir a unos pocos elementos, y organizarlos según distintos trazados. El bodegón es el motivo preferido de los cubistas, un bodegón que deja poco espacio a los elementos tradicionales, frutas o verduras, para componerse con los elementos habituales en los ambientes de los pintores: guitarra, pipas, copas, periódicos o botellas de vino. La limitación del repertorio es una de las características de la Vanguardia. A la reducción del número de objetos se une en cierto momento la de los colores, que se limitan a una determinada gama, a fin de poner en evidencia la primacía de la forma. El color es el elemento constructivo que contribuye a la definición de los elementos y colabora en la unidad del conjunto. El cuadro cubista trata de eliminar todo aquello que hace referencia a un instante preciso; la luz desaparece como foco emisor para proceder al modelado de los objetos. El Cubismo pone el énfasis en determinados aspectos de la labor pictórica, como la forma o el volumen que el arte anterior habla marginado un tanto.

Una mirada a las primeras obras cubistas permite comprobar hasta qué punto éstas tratan de distorsionar la realidad a fin de no dejar en ellas ningún residuo que pueda ser percibido como bello, como agradable a la vista. Esto forma parte de su voluntad de romper con las convenciones establecidas, reforzada con las sugerencias procedentes del arte negro. Pero, al margen de estas consideraciones, el Cubismo supone un nuevo concepto de belleza, entendida como adecuación entre la idea del objeto y su representación; concepto de belleza próximo al de veracidad: la belleza del Cubismo emana de las formas geométricas. Conviene destacar aquí cómo el recurso a la geometría, que está en la base de las Vanguardias formalistas, procede de la necesidad cubista de entender las formas reducidas a sus componentes esenciales. Los pintores cubistas no tuvieron conciencia de constituir un grupo homogéneo. Braque y Picasso instauraron una nueva manera de pintar que la crítica bautizó como Cubismo, y que polarizó a su alrededor artistas de distinta procedencia. En las Vanguardias plásticas, por el contrario, la adscripción a una de ellas significaba la aceptación de sus reglas y preceptos. Basta recordar la polémica entre Mondrian y Van Doesburg acerca de la validez de la diagonal para comprobar la distancia existente entre un movimiento como De Stijl y el Cubismo. El Cubismo carece de conciencia histórica, no pretende conscientemente incidir en el desarrollo del arte, y por ello

no trata de buscar su sitio en la historia. Carece asimismo de voluntad de universalidad al no pretender en ningún momento hacer extensivas sus ideas a otras manifestaciones artísticas; el Cubismo se circunscribe al ámbito de la pintura. No puede decirse que el Cubismo carece de intenciones, pero sí que es válido afirmar que éstas no se producen con sistematicidad. El Cubismo se basa principalmente en la autoridad de sus protagonistas, Picasso, Braque y Gris, quienes no tratan de convertirlo en doctrina homogénea. El Cubismo, por tanto, carece de dimensión teórica a priori y con ello, de la voluntad constructiva –institutiva, propositiva–, característica principal de la Vanguardia.

La frase de Picasso “yo no busco, encuentro”, sitúa la intuición como principal motor del Cubismo y la aleja con ello de la sustitución doctrinal que anima a la Vanguardia.

Sin embargo, todas estas consideraciones permiten definir el Cubismo como una nueva estética, que en parte determina, y sin duda posibilita, la aparición de las distintas tendencias que han configurado las Vanguardias de los años 20.

NOTAS

- 88
1. Albert Gleizes y Jean Metzinger, *Du Cubisme*. Colección Arquitecturas nº 21 Valencia 1986 (Ed. Original Eugene Piguierie et cia, París 1912)
 2. Cézanne, citado en M. Doran, *Sobre Cézanne*, p. 165
 3. Amedee Ozenfant y Charles Edouart Jeanneret, *Après le Cubisme*, Ed. Des Commentaires, París 1918.
 4. L. Vauxcelles, citado en E. Fry, *Cubism*, Ed. Thames and Hudson, Londres 1966, p. 50
 5. A. Salmon citado en E. Fry, op. cit, p. 87
 6. En 1913 tiene lugar en Nueva York la "International Exhibition of Modern Art" (conocida como Armory Show) en la que se exhiben obras de distintas tendencias, de Matisse a Picasso y que para los americanos representa la revelación del arte moderno y, en particular, del Cubismo.
 7. Filebo, diálogo en el que Platón diseña su teoría del placer. Junto con Teeteto, Parménides, Cratílo, El Sofista y El político constituye el conjunto de escritos de crítica de las ideas y renovación del pensamiento platónico, escrito en el último periodo de su vida. (369 a 347 AC)
 8. Henry Bergson, *La Evolución Creadora*, Ed. Espasa Calpe, Madrid 1973. (Ed. original 1907)
 9. Edmund Husserl, *Ideas para una fenomenología pura y para una filosofía fenomenológica*, Ed. F. C. E, Méjico 1949. (Ed. original 1913)
 10. Roger Allard, "Sur quelques peintres" artículo publicado en *Les Marches du sud-ouest*, París junio 1911 (pp. 57-64 Los fragmentos aqui utilizados se recogen en E. Fry, op. cit.)
 11. Juan Gris, *De las posibilidades de la Pintura y otros escritos*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1961, p. 29
 12. Albert Gleizes y Jean Metzinger, op. cit
 13. Léger. Citado en E. Fry, op. cit
 14. Picasso, citado en Herschel. B. Chipp, *Theories of Modern Art*, p. 272
 15. Gris, 1925, Citado en E. Fry op. cit, p. 169
 16. Braque, cit. En Douglas Cooper, *La Epoca Cubista*, Ed. Alianza, Madrid 1984 (11 edición Oxford 1970), p. 64
 17. Juan Gris, op. cit, p. 43
 18. Leéger, cit en Douglas Cooper y Tinterow Gary *The Essential Cubism 1907-1920*, Ed. Tate Gallery, Londres 1983, p. 208
 19. Guillaume Apollinaire, *Los pintore Cubistas*, Ed Nueva Visión, Buenos Aires 1957 (Ed. Original París 1913), p. 31
 20. G. Apollinaire, op. cit. , p. 31
 21. G. Apollinaire, op. cit. , p. 31
 22. G. Apollinaire, op. cit. , p. 32
 23. R. Allard, citado en E. Fry, op. cit. , p. 62
 24. M. Raynald, citado en E. Fry, op. cit. , p. 92
 25. C. Lacoste, citado en E. Fry, op. cit. , p. 120
 26. J. Gris, citado en E. Fry, op. cit. , p. 162

JEANNERET-LE CORBUSIER

OZENFANT Y JEANNERET

Del encuentro entre Amedee Ozenfant (1886-1966) y Charles Edouard Jeanneret (1887-1965) –dos personalidades dispares y complementarias cuya fusión fue capaz de modificar las ideas estéticas de nuestro tiempo– nace *Après le Cubisme*, escrito que sentará las bases de la Vanguardia purista. Para entender la importancia de esta relación, conviene analizar brevemente los rasgos y la formación de ambos artistas. En 1917, fecha de su encuentro en casa de August Perret, Ozenfant es ya un pintor de prestigio, de fuerte personalidad y marcada manía por el orden, cuya extensa cultura artística hace de él una autoridad en la materia. De Paul Klee a Picasso, de Schoenberg a Milhaud, el círculo de sus amistades es muy amplio. Amante de todas las innovaciones, diseña trajes (la creación de una casa prêt-à-porter femenino le valió las críticas de sus contemporáneos, que lo consideraban una frivolidad) y automóviles y está abierto a cualquier avance técnico, lo que le convierte en uno de los primeros aficionados a la fotografía.

Por su holgada posición social –su padre tenía una de las empresas constructoras más importantes de Francia– no tuvo que ganarse la vida hasta los 31 años, cuando la muerte repentina de su padre y las desavenencias entre él, su madre y los demás socios de la empresa los llevan a la ruina. Por ello pudo dedicar muchos años a su formación. En su juventud se había aficionado a la arqueología y aprendido a valorar la obra primitiva en su autenticidad.

A los 14 años, la Exposición Universal del 1900 le descubre la pintura impresionista. Más tarde se instala en San Sebastián, donde estudia con los dominicos hasta 1904, en que vuelve a San Quintín, su ciudad natal; allí estudia dibujo en la escuela municipal de dibujo “Quentin-La Tour”, donde aprende a trabajar sobre todo el pastel. Pasa un verano en Laren, colonia de artistas cercana a Amsterdam, lo que le permite conocer a fondo la pintura holandesa. Continúa sus estudios en el curso de “Arte Decorativo” de P. Verneuil en París, y realiza su primera exposición en 1908 en la Société Nationale des Beaux Arts, fundada por Puvion de Chavannes y Rodin. En esta época pinta paisajes de inspiración simbolista. Su interés por el arte no se limita a la pintura, sino que es muy aficionado a la música, a la literatura y la filosofía. Sin duda la lectura de Maeterlinck y Renan, y la asistencia al curso de filosofía matemática de H. Poincaré son determinantes de su evolución posterior. En 1910 diseña la carrocería de un Hispano-Suiza Gran Sport del que había comprado el chasis; el coche fue expuesto en el Salón del Automóvil de San Sebastián, en 1911. La novedad de su diseño causó tal impacto que el rey Alfonso XIII le encargó uno igual.

Se relaciona con los círculos cubistas a través de su amigo, el futurista Gibo Severini.

Hacia el inicio de la guerra, 1914, se despierta realmente su interés por las formas de arte más avanzadas. Durante la guerra, en la que no es movilizado por motivos de salud,

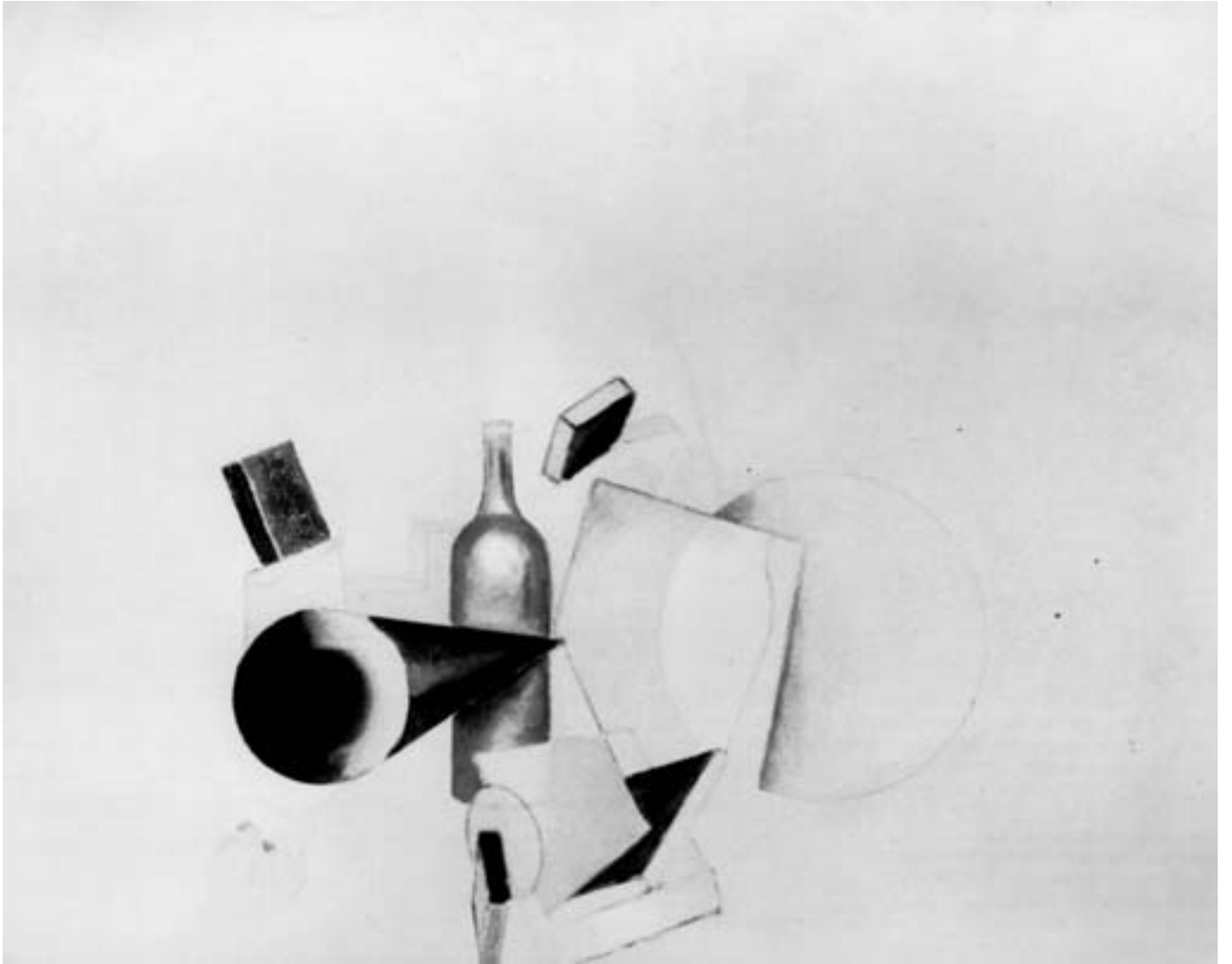
90 frecuenta a los cubistas que permanecen en París y de entre los cuales Gris es su principal interlocutor, probablemente debido a que Gris es el más intelectual de ellos. Con él entabla grandes discusiones acerca de los problemas del arte y descubre que sus puntos de vista son coincidentes en muchos aspectos.

En esa época, desmembrado el Cubismo a causa de la guerra, el mundo artístico parisino se encuentra en un impasse, desorganizado y falto de algo que aglutine las distintas tendencias. Este papel aglutinador lo jugará la revista *L'Élan*, fundada en 1915 por Ozenfant; en ella colaboran La Fresnaye, Matisse, Derain, Picasso, Gleizes, Metzinger, Lothe, Apollinaire y Max Jacob. Se trata de una revista escrita por y para los artistas, de aspecto lujoso y tipografía cuidada, que trata de mantener viva la polémica del arte durante el transcurso de la guerra. En el primer editorial la revista anuncia como objetivo "la propaganda del arte francés". En sus inicios, carece de intencionalidad estética definida, si bien su título, "impulso", sugiere la idea de dinamismo y optimismo, de iniciar algo nuevo. Ozenfant publica en ella sus investigaciones sobre lo que él llama la "psicotipia", que consiste en utilizar los caracteres tipográficos en la expresión del pensamiento y de los estados de ánimo, y no usarlos únicamente como signos convencionales. En el nº 28 (enero 1916), la revista se define como "Revista de vanguardia de las investigaciones del Arte y del Espíritu" y refleja un cierto reagrupamiento a su alre-

dedor de los artistas del momento: Apollinaire, Max Jacob, Picasso, Matisse, Braque, Gris y Perret. En 1916 se publica el último número, el nº 10, que incluye un artículo de Ozenfant, "Notes sur le Cubisme", en el que acota el Cubismo entre los años 1908 y 1914, lo define como supercezannismo, tratando de provocar un debate sobre el cubismo al poner en evidencia la crisis del movimiento, al tiempo que reflexiona sobre la evolución general de la pintura. En este número publica algunas de sus obras, *Composition avec polyédre flottant* (1916) o *Graphisme et volumes* (1916), en las que se puede apreciar cierta utilización del repertorio cubista, aunque a través de planteamientos más cercanos al futurismo. En las "Notes sur le Cubisme" aparece ya el término Purismo.

En mayo de 1917 conoce a Charles Edouard Jeanneret y, como afirma en sus memorias, a partir de esta fecha empieza para ambos una nueva vida.

¿Cuál era la formación de Jeanneret en el momento de este encuentro? Su formación se inicia y desarrolla en la Chaux-de-Fons, su ciudad natal, en cuya escuela de arte ingresa a los trece años. Durante diecisiete años alternará estudios y viajes y formará parte del cuadro docente de la escuela. A la Chaux-de-Fons no llegan los ecos del Cubismo; el Art Nouveau es la fuente que utiliza su maestro L'Éplattenier como base de su método de enseñanza, poco académico en el sentido Beaux Arts, basado principalmente en la observación y el contacto con la naturaleza. Los



92 alumnos de L'Éplattenier estudian, analizan y dibujan los elementos de la naturaleza, para luego reducirlos a esquemas geométricos. Este tipo de formación, tan distinta de la de Ozenfant, le permite, no obstante, interesarse en temas como la geometría o la exactitud, que formarán el núcleo de su aportación al Purismo, formulados, de todos modos, bajo una óptica distinta.

Jeanneret se inicia en el oficio de grabador de cajas de relojes y en 1902 un reloj cincelado por él es premiado en la Exposición de Artes Decorativas de Torino. En 1906, L'Éplattenier ve la necesidad de crear en la escuela un "curso superior" para ampliar el campo de los conocimientos de sus alumnos más aventajados, entre los que se encuentra Jeanneret, y los inicia en la arquitectura, decoración monumental y diseño de interiores. En 1905 Jeanneret ya habrá realizado su primera obra arquitectónica, la Ville Fallet, cuya fachada está decorada según un Art Nouveau geometrizado.

En 1907, año en que Picasso pinta las *Demoiselles d'Avignon*, Jeanneret inicia una serie de viajes en los que va descubriendo diferentes aspectos del arte y de la arquitectura. En primer lugar viaja a Florencia, donde conoce la arquitectura y el arte medievales, pero es sobre todo la Cartuja de Ema, del siglo XV, la obra que más le influirá y que puede reconocerse en muchas de sus obras. La forma del claustro, las relaciones de las celdas, entre ellas y con el exterior, serán temas recurrentes en sus proyectos. De

Italia va a Viena, donde en 1908 visita a Joseph Hoffman, quien incluso le ofrece trabajo. De Viena se dirige a París. En París toma contacto con Perret, hecho esencial que marcará su desarrollo. Trabaja con Perret y se interesa en las nuevas formas arquitectónicas surgidas del uso del hormigón armado. En una sociedad representada por la academia y los pastiches de distintos estilos, Perret es un personaje clave de la modernidad. Las nuevas propuestas de arquitectura cobran de pronto sentido para Jeanneret, no así las pictóricas, ya que parece que por estas fechas se escandaliza ante una exposición de Matisse. Con Perret descubre la insuficiencia de su formación y dedica todo el tiempo libre a visitar museos y a frecuentar bibliotecas a fin de consolidar su cultura.

En 1910 viaja a Munich, donde conoce a Behrens, Muthesius y Tessenow. Su primer escrito data de 1910. Es un artículo titulado "Estudio del movimiento de arte decorativo en Alemania", realizado por encargo de la escuela de arte de su ciudad. En este informe analiza la situación del arte en Alemania comparándola con Francia. Para Jeanneret, en Alemania nace una nueva estética industrial que ofrece un valioso repertorio de formas puras; concluye así: "Alemania es un libro de actualidad. Si París es el hogar del arte, Alemania es la gran fábrica". (1)

En 1911 realiza el "viaje a Oriente" que explica con detalle en el libro del mismo título que, escrito ese mismo año, no revisará y publicará hasta 1965. En 1912 construye



94 dos casas, la Jeanneret y la Favre-Jacot, en las que se aprecia la influencia de Hoffman y Behrens. En 1914 realiza sus primeros estudios sobre la "casa dominó", en estructura de hormigón armado. Las fichas de dominó y su combinación, que aparecen en muchos cuadros puristas, tendrán, pues, su origen en estos estudios previos. En 1916 construye la villa Schwob, que, como las anteriores, no se recoge en la obra completa, pero fue publicada en *L'Esprit Nouveau* en 1921, y comentada por Ozenfant con el seudónimo de Julien Caron. Por esta fecha trabaja también en una empresa de hormigón armado, donde realiza varios proyectos. En el proyecto de central térmica y viviendas de Sainte, de 1917, introduce ya la cubierta plana y la planta rectangular. Luisa Martina Colli en su libro *Arte, Artigianato e tecnica nella poética di Le Corbusier (2)* trata de encontrar las raíces de la estética de Le Corbusier a través del estudio de su producción e influencias de juventud. Considera que en el proyecto de la central térmica Le Corbusier manifiesta por vez primera su idea de la nueva sociedad: la fábrica como núcleo generador de relaciones sociales distintas.

1917 es un año intenso para Jeanneret; trata de montar su primera fábrica Alfortville, que fracasa como primer intento de realizar una síntesis entre arte e industria. El mismo año se interesa por el taylorismo y las teorías sobre la organización y la división del trabajo; conceptos como el de eficacia, rendimiento, rigor o estándar, con los que define la actitud purista, proceden sin duda de estas lecturas.

También en este año sus cuadernos se llenan de paisajes y desnudos, de líneas ondulantes y gran colorido, que ofrecen la imagen de un Jeanneret expresionista y vital, difícilmente reconocible en su época purista, en la que renegaría de toda su formación anterior, y en particular de estos cuadros y dibujos. Jeanneret es un personaje más complejo que Ozenfant, más creativo y contradictorio; sin duda por ello superará con facilidad su etapa purista. Para él el Purismo nunca será un fin en sí mismo, sino que lo entenderá como su "laboratorio secreto" en el que se gestará la obra arquitectónica posterior. El campo de la pintura, ajeno a cualquier determinismo extrapictórico —económico o funcional— le permitirá trabajar y desarrollar con rigor los presupuestos puristas, para más tarde recogerlos en las formas de sus construcciones. Jeanneret no procede de forma lineal: critica ferozmente el "arte decorativo", pero posee una sólida formación como decorador; trabaja con la naturaleza, pero prefiere las formas geométricas elementales; pinta escenas eróticas, pero se interesa por la forma de vida de los cartujos.

El encuentro con Ozenfant se produce en un momento en que necesita canalizar las ideas dispares que surgen en su cerebro, ordenándolas a fin de llegar a resultados concretos. Ozenfant y Jeanneret fueron presentados por Auguste Perret en una comida del grupo "Art et Liberté". Ozenfant sitúa en sus memorias este encuentro en 1917, si bien la mayoría de los autores considera que tuvo lugar en mayo de 1918.



96 Desde el primer momento se establece entre ellos una corriente de simpatía que en pocos meses se convierte en auténtica amistad, colaboración e intercambio de ideas. Ozenfant consigue muy pronto interesar a Jeanneret en el Cubismo, el Futurismo y sus relaciones con el mundo del arte; por su parte, Jeanneret le da a conocer los textos de Loos y le comunica sus ideas sobre arquitectura.

En junio de 1918 le escribe una carta, reproducida parcialmente en algunos de los textos sobre Le Corbusier, en la que le manifiesta sus inquietudes; esta carta señala el inicio de su colaboración, colaboración que al principio está dominada por la autoridad de Ozenfant: "... todo en mí es confusión desde que vuelvo a dibujar. Impulsos extraños lanzan mis dedos hacia la arbitrariedad, mi espíritu ya no dirige. Tengo disciplina en mi trabajo, pero no en mi corazón ni en mis ideas. He dejado demasiado libre en mí el hábito del impulso. En mi confusión evoco vuestra voluntad tranquila, nerviosa, clara.

Me parece que nos separa un abismo de edad. Me siento en el umbral del estudio, usted se encuentra ya en las realizaciones... Creo que usted está llevando a cabo aquello que en mí se agita de forma confusa. " (3)

Con Ozenfant, Jeanneret se inicia en la pintura.

Su relación se hace más intensa tras pasar una temporada juntos en la finca de Ozenfant; allí éste le muestra sus notas sobre el Purismo y deciden elaborar a partir de ellas un trabajo conjunto en el que, tomando como punto de partida

el Cubismo, analizar y reflexionar sobre la pintura y la arquitectura para tratar de proponer una alternativa al confusionismo del momento. Nace así *Après le Cubisme* y también una primera exposición purista a la que sucederán otras. La alteración del orden alfabético en la firma del texto da constancia de la primacía de Ozenfant sobre las ideas vertidas en el libro. Muy pronto deciden fundar una revista, *L'Esprit Nouveau* (4), para dar difusión a las ideas sobre pintura y arquitectura que con el paso del tiempo adquieren claridad y consistencia. En muchos de los artículos de la revista, en particular los referentes a arquitectura, la iniciativa corresponde principalmente a Jeanneret. Según Ozenfant, se trata de textos provocadores, a menudo enfáticos y de terminología incierta, pero fuertemente interesantes y convincentes. Por esta razón la firma se invierte, pasando Jeanneret al primer lugar.

De común acuerdo deciden reservar sus apellidos auténticos para los artículos sobre pintura y estética y utilizar para la arquitectura el de sus respectivas madres; no obstante, dado que el apellido de la señora Jeanneret es Perret, Jeanneret juzga impropio utilizarlo y recurre al de un pariente, *Le Corbésier*, que Ozenfant transforma en *Le Corbusier* (personaje que en la Edad Media residía en las iglesias y cuya misión era disparar con ballesta a los cuervos que trataban de ensuciar el campanario). Ozenfant consideraba que el nombre era adecuado ya que *Le Corbusier* trataba de limpiar, de proteger la arquitectura. Los artículos irán



98 firmados Le Corbusier–Sagnier. En *L'Esprit Nouveau* tratan de recoger las propuestas avanzadas en los diversos campos del arte y de las ciencias, dando cabida incluso a aquellas ajenas a la ideología purista, pero que representan o representaron algo innovador en su momento. Con el final de la revista termina una amistad que se transformará en resentimiento. En realidad, las crecientes desavenencias entre ambos son la causa principal del final de la revista. Jeanneret estaba entonces entregado de lleno en organizar el pabellón de la exposición de las artes decorativas en el que, bajo el nombre de *L'Esprit Nouveau*, trataba de crear un marco para sus ideas y proyectos de arquitectura. Ozenfant permanece ajeno a todo este proceso; ello motiva su carta de renuncia a la codirección de *L'Esprit Nouveau* en junio de 1925, dando así por terminada su colaboración. Sus malas relaciones alcanzarán el punto culminante cuando Le Corbusier publique los artículos de arquitectura de *L'Esprit Nouveau* en forma de libro, con título *Hacia una Arquitectura* (5), y elimine a Sagnier como coautor. A partir de entonces nunca reanudarán su amistad; Ozenfant continuará anclado en el Purismo y lo convertirá en el centro de sus escritos; por el contrario, Le Corbusier silenciará durante algunos años su época purista, hasta que poco antes de su muerte explicará en un artículo su participación en él. Ozenfant lo recoge en sus memorias, con un comentario no exento de ironía. No obstante, pese a sus

desacuerdos, Ozenfant no dejará de considerar a Jeanneret como un gran artista, ni de reconocerse el mérito de haberle descubierto.

Ozenfant y Jeanneret, dos formaciones distintas, dos personalidades dispares cuya peculiar relación y colaboración a lo largo de ocho años dio lugar al Purismo. Esta relación, iniciada con la admiración hacia el maestro, instalado en el centro de la cultura parisina, pasará por fases de exaltación e intensidad, pero también de odio, envidia y resentimiento. La ruptura se producirá casi de forma inversa a como se había iniciado la amistad. Para Ozenfant, el resto de su vida estará dominado por la nostalgia del Purismo; su obra posterior será un continuo intento de sublimar sus normas. Para Jeanneret, por el contrario, será el final de un aprendizaje y el principio de una nueva existencia. Jeanneret será la crisálida de la que nacerá el Le Corbusier arquitecto.

De esta compleja relación nos ha quedado ocho años de pintura purista, pero, por encima de todo, un texto que ha marcado profundamente el arte moderno: *Après le Cubisme*.

APRÈS LE CUBISME

El texto surge como elaboración de las notas sobre el Cubismo en las que Ozenfant trabajaba hacía algún tiempo, ampliadas por las discusiones con Jeanneret, aportando éste sus opiniones sobre la arquitectura. Para Ozenfant, el Cubismo, al que consideraba el único movimiento pictórico nuevo, habla caído en un decorativismo carente de intenciones. Para Jeanneret, en 1918 la arquitectura era un arte decadente, pastiche de estilos, en la que los avances técnicos, el hormigón principalmente, abrían la posibilidad de formular una nueva estética, que las obras de ingeniería anunciaban.

El libro empieza con una cita de Voltaire:

"La decadencia se produce por la facilidad de hacer y por la pereza de hacerlo bien, por la saciedad de lo bello y el gusto por lo insólito." (6) Cita significativa con la que ataca a aquellas formas del arte de la época como Dada o algunos cubistas, que identifican modernidad con originalidad e individualismo, que desprecian el esfuerzo de quienes persiguen un ideal de perfección. Raynal, en su artículo "Ozenfant y Jeanneret" (7), les atribuye el propósito de impedir la aparición de unos fauves del Cubismo; entendiendo a los fauves como un manierismo de la pintura impresionista que desprecian toda técnica y se limitan al gesto capaz de producir la sorpresa.

El libro se reconoce escrito por profesionales de la pintura, si bien su objetivo es el de llegar a ámbitos más extensos. No se ofrece como un libro técnico, sino como un conjunto

de ideas capaces de iluminar el camino del arte a entendidos y profanos, oscurecido por la profusión de tendencias y la ausencia de normativas. Ozenfant, en *Foundations of Modern Art* (8), cita con orgullo *Après le Cubisme* como el primer libro de arte publicado en Francia tras el final de la guerra, primer *rappel à l'ordre*, como reza el título del tratado de Cocteau (9). En 1918 la guerra ha terminado, y con ella una situación conflictiva, intranquila, destructora. Empieza una época con autoconsciencia de que hay mucho por hacer, todo debe construirse de nuevo y no pueden admitirse aquellas posturas que, en cualquier campo, tratan de mantenerse ajenas al desarrollo de los tiempos. *Après le Cubisme* reflexiona sobre ello, realiza un balance del Cubismo y valora el alcance de sus invenciones.

El libro se estructura en cuatro capítulos. En el primero, "En qué punto se encuentra la pintura", se analiza el arte anterior a la guerra, centrándose la reflexión en el Cubismo, tanto en sus aspectos positivos como en los negativos. Ozenfant y Jeanneret se refieren al Cubismo como algo ya acabado, concluido, perteneciente a una época distanciada por el abismo de la guerra; a partir de él remontan el hilo de la historia del arte para definir el papel que el Cubismo ha jugado en ella. Consideran que a partir del romanticismo, el artista se ha aislado del mundo en la búsqueda de lo nuevo, entendiendo como nuevo todo aquello que sorprende y provoca al espectador; es la lucha por lo inédito; en esta búsqueda desprecia cada vez más la técnica,

100 sus recursos se empobrecen y con ello la pintura, ya que para Ozenfant y Jeanneret el arte debe expresar y contribuir al espíritu de su época.

El segundo capítulo, "En qué momento se encuentra la vida moderna", revisa las ideas que constituyen el espíritu moderno; la necesidad de que el arte conecte con la realidad; el papel jugado por los descubrimientos científicos y la máquina, tanto porque, frente a la mentalidad individualista del artesano, la máquina crea una conciencia colectiva, como porque al liberar al hombre le permite con más facilidad ocuparse de las cosas elevadas. Sugiere la idea de selección mecánica como actualización mecanicista de la selección natural.

Para los autores, únicamente las obras de ingeniería participan del espíritu moderno. Definen como características de este espíritu la idea de universalidad, de precisión, de intelectualidad entendida como reflexión. Su defensa de la ciencia no debe ser entendida como la ingenua presunción de que ésta va a resolver los problemas del arte, ni tan sólo de que el arte deba nutrirse de imágenes maquinistas; ni las máquinas de algunas obras de Duchamp, ni la transcripción literal del dinamismo en los futuristas son auténticas obras de su tiempo. Ozenfant y Jeanneret ven en la ciencia la idea de un nuevo estado del espíritu que proporciona un conocimiento más profundo de la naturaleza y sus leyes. La ciencia es un elemento del espíritu moderno.

Après le Cubisme es un libro optimista, que reconoce la sin-

gularidad y la importancia del momento que vive el arte, contradictorio pero lleno de estímulos, en el que "el instinto, el balbuceo o el empirismo se sustituyen por los principios científicos de análisis, organización y clasificación." (10) El tercer capítulo, "Las leyes", trata de descubrir los mecanismos que permiten construir la obra de arte y adecuarla a los tiempos. Para ello, debe recoger de la ciencia el rigor y la precisión y aplicarla a la búsqueda de la belleza. Para los autores, arte y ciencia tienen el objetivo común de "convertir el universo en ecuación". La diferencia entre ambos estriba en que, mientras la ciencia actúa sobre datos probables y variables, el arte lo hace sobre un dato absoluto, la belleza. Mediante la aplicación del método científico, inducción, análisis, concepción y reconstrucción, se obtiene el conocimiento del orden de la naturaleza. De este orden se extraen las leyes del arte, el mecanismo de la emoción, el análisis de los invariantes.

Las leyes son, a su juicio, construcciones humanas cuyo orden coincide con el de la naturaleza entendida como engranaje perfecto, como máquina compleja construida sobre una geometría elemental que se repite invariablemente. Al analizar los mecanismos de la emoción, revisan estas formas elementales para describir las sensaciones que provocan.

El último capítulo, que repite el título del libro, define la propuesta purista identificando el término con el atributo característico del espíritu moderno. El Purismo se esboza en una

serie de trece puntos que, para Ozenfant, constituyen un auténtico decálogo. Estos puntos son la conclusión del análisis de las leyes naturales bajo el punto de vista plástico, del papel del tema, la forma, el color, las proporciones, las deformaciones y los efectos. Ante cada uno de estos aspectos se define la actitud purista y se enuncian los principios. La matemática está presente a lo largo de todo el capítulo; el número como base de la belleza y el hormigón como técnica que permite el cálculo riguroso.

La singularidad del libro reside en el entendimiento del proceso de creación artística como trabajo intelectual en torno a los problemas de la forma.

El libro fue presentado junto a una primera exposición de obras de los artistas, quienes reconocieron posteriormente que las obras no estaban al nivel de la teoría: si bien sus ideas eran claras, no lo era tanto el mecanismo capaz de comunicarlas plásticamente. Realizaron también un cortometraje titulado *Après le Cubisme le Purisme*, que fue proyectado a continuación de un documental sobre el Cubismo y provocó el abandono de la sala por parte de los pintores cubistas.

A lo largo de las páginas siguientes analizaré detenidamente el Purismo y sus leyes que, formuladas en *Après le Cubisme*, se desarrollan y definen en *L'Esprit Nouveau* y se resumen en *Foundations of Modern Art* de Ozenfant y *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier.

Après le Cubisme pretende desmitificar el Cubismo; para

ello demuestra cómo en muchos aspectos el Cubismo no es radical, revolucionario, sino simplemente un paso más, un pequeño paso en la evolución del arte a partir de Cézanne. Así, a la afirmación comúnmente aceptada de que el Cubismo es el primer arte para el cual el tema del cuadro no es relevante, oponen el hecho de que la descripción ya es sometida a las exigencias de la plástica en pintores como Ingres, Courbet, Cézanne, Seurat y Matisse.

En los pintores citados se observa un claro predominio de lo plástico sobre lo descriptivo, si bien la existencia del tema provoca en los espectadores unas resonancias capaces de desencadenar el mecanismo de la emoción. Por su parte el Cubismo, cuando prescinde del tema, convierte al cuadro en algo puramente ornamental, en una especie de tapiz, de arabesco incapaz de provocar sensaciones elevadas.

Los autores identifican la idea de "pintura pura" de los cubistas con la de "arte ornamental" y no con la de "arte puro" como éstos pretenden. El arte ornamental no tiene por objetivo la belleza, sino únicamente el placer de los sentidos; es un arte basado en las sensaciones primarias inmediatas. La crítica que Ozenfant y Jeanneret hacen a los cuadros cubistas es la de que en lugar de utilizar elementos tipo, de los que extraen leyes generales, los cubistas muestran siempre aspectos accidentales, anecdóticos, de esos objetos, casos singulares que no permiten deducir el tipo. Las pipas cuadradas y las botellas triangulares transgreden las respectivas

102 ideas generales de pipa y botella. El cuadro cubista se plantea como una deformación, con lo que se obvia la misión del arte, que no es deformar, sino utilizar formas universales fácilmente comunicables.

Otra de las críticas de Ozenfant y Jeanneret al Cubismo es la de permanecer ajeno a su época, ignorar los avances científicos y técnicos, ser un arte individualista; en realidad, ser una manifestación más del arte romántico.

En el Cubismo predomina la idea de modernidad asociada a lo insólito, a la voluntad de ser original por encima de todo. Para Ozenfant, el querer ser de su tiempo lleva implícita la voluntad de perdurar a lo largo del tiempo. De ahí que considere que el Cubismo, con su asistematicidad, sea un arte sin posibilidades de futuro.

La crítica se hace más dura cuando se extiende a los seguidores del Cubismo, ya que entiende que, si bien los grandes maestros han realizado aportaciones valiosas al panorama artístico, no así el innumerable grupo de pintores llamados cubistas, de espíritu poco crítico y que han convertido en apariencia, en maquillaje, aquello que los maestros habían obtenido tras costosas reflexiones y elaboraciones. Ozenfant, en diversos artículos aparecidos en *L'Esprit Nouveau* y sobre todo en *Foundations of Modern Art*, trata de forma distinta a Picasso que al resto de los cubistas. Para él, Picasso es el auténtico creador, el gran artista poseedor del don de la forma y del sentido del color.

"Las licencias aparentes de Picasso le están permitidas, ya

que se trata de abreviaciones y de síntesis; retomar tal cual (las fórmulas de un maestro) es componer un libro recortando en los textos las frases que a uno le gustan, es pretender hacer un árbol pegando a un tronco ramas tomadas de aquí y de allá." (11) Pero admite también que no puede atribuírsele a él solo la paternidad del movimiento: en realidad, a su juicio, la evolución lógica de la pintura así lo exigía; las experiencias de algunos artistas actuaron de catalizador.

Ozenfant y Jeanneret revisan también algunas de las críticas que comúnmente se hace a los pintores cubistas para llegar a la conclusión de que casi todas ellas son fruto de una mala interpretación de sus intenciones. Ante las críticas, Ozenfant y Jeanneret consideran que existe un gran desconocimiento del Cubismo, ya que la crítica en general lo alaba a causa de sus errores y lo rechaza por sus cualidades. Por ejemplo, al Cubismo se le tiene por un arte oscuro, no-transparente; no obstante, si se entiende el cuadro como un tapiz, como un trabajo puramente geométrico, no puede ser tachado de oscuro si los colores son bellos y su distribución adecuada. A este halo de oscuridad que rodea la obra cubista contribuye sin duda la idea de la cuarta dimensión, procedente de Apollinaire y otros teóricos del Cubismo; la asimilación grosera de la consideración del paso del tiempo o de la idea de simultaneidad a unas determinadas propuestas plásticas en dos dimensiones se interpreta por los teóricos como la cuarta dimensión, aquello que

permite plasmar en la tela objetos alejados en el tiempo o en el espacio. La cuarta dimensión no es más que una interpretación superficial y errónea de un concepto matemático. Los teóricos del Cubismo prometen y aseguran intenciones que los pintores no saben ni pueden satisfacer. También los títulos de las telas, puestos en muchos casos a posteriori, entorpecen su clara comprensión. De todos modos, en el libro se afirma que, en muchos casos, la intención de esos títulos era la de "exciter le bourgeois". En ciertos cuadros de aspecto abstracto el título es muy concreto, y el espectador trata sin éxito de reconocerlo en la tela. En ellos los objetos identificables como cifras o inscripciones, están utilizados por sus propiedades plásticas; del mismo modo, si se atisba alguna silueta relacionada con el título, la relación será secundaria ya que las formas se utilizan por sus cualidades pictóricas y no por su significado figurativo.

Apollinaire, y en general los escritores contemporáneos al Cubismo, que fueron en realidad sus difusores, tienen gran parte de culpa de su opacidad. En realidad, tanto para Apollinaire como para Cocteau o Reverdy, interesa más la figura de Picasso o Braque que la evolución de sus intenciones artísticas.

Los pintores cubistas han escrito muy poco sobre su propia obra. Hasta 1914, los únicos escritos de que se dispone son aforismos de Picasso, Braque y Gris y el libro *Du Cubisme* de Gleizes y Metzinger. La teoría cubista es pues una teoría a posteriori, instrumentalizada de forma interesada por los escritores.

Ozenfant y Jeanneret no entienden el Cubismo como un movimiento iniciador de una nueva época, sino como la conclusión lógica que clausura la pintura del diecinueve, en la que los pintores se preocupaban más por la manera de pintar que por la razón de la pintura.

Après le Cubisme no sólo puntualiza y acota las críticas del Cubismo, sino que su mayor mérito reside en ser capaz de hacer una valoración positiva del mismo y, al recoger estos aspectos, enunciar la propuesta purista en 1918.

El primer mérito del Cubismo es, a su juicio, el de haber liberado el arte del peso de la tradición y de las convenciones, tarea por otra parte iniciada por el Naturalismo, el Impresionismo y el Fauvismo. Todos estos movimientos habrían tratado cada vez con mayor intensidad de violar las leyes establecidas, pero siempre dentro del ámbito del arte representativo. El Cubismo concluye este proceso al prescindir incluso del tema del cuadro.

Pero el rasgo más sobresaliente del Cubismo es la valoración de los aspectos plásticos sobre los descriptivos. La ausencia de tema o, mejor dicho, el desinterés por la apariencia de las cosas en favor de su valoración en términos de color y forma es también, como ya se ha visto, el resultado del paulatino protagonismo de la forma. Para Ozenfant y Jeanneret este proceso arranca de la historia. A lo largo de su devenir se encuentran obras de arte capaces de provocar emociones, de excitar nuestra sensibilidad, aun desconociendo sus intenciones representativas o simbólicas,

104 de crear en nosotros "estados estéticos", como lo hacen algunos cuadros cubistas. Con el Cubismo el cuadro ya no está al servicio de una idea ajena a él, sino que únicamente responde a sus propios propósitos. El cuadro deja de ser el intermediario. Ozenfant lo define así:

"El Cubismo es la pintura concebida como una relación de formas que no están determinadas por ninguna realidad exterior a ellas." (12)

Otro logro del Cubismo es el de haber reducido el ámbito de lo feo. Al mostrar armonías y relaciones desconocidas, y hacer que sean aceptadas por el espectador, el Cubismo abre nuevas posibilidades y amplía el campo de la belleza. No obstante este mérito tampoco debe ser exclusivamente atribuido al Cubismo, ya que en el momento en que éste se produce, las tendencias pictóricas en general muestran gran rechazo por la pintura amable y elegante; Cézanne, Matisse y Van Gogh, entre otros, actúan contra los cánones de belleza establecidos.

Al Cubismo corresponde, indiscutiblemente, y así se lo reconocen Ozenfant y Jeanneret, el haber eliminado de la pintura las formas complejas y recargadas al reducirlas a geometrías elementales. Las obras cubistas pueden ser analizadas en términos de geometrías simples. El Purismo recogerá este gusto por la geometría.

También es valorada positivamente la utilización del color por parte de los cubistas; para éstos el color carece de valor descriptivo y es utilizado en función del juego de ten-

siones y equilibrios que se establecen según la lógica del cuadro.

Ozenfant traza una clara distinción entre el período conocido como Cubismo analítico (1907-1911) y el Cubismo sintético (1911-1914).

1912 es una fecha crucial del Cubismo, ya que en ella Braque y Picasso producen sus cuadros más rigurosos y austeros en los que limitan formas y colores hasta reducirlos al mínimo. En realidad, como ya he explicado, los cubistas llegan a esta situación un poco a su pesar, ya que no hay que olvidar que el Cubismo nunca negó ser un arte representativo, aunque lo fuese de ideas y no de realidades o impresiones. Resulta difícil distinguir entre los cuadros de Braque y Picasso de esta época. El Cubismo llega así a un cierto universalismo poco acorde con el temperamento individualista de sus autores; esto precipita la invención del collage. Con el collage aparece la idea de cuadro-objeto, construido mediante el juego de formas y de colores; el cuadro-objeto modifica el mecanismo de la emoción; ésta ya no procede de un elemento exterior reproducido en el cuadro, sino de sus propias leyes. Esta segunda época cubista es rica en innovaciones y propuestas originales, cuya influencia se hará notar en estéticas posteriores. Es el período de máxima libertad, libertad de técnica, de formas; se amplían las gamas de colorido y se afirman las individualidades. Ha pasado ya el momento heroico y la pintura trata de buscar el consenso del espectador; son cuadros cada vez más

decorativos y menos cargados de intenciones, de ahí que Ozenfant y Jeanneret los consideren arte ornamental, como de tapicería. Es el manierismo cubista.

Para nuestros autores, en el Cubismo las formas y colores juegan el papel de los sustantivos en el lenguaje. Así como la habilidad del escritor reside en la elección adecuada de las palabras que le permiten expresar con mayor claridad una idea, en el Cubismo el acto de creación está en la correcta elección de las formas y colores y en su combinación, entendidas aquellas como palabras plásticas. No obstante, en el caso de la pintura no existe un diccionario universal, y corresponde a cada pintor establecer su propio vocabulario plástico. Juan Gris será el teórico de este periodo sintético, y a partir de esta teoría –corroborada algunas veces, rebatida otras– Ozenfant elaborará el Purismo; para ello recogerá intenciones del Cubismo, establecidas en la mayoría de los casos de forma intuitiva, y tratará de extraer de ellas unas leyes universales; tratará en suma de dotar al Cubismo de una teoría sólida, de un conjunto de reglas que permitan configurar un sistema. El Purismo será en realidad la toma de conciencia de los logros cubistas, de su alcance y de su significado.

En escritos posteriores a *Après le Cubisme* su valoración será cada vez más positiva. Ozenfant reconocerá lo mucho que le debe y olvidará la virulencia con la que lo atacó en sus primeros escritos. Para Ozenfant el Cubismo supone la primera actitud moderna frente al arte.

EL PURISMO: DEFINICIÓN, TEXTOS

106 El Purismo trata de poner orden en las ideas del Cubismo, de eliminar de éste todo lo que tiene de oscuro y subjetivo para poder formular un nuevo sistema estético. El último capítulo de *Après le Cubisme* define someramente sus rasgos principales, que serán desarrollados con detalle en diversos artículos de *L'Esprit Nouveau*, en particular en "Le Purisme" (13).

El Purismo pretende enunciar principios, sintetizar ideas y proponer aspectos concretos de la creación pictórica. Para Ozenfant y Jeanneret, el Purismo es el heredero directo del Cubismo, pero su estética no es intuitiva, sino fruto de la reflexión acerca de los problemas del arte. A partir del Cubismo, el Purismo plantea como objetivo la búsqueda de la universalidad, de una estética basada en principios de orden superior, espiritual. Para llegar a ello, analiza las sensaciones que la obra de arte –sus formas y sus colores– producen en el espectador, al margen de los contenidos representativos o simbólicos de la obra. La intención del cuadro purista no será la de "representar" algo, sino la de desencadenar en el espectador determinadas sensaciones mediante la combinación de formas y colores. El Purismo entiende la obra de arte como: El Purismo va en busca de las constantes, de las reacciones universales producidas por las sensaciones, a fin de establecer un teclado de expresión; el artista purista deberá trabajar según este teclado a fin de que la obra así constituida transmita las sensaciones pretendidas. Este teclado se formará mediante la combina-

ción de formas elementales y gamas de colores. El Purismo, pese a su raíz intelectual, es un arte sensorial, que se dirige a los sentidos. El cuadro purista se entiende como la máquina de emocionar. Al tratar de conmover, de emocionar, el Purismo se aleja de la pintura "ornamental", cuyo objetivo es complacer; las sensaciones producidas por el Purismo no son necesariamente agradables, en ocasiones irritan o causan desasosiego.

El Purismo utiliza en muchos casos la terminología científica; términos como precisión, rendimiento, selección mecánica, cuantificación de las sensaciones, etc. , aparecen a menudo en sus textos. De ello no debe deducirse que el proceso de producción de la forma se realice mecánicamente, de que se trate de un arte científico, ya que el arte y la ciencia persiguen distintos objetivos. El Purismo no realiza un análisis "científico", exhaustivo y sistemático de los elementos, sino que únicamente trata de definir y acotar aquellos cuyo potencial plástico es sugerente.

La geometría, con sus formas puras, cuadrado, círculo y triángulo, permite el control de las sensaciones; la geometría, pues, estará en la base del análisis purista. El concepto de belleza se identificará en muchos casos con el de forma pura.

Ozenfant y Jeanneret, al definir el Purismo, son conscientes, y así se refleja en sus escritos, de la singularidad del momento en que se encuentran, de que se dan las condiciones para que el arte pueda dar un paso de gigante.

Frente al Cubismo, cuyos títulos sugieren distintas lecturas al espectador, el cuadro purista se presenta como algo concluso, que empieza y acaba en el estudio del pintor; a él corresponden todas las decisiones y el papel del espectador será sólo el de resonador, entrará en vibración con el cuadro sin añadirle ni descubrirle nada. El artista controlará las reacciones provocadas por los estímulos visuales.

Si la universalidad es su objetivo, el rigor es su forma de actuar; por ello valoran los atributos de la máquina, la precisión, la economía, la ausencia de desperdicio. Ya en *L'Elan*, nº 9, Ozenfant publicaba un artículo de André Lhote titulado "Totalisme" en el que se refería al "espíritu mecánico" e identificaba la civilización moderna con la aparición de la máquina, entendida como fenómeno espiritual, en tanto que reproductora del modelo del pensamiento del hombre. Ozenfant asume también los valores de la máquina transformándolos en cualidades estéticas. La universalidad y el rigor pretenden hacer del Purismo un arte auténtico situado por encima de modas y gustos y con voluntad de permanencia.

El término Purismo fue escogido por Ozenfant y Jeanneret por sugerir claridad, ausencia de lo superfluo, rigor. Ozenfant, en sus memorias, afirma que tal vez hubiese sido más adecuada la denominación de "esencialismo".

Raynal habla así de este movimiento: "Con verdadera alegría de espíritu celebramos en las obras de Ozenfant y en las de Jeanneret la llegada de una reacción total contra el

dominio de la habilidad manual, el culto al encanto; contra todos los elementos cuyos efectos son sin duda irresistibles pero también pasajeros, tan pasajeros como los de las drogas afrodisiacas." (14)

Esta actitud, ensalzada por Raynal, fue criticada por la mayoría de sus contemporáneos, que la consideraban poco adecuada a la imagen del artista bohemio; Ozenfant y Jeanneret hacían de sus ideas una forma de vida y por ello eran considerados poco artistas.

Ozenfant y Jeanneret reconocen en su pintura una tendencia "hacia el cristal", es decir, a organizarse como los cristales en el mundo minera, a través de configuraciones geométricas, como resultado del conflicto entre fuerzas internas y externas.

Para ellos el Purismo es más que una estética, es una supraestética, no es una modalidad de arte, sino una actitud frente a él y un procedimiento para producirlo. Es el nuevo lenguaje plástico capaz de dar cuenta de la época. : "El Purismo quiere concebir con claridad, ejecutar lealmente, de forma exacta, sin desperdicios; se aleja de las concepciones confusas, de las ejecuciones someras, crispadas." (15) El Purismo elimina del cuadro todos aquellos aspectos que pueden contribuir a falsear las nociones universales. Las deformaciones, la perspectiva, el uso de la luz y la imagen del movimiento hacen referencia a situaciones accidentales, singulares, en tanto que la obra purista es por definición estática y general. Para ello utilizan los recursos del dibujo

108 arquitectónico, la planta, el alzado y la sección, como mecanismos que definen de manera objetiva los elementos. El rigor purista exige también el dominio de la técnica, no para utilizarla como criterio de valoración, sino debido a que en el artista que no la domina se empobrecen las concepciones por falta de recursos.

En *Foundations of Modern Art* Ozenfant compara Dada y Purismo. Considera que lo único que tienen en común es la voluntad de sanear el arte; pero mientras Dada lo hace a través de la crítica y la parodia de las viejas formas, tratando de acabar con el arte (pero no obstante sin poder evitar que se produzcan, "a pesar suyo", obras de valor debido a la calidad de aquellos artistas), el Purismo lo hace reclamando la necesidad de la disciplina, del orden, en el marco del sistema pictórico. Por ello deduce normas y establece estándares. Edward Fry ha calificado al Purismo como la herejía calvinista del Cubismo. Las ideas puristas tuvieron gran difusión en su momento y muchos críticos la consideraron como la aportación cultural más importante de la inmediata postguerra.

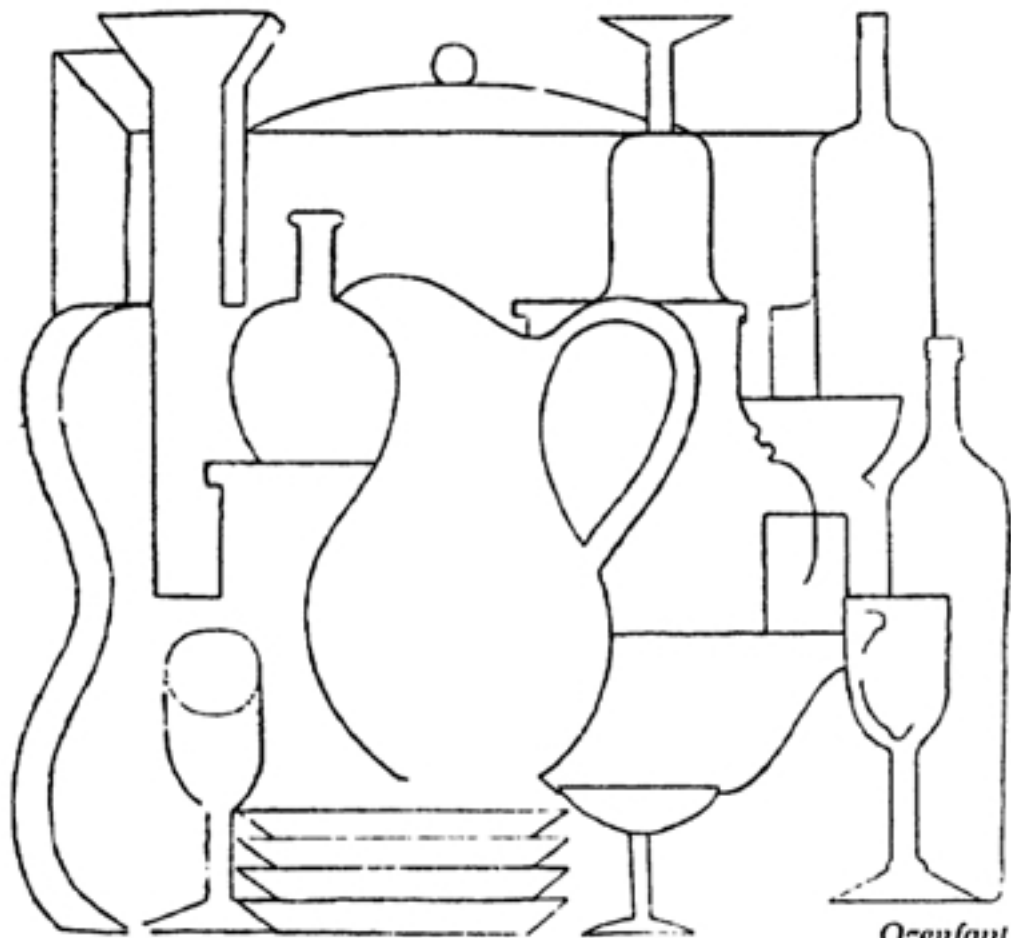
Antes de analizar con detalle los distintos aspectos del Purismo, creo necesario hacer una referencia al elemento purista como unidad a partir del cual se desarrolla el Purismo. En apartados posteriores volveré sobre el tema del elemento purista al analizar su evolución a lo largo de las obras de Ozenfant y Jeanneret.

El cuadro purista se construye a partir de unos elementos-tipo

que se relacionan entre ellos según determinados mecanismos o trazados.

El elemento purista es la palabra plástica y, como en el lenguaje, a cada palabra corresponde una determinada reacción por parte del oyente o del espectador. Esta palabra plástica debe referirse a elementos universalmente conocidos, pues, en caso contrario, precisaría siempre de ir acompañada de una explicación. Por ello el Purismo niega la deformación de los objetos; el objeto purista recupera sus auténticos y eternos contornos. La botella purista no podrá ser nunca triangular, pues se trataría de un objeto singular, en tanto que en el Purismo el elemento es la idea general de botella. Esta vuelta al objeto no debe ser interpretada como un paso atrás en el camino de la abstracción. Los cuadros puristas, pese a estar formados con elementos totalmente identificables, se plantean de forma mucho más abstracta que los cubistas: únicamente en términos de forma y color; no obstante, por tratarse de formas conocidas, permiten desencadenar en el espectador determinadas sensaciones controladas por el autor.

La vuelta al objeto no es, pues, una vuelta a la naturaleza, a la copia de los elementos reales, de sus aspectos accidentales; se trata de: "... una creación pictórica que extrae del objeto-tema sus propiedades orgánicas; tiene por finalidad materializar el objeto en toda su generalidad e invariabilidad... Es una creación tanto plástica como lírica, que organiza en un sistema plástico las propiedades físicas,



Ozenfant 1921

110 constantes y esenciales de las cosas, de acuerdo con una cualidad especial, difícil de definir con palabras y que es precisamente el estado de lirismo provocado en el artista por las cosas que nos emocionan por su consonancia con el sistema del mundo. " (16)

El Purismo utiliza elementos primarios dotados de resonancia secundaria, según explican Ozenfant y Jeanneret al analizar el mecanismo de la emoción. Al entrar en el detalle de las características del Purismo, explicaré este análisis de las sensaciones.

El elemento purista es el resultado de la depuración de la forma de un objeto hasta convertirse en estándar; para alcanzar el sentido deberá establecerse una sintaxis, un sistema constructivo o de relaciones modulares que dé unidad al conjunto. Para el Purismo, el acto auténtico de creación reside en la elección de los elementos y de los criterios de relación, es decir, en la idea o "proyecto" del cuadro, en la intención de construir un espacio pictórico; la realización, es decir, la materialización de la idea no es más que la consecuencia de la concepción, e incluso pudiera ser realizada por otros.

La relación entre los distintos elementos es de carácter espacial, si bien se desarrolla en el marco de las dos dimensiones. No es por ello de extrañar que los mayores logros puristas puedan ser transcritos, elaborados y desarrollados en la arquitectura. La espacialidad de ésta permitirá ampliar el campo de las relaciones. En realidad, se trata de una pin-

tura construida, pintura arquitecturizada en palabras de Jeanneret, que tiende naturalmente a la tridimensionalidad. Como ya he dicho, el elemento purista se presentará siempre en planta, alzado y sección, recursos propios de la arquitectura. En *Hacia una Arquitectura*, se recoge la aplicación del pensamiento purista a la arquitectura. Pero es tal vez en "El Espíritu nuevo en la arquitectura" conferencia pronunciada por Jeanneret en 1924, donde queda mejor resumida la arquitectura purista.

Es sabido que Le Corbusier entendía la pintura purista como el laboratorio secreto de su arquitectura; pero esta correspondencia pintura-arquitectura debe ser también entendida en sentido inverso; es su idea de arquitectura la que le permite reducir las relaciones espaciales para transferirlas a la tela y considerarla como el campo más útil y adecuado por la experimentación. Para Le Corbusier la pintura es la precursora del arte moderno, ya que "ha abandonado el muro, la tapicería o la urna decorativa y se encierra en el cuadro, nítida, plena de hechos, alejada de la figuración que distrae. Se presta a la meditación. El arte ya no cuenta historias, sino que hace meditar. " (17)

Antes de seguir adelante con el análisis del Purismo, dedicaré unas páginas a las publicaciones a través de las cuales Ozenfant y Jeanneret, ora juntos, ora individualmente, lo desarrollaron y acotaron.

De la colaboración entre Ozenfant y Jeanneret, afianzada con la redacción de *Après le Cubisme*, surge la idea de

una revista, *L'Esprit Nouveau*, que se convertirá en el vehículo de difusión de sus ideas. En ella se pretende, además, dar cabida a todos aquellos artistas y científicos interesados en proponer nuevas alternativas a las artes y las ciencias. Para Ozenfant, *L'Esprit Nouveau* representará la continuación de la tarea iniciada con *L'Élan*, si bien en este caso la revista se plantea a partir de unas intenciones concretas y definidas. El título, tomado de una frase de Apollinaire, resume las ideas puristas, entendido el espíritu nuevo como espíritu de precisión y economía, testimonio de una nueva época; el Purismo sería, pues, una nueva filosofía, una manera nueva de pensar y de sentir.

En la revista conviven figuras de ideas muy dispares. Artículos sobre Apollinaire o Marinetti son testimonio de esta voluntad integradora. No obstante, no debe entenderse con ello que *L'Esprit Nouveau* suscriba las ideas de todos sus colaboradores; en ella, tanto Dada como Futurismo son tratados con dureza, ya que para una revista que se declara de su tiempo, de un tiempo que precisa aportaciones concretas, no son admisibles aquellos movimientos estériles, incapaces de ofrecer alternativas auténticas.

L'Esprit Nouveau trata de aunar las ideas de orden y de progreso; se centra en los problemas que considera específicos del arte, los problemas de construcción de la forma, y excluye por tanto todo compromiso ideológico explícito. La polémica con Severini gira en torno al significado de la reducción del trabajo artístico a la lógica de la forma. :Nosotros no

abusamos de nada, y *L'Esprit Nouveau*, que defiende la lógica experimental, trata de precisar aquello que entiende por tal; antes que nada la búsqueda de los caracteres sensitivos perennes de las formas y los colores y la búsqueda de la propiedad del vocabulario plástico. " (18)

La polémica con Picabia está centrada en el análisis comparativo entre *Je sais tout*, revista Dada y *L'Esprit Nouveau*. Para Ozenfant y Jeanneret, a pesar de ofrecerse como una revista audaz, *Je sais tout* no es más progresista que *L'Esprit Nouveau*: es una recopilación de "singularidades" que pretenden ser populares a base de sorprender al lector. *L'Esprit Nouveau* busca la perfección y por ello nunca puede llegar a ser una revista popular.

Para Jeanneret, *L'Esprit Nouveau* será el intento de alcanzar la síntesis que la industria le había por medio del intercambio de ideas tecnológicas, económicas, sociales, intelectuales y artísticas.

Este espíritu unificador se comprueba en el empeño de encontrar un lenguaje común para todas las artes, tomando de cada una de ellas los términos más característicos y haciéndolos extensivos a los demás. En ella se dará constancia de los movimientos y tendencias contemporáneas, y se tomará siempre una clara postura respecto a ellos. De la Bauhaus opinan que: "Lo que es interesante en las elevadas intenciones de Gropius, es el hecho de aportar a la producción industrial el factor de perfeccionamiento de los estándares. Pero lo que entristece es tener que concluir con

112 que una escuela de arte está en la absoluta incapacidad de mejorar la producción industrial, de aportar estándares. No se dan estándares bellos y acabados. " (19)

El primer editorial es una justificación de la revista y una declaración de intenciones. Entre otras cosas, en él puede leerse lo que sigue: "Todo proclama la llegada de un espíritu nuevo y todo hace presentir que entramos en una gran época de arte y literatura. Nuevas formas innovadoras salen a la luz.

En pintura, en escultura, en literatura, en todas partes nacen fuerzas jóvenes y ardientes, animadas de sed de conquista...

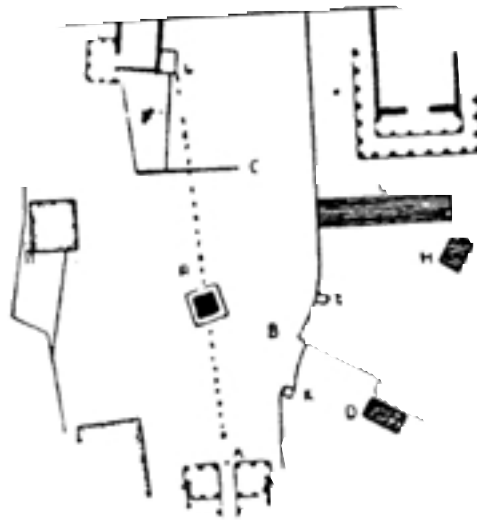
El espíritu que presidirá los trabajos de esta revista es el mismo que anima toda investigación científica. Existen hoy algunos esteticistas que, como yo, creemos que el arte posee leyes como la filosofía o la física... , queremos aplicar a la estética los mismos métodos de la psicología experimental, con toda la riqueza de medios de investigación que posee en la actualidad; queremos, en suma, trabajar para crear una estética experimental. " (20)

La explicación del Purismo se realiza en algunos casos por analogía. Por ello, en el primer número, Bissière dedica un artículo a Seurat; Ozenfant y Jeanneret consideran que Seurat representó la racionalización del Impresionismo, del mismo modo que el Purismo es la racionalización del Cubismo; en Seurat se reúnen las cualidades del espíritu sistemático y del poeta, de la tradición y de la modernidad.

También dedican varios artículos al Cubismo y a cada uno de sus principales artistas: Picasso, Braque y Gris, en los que desarrollan las ideas vertidas en *Après le Cubisme*. de forma más ampliada y documentada. En el nº 6, Ozenfant reclama la colaboración de Reverdy, ya que se sentía muy identificado con las ideas del poeta de la pureza, el defensor de la idea poesía pura. El artículo lleva por título "La estética y el espíritu. "

Después de tres años de publicación la revista ha cumplido ya gran parte de sus objetivos, pasa por dificultades económicas y se prevé, pues, que su duración no será muy larga. Por ello el interés de los escritores se centra en la publicación de los artículos reagrupados por temas en forma de libros. *Hacia una arquitectura* (1923) recoge los artículos de arquitectura escritos por Le Corbusier-Sagnier. *L'Art Decoratif d'aujourd'hui* (1925) reúne las críticas a las distintas exposiciones de arte decorativo. *La Peinture moderne* (1925) agrupa los artículos sobre pintura, así como la teoría purista. *Urbanisme* (1925) es el resumen de la teoría urbanística expuesta en *L'Esprit Nouveau*. En estos libros se resumen los 28 números de la revista.

Como ya se ha visto, las relaciones entre Ozenfant y Jeanneret se deterioran; esto, unido a los problemas financieros determinan el cierre de la revista a los cinco años de su publicación. Casi inmediatamente Le Corbusier crea otra revista: *L'Architecture vivante* (21), en la que están ausentes casi por completo los aspectos teóricos relativos al arte. La



114 revista, con una buena presentación y muchas ilustraciones, tiene como objetivo el dar a conocer al gran público la arquitectura nueva, entendida en su sentido amplio, es decir desde Perret a Le Corbusier.

L'Esprit Nouveau tuvo una gran difusión cultural por ser la primera revista de postguerra dirigida a un público que, cansado de los excesos Dada, reclamaba orden y claridad en el arte. Su fracaso económico no lo fue a la larga, ya que en 1921 Ozenfant, con gran visión de futuro, compró en la subasta de las colecciones Uhde y Kahnweiler, a precio irrisorio, algunos cuadros de Braque y Picasso, así como toda la tirada de 100 ejemplares de un grabado de Picasso inédito. Esta compra se hizo por cuenta de la sociedad de L'Esprit Nouveau y sirvió de compensación a los accionistas al cierre de la revista.

Hacia una arquitectura es la recopilación de los artículos sobre arquitectura aparecidos en L'Esprit Nouveau, de los que solamente los últimos se pensaron con la voluntad de construir un libro. Por ello, si bien todos giran en torno a los problemas de la arquitectura, cada capítulo puede ser entendido con independencia de los demás. Al principio de cada uno de ellos se establece el argumento que resume los temas desarrollados en él. Revisémoslos brevemente. El primer capítulo, "Estética del Ingeniero", valora las formas de las obras de ingeniería por reflejar el principio de economía; por adecuar los resultados a las exigencias empleando estrictamente los medios necesarios. Ello abre el

camino a una nueva plástica que el arquitecto debe recoger y utilizar de forma consciente.

El segundo, "Tres advertencias a los señores arquitectos", utiliza imágenes de obras de ingeniería como demostración de la posibilidad de asimilarlas a geometrías simples, y comprobar así que la geometría está en la base de la nueva estética: geometría en planta, que genera volúmenes geométricos controlados o envueltos por superficies dispuestas geoméricamente. Utilizan el concepto de "plan", que supone la organización en planta en la cual está contenida toda la idea del proyecto, como si se tratase del plan previo de una batalla, y abarca desde la vivienda al barrio y a la ciudad. En el tercero, "Los trazados reguladores" son definidos como garantía de un orden, como instrumento que establezca con mayor seguridad una jerarquía entre las partes, pero se subraya el hecho de que nunca pueden ser entendidos como sustituto de la inspiración o como fórmula mágica capaz de asegurar la validez de un proyecto.

El cuarto, "Ojos que no ven", se refiere a las imágenes de los barcos, los aviones y los automóviles para ejemplificar la adecuación de las obras de ingeniería a los programas exigidos por la vida moderna; en realidad, al observar con atención las ilustraciones, en particular en el apartado dedicado a los barcos, se comprueba que las imágenes de huecos corridos, la repetición de elementos de soporte, las pasarelas, galerías y barandillas serán traducidas de forma literal en la arquitectura de Le Corbusier.

El quinto capítulo, "Arquitectura", revisa las épocas históricas en las que la arquitectura ha adquirido el rango de obra de arte, de obra plástica por encima de su uso concreto. Grecia, Roma y el Renacimiento en la figura de Miguel Ángel son los hitos que permiten recorrer, a través de similitudes, la evolución de la historia de la arquitectura, y situar en último lugar, cronológico, no jerárquico, la arquitectura moderna. "Casas en serie" encabeza el sexto capítulo. Con este título Le Corbusier presenta sus proyectos de viviendas, las casas de estructura "Domino", la casa Citrohan –analizable como tipo que puede ser agregado tanto en longitud como en altura (inmueble villa)– y la casa Monol. Insiste en la importancia de la relación frente al tipo, de la capacidad de crear espacios urbanos al establecer jerarquías entre los distintos elementos. Las casas en serie recogen los avances técnicos que permiten su producción de forma repetitiva, pero con ello no se limita, no obstante, la creatividad del arquitecto, sino que se la sitúa a un nivel más elevado, el de la escala urbana.

Finalmente, el último capítulo, "Arquitectura o Revolución", puede entenderse como un resumen de lo dicho en capítulos anteriores: los tiempos han cambiado, la evolución de los cincuenta años anteriores a la guerra ha sido superior a la de diez siglos; por tanto, la arquitectura debe olvidar las formas del pasado y adecuarse a los tiempos, resolver el problema de la vivienda y ayudado por la técnica, formular nuevas propuestas estéticas.

Para entender esta revolución en arquitectura creo conveniente recurrir a los Cinco puntos sobre una nueva arquitectura, escritos por Le Corbusier en 1926. Estos cinco puntos –que Le Corbusier propone no como tesis a priori, sino como fruto de su ejercicio del proyecto–, si bien se argumentan como fruto lógico de la aparición de nuevos materiales, técnicas, necesidades de economía, su valor reside, en realidad, en cuanto hay en ellos de premonición de un nuevo lenguaje arquitectónico. Todos ellos podrían resumirse así: los nuevos sistemas estructurales, que permiten separar el soporte de la forma del edificio, dan paso a la utilización de nuevos criterios para configurar plantas y volúmenes: criterios de proporción y jerarquía entre los distintos elementos, sin estar sujeto a limitaciones de orden constructivo. Lo mismo sucede en las fachadas que recuperan su valor de plano abstracto controlable desde principios exclusivamente formales, regulados por mecanismos de verificación como los trazados reguladores. Finalmente, el hecho de poder prescindir de la cubierta inclinada da lugar a la aparición de volúmenes puros, cubos, prismas, formas geométricas primarias, que a su juicio podemos percibir con claridad, sin ambigüedad y, por tanto, son bellas.

Para Colquhoun, Le Corbusier plantea los cinco puntos como reinterpretación de las reglas de la arquitectura clásica en clave moderna: el piloti es la respuesta inversa al podium de la arquitectura clásica, la ventana apaisada es la negación de la tradicional, suprimir la cubierta a dos

116 aguas representa transformar el ático en una habitación al aire libre, la fachada compuesta libremente niega la simetría de los huecos y la planta libre supone relevar a las necesidades estructurales de su función de compartimentar el espacio. Le Corbusier trata, en suma, de sustituir las reglas tradicionales por otras capaces de construir la forma de la arquitectura.

Para concluir el capítulo, nada mejor que una referencia a *Foundations of Modern Art*. Ozenfant recoge en este libro de forma detallada y extensa la teoría purista, desde la perspectiva que le proporciona el haber transcurrido ya diez años de la publicación de *Après le Cubisme*. El mayor esfuerzo del libro es el intento de ampliar el campo del Purismo a las demás artes, con objeto de poder mostrar la universalidad de sus principios. Para ello pretende seguir el desarrollo de la historia para detectar las constantes universales del arte. A ello dedica la primera parte del libro, cuyo título es "Balance". El análisis histórico del libro no pretende ser exhaustivo, sino puntual, es decir, se ocupa únicamente de aquellos movimientos o figuras singulares cuya existencia ha sido fundamental para el desarrollo del arte moderno. Las distintas formas de arte, literatura, pintura, escultura, arquitectura e incluso la ciencia, la religión y la filosofía, son estudiadas con detalle. Para Ozenfant, el romanticismo representa el primer paso hacia la modernidad, al romper con la tradición y sus normas. Hasta el romanticismo el arte había evolucionado muy lentamente, ya que las necesida-

des de orden superior en el hombre eran satisfechas por la religión. A mediados del siglo XIX, la religión pierde paulatinamente la primacía de los sentimientos superiores en favor del arte; esto precipita la evolución de los procesos artísticos. En literatura por ejemplo, el salto se produce a partir de Rimbaud, quien por primera vez libera la poesía de la tiranía de la convención poética; al poco tiempo, Mallarmé crea una técnica en la que rompe con la sintaxis y la gramática tradicional.

Esta primera fase de liberación del arte conduce inevitablemente a los excesos, las propuestas desmesuradas, las exageraciones, en aras de la libertad; la consecuencia lógica es la necesidad de acotar esa libertad, organizarla, encaminarla, eliminar las vaguedades en favor de la concisión. Esto resume la primera parte del capítulo titulado "Desde el diluvio hasta 1914".

La época de la guerra 1914–1918 es analizada a partir de la figura de Picasso y del Cubismo que se aglutina a su alrededor, y criticada en los apartados "Picassismo" y "Picassoides". A continuación analiza la situación del arte en la postguerra, y en ella los movimientos que tuvieron alguna relación con el Cubismo: Dada, Surrealismo, Neoplasticismo y Purismo, todos ellos comentados y criticados sobre la base de la idea purista. Con ello el Purismo queda definido claramente y situado en su correspondiente entorno.

La segunda parte del libro, "Las artes ilusorias", analiza la situación de las artes en el año 1928, cuando el progreso

ha reducido la jornada laboral, la sociedad tiene cubiertas las necesidades primarias y precisa de algo superior, sustituto de la religión, capaz de permitir la búsqueda de la felicidad. Las artes ilusorias, en particular las artes plásticas y la música, son capaces de sustituir la realidad y provocar sentimientos intensos. El hombre necesita tender hacia un ideal elevado, superior, que pueda acercarse a él pero sin lograr nunca alcanzarlo.

A continuación, analiza las constantes y los mecanismos de las sensaciones en las distintas artes. Para las artes visuales, amplía y completa el estudio de los colores y de las formas desarrollado en *L'Esprit Nouveau*. La geometría es el vehículo a través del cual se transmiten las sensaciones, el soporte geométrico que estructura la obra. Para Ozenfant, la auténtica obra de arte produce un sentimiento de emoción, no una sensación de placer. En música también las distintas armonías producen sensaciones diversas

"No existen notas falsas o notas prohibidas o legítimas... todos los medios son buenos si contribuyen a producir las sensaciones elevadas de las que he hablado. " (22)

En literatura, también trata de buscar las constantes, los pensamientos y las sensaciones universales, y llega incluso a afirmar, en contra de la opinión generalizada: "Sueño con un poema que incluso mejore con la traducción. " (23) Con ello afirma la supremacía de la concepción, de la idea entendida en su generalidad, frente a las singularidades propias de cada lenguaje.

El libro concluye describiendo la evolución del Purismo y proponiendo una nueva teoría, conclusión del desarrollo de las ideas puristas. Se trata de la teoría de las "Preformas" o imágenes preconcebidas (idea de resonancia), que en esencia se basa en la afirmación de que sólo es capaz de emocionarnos aquello de lo cual poseemos una imagen en el subconsciente. A partir de ahí sugiere que la calidad de la obra de arte será mayor cuando logre el máximo grado de adecuación de la forma a la preforma; con ello se obtendrá el máximo nivel de eficacia y por tanto de calidad. El libro concluye: "La búsqueda de la preforma, es decir la búsqueda de aquello que es más básico en el hombre, contribuye a purificar nuestros pensamientos, nuestros sentimientos, nuestros actos, nuestra vida, y su consecuencia mayor será que nuestro arte ganará en humanidad, universalidad y durabilidad. " (24)

JUAN GRIS Y EL PURISMO

118 Al referirme al Purismo resulta imprescindible mencionar la figura de Juan Gris, ya que, incorporado tarde al Cubismo, trata de sistematizarlo, de buscar sus leyes. El Cubismo de Gris es austero e intelectual y carece de la voluntad de agradar que puede verse en muchas obras de sus contemporáneos; por ello fue reconocido tardíamente. Como ya he dicho, Juan Gris es el eslabón que permite encadenar Cubismo y Purismo. Gris reflexiona acerca de la obra de arte y de la manera en que ésta se produce, como también lo hace Ozenfant, si bien sus procesos lógicos son inversos; Gris parte de formas abstractas, es decir del dominio general, para acabar por dotarlas de un significado concreto, particular y por tanto anecdótico. Gris va de la forma a la imagen, de la regla al objeto; Ozenfant y Jeanneret, por el contrario, parten de objetos concretos, los elementos puristas, para llegar a la abstracción al considerar la importancia de la relación por encima de la importancia de los objetos, convertidos en elementos abstractos. Convierten por tanto la imagen en forma, van de lo particular a lo general, del objeto a la regla. Todos coinciden no obstante en la voluntad de establecer un orden.

En *L'Esprit Nouveau*, Vauvrecy (Jeanneret) define la obra de Gris como sublime familiar, obra que no pretende ser bella en el sentido de agradable y, si bien al principio resulta incómoda, al final se gana al espectador a través del carácter doméstico de sus objetos. Para Jeanneret la obra de Gris participa de la razón y de la sensibilidad a partes iguales.

“La obra de Gris, llega en primer lugar a las fibras especiales de aquellos espectadores, que siendo más profunda y celosamente artistas que pintores, necesitan obtener de la organización severa del cuadro el alimento para alimentar una sensibilidad más exigente, más ponderable, menos novelesca e impetuosa.”(25)

Ozenfant, en sus memorias, reconoce que en 1922 la pintura de Gris acusa influencias puristas, si bien su teoría difería en muchos puntos de las teorías puristas. De todos modos, reconoce que Gris ejercía sobre él una cierta influencia, ya que, tal vez inconscientemente, la obra de Gris reflejaba en cierto modo su forma de pensar y, dado que se traba de una obra de gran madurez pictórica, a Ozenfant le servía como contrapunto de sus planteamientos. Sus discusiones se sitúan en torno a la idea del objeto. Para Gris los objetos que aparecían en sus obras eran ilusiones que carecían de entidad fuera del cuadro; Ozenfant le objetaba que toda ilusión es también “alusión”, y esta alusión debía referirse a objetos concretos; que el cuadro debe entenderse como la síntesis de dos tipos de visión: la de conjunto y la de los elementos. La relación tendrá sentido siempre que se establezca a partir de objetos que, como las notas de una composición musical, permitan que no “suenen falsa”.

Hasta aquí he trazado una visión global del Purismo, ahora quisiera explicar con más detalle cada una de sus características y de sus preceptos, que atienden tanto a conceptos



120 concretos y cuantificables como la forma o el color, y conceptos más abstractos e indefinidos como la sensación o el potencial plástico.

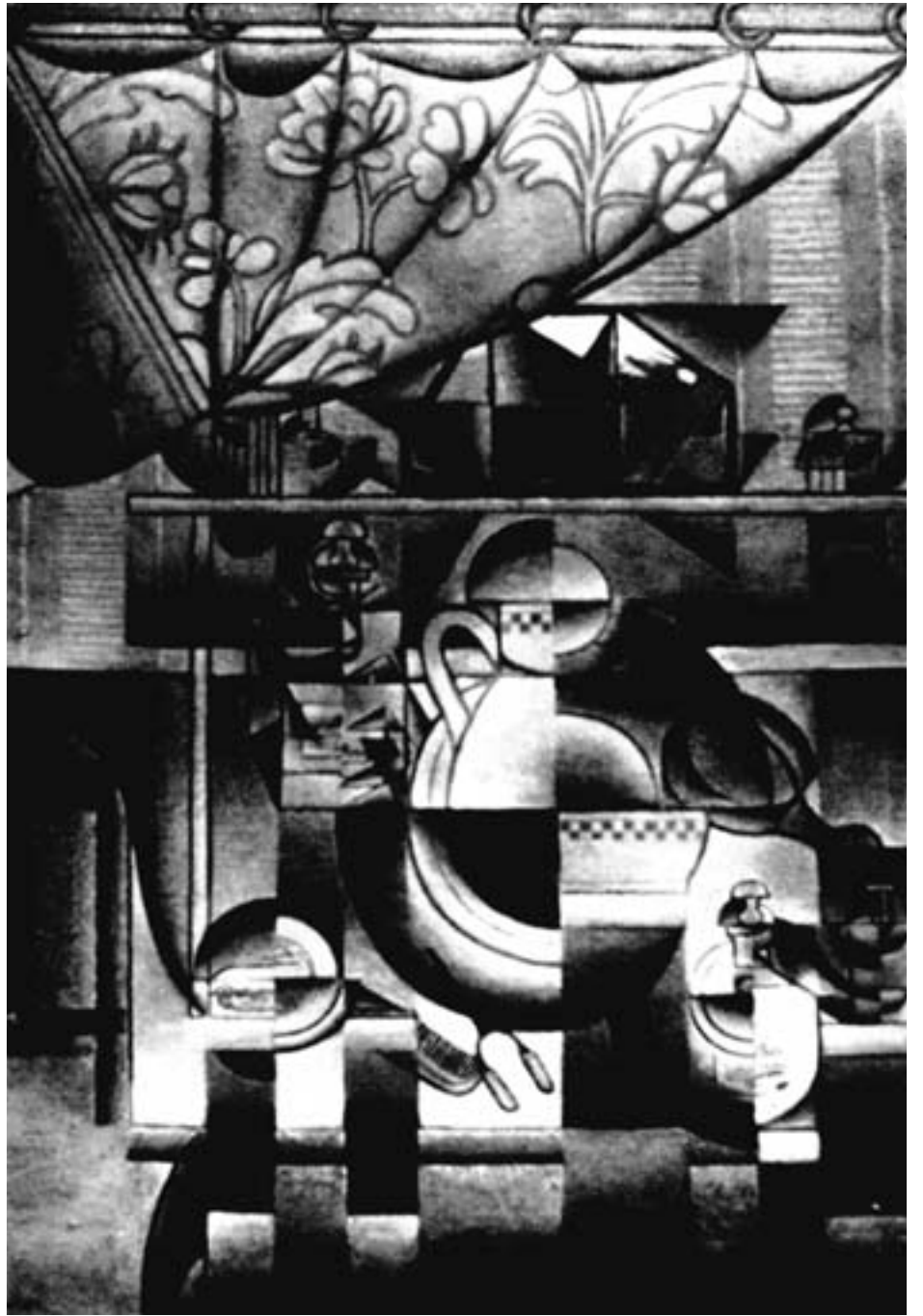
UNA NUEVA ESTÉTICA

En los escritos analizados, Ozenfant y Jeanneret definen el arte como sistema capaz de organizar sensaciones; a todo arte auténtico corresponde un orden estricto, ya que el hombre, en su estado superior, tiende naturalmente hacia el orden. La obra de arte es por tanto una labor de puesta en orden, una creación humana, artificial, distinta de la naturaleza, pero no ajena a ella, dado que, para modificarla, utiliza leyes deducidas a partir de la observación de los fenómenos naturales. El artista, emula a Dios en su capacidad para ordenar la naturaleza. Ni las leyes de la historia ni los condicionantes sociales determinan la obra de arte; ésta se produce según unas leyes constantes universales propias de la disciplina.

"Una obra de arte es una asociación, una sinfonía de formas constantes y arquitecturadas (construidas), tanto para la arquitectura y la escultura como para la pintura. " (26)

El arte moderno sustituye a la religión en su capacidad para satisfacer necesidades superiores del hombre, para ofrecerle las "certezas" que exige su espíritu. La obra de arte debe ser capaz de adaptarse a las exigencias de su tiempo, puesto que las necesidades superiores evolucionan con él; incluso debe ser precursora y adelantarse a estas necesidades.

La exactitud y el rigor han de ser las características del arte moderno, como lo son del espíritu científico de la época; arte y ciencia siguen procesos similares. En arte se utilizan los mecanismos de las sensaciones, constantes y por tanto



122 no susceptibles de perfeccionamiento, y así se puede llegar a resultados seguros. La ciencia se basa en la experiencia, es decir, se plantea el futuro a partir del pasado. El arte, por el contrario, actúa en presente; por ello no trabaja con hipótesis, sino con certezas, con aquello que sucede en el "instante vital". La noción de instante vital, en el cual tienen lugar de forma conjunta infinidad de acontecimientos, es más una idea espacial que temporal. La obra de arte, entendida como mecanismo totalizador y constructivo, aglutina diversas relaciones espaciales. La obra de arte así entendida lleva implícita la idea de tridimensionalidad.

En pintura, el espacio es virtual; en arquitectura y escultura, real. Los puristas reivindican el cuadro tradicional, no el fresco, el mural o el cartel. La pintura, al narrarse a sí misma, vuelve al estudio del pintor, y se encierra entre los límites del marco. Para ellos la elección del formato del cuadro no es un hecho indiferente, ya que condiciona la visión global y, por tanto, espacial de la obra. El formato define las dimensiones del plano, en el que la idea de volumen se sugiere mediante la superposición de contornos. La idea totalizadora de arte, la certeza de las sensaciones, la universalidad de sus leyes, no excluye ni suaviza la concepción de la obra de arte como acto de creación individual, fruto de la sensibilidad del artista, de sus dotes innatas, que no pueden transferirse ni comunicarse.

Para los puristas, la obra de arte produce en el espectador

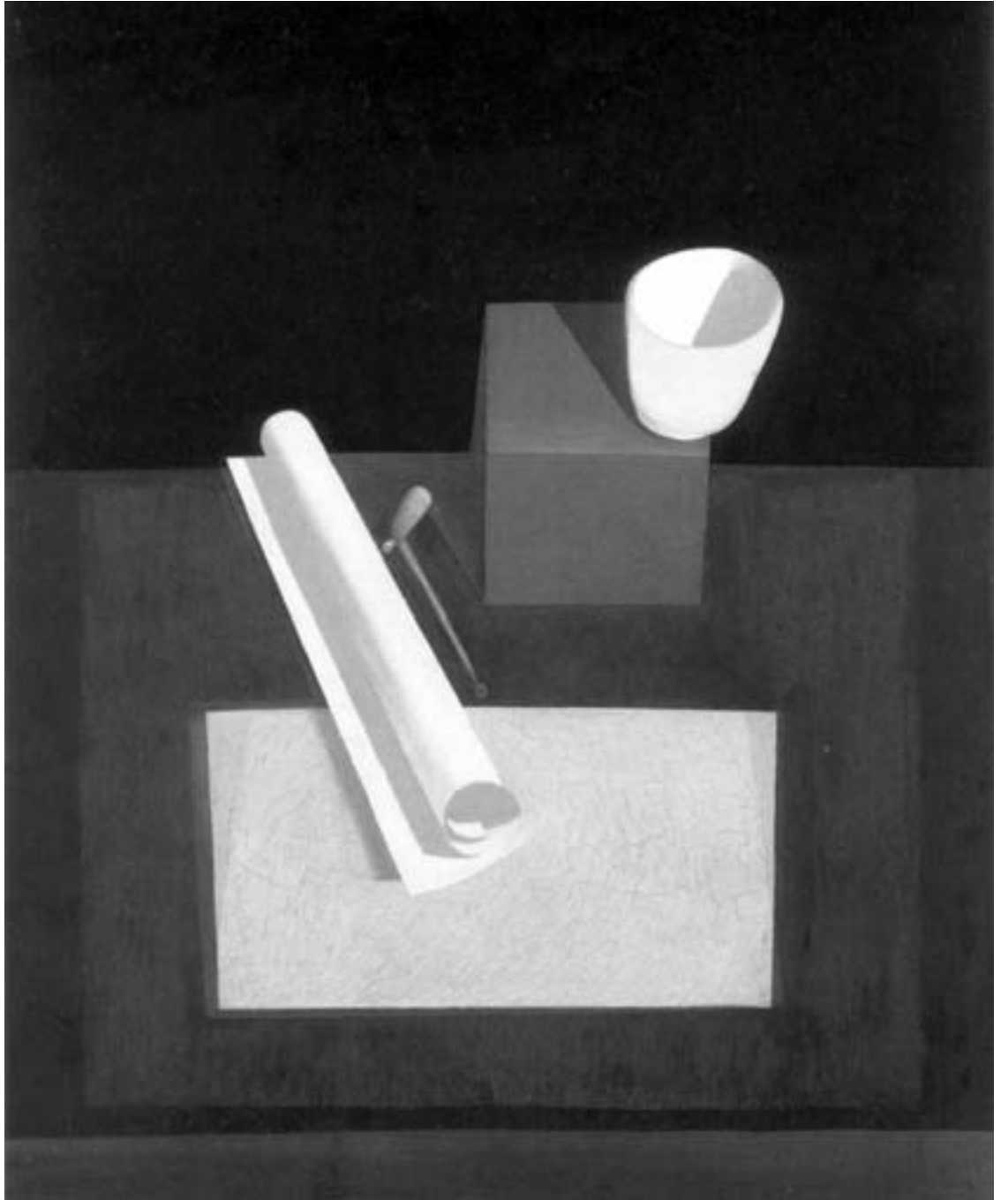
sentimientos elevados; en ello reside su autenticidad. Es el equilibrio perfecto entre sensibilidad y reflexión.

Ozenfant y Jeanneret, con el Purismo, tratan de formular una estética objetiva basada en elementos cuantificables y comparables. Para ellos, la idea de lo bello entendido como aquello que "gusta universalmente", que causa placer, es de orden particular, subjetivo y personal, y en ella se entremezclan los conceptos de agrado, seducción y utilidad. Lo agradable no deja mella en el espectador, es el arte ornamental que obedece a la moda y que es considerado un "arte de alquiler".

La idea clásica de belleza hace referencia a las aptitudes del espectador y no a las cualidades del artista; por tanto, respecto a ella es difícil que exista consenso. La auténtica belleza, por el contrario, es aquella que produce emociones profundas y duraderas; lo bello es para los puristas lo sublime, idea cercana a la de felicidad.

"El estudio de los aspectos constantes y universales de las sensaciones, de sus cualidades intrínsecas, permite crear una estética sin que en ella tenga que intervenir el juicio de valor "belleza". (27)

Estos aspectos universales permiten valorar las obras de arte a lo largo de los siglos; pueden existir diversidad de opiniones acerca del grado de belleza de una obra de arte, pero existe una reacción universal: la obra de arte auténtica nunca deja indiferente al espectador, siempre provoca o modifica su estado de ánimo, produce una reacción



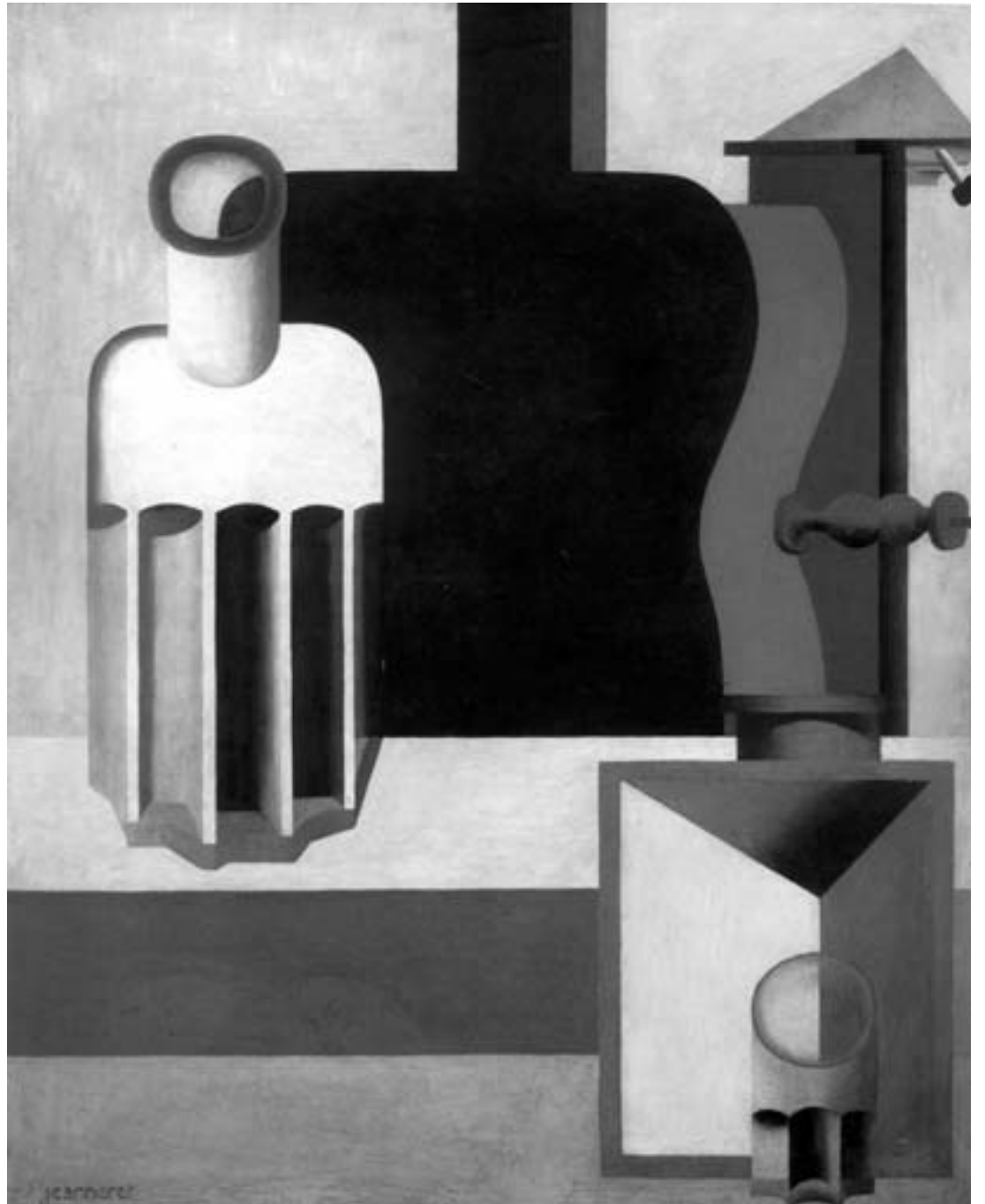
124 emocional de carácter intelectual. Formas, colores y sonidos actúan con los mismos mecanismos que el dolor o el placer. Es la idea de "belleza sin signo" que incomoda o sublima. Tal vez la música permita mostrar con mayor claridad la diferencia entre las sensaciones de agrado que produce una composición amable y la reacción de violencia con la que es recibida cierta música contemporánea.

Si la máquina, precisa y ajustada, es el símbolo de la época moderna, y la emoción es el sentimiento elevado del hombre, resulta evidente concluir que la obra de arte, el cuadro en particular, pueda ser entendida como "la máquina de emocionar", el mecanismo perfectamente sincronizado que permite llevar al hombre a estados superiores que únicamente había alcanzado mediante la religión. Ozenfant y Jeanneret denominan estas sensaciones cuantificables sensaciones matemáticas, entendida la matemática como la ciencia superior que supone la idea de exactitud, de ley general, de la que ha desaparecido toda incertidumbre. La idea de belleza será, pues, la de un estado superior consciente, el estado de "lirismo matemático".

En la sociedad moderna, el artista modifica su papel tradicional; ya no es el artesano cuya mayor cualidad es la habilidad en el manejo de una determinada técnica. El artista moderno trabaja con los aspectos superiores del hombre, ideas y sentimientos; por ello la rotura entre el arte moderno y el arte del pasado es total. Eso no significa que el pasado no haya dejado obras de arte valiosas, pero en

ellas siempre se trasciende la mera calidad de artesano. Para Ozenfant y Jeanneret, el artista moderno forma parte de una elite, a la cual sólo pueden acceder aquellos que, liberados por la máquina del trabajo manual, encaminan sus esfuerzos hacia trabajos intelectuales. El artista ocupa así un lugar singular, privilegiado, en la sociedad. El arte, al perder su función utilitaria, reduce necesariamente su ámbito a aquellos que necesitan de la poesía.

El Purismo pretenderá determinar las exigencias de poesía de la época moderna y descubrir los mecanismos para satisfacerlas. La nueva elite buscará sus raíces en la tradición a fin de poder perdurar en la historia. No se identifica con ninguna clase social determinada, pero es consciente de que si el arte es patrimonio de una elite no podrá dirigirse a las masas. Éstas no accederán al privilegio de pertenecer a la elite, pero sí podrán acercarse si se dejan guiar y orientar por ella. Este artista nuevo es capaz de producir obras de arte que provoquen cambios en la sociedad, que modifiquen la sensibilidad de la época. Pero, dado que el arte evoluciona cada vez con mayor rapidez, el desfase entre arte y sociedad –que asume siempre con lentitud las innovaciones artísticas– se acentuará: "Felizmente cada vez resultará más difícil hacer arte. Lo más difícil será reformarnos, adecuarnos; uno deberá hacer en sí mismo una reforma total, crear instintos nuevos, hacer colaborar lo más eficazmente posible nuestro inconsciente y nuestra razón: ésta avanzará siempre más rápidamente que aquél. " (28)



PRINCIPIOS TEÓRICOS

126 Al hablar de los cinco puntos de la arquitectura nueva se ha podido comprobar cómo en Le Corbusier existe la voluntad de enunciar preceptos que permitan el control de la forma. Ozenfant y Jeanneret definen el Purismo mediante unas leyes que no pretenden limitar el papel del artista, coartar su libertad, sino por el contrario, ofrecerle la certeza de que dispone de los mecanismos adecuados para producir la obra de arte. Ésta lleva en sí la necesidad de orden, de acotar el campo de actuación para trabajarlo con mayor intensidad. El orden unifica, da cohesión a las distintas intenciones; la idea de orden es la idea de proyecto, de sistema de relaciones. Se alude así a un orden geométrico, artificial, que se contrapone a la forma orgánica de la naturaleza y la domina. El orden supone jerarquía, organización según un objetivo preciso. En pintura, los elementos-tipo se relacionan para formar el cuadro, en arquitectura se trabaja con el plano, el volumen y la luz.

El Purismo, limita las formas a geometrías simples, abstrae los objetos hasta convertirlos en elementos-tipo, utiliza únicamente determinadas gamas de colores y relaciona todo ello mediante trazados. La norma es por tanto algo necesario, que estructura; es un instrumento y un estímulo para el artista, que le permite desarrollarse con mayor seguridad y libertad.

"Un gran arte constructivo partirá necesariamente de una elección analítica, y necesariamente de materiales escogidos por nuestros sentidos humanos; pero estudiando el

universo presente esta asociación se elevará sobre las contingencias groseras y fugitivas y expresará una ley. De la obra debe deducirse la ley. La ley causa el mayor deleite al espíritu." (63)

En Ozenfant y Jeanneret, la idea de belleza, de emoción, va ligada al estudio de las sensaciones, que clasifican según dos tipos: primaria y secundaria.

La sensación primaria es la reacción inmediata, universal, constante y determinada que produce en todo ser humano el juego de las formas y los colores primarios. Solamente éstas poseen propiedades estándar que pueden definir un tipo determinado. La sensación primaria es la percepción del tipo. Se trata de una reacción que puede ser explicada en términos fisiológicos, propia de la naturaleza humana, y en la que no influye la formación o la cultura. Estas sensaciones constituyen la base del lenguaje plástico, son las palabras de este lenguaje universal y por tanto transmisible. El arte se construye, pues, sobre estas sensaciones estándares.

Ozenfant y Jeanneret entienden que un arte basado exclusivamente en las sensaciones primarias sólo puede ser ornamental, como el arte primitivo y también el arte abstracto. Estas formas de arte satisfacen únicamente las necesidades "decorativas" del hombre.

A la reacción inmediata, puramente física, producida por las formas y colores, se asocian impresiones complejas de orden psicológico: se trata de las sensaciones secundarias.

SIGNIFICANCE OF STRAIGHT LINES



SIGNIFICANCE OF CURVES



GAMUT OF MOVEMENT



128 Éstas son de orden particular, dado que varían en función de la cultura o la herencia histórica de cada individuo. Existirán, pues, infinitas sensaciones secundarias; con ellas se organizan y controlan las sensaciones primarias al llevarlas al cerebro y desencadenar los mecanismos del recuerdo y la asociación. Se consigue así provocar emoción en el espectador. Los colores, por ejemplo, en nuestra cultura occidental son asociados a fenómenos concretos: el azul sugiere cielo, el verde hierba y el marrón la tierra; al utilizarlos de forma diversa se transgrede la convención y se provocan reacciones específicas. El arte fundamentado únicamente sobre sensaciones secundarias carece de base plástica que posibilite su comunicación y transmisión. El arte simbólico es un arte basado en la sensación secundaria por lo que, para su comprensión, es preciso poseer la clave que identifique los distintos símbolos. Se trata pues de una forma de arte oscura, destinada únicamente a iniciados.

El Purismo utiliza elementos primarios con resonancia secundaria. Con las formas y colores primarios forma un primer teclado, el fisiológico, al cual se le superpone el teclado psicológico, el de las sensaciones secundarias. La obra de arte es la síntesis de ambos teclados.

Para Ozenfant y Jeanneret el arte no debe copiar la naturaleza, pero tampoco puede prescindir totalmente de ella; el Purismo se distancia tanto del naturalismo como de la abstracción pura, y considera que el hombre precisa tener a la naturaleza como punto de referencia. Ozenfant explica

en sus memorias que Mondrian trataba de convencerle de que sus cuadros no evocaban nada conocido, concreto; Ozenfant respondía que en realidad se parecían a todo aquello que en nuestro entorno está cuadrículado: pavimentos, vidrieras. La calidad del artista reside precisamente en su capacidad para obtener de la naturaleza los estímulos precisos, las formas que entran en resonancia con el hombre, y organizarlas de forma rigurosa.

La pintura purista se construye a partir de elementos-tipo y, por tanto, universales, que suponen la reducción del objeto a sus características comunes y generales. La botella-tipo será aquella imagen que reúna los elementos básicos e invariantes de la botella: tapón, cuello y cuerpo, todo ello de forma cilíndrica. No será la representación de una botella, será una forma abstracta y geométrica que, por su semejanza con la idea de botella que posee todo espectador, provocará en él una sensación que no podría obtenerse mediante una forma geométrica pura.

La idea de invariante presupone la de universalidad, es decir, de todas aquellas cualidades propias y fundamentales del tipo que permanecen en los distintos modelos de botella.

La obra purista es estática, reflejo del invariante; por ello evita todo aquello que signifique excepción, pintoresquismo o accidente temporal. Raynal ve los cuadros de Ozenfant y Jeanneret como teoremas que explican las relaciones entre los invariantes plásticos. El cilindro, la esfera y el cubo son

SUSPENSE



TIME



DIVERSE CURVES



130 la base plástica de los elementos puristas; todos pueden ser reducidos a estas figuras geométricas. El elemento-tipo no es pues un objeto único, es una idea global que comprende de todos los elementos semejantes; es la unidad que genera el cuadro.

Existe un número reducido de elementos-tipo que cumplen las condiciones que exige la estética purista: ser formas simples, objetos conocidos de uso corriente, fácilmente reconocibles y generalizables. Por ello, el repertorio de los cuadros puristas se limita a unos pocos elementos, vasos, botellas, platos, pipas, fichas de dominó, y algunos más. En general, se trata de objetos que, por estar producidos en serie, han sido ya sometidos a un proceso de selección, y su forma, por tanto, se ha simplificado y tipificado. Se excluyen totalmente los objetos inútiles, ornamentales, considerados ajenos al espíritu moderno. La reducción del repertorio no significa un empobrecimiento de la obra pictórica, dado que, para el Purismo, el elemento no es más que el motivo que permite construir el cuadro como sistema de relaciones. La selección de los elementos-tipo no se produce de forma mecánica; se escogen aquellos cuya forma es simple y sugerente desde el punto de vista plástico, y que en su combinación permiten enlaces y superposiciones. Es por ello que la copa de cristal tallado, con su juego de rectas y curvas, aparece a menudo en los cuadros puristas. Con un repertorio reducido es posible trabajar más intensamente. Ozenfant reconoce que la idea de intensidad es una caracte-

terística del arte moderno; la intensidad entendida como eficacia, como capacidad de síntesis que evita lo superfluo y en la que, cada acto, cada elemento o cada sonido, tiene sentido y es absolutamente necesario para entender a los demás. La limitación de ciertos aspectos estimula otros nuevos. En su juventud, Jeanneret había estudiado el libro de Charles Blanc *Grammaire des arts du dessin* (1867), en el que se apunta ya la idea del cuadro como organización de formas, así como la prioridad de la expresión pictórica frente al tema. Se describe también el proceso para obtener la belleza universal a través de tres fases: Imitación del motivo – Reproducción del carácter o búsqueda de lo general y esencial – Creación autónoma del tipo. Es evidente que la idea purista de elementos-tipo tiene su origen en el libro de Blanc.

Ozenfant y Jeanneret se valen de la terminología matemática para describir el cuadro purista. El cuadro es un "entero", en el que no queda ningún resto, ningún elemento o espacio que no esté organizado según un trazado o una ley. El cuadro purista no deja nada al azar, es una unidad. El cuadro es también una "integral"; asimila las leyes generales de la naturaleza y extrae de ellas un sistema coherente, es decir, no busca en la naturaleza su aspecto exterior –en muchos casos caótico–, sino su estructura interna –los invariantes– que obedecen a leyes estrictas y geométricas. En el cuadro, el artista organiza los materiales así obtenidos a fin de conseguir la belleza, aspiración superior del hombre.

GAMUT OF SYMPHONIC RELATIONS



RESULTANTS AND DOMINANTS

1. ADDITION



2. SUBTRACTION.



3. NEUTRALISATION.



DOMINANTS



132 La belleza es orden, y por ello, los puristas trabajan con la línea recta y el ángulo recto. El ángulo recto es el ángulo-tipo, símbolo de la perfección; la imagen de la ley general más importante, la ley de la gravedad.

Por el contrario, lo oblicuo es propio de las formas artísticas fugaces, como el Expresionismo o el Futurismo. El arte clásico es hierático, como pretende serlo el arte purista. Para Ozenfant y Jeanneret, entre sus inmediatos predecesores solamente Cézanne y Seurat trabajan con líneas ortogonales, como los grandes artistas de todos los tiempos.

El Purismo pretende –como anuncia L'Esprit Nouveau– ser de ámbito universal, abarcar todas las artes mediante la adopción de un lenguaje totalizador. En realidad, el Purismo se plantea no como una estética, sino como una actitud ante el hecho artístico, extensiva a todas las artes. En la búsqueda de los invariantes reside la universalidad del Purismo. Sus leyes tratan de servir de puente interdisciplinar.

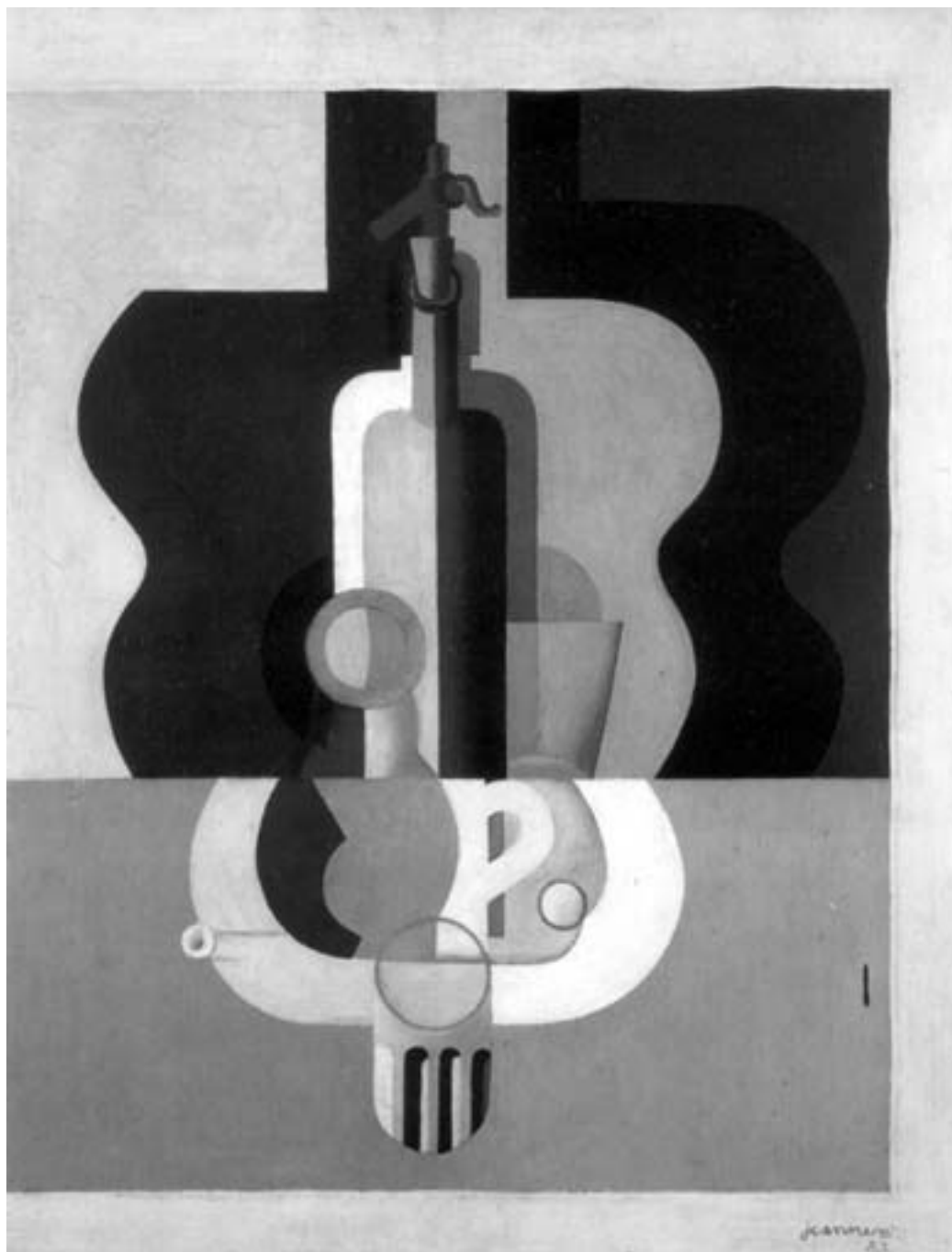
El Purismo refleja la imagen de la sociedad maquinista, donde lo colectivo sustituye a lo individual; por ello el espíritu nuevo es un espíritu generalizador.

La idea de "selección natural", por la que la naturaleza elimina a aquellos individuos que no se ajustan a las exigencias de su especie, es transformada por Ozenfant y Jeanneret en la de "selección mecánica" –aquella que realiza la máquina al eliminar de los objetos las características ajenas al tipo para poder reproducirlos mecánicamente– y aplicada a la definición del elemento purista.

El Purismo, al analizar la línea recta y el ángulo recto, pretende ofrecerse como un arte clásico y, por tanto, duradero, y ocupar así, un espacio concreto en el devenir de la historia. El Purismo, formulado en el presente, trata de mostrar su verificación en las grandes manifestaciones artísticas del pasado, y a través de ello poderse proyectar hacia el futuro. La geometría, lenguaje universal, es la base del Purismo, el instrumento capaz de provocar reacciones universales.

La idea de arquitecto que se desprende de los escritos de Le Corbusier, y que se resume en el Pabellón de L'Esprit Nouveau, tiene también voluntad de universalidad. Es la imagen del profesional que se ocupa de todo el entorno del hombre, desde la ciudad hasta mobiliario, y cuya intervención es capaz de modificar las formas de vida. El arquitecto es el constructor de la nueva civilización. La colaboración de Le Corbusier con Frùges, industrial promotor de Pessac, es también un intento de obtener la solidaridad de los hombres de la industria con la arquitectura moderna. Le Corbusier conservará a lo largo de toda su obra la voluntad integradora del Purismo. El principio fundamental del Purismo es el principio de economía.

El arte moderno es un arte de alta precisión, que utiliza el mínimo de recursos para producir la sensación más intensa. Este principio de economía procede de la sociedad industrial. Las características de la producción en serie, eficacia, rendimiento y rigor han de ser asimismo características de



134 la obra de arte. Por el proceso de selección mecánica el arte descubre las formas geométricas simples, permanentes y susceptibles de interrelacionarse; así se tipifican los objetos. El Purismo valora la máquina por el grado de perfección y rigor que se exige a sus productos. La máquina no deshumaniza, antes bien, "desanimaliza", ya que desempeña funciones mecánicas a las que el hombre estaba condenado; ello permite que el hombre disponga de mayor tiempo para ocuparse de trabajos inteligentes, es decir, auténticamente humanos.

Los nuevos tiempos crean nuevas necesidades espirituales en el hombre, y al arte corresponde satisfacerlas. Purismo es sinónimo de intensidad y calidad máxima obtenida con los medios justos. La perfección se consigue con pocos medios trabajando intensamente. El cuadro purista define de forma precisa los elementos y evoluciona mediante el ajuste de relaciones que establece entre ellos. Cada cuadro purista es un perfeccionamiento del anterior, hasta conseguir el engranaje perfecto. Los puristas no toman, pues, la máquina en sentido literal, sus cuadros no son imágenes maquinistas como las de algunos de sus contemporáneos; reflejan la época porque son exactos, precisos y justos. La máquina, como el cuadro, forma parte del universo sincronizado entorno al hombre. En *L'Esprit Nouveau* se refieren a las obras de arte como "cuadros de carreras", preparados para dar el máximo rendimiento plástico.

La idea de economía no es empobrecedora: la obra de

arte moderna, y la arquitectura en particular, son entendidas como una "concentración", el resultado escueto e intenso da un largo proceso de elaboración. Este resultado es simple ya que ha prescindido de lo superfluo.

El principio de economía les lleva a valorar la estética del Ingeniero.

Ozenfant y Jeanneret ven en las obras de ingeniería no tanto la idea de progreso como la posibilidad de una nueva estética extrapolable a la arquitectura. Son la respuesta adecuada a un problema concreto y bien planteado. Las presas, los puentes, las fábricas o los silos de grano son fruto del rigor técnico. La estética del ingeniero es la del hormigón armado, que libera a la arquitectura al eliminar los muros de soporte y permitir grandes luces. El hormigón potencia la ortogonalidad.

La defensa del ingeniero, realizada en diversos artículos de *L'Esprit Nouveau*, ha sido mal interpretada por la crítica que ha atribuido a Le Corbusier la identificación del ingeniero con el ideal de arquitecto moderno. En realidad, Le Corbusier reconoce que el ingeniero produce belleza malgré lui, es decir, que no es consciente de realizar una obra bella. No obstante, le reconoce el mérito innegable de liberar la construcción del peso del ornamento y de la convención de las "Beaux Arts"; de encaminarla por la vía adecuada, al basarse en el cálculo y en la economía. Es el primer paso hacia el arte moderno; a partir de este momento la casa puede ser entendida como la "machine à habiter".



136 El ingeniero encarna la razón y ésta, por sí sola, no puede producir obra de arte. Al igual que la máquina, el ingeniero no es capaz de emocionar. Es el artista quien recoge sus cualidades y las transforma en arte. El ingeniero es descrito como la perla del collar que únicamente conoce a sus dos perlas vecinas; el arquitecto es el poeta que debe dominar todo el collar; conocer los medios del ingeniero, pero a su vez poseer esa sensibilidad superior que le permite convertir la casa en la "machine à émouvoir".

La obra de arquitectura, como toda obra de arte, es por encima de todo algo bello. La estrategia del artista es la consecución de esta belleza al aunar razón y sentimiento. La arquitectura es todo aquello que permanece mas allá de la construcción.

LA FORMA PURISTA

El cuadro purista se plantea a partir de los elementos-tipo; con ellos el artista proyecta, establece un sistema de relaciones, controlado por un trazado, que permite entrar en juego a cada una de las piezas de forma, que adquieran sentido con relación a las restantes.

En el Purismo, los ejes no se entienden como pauta para desarrollar la obra de manera indiferenciada, por el simple juego de las simetrías; todo eje supone una intención, una jerarquía, una ley mediante la que el artista controla la obra y que, en ocasiones, transgrede para enfatizar un determinado efecto; los ejes crean ritmos por compensación de contrarios o modulaciones sucesivas. El cuadro es una creación humana y, por tanto, precisa de un orden, aspiración superior del hombre.

Para explicar la idea del cuadro como construcción, como integral de las relaciones, los pintores puristas lo definen como "peinture architecturée", pintura edificada según leyes geométricas y rigurosas. Esta idea podría traducirse por "pintura estructurada", entendida como estructura la ley que organiza las partes en función de la unidad del todo.

En la selección de los elementos puristas, se atiende a su volumen y contorno. El carácter espacial de las relaciones se expresa a través del juego de transparencias y opacidades. La transparencia permite visualizar, de manera objetiva, la profundidad sin falsearla con la perspectiva; mediante la transparencia, los volúmenes se asocian hasta formar una continuidad espacial.

Ch. E. Jeanneret, Vasos, pipa y botella sobre fondo claro, 1922 (0,60 x 0,73 m)



138 Izzo y Gubitosi (30) han analizado los distintos elementos de los cuadros de Jeanneret, clasificados en dos grupos, en función de su transparencia u opacidad, y dentro de cada grupo según el tamaño en menores, medios o mayores. En la categoría de elementos transparentes y pequeños están los vasos y las copas. Estos autores han rastreado la evolución de la figura formada por dos copas invertidas en los distintos cuadros de Jeanneret. En los primeros, las dos copas aparecen como cuerpos diferenciados pero, poco a poco, se entrelazan hasta formar una única figura, en la que resulta imposible delimitar los contornos de las copas originales. El objeto "dos copas" adquiere así entidad propia al margen de los elementos generadores. Las botellas se consideran elementos medios. En las primeras obras aparecen aisladas, pero muy pronto se asocian entre sí y con las copas para formar un elemento, al que Jeanneret llama totem, que forma parte de muchos bodegones. Se trata de dos botellas, dos copas y un vaso, figura a la vez única y compleja, en la que se produce un complicado juego de transparencias y superposiciones.

Los elementos llenos u opacos son utilizados de forma diversa. Tanto las pipas y fichas de dominó –por citar los más pequeños– como la guitarra, el libro o los platos, se utilizan emparejados con sus sombras proyectadas, y se crea así el equívoco entre lo real y lo virtual. La sombra se independiza del objeto y adquiere corporeidad.

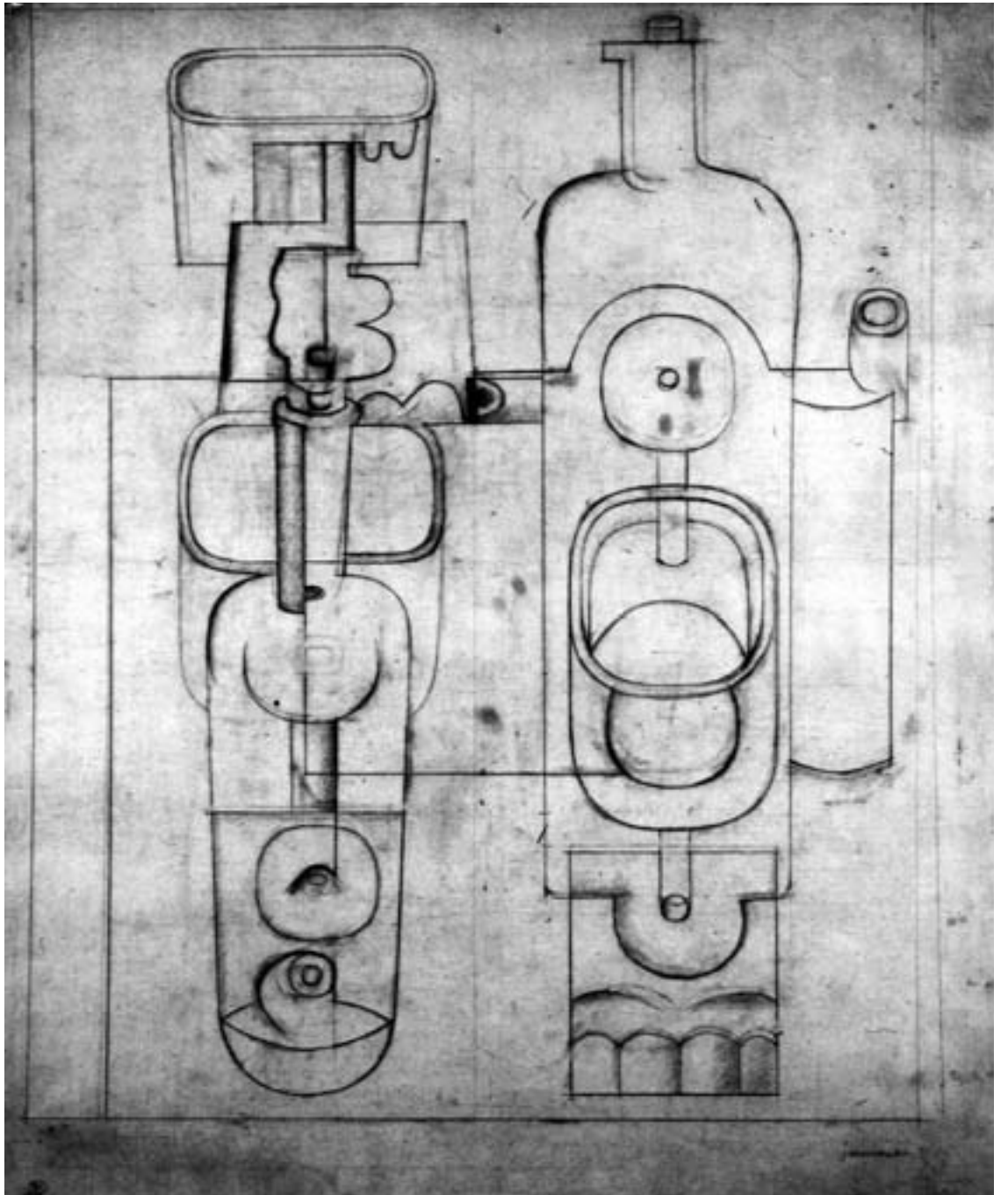
La arquitectura de Le Corbusier será capaz de llevar todos

estos mecanismos constructivos a su plenitud, desarrollándolos en el espacio real. Ozenfant y Jeanneret asignan los conceptos de concepción y composición a dos estadios distintos en la creación de la obra de arte. La concepción, o proyecto, es el conjunto de decisiones encaminadas a provocar una determinada emoción. En la concepción actúan de forma simultánea la sensibilidad y la reflexión. La composición, o materialización de la obra, es el acto físico, la utilización de los recursos necesarios para transmitir la emoción. En la composición intervienen los conocimientos técnicos; los puristas exigen al artista el dominio de su oficio, de la técnica, ya que su carencia pone freno a la concepción. La concepción es el auténtico proceso creativo, la "Idea" del cuadro; es la elección de los elementos y la determinación del ritmo.

El ritmo es para Ozenfant y Jeanneret: "el hilo conductor del ojo, le impone los desplazamientos, origen de las sensaciones visuales... La invención del ritmo es uno de los momentos decisivos de la obra. El ritmo está ligado al origen de la inspiración." (31)

El cuadro purista ha de estar totalmente pensado antes de iniciarse su realización, de este modo no deja nada al azar, todos los elementos están escogidos y organizados para que provoquen sensaciones primarias ricas en sugerencias secundarias.

El arquitecto maneja, como elementos, el plano, la luz y el volumen, que se combinan espacialmente y se resumen en



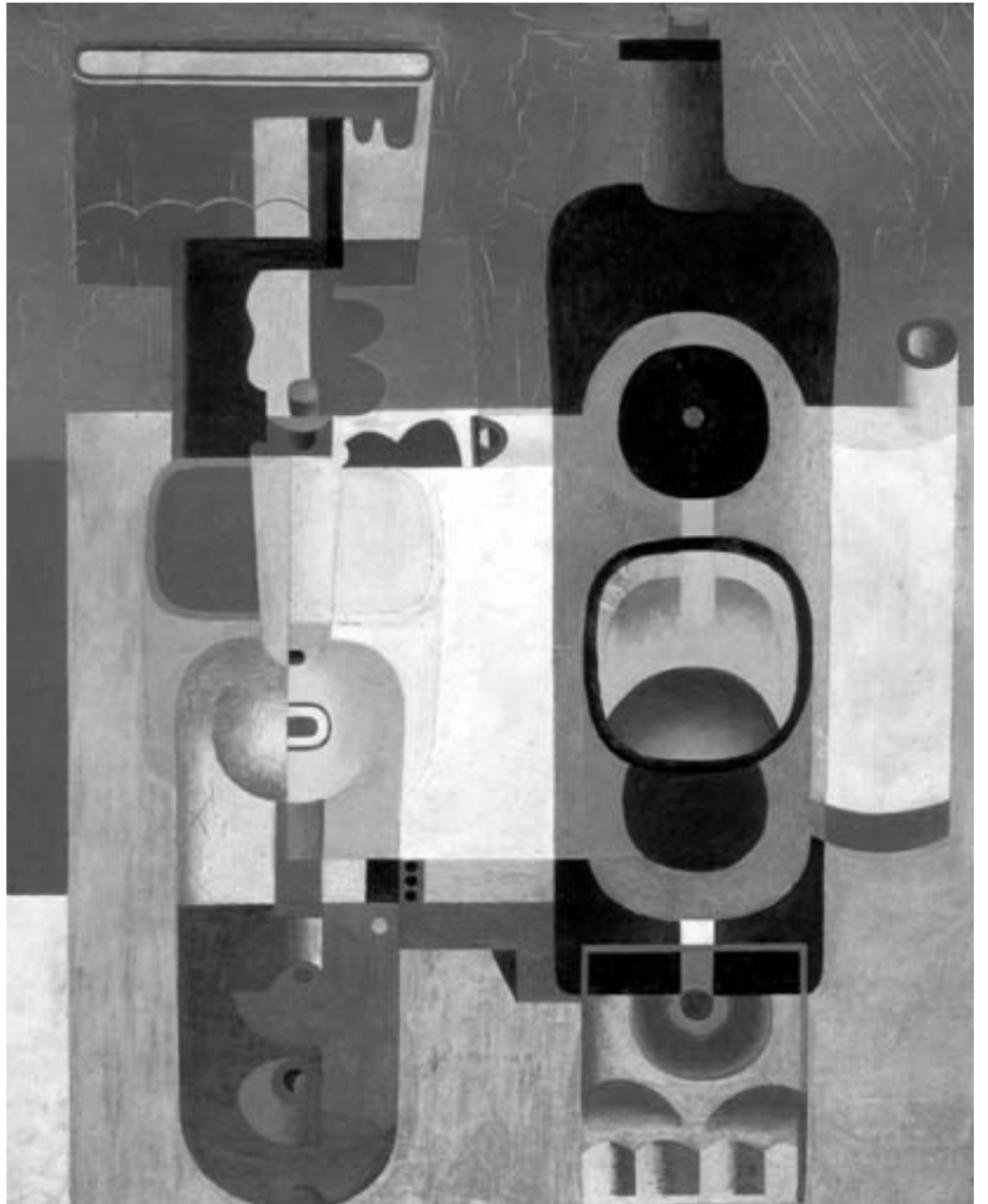
140 la planta. Le Corbusier, al llevar el problema de la arquitectura a la escala urbana, identifica el elemento con el tipo, y la obra arquitectónica con la organización planimétrica de éste. La idea de tipo no es entendida como reducción de la variedad, sino como elemento universal que facilita la diversidad de ritmos, pero a su vez da claridad al trazado. Pessac es la primera experiencia edificada de ordenaciones diversas a partir de un mismo tipo de edificación.

Ozenfant y Jeanneret consideran que la distorsión o deformación es un atributo esencial del arte. Desde todos los tiempos, el cuadro nunca ha sido una copia de la realidad, sino una interpretación de ésta en dos dimensiones. El artista manipula los objetos y sus relaciones y los combina para dotarlos del máximo potencial plástico. Las distorsiones del Greco o de Cézanne modifican la apariencia de las cosas a fin de expresar con mayor intensidad su visión del mundo. La distorsión centra el énfasis en los aspectos más relevantes del objeto. El Cubismo ha recogido de Cézanne el mecanismo de la distorsión, pero lo ha interpretado erróneamente al aplicarlo de manera fragmentada, sin visión de conjunto. El Cubismo modifica el objeto hasta transformarlo en algo irreconocible. Una cara, por ejemplo, no puede ser entendida como una agrupación indiscriminada de nariz, ojos y boca. Lo que caracteriza a la cara precisamente es la posición relativa de cada uno de estos elementos. Por ello la deformación ha de producirse siempre respetando la

relación entre las partes si se quiere conservar la idea del objeto.

En la obra de arte auténtica, la distorsión se produce como contribución a la armonía del todo. La distorsión de las columnas del Partenón restablece el equilibrio del conjunto. La arquitectura de Le Corbusier utiliza la distorsión como recurso para enriquecer determinadas propuestas espaciales. En La casa para artistas (de planta cuadrada de 7 x 7 mts) la aparición del doble espacio según la diagonal del cuadrado modifica y enriquece las sensaciones.

En apariencia, los cuadros puristas no se plantean como objetos abstractos, dado que en ellos los distintos objetos se identifican con facilidad. No obstante, analizando la manera como se construyen, se comprueba que los objetos adquieren el valor de conceptos generales, abstractos, privados de todo carácter singular o anecdótico, y cuyo sentido se establece en relación al conjunto. Con ello se supera, por tanto, el grado de abstracción cubista. El Cubismo se plantea como análisis y reconstrucción de la realidad, a menudo tan deformada que resulta irreconocible; el Purismo, por el contrario, no deforma sus objetos hasta hacerlos irreconocibles, los utiliza para estimular en el espectador el juego de las sensaciones primarias y secundarias. La abstracción pura impide que se desencadenen las sensaciones secundarias. Por ello el cuadro, entendido únicamente como juego de formas y colores, es un objeto agradable, que deleita la vista, pero es incapaz de



142 proporcionar emociones intelectuales. Si, como en el Neoplasticismo, carece de voluntad de agradar, se convierte, en palabras de Ozenfant, en un "objeto ornamental sin finalidad decorativa".

La abstracción es un atributo de la vida moderna; la rapidez de su desarrollo obliga a convertir los hechos en esquemas. El telegrama es el símbolo de la modernidad. Por ello el arte moderno debe acercarse a la abstracción. No obstante, la abstracción pura es tan imposible como la pura representación. El artista debe encontrar el equilibrio, la distancia justa a la que situarse frente a la naturaleza.

Por esta razón, los puristas admiten que no puede eliminarse totalmente el tema del cuadro, si se entiende como tal el mecanismo que establece la tensión entre la realidad y la producción artística. El cuadro purista carece de tema a la manera tradicional. es decir, el tema como motivo singular específico de cada cuadro. Para plantear el cuadro se parte siempre de los mismos elementos: los temas-objeto, cuyas dimensiones se ajustan y su posición relativa se controla mediante el trazado. La selección de estos objetos se establece en función de la claridad y la carga plástica de sus formas. Se eliminan por tanto aquellos portadores de significados complejos, religiosos o simbólicos, que entorpecerían el mecanismo de las sensaciones.

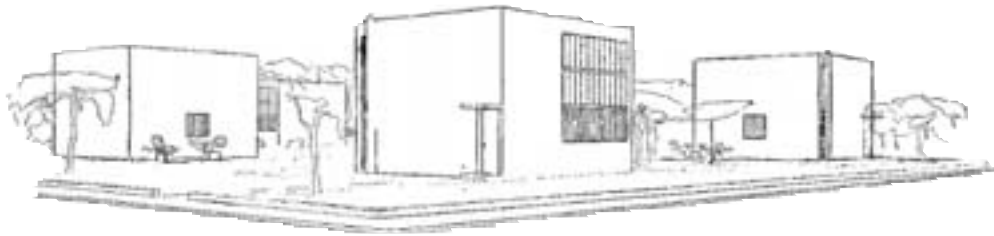
En el Purismo la idea de tema se identifica con la de Idea. El cuadro se valora por la calidad plástica de los elementos y sus relaciones y no por sus posibilidades narrativas.

Para Ozenfant y Jeanneret, entender el arte como un hecho plástico no es una singularidad del Purismo. El arte ha sido siempre un hecho artificial, una creación humana, y por ello incapaz de reproducir la naturaleza de forma exacta. El arte debe reproducir la naturaleza con sus propias leyes. En todas las épocas el arte auténtico trasciende su carácter narrativo para producirse en términos de sensaciones. El arte somete siempre el tema a la plástica.

La botella purista, por tanto, no "representa" un determinado objeto, ni "simboliza" la bebida; únicamente trata de provocar una sensación específica en función de la calidad de su forma, enriquecida, eso sí, por todo aquello que la idea de "botella" estimula en el espectador.

Para comprender la idea de forma que subyace en el purismo, conviene insistir de nuevo en el hecho de que la geometría es la base del Purismo. Éste utiliza formas geométricas simples, que producen sensaciones definidas, universales y fácilmente transmisibles; en aquellas reside la belleza. La geometría es una aspiración superior del hombre, aquello que caracteriza toda creación humana y que es capaz de dominar a la naturaleza. El hombre construye su entorno con la geometría, desde el elemento más pequeño hasta la ciudad. La geometría, por tanto, es el lenguaje plástico del hombre, la recreación de la naturaleza por medio del intelecto.

Ozenfant y Jeanneret consideran que a las épocas más oscuras y confusas del arte corresponden manifestaciones

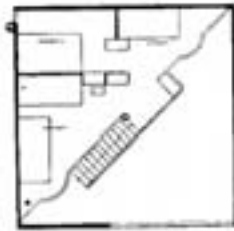


Les maisons en série pour artistes

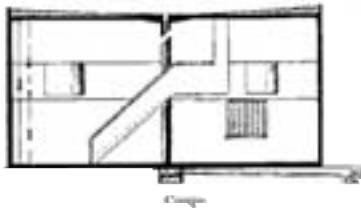
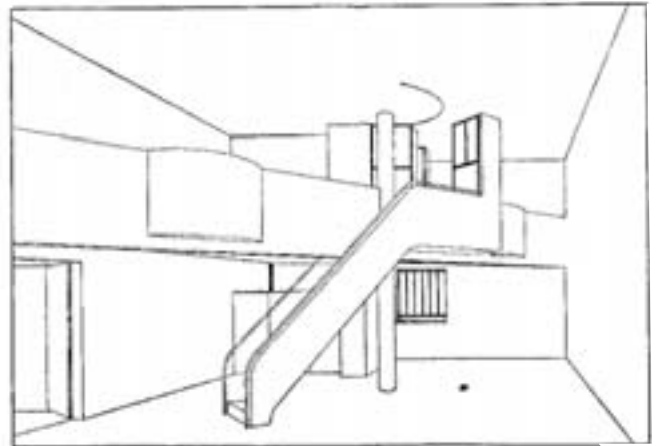
143



Rez-dechaussée



1^{er} étage



Coupe

144 artísticas como el Expresionismo o el Impresionismo, que prestan poca atención a los problemas formales. Estas formas de arte, que pueden tener sentido en un determinado momento como testimonio de una situación, no pueden aspirar a convertirse en arte estable y duradero. Esto corresponde únicamente a las tendencias basadas en el orden y el rigor y, por tanto, en la geometría.

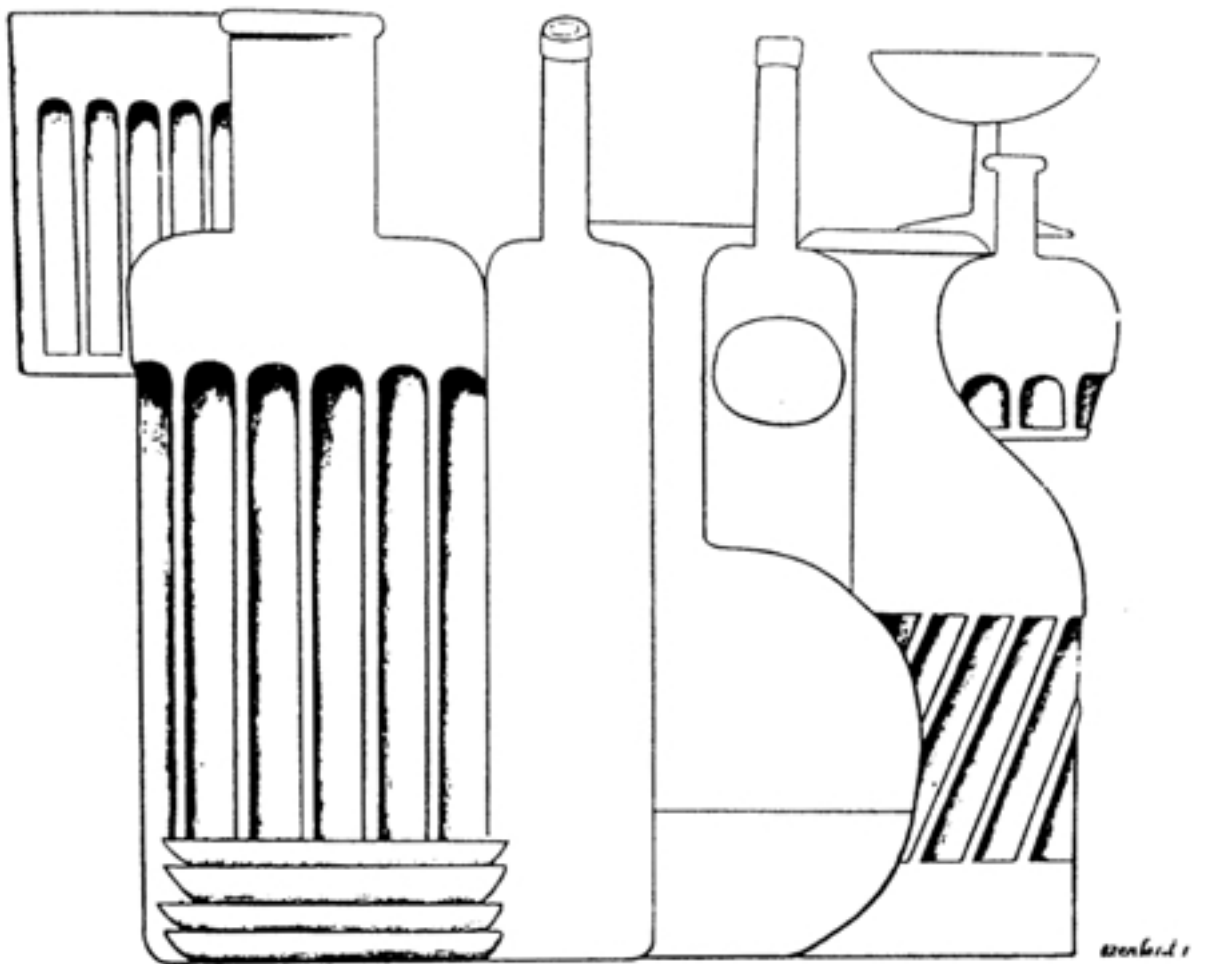
A lo largo de distintos artículos que firmaron conjuntamente, analizan las sensaciones que provocan las formas geométricas, descritas según los movimientos que el ojo se ve obligado a realizar para recorrerlas. En las líneas se diferencian, a su juicio, cuatro sensaciones distintas: verticalidad o imagen de la gravedad; horizontalidad o idea de reposo; oblicuidad o dinamismo, estado de transición hacia la verticalidad o la horizontalidad, y finalmente, curva o sensación de suavidad y movimiento. Las sensaciones que producen las figuras geométricas son combinación de éstas. La línea continua, regular, produce sensación de equilibrio, de plenitud; la línea quebrada, carente de ritmo, provoca confusión, desasosiego. Sucede lo mismo con los ángulos: el ángulo recto es el símbolo de la estabilidad, del equilibrio. El hombre instintivamente utiliza el ángulo recto. Los ángulos agudos y obtusos, por el contrario, son agresivos, en cuanto violentan la idea de gravedad. El Purismo reduce los objetos a cilindros, prismas, cubos, conos, pirámides y esferas, que en el plano se resuelven en triángulos, cuadrados, rectángulos y círculos.

Ozenfant y Jeanneret definen el estado poético como el estado fisiológico-subjetivo que se produce en el hombre cuando, por la acción de ciertas relaciones entre líneas y colores, se desencadenan unas sensaciones que ponen en acción su capacidad intelectual.

Para los puristas la forma siempre precede al color, éste se entiende como uno de los atributos de aquélla. Por tanto los elementos se incorporan en el cuadro en función de su forma. Tras el Purismo, Ozenfant elabora una nueva teoría, la de las "preformas", basada también en las formas geométricas. La preforma sería la imagen previa que cada uno posee del objeto y que le hace entrar en resonancia al contemplarlo; según esto, la sensación será más intensa cuanto más puedan adecuarse forma y preforma.

En el análisis del potencial plástico de las distintas formas, los puristas concluyen que el cuerpo humano es el producto más seleccionado de la naturaleza y, por tanto, más rico en sugerencias plásticas. A pesar de ello, hasta después del período purista, Ozenfant y Jeanneret no utilizarán en sus cuadros la figura humana. Tal vez eso se deba al carácter didáctico de las telas, en las que resulta más fácil entender las relaciones a partir de elementos sencillos.

En arquitectura, las sensaciones se provocan por el juego de los volúmenes y la luz; los cambios de dimensión, los colores, superficies y huecos refuerzan las sensaciones mediante el uso de la proporción y el orden, atributos que proceden de la reflexión. La arquitectura, en tanto que arte



146 superior, no tiene como objetivo expresar la función ni evidenciar la estructura. Ozenfant en *L'Esprit Nouveau* nº6, al comentar la casa de Schowb de Le Corbusier, reconoce que las sensaciones arquitectónicas, al igual que las musicales, son más intensas que las plásticas, ya que provocan reacciones físicas más importantes e inmediatas. La gran arquitectura ha tendido siempre a depurar las formas, a simplificarlas en aras de una expresión más rigurosa de las intenciones. En *Hacia una Arquitectura*, Le Corbusier se refiere a los propileos de la Acrópolis de Atenas en estos términos: "La emoción nace de la unidad de intención. De la firmeza imparable que ha tallado el mármol con la voluntad de llegar a lo más puro, a lo más económico. Se ha rectificado y limpiado hasta el momento en que no era ya preciso quitar nada, sino dejar las cosas concisas y violentas, que sonaban claras y trágicas como trompetas de bronce. " (32)

El color purista es un atributo de la forma. Los objetos no se colorean en función de la luz, sino de su importancia respecto a la composición total. Por tanto el color no coincide necesariamente con la tonalidad del objeto real, sino que se somete a la jerarquía. Los puristas dan primacía a la forma, pero reconocen, no obstante, que las sensaciones ópticas que producen los colores son más directas e inmediatas; por tanto, un color mal aplicado puede actuar negativamente y falsear los contornos de las figuras o sus posiciones respectivas.

Los puristas clasifican los colores según tres gamas: La gran gama, formada por ocre, amarillos, rojos, blancos, negros, tierras y azul ultramar. Es la gama estable; estos colores tienen propiedades constructivas y se relacionan fácilmente entre sí, por lo que contribuyen a la unificación del cuadro. Es la gama utilizada por los grandes pintores clásicos. La gama dinámica, que comprende el amarillo limón, naranja cromo y cadmio, bermellón, verde veronés y azul cobalto. Son los colores que introducen movimiento en la tela, que distorsionan al acercar o alejar los objetos. Y la gama de transición: el dorado, el verde esmeralda y todos aquellos colores que se utilizan como tintes, y que carecen por tanto de valor constructivo.

Los colores, como las formas, producen sensaciones primarias, tipificadas y uniformes, y también sensaciones secundarias, según la capacidad de evocación del espectador. Los puristas, en sus cuadros, consideran suficiente el uso de la gran gama, ya que utilizan el color como medio para construir la forma, no como fin en sí mismo. Para Ozenfant, el color es el esclavo de la forma. Una forma puede ser pensada carente de color, pero la inversa es imposible: no puede pensarse un color con independencia de su soporte. Los puristas utilizan colores de la gama dinámica cuando existe la voluntad de introducir en la tela un elemento perturbador. A partir de 1925 en los cuadros puristas se sustituyen los colores vivos y brillantes de la gran gama por pasteles claros y delicados.

Ozenfant, Envase, guitarra, vaso y botellas en la mesa, 1920 (0,81 x 1,00 m)



148 Los puristas trabajan con teclados de formas elementales y teclados de colores sistemáticos, que provocan sensaciones primarias, universales, inmediatas, fisiológicas, y sensaciones secundarias, fruto de la experiencia propia o heredada, es decir, psicológicas. La idea de teclado supone una distribución homogénea y ordenada, pero a su vez sugiere una limitación del número de piezas. El teclado representa, por tanto, la cantidad de formas y colores necesarias y suficientes para construir el cuadro como sinfonía de sensaciones.

En arquitectura, el color básico, soporte de todos los demás, es el blanco; con él como fondo, las formas se dibujan y diferencian unas de otras, los volúmenes son claros y los colores se destacan con precisión.

En los cuadros puristas la luz no se utiliza como foco único que divide la tela en zonas claras y oscuras, a la manera clásica. La luz así empleada produce efectos y deformaciones, es decir, distorsiona la concepción general, y exige la colaboración de la perspectiva.

Pero no por ello en el Purismo el papel de la luz queda minimizado; actúa eso sí, de modo distinto. La luz purista provoca la aparición de la sombra, de la silueta del objeto, pero en la construcción del cuadro ésta se independiza de aquél y adquiere entidad propia. Objeto y forma son dos elementos de igual valor en el conjunto.

La luz se utiliza también como color local, para indicar, en cada elemento, cual de sus caras está en primer plano, así

como la posición relativa de los elementos. Con el juego de luces y sombras se establece el ritmo de la tela. También en la arquitectura, la luz interviene desde el principio en la construcción de la forma, cualificando los planos y los volúmenes.

Las cualidades superiores del hombre se manifiestan a través del orden, entendido como proporción, concordancia entre los distintos números del objeto. Los puristas destacan la idea de módulo como unidad que permite relacionar los distintos elementos y establecer las proporciones. Para ellos, el cuadro es una ecuación, y las proporciones las relaciones entre los factores de esta ecuación. El sistema modular permite crear un orden, ya que el elemento menor está contenido en el mayor y por tanto el conjunto se produce sin restos.

En muchos cuadros puristas, al igual que en los dibujos de las fachadas de Le Corbusier, se exhiben los trazados utilizados para organizar los distintos componentes. Ozenfant y Jeanneret, en sus escritos, se refieren repetidamente a los trazados reguladores y explican que se trata únicamente de mecanismos que proporcionan un cierto confort en la toma de las decisiones del proyecto. En *Hacia una Arquitectura* se concreta la diferencia entre el trazado académico y el trazado regulador. Aquél carece de intención global, no trata de establecer jerarquías y se limita a indicar, casi siempre con la ayuda de la simetría, la distribución de los distintos elementos sobre unos ejes. El trazado regulador,

Ch. E. Jeanneret, Composición con guitarra y farol, 1920 (0,81 x 1,00 m)



150 por el contrario, es jerárquico, y señala los puntos de máxima tensión; siempre se han utilizado en las grandes épocas. El trazado regulador es un sistema de ajuste que permite obtener un elevado grado de precisión en las proporciones, pero no debe entenderse como la receta para obtener resultados seguros. El trazado fija los puntos en los que se centra la atención, asegura la armonía de las partes con el todo, equilibra los elementos de forma que cada uno se sitúa en función de su importancia. El trazado es la razón que encauza el sentimiento; no aumenta el grado de poesía de la obra, pero produce sensación de claridad.

En *L'Esprit Nouveau* polemizan con Severini, comentando su libro *Du Cubisme au Classicisme* (33), al puntualizar que el trazado es un método de subdivisión de la superficie plana y que corresponde a la sensibilidad del artista el encontrar la manera adecuada de servirse del método. Dirá Jenneret: "Hagamos de la geometría un culto del espíritu, corrector de las desviaciones de la sensibilidad excesiva, pero no sustituyamos el misticismo de la sensibilidad por el de la sección áurea o del triángulo." (34)

Los trazados más utilizados por Ozenfant y Jeanneret se basan en el triángulo equilátero, en el triángulo rectángulo, 3,4,5, o en la sección áurea.

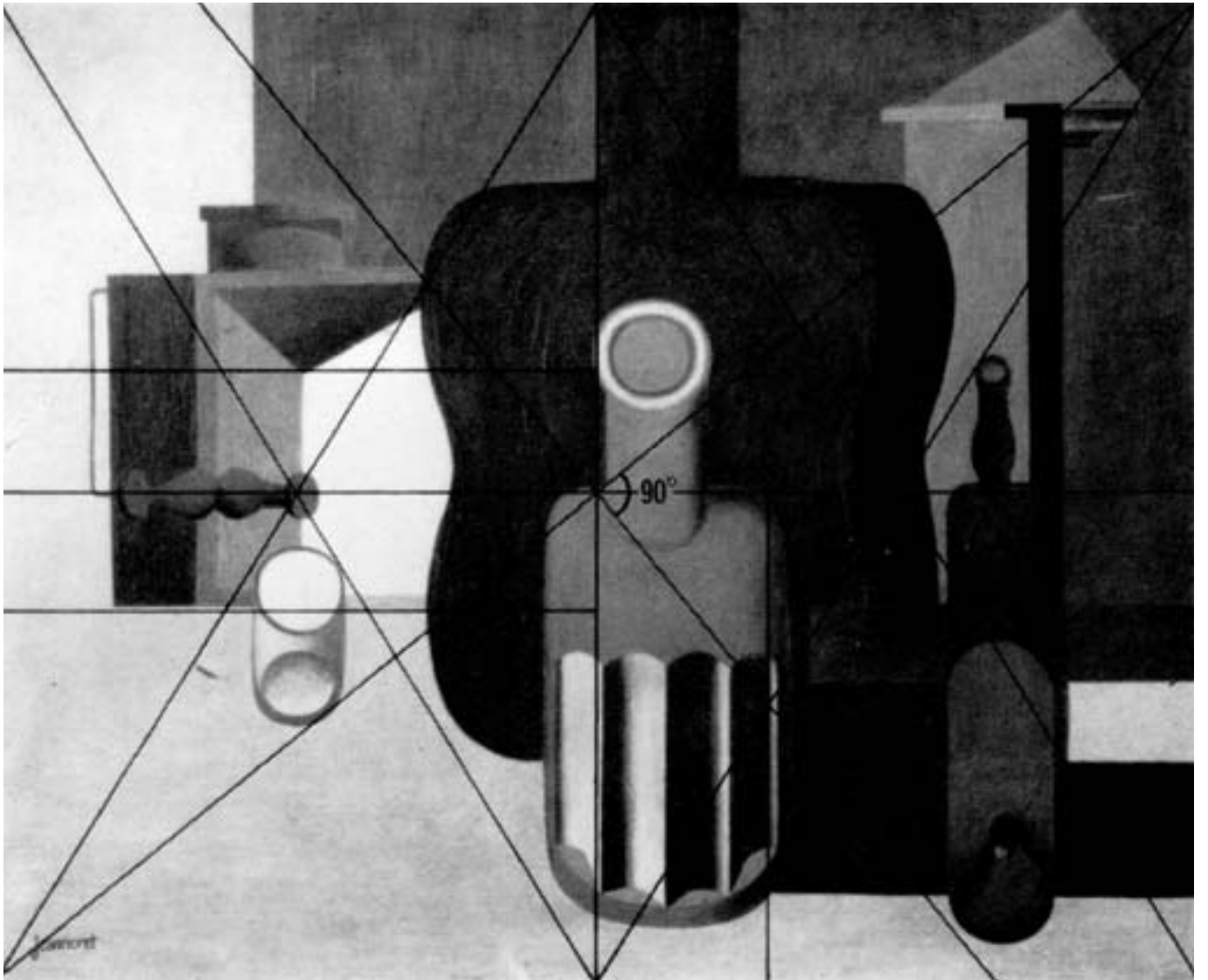
En *Composition à la guitare et la lanterne* (1920) se inscribe un triángulo equilátero que determina dos ángulos rectos de gran potencial constructivo. Con ello se consigue situar los puntos clave, estratégicos, que organizan todo el cuadro;

a partir de este trazado, el cuadro se desarrolla según su propia lógica.

En *L'Architecture Vivante*, Le Corbusier explica la utilización del trazado en la fachada de una de las viviendas del Weissenhof en Stuttgart (1927). Previo al trazado, existía ya la distribución de huecos y macizos, resultado tanto de las necesidades de la planta como de la aprehensión intuitiva del equilibrio entre ellos. Para ajustar estos huecos, Le Corbusier considera en primer lugar el perímetro de la fachada, que al prescindir de la planta baja convierte en un cuadrado. Éste le sugiere un trazado apoyado en la diagonal (nº1). La perpendicular a ella, con origen en el extremo opuesto de la base, sitúa la altura del antepecho de la última planta (nº2). Paralelo a ella se traza la diagonal (nº3) que fija la posición y las dimensiones de los huecos principales, los cuales se subdividen (nº4) mediante otra diagonal paralela.

Le Corbusier introduce el concepto de trazado automático, que corresponde al impuesto por el ritmo –regular o alterado– de la distribución de los elementos estructurales; a este trazado debe superponerse también otro mecanismo de control, la escala humana, que fija los límites entre los que pueden producirse las distintas alturas de forjados, puertas y antepechos. Todo ello se suma al trazado regulador en la definición de la fachada.

La crítica suele presentar a los puristas como paradigma de la racionalidad. La pintura purista es tachada de científica,



152 fruto de la aplicación exacta de una norma predeterminada. Se la acusa de ser restrictiva, carente de imaginación, normativa en exceso, pasando por alto que la norma se establece a fin de facilitar y estimular la creación individual. De igual modo, la arquitectura de Le Corbusier es considerada como arquitectura funcionalista por excelencia, identificada con la *machine à habiter*, imagen de la sociedad maquinista. Pocos son los que prestan igual atención a la *machine à emouvoir*, que es como en realidad Le Corbusier define a la arquitectura. A lo largo de este libro se ha podido comprobar el papel esencial que Ozenfant y Jeanneret conceden a la inspiración, a las dotes del artista. Pero quizá conviene detenerse un poco más en él, a fin de contrarrestar la imagen mecanicista del Purismo.

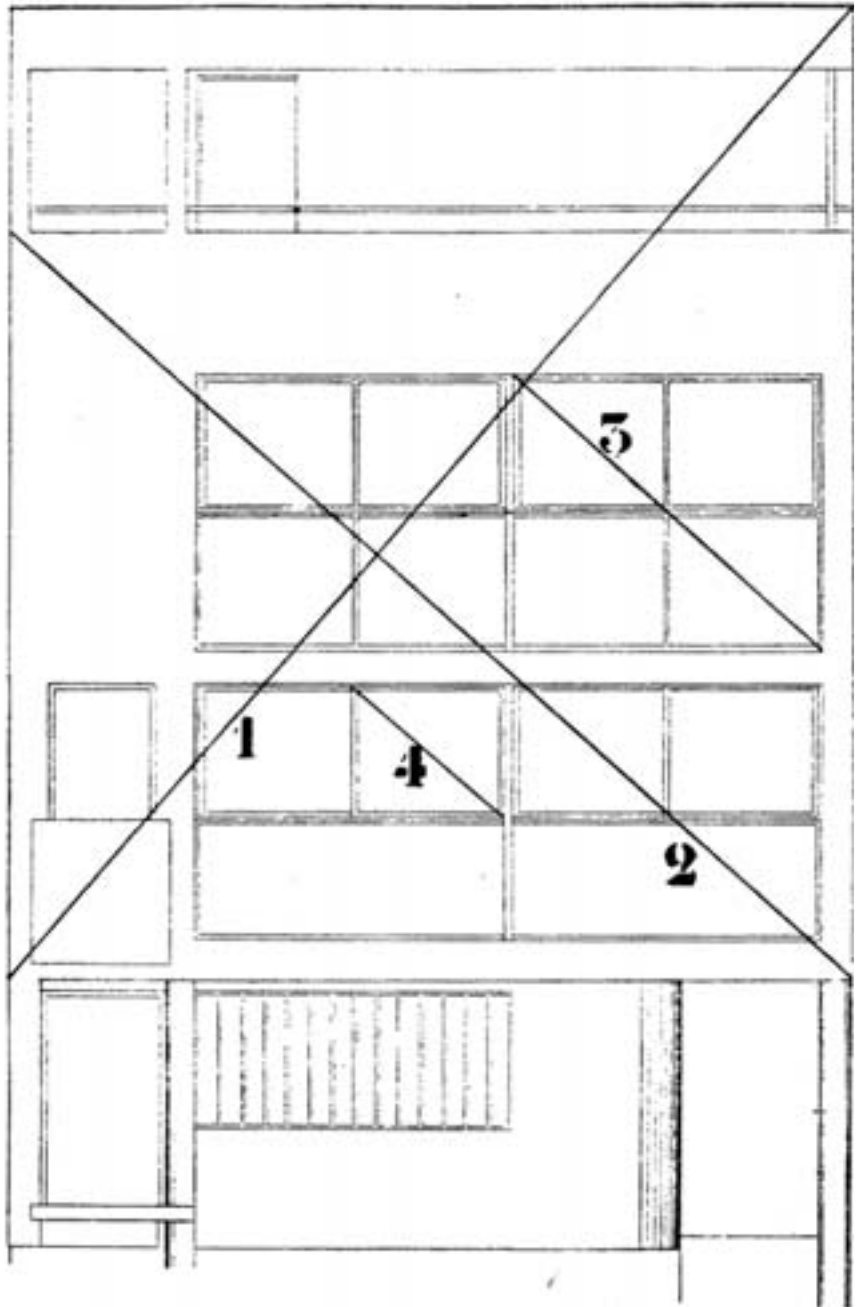
Sus contemporáneos ya consideraban a Ozenfant y Jeanneret como pintores racionales e intelectuales, atribuyendo a estos calificativos un carácter peyorativo. Raynal rompe una lanza en su favor y ataca a la crítica que se dedica a ensalzar el empirismo y a criticar todo arte respaldado por la reflexión. Para Raynal, Ozenfant y Jeanneret tratan de llegar a la belleza a través del rigor, sin efectismos y sin voluntad de sorpresa. Los puristas plantean el acto de creación artística como el hecho humano más sublime, en el cual no tiene cabida el azar, pero sí la intuición. Crear es combinar de forma simultánea el esfuerzo de la razón y la sensibilidad.

He explicado cómo, en la polémica con Severini, Ozenfant

defiende el papel de la sensibilidad frente a la pura especulación geométrica. La geometría precisa de la sensibilidad del artista para extraer de ella todo su potencial plástico. Desde su punto de vista Severini comete "el mismo error que los Viñola, el mismo gusto por la especulación matemática que hace a los árabes tan grandes y a Viñola tan pequeño; esto se debe a que los árabes sabían hacer coincidir las voluntades sensibles con las combinaciones numéricas ingeniosas, doblando así el placer de los sentidos con el placer del espíritu. Viñola se contenta con la ingeniosidad de las combinaciones numéricas. Severini olvida, con Viñola, que la geometría es cosa del espíritu y que todos sus datos no tienen necesariamente valor sensible, y por tanto plástico." (35)

Ozenfant y Jeanneret insisten en explicar el mecanismo de la sensación con la intención de enseñar a sentir, de hacer que el hombre tome conciencia de sus capacidades sensibles y de la necesidad de un orden. Las demás vanguardias formalistas tratarán también de resaltar su componente teórica.

Por lo que respecta a la arquitectura, Le Corbusier, tanto en *Hacia una Arquitectura* como en "El espíritu nuevo en la arquitectura", plantea la idea de arquitectura como arte capaz de poner al hombre en un estado sensible superior por la percepción de la armonía y de las relaciones matemáticas entre las formas. La *machine à habiter* tiene sólo como objeto distanciar a la arquitectura moderna de la



LA CITÉ-JARDIN DU WEISSENHOF, A STUTTGART, 1927
GROUPE C-1

154 académica, al dotarla de esa aura maquinista. En la arquitectura, la razón controla el sentimiento, la reflexión ajusta y encauza la intuición del artista.

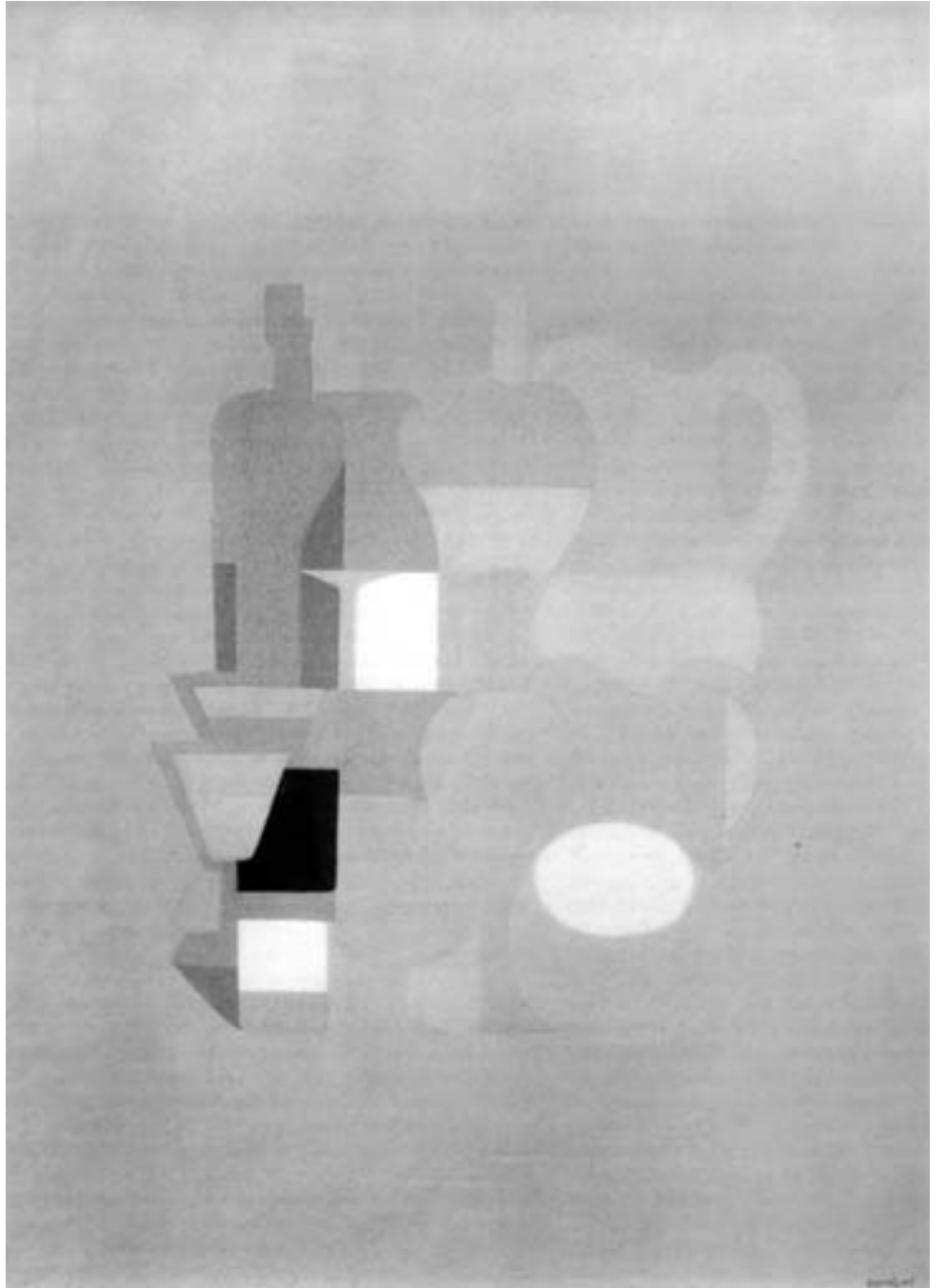
En "En defensa de la arquitectura" Le Corbusier aclara su postura frente a la *Neue Sachlichkeit* (36). Para Le Corbusier ésta ha sustituido arquitectura por construcción y arte por vida. Arquitectura no es construir, sino crear, ordenar y componer, también ha caído en el error de identificar belleza y utilidad. Lo útil es bello por cuanto tiene de ausencia de derroche; pero belleza y utilidad son dos cosas distintas. Para terminar, conviene puntualizar el papel que los puristas otorgan a la tradición. En la interpretación común de las Vanguardias prevalece la idea de ruptura con la tradición, sin duda debido a que todas se plantean como crítica al sistema establecido. Pero ello es sólo una interpretación más o menos tópica reforzada por el hecho de que, en un primer momento, todas las Vanguardias han puesto el énfasis en su oposición al pasado.

Así, Ozenfant y Jeanneret, desde las páginas de *L'Esprit Nouveau*, realizan una encuesta entre las personalidades del arte acerca de la conveniencia de quemar el Louvre, idea que había sugerido Apollinaire y que ellos comparten plenamente. El Louvre representa, a su juicio, el inmovilismo, el cementerio de elefantes en el que se valora todo indistintamente por el mero hecho de ser antiguo. Es interesante ver la respuesta de Raynal, que matiza esta idea destructora al proponer que en el Louvre se prohíba la entrada

a aquellos cuyas edades estén comprendidas entre los diez y los treinta años. Para el resto, el museo no representa otra cosa que un buen libro de imágenes o una fuente de sugerencias que no modifican, sino que enriquecen la pintura en los artistas ya formados.

No obstante, en su fase plena, las Vanguardias formalistas, y en particular el Purismo, se plantean como alternativa, como respuesta moderna al problema de la creación artística y pretenden ser un arte duradero y tener su lugar en la historia. Por ello el Purismo dirige sus críticas a los movimientos artísticos efímeros, improductivos y resalta las características de los grandes momentos del arte. Los puristas entienden que la historia se desarrolla según una sinusoide compuesta de apogeos, decadencias y regresiones. En las épocas de apogeo impera el orden y la claridad; en las de decadencia, el desorden y la confusión. Los puristas tienen conciencia de pertenecer a una época de apogeo, pero también saben que es difícil permanecer en ella.

La tradición no es vista como algo estático, que obliga al artista a ir hacia atrás para poder continuarla; se ha de conectar con la tradición avanzando hacia adelante; de ese modo se consigue formar parte de los grandes momentos históricos. De esta idea de tradición se desprende la de clasicismo. Ozenfant y Jeanneret pretenden que su arte sea clásico, ya que se comparan con todos aquellos artistas llamados clásicos que fueron tenidos por revolucionarios en su época. Identifican el clasicismo con la tendencia hacia la



156 pureza, de idea y de forma, no con la recurrencia a la pintura de los predecesores.

La búsqueda de los invariantes forma parte también de esa voluntad de continuidad, de identificarse con las características que ha definido el arte en sus épocas más singulares. Reconocen que los cánones antiguos no eran códigos artificiales, sino leyes basadas en la comprensión de la universalidad de las leyes naturales. Ozenfant hace extensiva a las demás artes la idea de tradición como sucesión de hitos artísticos. Si en pintura establece la secuencia: antes de Cézanne – Cézanne – Cubismo – Purismo, en literatura encuentra también su secuencia paralela: antes de Rimbaud – Rimbaud – Mallarmé – después de Mallarmé. En pintura, la línea del arte auténtico pasa por Rafael, Ingres, Poussin, Rubens, Cézanne y Seurat, entre otros. Ingres fue tachado en su época de revolucionario, si bien él se reclamaba heredero de Rafael. Ozenfant y Jeanneret opinan que pintaba temas clásicos porque el Cubismo no se había inventado todavía, pero que su preocupación era la consonancia entre formas y colores. Cézanne, por su parte, vence en la lucha contra la luz impresionista y permite que el arte vuelva a encontrar su camino.

En *Hacia una Arquitectura*, Le Corbusier define tres momentos importantes del arte ejemplificados en la ciudad de Roma: la Roma antigua, en la que destaca el afán de construir, de ordenar a partir de formas simples y rotundas; la Roma bizantina, que conjuga limpieza, geometría y pureza

de formas y colores; y finalmente la Roma de Miguel Ángel, considerado como la imagen ideal del arquitecto/artista, capaz de provocar emociones por la unidad y la simplicidad de sus formas, cubos, prismas y cilindros. Las grandes formas de la arquitectura dan testimonio de la manera de sentir y pensar del pasado, y soportan, inmovibles, el paso del tiempo.



LOS CUADROS PURISTAS

158 Ozenfant y Jeanneret realizan entre 1918 y 1925 unos doscientos cuadros en los que aplican de forma rigurosa los principios puristas. Todos ellos se plantean a partir de objetos simples tomados de la vida cotidiana: botellas, vasos, jarras, platos, violines, guitarras, pipas y fichas de dominó. La selección se establece en función de sus características formales y de su capacidad de asociación. Los objetos se presentan siempre en visión frontal, arquitectónica: planta y alzado en la misma figura, y la sección explicada por su contorno. En algunos casos son menos rigurosos respecto al carácter tipológico del objeto, si éste es capaz de ofrecer gran riqueza plástica con líneas muy simples. Es el caso de la copa de cristal tallado, elemento en cierto modo singular, dotado de varias formas sugerentes: el disco en la base, el tronco de cono en la copa y el cilindro del pie, a lo que se añade el acanalado que permite representar el líquido interior con una línea ondulada.

Para Le Corbusier, la construcción del cuadro es el simulacro a escala reducida y en dos dimensiones del proceso de proyecto de un edificio. La idea del cuadro como proyecto se refuerza al comprobar que la mayoría de los cuadros van precedidos por varios "anteproyectos", en los que se ajustan las formas, se definen los trazados y se prueban los colores como si se tratara de experimentos químicos en busca de la fórmula final.

La primera exposición purista en la galería Thomas tiene lugar en 1918, con la presentación de *Après le Cubisme*.

La crítica y los propios autores coinciden en afirmar que las obras presentadas carecen de la madurez necesaria para ejemplificar con claridad el credo purista. No sucede así con las exposiciones siguientes –en 1921 en la galería Drouet, y en 1923 en la galería *L'Effort Moderne*, de Leonce Rosenberg–, que consiguen impresionar al público por el rigor y solidez de unas obras voluntariamente frías, que no seducen, pero dejan mella en el espectador.

Los cuadros puristas no se producen con voluntad de adornar las paredes; se ofrecen como objetos plásticos, como un todo, entero y conciso, obtenido a través de las relaciones mutuas entre sus elementos, establecidas según leyes estrictas. Para los puristas la auténtica obra de arte no debería estar expuesta ya que, al imponer su presencia, violenta al espectador; debería, por el contrario, guardarse como los libros en la biblioteca y echar mano de ella cuando existiera realmente la voluntad de contemplarla.

La evolución de los cuadros puristas es clara y manifiesta. En los primeros años contienen pocos elementos-tipo: la botella, la jarra o el montón de platos, y se organizan sobre una línea que, a modo de horizonte, sugiere la división entre un plano horizontal y otro vertical. A medida que el Purismo avanza, aumenta el número de figuras y empieza a plantearse la transparencia y las superposiciones; se inicia una investigación exhaustiva acerca de la ambigüedad de lo visible y lo invisible, de los espacios abiertos y cerrados. Las figuras se entremezclan hasta hacer inseparables

Ch. E. Jeanneret, Bodegón con montón de platos y libro, 1920 (0,80 x 0,99 m)



160 sus contornos. En su evolución, algunas de las formas se asignan a objetos diversos. Así, la espiral del rollo de papel se convierte en la espiral del brazo de violín. Las mismas formas se presentan como objetos opacos o transparentes, según su papel dentro del conjunto. La mayoría de estos cuadros están realizados sobre telas de medida estándar, de 100 x 80 cm. , hecho que los puristas habían convertido en norma por tratarse de un tamaño abarcable en su totalidad por la mirada del espectador, situado a una distancia convencional.

Un breve recorrido cronológico por algunas obras dará cuenta de la evolución de los cuadros puristas.

Nature morte à l'oeuf (1919), contiene los elementos básicos del cuadro purista: el montón de platos convertido en objeto compacto, cuya sombra se produce como un nuevo elemento que se esconde tras la botella, la jarra que contiene en su interior la pequeña botella, y el libro abierto que sugiere la horizontalidad del plano de apoyo.

En *Nature morte à la pile d'assiettes* (1920), los elementos se han depurado, se han tipificado. El montón de platos se desmaterializa, reducido al cilindro; de él no queda, para identificarlo, más que una ligera ondulación de su contorno. El libro ha perdido su carácter real al convertirse en una figura vertical, pétreo. La sombra de la guitarra en el fondo del cuadro contrapesa el libro situado en primer plano. La luz incide de manera distinta en el montón de platos y en la botella: el color actúa ahí como constructor de la imagen.

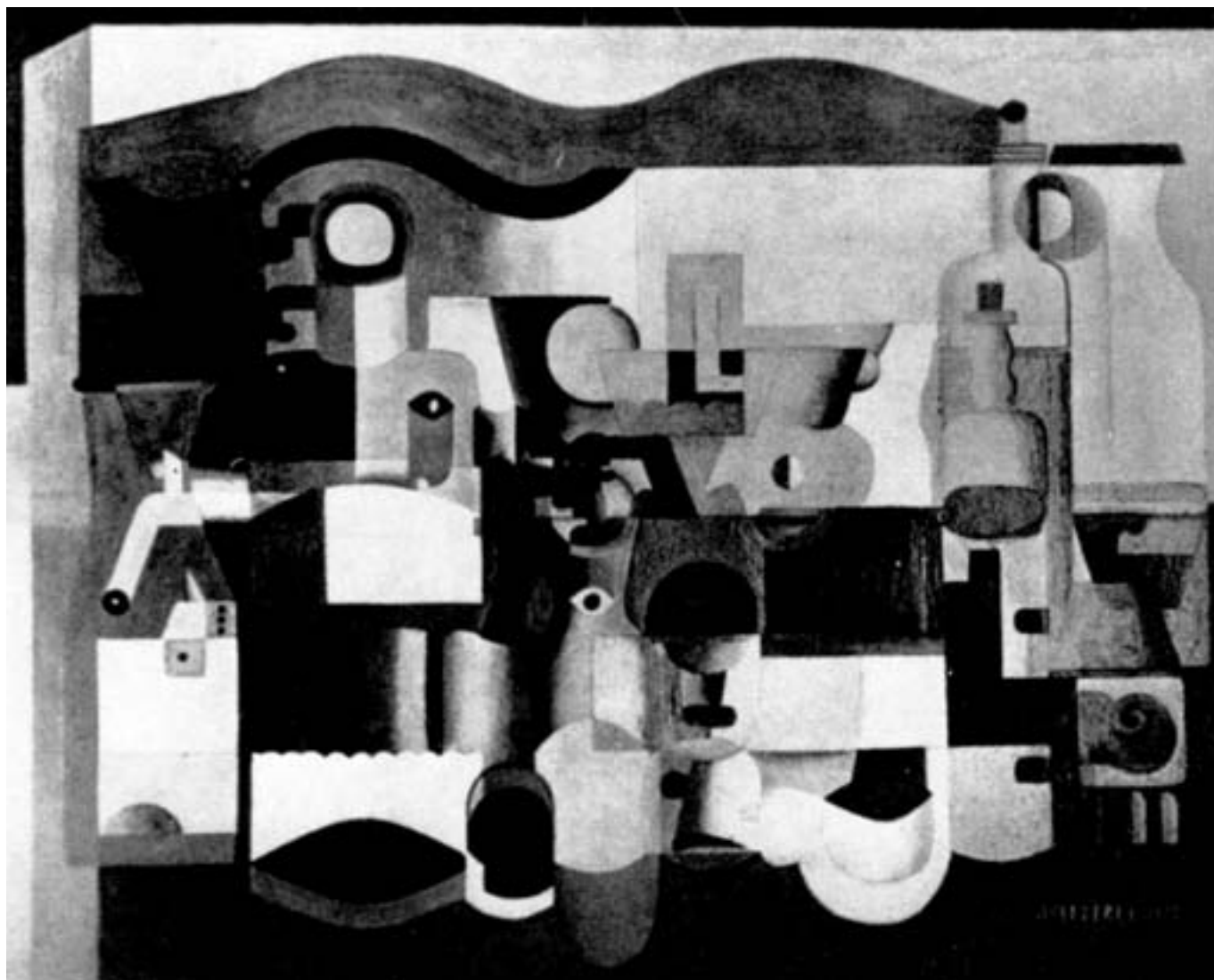
El cuadro es oscuro, monocromo, roto únicamente por el blanco de los platos y el canto del libro.

Nature morte Leónce Rosenberg (1922) responde a una esquematización mayor que el anterior: a excepción del libro, el resto de los objetos se presentan sin sombreado que sugiera la volumetría. La situación espacial se insinúa por la opacidad de los elementos que ocultan lo que se sitúa tras ellos.

Nature morte aux nombreaux objets (1923) es un cuadro repleto de objetos, que en algunos casos cobran dimensiones inusitadas, como el libro abierto, asimétrico, que remata la composición y actúa como un auténtico telón de fondo que se destaca de la pared por la ondulación. Los objetos pequeños juegan un papel determinante como articuladores de los grandes objetos. En este cuadro aparecen varias figuras contenidas unas dentro de otras; botella dentro de botella, dados dentro de la jarra.

En *Nature morte de L'Esprit Nouveau* (1924) los objetos han alcanzado tal grado de simplificación y de interconexión que se ofrecen como un tejido de formas rectas y curvas más que como un conjunto de objetos relacionados.

Ch. E. Jeanneret, Nature morte aux nombreux objets, 1923 (1,14 x 1.46 m)



APRÈS LE PURISME

162 En las páginas anteriores he tratado de explicar cómo el Purismo surge de la necesidad de poner orden en el panorama artístico del París de la posguerra. El encuentro entre Ozenfant y Jeanneret permite su cristalización y desarrollo, a través de *Après le Cubisme* y *L'Esprit Nouveau*.

A lo largo de ocho años, el Purismo se perfila, se ajusta hasta quedar ejemplificado en más de doscientos cuadros. El Purismo, a juicio de sus teóricos, resuelve aquellos aspectos que hacían del Cubismo un arte ornamental, ajeno a la realidad: matiza la idea de pintura pura que, entendida únicamente como ausencia de tema, convierte el cuadro en un simple tejido de formas; para que adquiriera realmente sentido el tema ha de ser sustituido por el proyecto, la idea del cuadro, el sistema de relaciones que lo configura. También acota el papel de la deformación, que en adelante no ha de transformar al objeto hasta hacerlo irreconocible; por el contrario, debe desvelar la realidad en su autenticidad, sin las modificaciones que provocan la perspectiva o la luz. El Cubismo pertenece a una época agitada, de ahí que ponga el énfasis en la sorpresa, en la provocación y no en la formulación de ideas nuevas.

El Purismo agradece al Cubismo haber liberado al arte de las convenciones, valorar los aspectos plásticos sobre los descriptivos, ampliar el campo de lo bello, simplificar las formas y liberar al color de su servidumbre a la luz; en resumen, entender el cuadro como un objeto autónomo. Todo ello constituye la base sobre la que se edifican las ideas puristas.

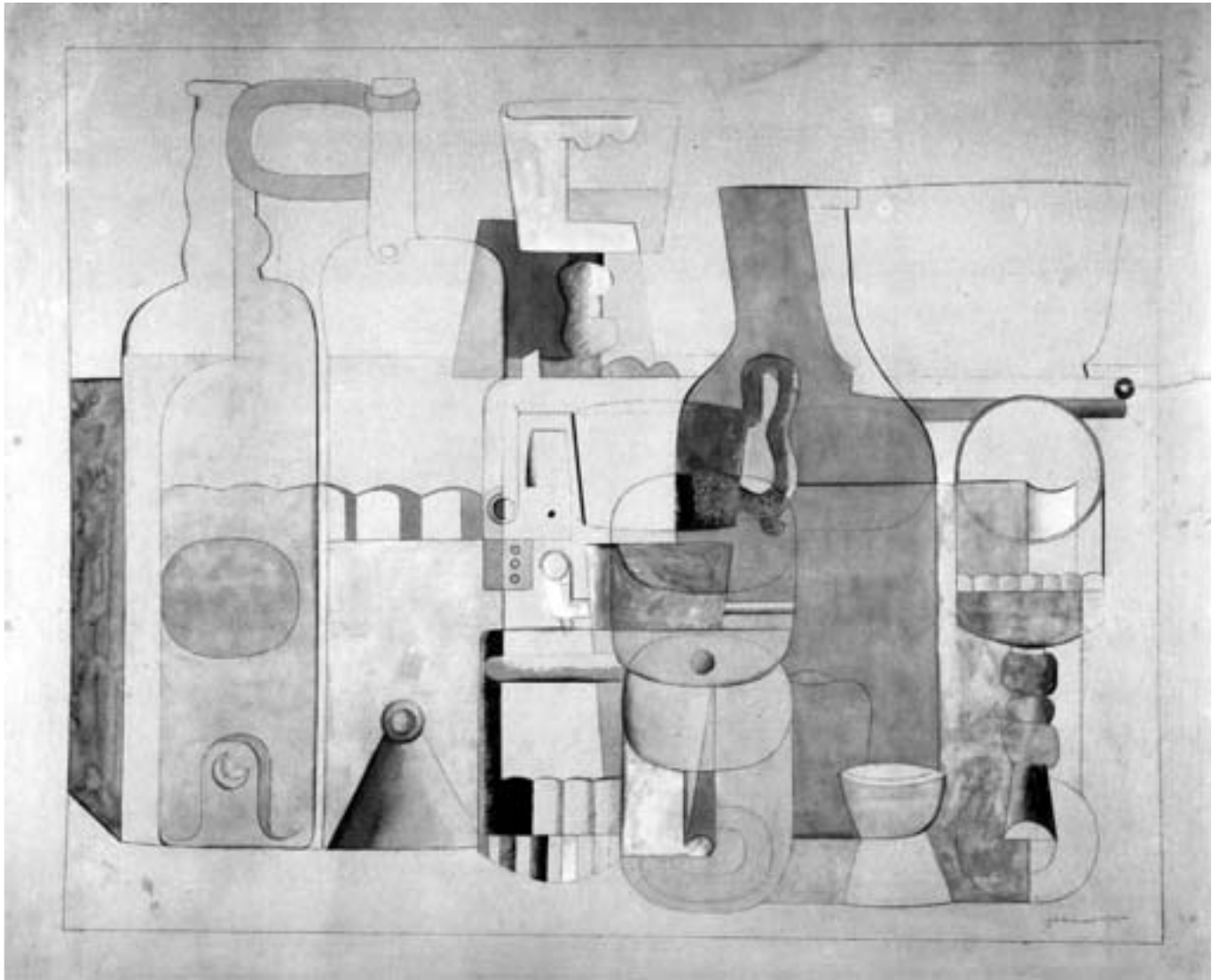
El Purismo tiene voluntad de universalidad y de perdurar en la historia, de ahí su propósito de ampliar su propuesta a los demás campos del arte y buscar en la tradición aquellos aspectos que, por su similitud con la propuesta purista, permiten legitimarlo como propuesta de vanguardia. El artista purista recupera su papel en la sociedad, forma parte de una nueva elite que engloba a quienes atienden a las necesidades intelectuales del hombre.

La búsqueda de las constantes se realiza a través del análisis de las sensaciones primarias, al comprobar la reacción que provocan en el espectador las formas simples. A estas sensaciones universales se superponen las que proceden de la formación y la herencia del espectador; el posible carácter cientifista del análisis se contrarresta por la defensa de la sensibilidad del artista como único medio para controlar esas sensaciones. El cuadro purista es el resultado del equilibrio entre razón y sentimiento.

El Purismo es un arte de su tiempo; valora la máquina como imagen de la modernidad, como ejemplo de rigor y precisión, de aplicación del principio de economía. Valora asimismo la ciencia por la exactitud de sus razonamientos. Exige el dominio de la técnica, para evitar poner freno a la creación; como arte producido a través de la reflexión, desecha toda propuesta "naif", todo arte basado en la improvisación.

El cuadro purista se plantea a partir de elementos-tipo-idea abstracta, general y tipificada de los objetos de uso

Ch. E. Jeanneret, Nature Morte de l'Esprit Nouveau, 1923 (0,94 x 1,12 m)



164 corriente— escogidos según su capacidad plástica. El elemento es la palabra, que se articula mediante el sistema de relaciones; tensiona la obra por su referencia a la realidad, pero no trata de reproducirla. Su planteamiento es abstracto, carece de tema y se genera a partir de una idea, un proyecto; por ello llega al espectador como algo totalmente acabado, controlado por el artista. Su carácter intensivo se verifica en la limitación del repertorio, en la búsqueda de los aspectos esenciales; la concisión de sus obras pone de manifiesto su empeño didáctico, ejemplificador.

El Purismo pone el énfasis en los aspectos constructivos —formales— del cuadro, de los cuales el Impresionismo, convertido en convención, había prescindido. Por ello considera que el momento decisivo de la pintura es el de la concepción, el del proyecto del cuadro, el momento de la elección de las leyes capaces de organizarlo. En él se valora la relación por encima de los objetos, relación espacial que corresponde a la idea de "peinture architecturée", la idea de cuadro como puesta en orden.

La obra de arte es una creación artificial e inteligente, que supera a la naturaleza porque es capaz de provocar sentimientos. El cuadro, como la obra de arquitectura, adquiere el rango de obra de arte cuando es capaz de convertirse en la machine à émouvoir.

La geometría —las formas elementales: prisma, cilindro, cono y esfera— constituye la base de un lenguaje que se articula según una ley que estimula la creatividad del artista,

que ajusta los elementos entre sí para elevar el coeficiente de belleza. La geometría tiene la belleza de lo simple y auténtico, que es capaz de actuar sobre las facultades superiores del espectador.

El Purismo concluye con la ruptura entre Ozenfant y Jeanneret; después sus caminos divergen. Ozenfant continuará hasta el final de sus días anclado en el Purismo, convencido de que se trata de la única vía para el arte moderno; su obra evoluciona hacia la monumentalidad, construida sobre unas leyes cada vez más rígidas que lo apresan en sus propias redes. Si se recorren sus memorias se comprueba la omnipresencia del Purismo; todo se narra y organiza en torno a él. El resto de su vida se dedicará a enseñar y divulgar el Purismo en las distintas academias que crea en París, Londres, Nueva York y Cannes. Como dato anecdótico, cabe señalar que en 1936 entra en contacto con el gobierno republicano de España, que se ofrece a contratarle para reorganizar la enseñanza del arte tras la supuesta victoria.

Para Ozenfant, el Purismo culmina con un cuadro, *Vie*, en cuya realización invirtió siete años, de 1931 a 1938. En sus memorias narra su gestación, apuntando a modo de diario las distintas vicisitudes por las que pasa su evolución y fotocopiando sistemáticamente todas sus fases. El cuadro trata de ser el resultado riguroso y concluyente de las ideas puristas.

En consecuencia con la idea de que el mayor potencial

Ozenfant, Vida, 1931-1938 (3,90 x 3,00 m)



166 plástico reside en la figura humana, como se afirma en *Après le Cubisme*, el cuadro está formado por la aglomeración de gran cantidad de figuras. A juicio de Ozenfant, el cuerpo humano posee un componente erótico que estimula los sentidos y con ello aumenta las sensaciones. El cuadro se establece a partir de distintos criterios:

- a) Evitar todo lo accesorio, natural o fabricado. Por ello, el cuadro se compone únicamente de figuras humanas desnudas.
- b) Inventar el mayor número posible de límites comunes entre cuerpos colindantes, a fin de que surja una tercera imagen, fruto de las dos primeras al fundirse. Vie es un tejido de figuras humanas.
- c) Dar a las figuras nocturnas los rasgos de la raza negra, a las del día los de la raza blanca, a las de la tarde los de la raza amarilla. Con ello se pretende respetar el color local y utilizarlo asimismo como elemento constructivo que potencia la diferenciación entre el día y la noche.
- d) No dejar ningún hueco en la composición: no existe diferencia alguna entre fondo y figura. Las propias figuras actúan como entramado, como cañamazo de la tela.
- e) Dar a las figuras mayor dimensión en la parte superior que en la inferior, para obtener la imagen del crecimiento.
- f) Diferenciar y formar con todo detalle las figuras dibujando hasta las uñas, a fin de que a medida que uno se acerca al cuadro obtenga de él visiones distintas; combinar y cuidar la textura para que cada una de sus partes, incluso las más pequeñas, ofrezcan interés por sí mismas. Con

estos principios, Ozenfant establece el "programa" a partir del cual puede crear un cuadro auténticamente purista.

El cuadro es de grandes dimensiones –4 mts x 3 mts– y al contener figuras de todas las razas, pretende ser un compendio de toda la humanidad, un cuadro universal que da cabida al mundo.

Para Ozenfant, supone la plenitud de su ideal de pureza; en realidad está más próximo a la caricatura, a la viñeta gigante que recoge de forma literal la normativa purista, pero no es capaz de trascenderla.

Le Corbusier es el gran beneficiado del Purismo; la etapa purista ha sido su laboratorio secreto, donde ha podido experimentar con formas y colores y combinarlas de infinitas maneras a fin de evaluar las distintas relaciones. Esos años de reflexión, que sin duda debe agradecer a Ozenfant, le permitieron enfocar de manera radicalmente distinta el proyecto arquitectónico.

En sus memorias, Ozenfant compara la villa Schwob, de 1915 y la casa Ozenfant, de 1921, y demuestra el papel jugado por el Purismo en la evolución de la arquitectura de Le Corbusier

El propio Jeanneret reconoce que la clave de su arquitectura debe buscarse en la pintura.

No puede hablarse de arquitectura purista, o referirse a la arquitectura de Le Corbusier como arquitectura de vanguardia. La arquitectura de Le Corbusier es el resultado, el fruto de la investigación purista; en realidad, carece de teoría

Ozenfant, Vida, 1931-1938 (3,90 x 3,00 m) Dibujo



168 homogénea que la explique; Le Corbusier considera como elementos de la arquitectura los volúmenes, los planos y la luz, pero no entendidos como elementos tipificados, como repertorio, sino como las ideas fundamentales sobre las que crear la arquitectura.

Los trazados reguladores, que en el Purismo establecen y organizan por completo las relaciones entre los elementos, en arquitectura se utilizan básicamente para ajustar el diseño de los huecos de fachada; el problema de la arquitectura está más allá, en la organización de los elementos en el espacio.

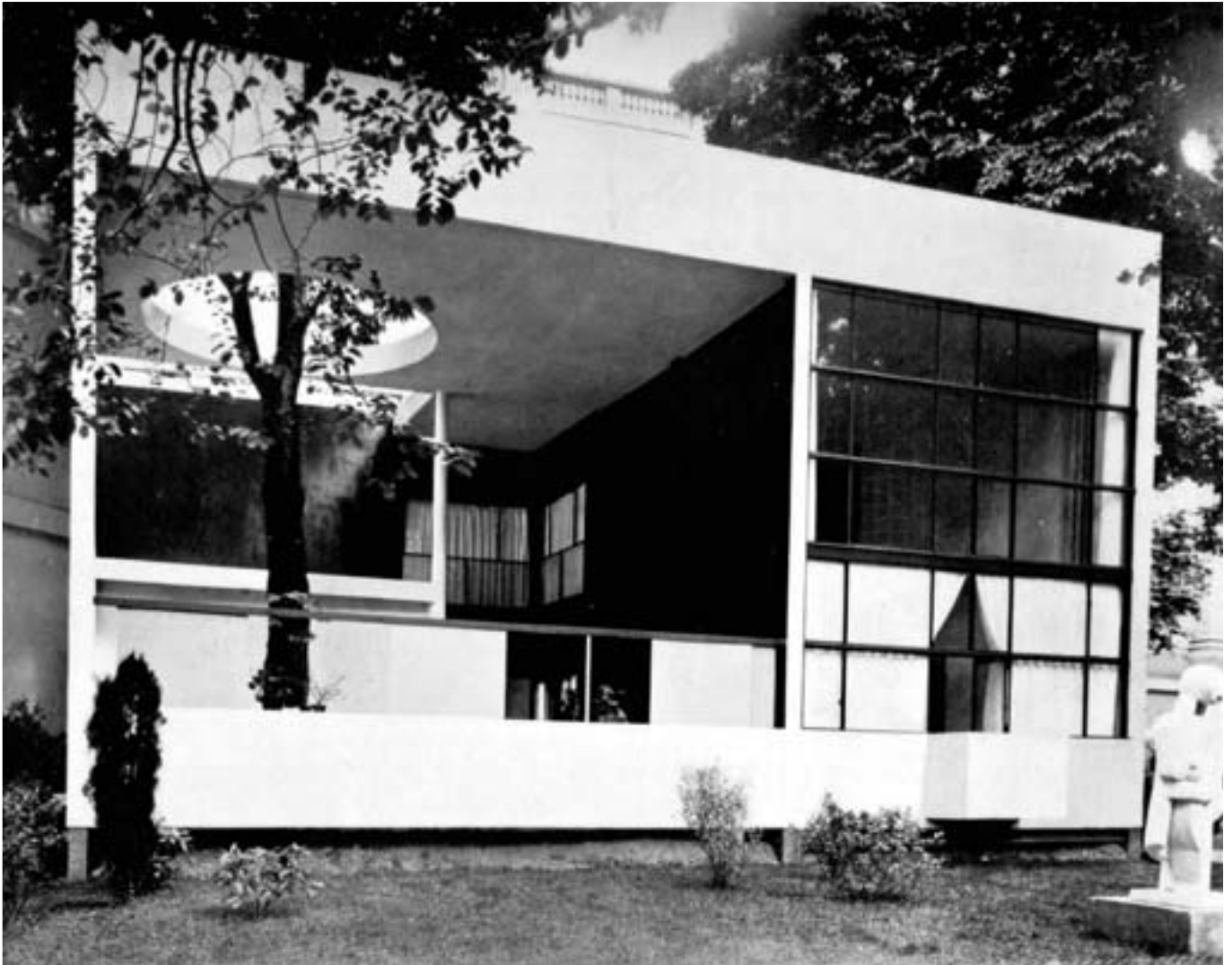
Sin duda, hay que reconocer que el Purismo fue determinante en la producción de Le Corbusier, que lo asume, pero no lo traduce literalmente –como hará Malevitch al transformar sus cuadros suprematistas en arquitectonas– sino que lo trasciende y transforma valiéndose de la calidad tridimensional de la arquitectura.

R. H. Wilensky, habla así del papel del Purismo en la arquitectura de Le Corbusier: "... Jeanneret-Le Corbusier, que se había preparado para la arquitectura, pintó pintura purista mientras trabajaba con Ozenfant; luego volvió a la arquitectura, escoba en mano, para barrer las florituras de las cosas viejas y acoger con alegría los nuevos materiales, diseñando para el hormigón, el vidrio, los metales, dibujando planos capaces de satisfacer las necesidades y la posibilidad de la vida contemporánea, creando una nueva arquitectura funcional en la estética purista-cubista de Ozenfant." (37)

Los mecanismos puristas aparecen continuamente en la arquitectura de Le Corbusier; las curvas de los muros, el juego de las transparencias y superposiciones, y la manera como se relacionan entre sí los elementos obedecen al pensamiento purista. En la arquitectura, como en la pintura, la forma precede al color, que se aplica sobre aquella para enfatizar su situación espacial.

Le Corbusier utiliza la deformación a la manera purista; la ondulación de los tabiques divisorios refuerza su calidad de elemento móvil, flexible, que sólo como condición deberá atender a las convenciones del habitar, pero cuyo auténtico sentido deriva del modo concreto de asumir criterios formales. Le Corbusier juega con el tamaño, el número y la situación relativa de los elementos. Los forjados y los pilares no se entienden solamente como soporte, sino como elementos abstractos que participan en la construcción del conjunto. Los pilares, por ejemplo, son a la vez soportes y residuos de una iconografía que instituye el mito de la razón geométrica; su variación de forma –redondos, cuadrados o rectangulares– y de la situación respecto a los cerramientos –contenidos en ellos, tangentes o totalmente exentos– refuerza el carácter conceptual de las diversas relaciones entre soporte y envoltura.

Sus obras, incluso las más "libres", están pautadas por un orden implícito, jamás reducible a la mera regularidad, que surge de la disciplina del sentimiento y tiende a normalizar la visión; conjura cualquier impresión de espontaneísmo,



entendido como acción inmediata de la subjetividad. La arquitectura de Le Corbusier está hecha para ser recorrida, sólo así se puede percibir desde las distintas situaciones espaciales la relación entre los planos, los elementos y la luz. La emoción se produce con el juego de los muros o de las perspectivas, la sucesión de las sombras, penumbras o luces, la vista de las lejanías edificadas o plantadas, o la de los primeros planos sabiamente dispuestos.

El Purismo ha permitido a Le Corbusier pensar su arquitectura en términos de forma.

Para cerrar este capítulo, conviene detenerse en una obra singular de Le Corbusier: el Pabellón de L'Esprit Nouveau, que podría ser entendida como obra de vanguardia, ya que se produce con voluntad de manifiesto, como ilustración de las ideas contenidas en L'Esprit Nouveau. El pabellón se realiza en la exposición de las Artes Decorativas de París, en 1925, dominada por ampulosos edificios de cartón-piedra. En este contexto, el pabellón es un reto: construir un edificio carente por completo de decoración, a la manera tradicional, y en cuyo interior se ofrecen como elementos ornamentales los objetos de uso corriente – mesas, sillas, botellas y muebles modulares– así como algunos cuadros cubistas y puristas, es enfrentarse con la idea generadora de la exposición: "las artes decorativas". No es, pues, de extrañar que su construcción fuese acompañada de dificultades de todo tipo, económico, político e ideológico. La decisión de edificar el Pabellón también encontró dificultades

en el seno de la revista; precipitó la dimisión de Ozenfant que veía en él no tanto una explicación de las ideas puristas como la promoción de Le Corbusier–arquitecto y el final de Charles Edouard Jeanneret.

Se basa en figuras geométricas puras, cubo y cilindro. Está formado por dos cuerpos diferenciados; uno de ellos es la reproducción de la vivienda-tipo de los inmuebles–villas, elemento propuesto como pieza modular, capaz de ser agregada por yuxtaposición o superposición; es el ejemplo de vivienda estándar para el hombre moderno, cuyas necesidades están tipificadas. Parte del escándalo que provocó el pabellón se debe sin duda a que Le Corbusier lo propuso como "la casa para un arquitecto". La dirección de la exposición lo entendió como la manifestación de la decoración moderna, singular, y no como el prototipo de vivienda para el hombre corriente.

No puede decirse que fuese el único pabellón "moderno" de la exposición, ya que en ella se encontraba, entre otros, el pabellón de Melnikov. Pero sí que era único en su propósito de incidir y modificar la vida cotidiana, al atender al tema de la vivienda y el equipamiento doméstico. El módulo de doble altura, unos 6 mts, producía un efecto sorprendente por las dimensiones de los huecos de la fachada, totalmente distintas a las de la construcción tradicional. El diseño de la célula se inspira, según palabras de Le Corbusier, en la Cartuja de Galluzzo, cuya disposición en planta en forma de L, servida por el pórtico del claustro,

Le Corbusier, Pabellón de l'Esprit Nouveau, París, 1925. Interior. Cuadros de Léger y Jeanneret



172 es descrita en uno de sus carnets de viaje, de 1911. Si la fachada del módulo se ofrece de forma inmediata como algo totalmente nuevo, es en la planta y la sección, es decir, en la organización de los volúmenes, donde puede valorarse realmente una nueva manera de pensar la arquitectura. La planta libre, no determinada por los condicionantes estructurales, permite abordar el tema de la subdivisión del espacio de forma distinta. El interior está dominado por el juego entre el espacio doble y el espacio simple, enfatizado por medio de la luz que incide —a través del gran hueco de la fachada principal— en las dos paredes laterales opacas. Las subdivisiones se realizan mediante elementos modulares que no llegan hasta el techo y permiten, en todo momento, percibir la dimensión total del espacio. El color se utiliza también para enfatizar las dimensiones. El frontal del balcón, de color claro, contrasta con el oscuro del techo del primer forjado, y permite entenderlo como un plano vertical suspendido.

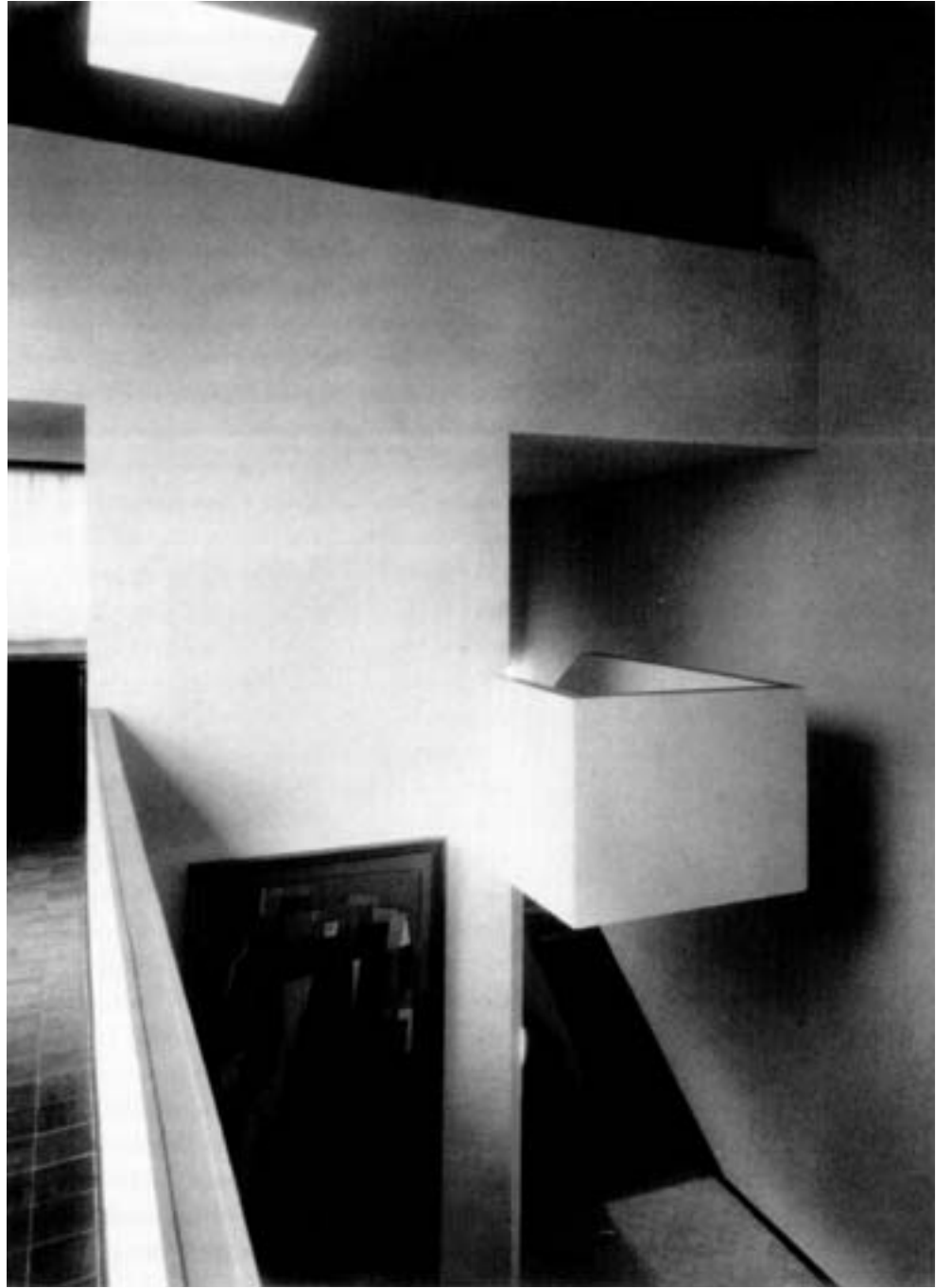
Le Corbusier sustituye la idea de mobiliario por la de "equipamiento". Los muebles que actúan como separación son metálicos y están diseñados en función de lo que debe ser almacenado en ellos, a fin de obtenerse el máximo rendimiento con el mínimo espacio.

De las paredes, lisas y pintadas de distintos colores, cuelgan cuadros de muchos de los artistas relacionados con la revista: Braque, Gris, Lipchitz, Picasso y, lógicamente, Ozenfant y Jeanneret.

El otro cuerpo del Pabellón estaba rematado por dos extremos semicilíndricos, y dedicado íntegramente a zona de exposición; en ellas se ofrecían los distintos proyectos de Le Corbusier, desde rascacielos a bloques, y viviendas unifamiliares. En los espacios semicirculares se exponían los proyectos de urbanismo en forma de diorama: El "Plan Voisin", que propone la creación de una ciudad de negocios en el centro de París, y la "Ville contemporaine de trois millions d'habitants", proyectos que Le Corbusier proponía con la intención de que su radicalidad provocase un debate sobre el tema. Con ello, se defiende la tesis de que la arquitectura se extiende desde el más pequeño objeto de uso hasta la ciudad.

El Pabellón trataba de ofrecerse como un ejemplo de construcción industrializada; la mayoría de sus elementos eran desmontables y transportables; la estructura y los cerramientos se producían industrialmente. La estructura se proyectó con pilares de 25 x 30 cm. ; si bien, en el momento de la ejecución su sección se redujo a 21 x 21 cm. El cerramiento era a base de elementos prefabricados de aglomerado de cemento y paja.

La carpintería metálica estaba realizada con perfiles estándar de la casa Roneo. En general, pretendía ser un alegato en favor de la industria, que mediante la estandarización y la serialización es capaz de producir objetos puros, económicos, precisos. La racionalización de la zona de servicio se aproxima a la eficacia de los coches—cama



174 y de las cabinas de los barcos. Le Corbusier aspiraba a venderlo durante la exposición y desmontarlo, trasladarlo y reconstruirlo en el solar del comprador, cosa que no fue posible; tuvo que ser demolido, y ello le acarreó graves problemas económicos.

El Pabellón pretendía ser el resumen y la explicación del espíritu nuevo, constructivo, sintético, coherente con su época optimista, basado en la geometría y realizado gracias a la técnica que, con su exactitud, permite conseguir un orden y por tanto alcanzar la belleza. La claridad con la que ejemplifica las ideas puristas le otorga la categoría de obra de arte.

"Al arte se le permiten todas las libertades, excepto la de no ser claro. " (38)

NOTAS

1. Stanislaus Von Moos, *Le Corbusier*, Ed. Lumen, Barcelona 1977 (Ed. Original 1968), p. 47
2. Luisa Martina Colli, *Arte, Artigianato e tecnica nella poetica di Le Corbusier*, Ed. Laterza, Roma-Bari 1981.
3. Amedee Ozenfant, *Memoires 1886-1962*, Ed. Ségers, Paris 1968, p. 102
4. *L'Esprit Nouveau*, Revista publicada en París entre 1920-1925 (28 números)
5. *Le Corbusier, Hacia una arquitectura*, Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1964 (Ed. original Crès, Paris 1925)
6. Amedee Ozenfant y Charles Edouard Jeanneret, *Après le Cubisme*, Ed. Commentaires, Paris 1918, p. II
7. Maurice Raynal "Ozenfant & Jeanneret", *L'Esprit Nouveau* nº 15, pp. 807-832.
8. Amedee Ozenfant, *Foundations of Modern Art*, Ed. Dover, New York 1952. (Ed. original Art, Paris 1931)
9. Jean Cocteau, *Le Rappel a l'ordre*, Ed. Stock, Paris 1926
10. Ozenfant y Jeanneret, op. cit, p. II
11. *L'Esprit Nouveau "Picasso et la peinture d'aujourd'hui"* nº 13
12. A. Ozenfant, *Foundations of Modern Ar*, op. cit, p. 76
13. Amedee Ozenfant y Charles Edouard Jeanneret "Le Purisme", *L'Esprit Nouveau* nº 24, pp. 369-386
14. M. Raynal Ozenfant & Jeanneret, *L'Esprit Nouveau*, nº7, p. 46
15. Ozenfant y Jeanneret, op. cit, p. 58
16. Amedée Ozenfant y Charles Edouard Jeanneret "Esthetique et Purisme", *L'Esprit Nouveau*, nº 15, p. 1708
17. *Le Corbusier*, op. cit, p. 4
18. De Fayet (Ozenfant y Jeanneret) "Les livres d'esthetique", *L'Esprit Nouveau*, nº 15, p. 1750
19. Ozenfant y Jeanneret, "Pedagogie", *L'Esprit Nouveau*, nº 19, p. 41
20. Ozenfant y Jeanneret, *L'Esprit Nouveau*, nº 1
21. *L'Architecture Vivante*. Revista publicada en París, entre 1925-1939, dirigida por Jean Badovici.
22. A. Ozenfant, *Foundations of Modern Art*, op. cit. , p. 308
23. A. Ozenfant, *Foundations of Modern Art*, op. cit. , p. 311
24. A. Ozenfant, *Foundations of Modern Art*, op. cit. , p. 342
25. Vauvrecy (Jeanneret), *L'Esprit Nouveau*, p. 549
26. Ozenfant y Jeanneret "Le Purisme", *L'Esprit Nouveau*, nº 4, p. 370
27. Amedée Ozenfant y Charles Edouard Jeanneret "Esthetique et Purisme", *L'Esprit Nouveau*, nº 4 p. 170.
28. Ozenfant y Jeanneret, "Destinées de la peinture", *L'Esprit Nouveau*, nº20
29. Ozenfant y Jeanneret, op. cit, p. 40
30. Alberto Izzo, Camillo Gubitosi, Charles Edouard Jeanneret-Le Corbusier, Ed. Officina, Roma 1979.

- 176
31. Ozenfant y Jeanneret, "Sur la plastique", *L'Esprit Nouveau* nº 1, pp. 38-48
 32. Le Corbusier, op. cit, p. 167
 33. Gino Severini, *Du Cubisme au Classicisme*, París 1921
 34. De Fayet (Ozenfant y Jeanneret) "Les livres d'esthetique", *L'Esprit Nouveau*, nº 15, p. 1750
 35. De Fayet (Ozenfant y Jeanneret), "Les livres d'esthetique", *L'Esprit Nouveau*, nº 15, p. 1749
 36. Neue Sachlichkeit, H. R. Hitchcock lo define (nota 43 al capítulo V de Renato de Fusco *La idea de Arquitectura*) "Nueva objetividad ":un término genérico de algunos movimientos de vanguardia que siguieron al Expresionismo en las artes; en arquitectura equivale en términos generales al funcionalismo".
A Gropius se le atribuye esta frase (op. cit. capítulo V nota 44): "Si el Expresionismo es una rebelión contra la máquina y contra su represión, el periodo de la Neue Sachlichkeit es una positiva afirmación del mundo vivo de máquinas y vehículos."
El propio De Fusco (op. cit. p.159) la define así: "Considerándola como una reacción contra el idealismo expresionista, como una llamada a la realidad, como la reducción del Expresionismo a UN INSTRUMENTO MAS MANEJABLE, esta tendencia defiende por un lado un arte fuertemente politizado, activa contribución a la critica social, eficaz y popular instrumento de información; por el otro intenta adecuarse a la realidad cualificando la producción. En ambos casos se trata de una concepción del arte marcadamente heterónoma, cuya vocación social constituye su carácter preeminente.
 37. Citado en A. Ozenfant, *Memoire*, op. cit. , p. 130.
 38. Ozenfant y Jeanneret, op. cit, p. 60

SCHOENBERG

PREÁMBULO

La época más estudiada de la producción musical de Schoenberg es la que corresponde a la creación y desarrollo del sistema dodecafónico, es decir la que abarca de 1923 a 1933. No obstante, debe analizarse toda su producción para poder comprobar cómo en su conjunto permite explicar tanto los orígenes como las consecuencias de la formulación de una nueva estética.

Trataré, por tanto, de analizar los motivos que condujeron a Schoenberg a adoptar una actitud de vanguardia y los resultados de la superación de esta postura.

Schoenberg inicia el camino hacia la supresión de la tonalidad a través de la crítica del sistema tonal. A medida que su música evoluciona, siente la necesidad de formular un nuevo sistema que ocupe el vacío dejado por la tonalidad como marco legal armónico de la obra, que las formas canónicas no cuestionaban. Establecido ya el sistema dodecafónico, que posibilita gran parte de la música del siglo XX, Schoenberg será capaz de producir obras que recogerán, asimilados y superados, los logros de la composición serial. La figura de Schoenberg explica, pues, por sí sola, todo el ciclo de la vanguardia.

POST-ROMANTICISMO (1898-1905)

El Romanticismo, en tanto que suponía la exaltación de lo individual, encontró en la música el vehículo de expresión ideal para conducir la subjetividad del artista. Para el artista romántico los problemas expresivos pasaban por encima de los estrictamente formales. Esta necesidad de reflejar en la música los sentimientos, convertía al hecho de componer en algo íntimo, personalizado, ajeno a los parámetros convencionales que regían la música. En estas condiciones, el papel del público se hacía irrelevante y su reacción era el mostrarse reticente a toda innovación. Este público, que hasta entonces exigía y aplaudía las nuevas composiciones de sus músicos, no comprende una música que ya no se produce como enriquecimiento de un conjunto de usos y técnicas establecidas, sino como enfrentamiento a esos usos.

Frente a unas leyes universalmente aceptadas, el músico romántico intenta establecer sus propias leyes, mediante el ejercicio de la subjetividad sin trabas.

T. W. Adorno explica de forma magistral cómo, ante la nueva actitud del artista, únicamente la autoridad del mismo puede ser utilizada como criterio de valoración de la obra de arte.

“Desde el momento en que el proceso de composición se mide únicamente según la conformación propia de cada obra y no ya según razones genéricas tácitamente aceptadas, ya no es posible “aprender” a distinguir entre música buena y música mala”.

178 Quien quiera juzgar debe considerar de frente los problemas y los antagonismos intransferibles de la creación individual, sobre la cual nada enseña la teoría general musical ni la historia de la música. Aquí nadie sería más capaz de formular juicios valorativos que el compositor de vanguardia, a quien le falta, empero, toda la disposición discursiva. Ya no puede contar con un mediador entre el público y él mismo. " (1)

La actitud radical de Schoenberg y su enfrentamiento con el público se entiende con mayor claridad si se le sitúa en su contexto, la Viena de principios de siglo. Viena ofrece al espectador de esa época la imagen de una ciudad culta, refinada, heredera de una gran tradición artística, en la que los problemas estéticos preocupan a la burguesía más que los problemas políticos o ciudadanos. La música, la pintura y la literatura, encalladas en una actitud conservadora, gozan de completa aceptación por los rectores de la convivencia. Los vieneses ven reflejada en ellas la imagen de una sociedad ideal. El arte es para ellos el sustituto de una vida acosada por problemas de identidad y comunicación. La búsqueda de la belleza es el objetivo principal de los artistas, de la belleza entendida como lo amable, lo rico, aquello que causa placer.

En realidad, todo ello no es más que una máscara bajo la que pretenden ocultar la realidad: la decadencia del imperio de los Habsburgo, que se desmorona entre las tensiones provocadas por las distintas minorías étnicas que generan la

aparición del nazismo, sionismo y los nacionalismos. La sociedad vienesa se funda sobre valores falsos, tratando de conservar una moral en la que cree sólo a medias; se apoya en lo antiguo por temor a lo nuevo. El arte es su única coartada. La Secesión, a pesar de su pretendida voluntad renovadora, pierde muy pronto su aspecto crítico para asumir el papel del arte oficial, y se limita a reducir progresivamente el arte a su función ornamental, recreándose en los aspectos superficiales. El arte se hace apariencia, maquillaje.

Ante este estado de cosas, extendido a todos los campos de la cultura, surgen figuras que tratan de reaccionar tanto frente a la hipocresía de la sociedad como frente a la falsedad de las propuestas artísticas. Su arma principal es la sinceridad, la honestidad, la voluntad de buscar la esencia de las cosas prescindiendo de su aspecto anecdótico; con ello pretenden acabar con las paradojas, las falsedades, las ideas vacías de contenido; oponen a la idea de belleza la de veracidad.

Karl Kraus es tal vez el personaje más representativo de esta actitud, o al menos aquel cuyo enfrentamiento con el público fue más directo. Escritor y periodista, en sus publicaciones atacó de forma despiadada, con ironía sutil y mordaz, todos los aspectos decadentes de la sociedad vienesa: de los periodistas a las mujeres, nadie quedó libre de su crítica. Frente al lenguaje grandilocuente de sus contemporáneos, utilizaba el aforismo, certero y conciso, como expresión de



180 sus ideas. Para él, la función del lenguaje era la comunicación de las ideas; entendía el lenguaje como vehículo del pensamiento, ajeno a cualquier pretensión estética. Sus aforismos muestran un total dominio de este lenguaje. Para Kraus, todo aquello que no era auténtico, honesto o verdadero, era inmoral. Su idea de moralidad le llevaba incluso a alzarse en defensa de las prostitutas, a las que consideraba consecuencia necesaria de la hipocresía en las relaciones matrimoniales, y cuya actitud juzgaba sincera. Los ataques de Kraus van dirigidos a la falsedad y la inmoralidad de los hombres, no de las ideas.

Como Adolf Loos, su crítica se ensaña contra toda forma de arte entendida como decoración, carente de sentido.

Ambos consideran que la esfera de los hechos es distinta de la de los valores. Para Loos la arquitectura no es un arte, ya que se trata de algo necesario, algo que cumple una función social.

Para Loos el arte es ajeno a la vida, es algo de un orden más elevado, que nos acerca a Dios. Esta idea de la obra de arte como generadora de sensaciones superiores será defendida por Ozenfant en la formulación del Purismo. Coincide con Schoenberg en la consideración del papel que juega el dominio de la técnica en la evolución de los cambios formales. Los avances técnicos no generan forma nueva, pero la posibilitan. Loos no opone desnudez a ornamento, si bien sus casas se radicalizan en el aspecto exterior, por oposición a las arquitecturas de sus contemporáneos, y

tratan de ofrecer una imagen de absoluta racionalidad. Loos admite aquel ornamento que ayuda a subrayar determinadas cualidades, no el que enmascara la carencia de éstas.

En pintura, Kokoschka encuentra en el retrato la forma de expresión pictórica más sincera. Sus retratos, realizados a partir del modelo en movimiento, tratan de ofrecer en una sola imagen los aspectos psicológicos y vitales de la persona pintada. Para él, una persona no es un bodegón, y por ello no intenta plasmar en la tela su aspecto físico, sino su carácter humano, su alma; como reacción frente a la pintura de Klimt, sus rostros son voluntariamente agresivos; en sus cuadros elimina el fondo para centrar toda la atención en la figura, de la que no pretende ofrecer una representación fiel, sino una interpretación subjetiva.

Kokoschka realiza también grabados sobre textos literarios. En ellos el dibujo no juega el papel de mera ilustración de la palabra, sino que, al igual que en la obra de los músicos expresionistas, el dibujo se complementa con el texto, insistiendo en aquellos aspectos difíciles de describir mediante el lenguaje. No existe una correspondencia ilustración-texto, sino un dibujo evocador de ideas.

Schoenberg se identifica con estos artistas y constata que en todos ellos surge un concepto nuevo, la idea de abstracción que hace del arte algo más auténtico. En Karl Kraus es el entender el lenguaje como la madre del pensamiento; en W. Kandinsky y O. Kokoschka es la consideración del

tema como una excusa para improvisar con colores y formas a fin de expresarse a la manera de un músico.

Para estos artistas críticos, el objetivo del arte es la búsqueda de la veracidad, y la belleza no es más que el resultado, no siempre necesario, de esta búsqueda. Todos ellos sacrifican la apariencia a la veracidad, evitan el ornamento, eluden la convención. En la música, arte privilegiado por carecer de apariencia, la convención se identifica con la adscripción al sistema tonal, el ornamento con la inclusión en la composición de todos aquellos sonidos innecesarios para la expresión de la idea musical. En la música de Mahler, por ejemplo, se aprecia una gran desproporción entre la escasez de ideas musicales y la abundancia de los desarrollos y repeticiones.

Para Schoenberg veracidad es sinónimo de autenticidad, de adecuación de los hechos a las intenciones. Considera que sólo cuando la música haya perdido totalmente su carácter ornamental podrá mostrarse en toda su autenticidad. La belleza no puede convertirse en un fin en sí misma. Schoenberg entiende que al ser humano no le resulta fácil adaptarse a lo nuevo, y en especial a quienes tienen lo que él llama la cultura de la belleza, muy alejada del concepto de belleza entendida como verdad, como veracidad. Para él la veracidad es una cifra que muestra la relación del artista con su obra. La veracidad plena se da cuando esta fracción da uno, pero también son posibles todos los estadios intermedios.

El artista no debe abandonar nunca la búsqueda de esa veracidad, no debe tratar de obtener resultados inmediatos, ni complacerse en sus propios hallazgos; por el contrario, debe hacer de ellos el estímulo para continuar su investigación. El auténtico creador se distingue así del artista mediocre. Para él el placer está en la búsqueda.

“El espíritu creador ahonda más y más, mientras que el hedonista se conforma con menos. Entre este más y este menos se desarrollan las luchas artísticas. A un lado, la verdad, la búsqueda; al otro, la estética, el hipotético patrimonio, la reducción de las aspiraciones a lo alcanzable. Y la aspiración más importante es descubrir todo lo que subyace en el sonido natural y extraer de él todo lo que permita la capacidad de asociación combinatoria del cerebro humano. Lo alcanzable, lo que está a mano, tiene su frontera provisional en nuestra propia naturaleza y en los instrumentos que hemos ideado. Lo que podemos alcanzar, en cambio, fuera de nosotros, en el sonido, no tiene límites teóricamente. Lo que aún no se ha alcanzado constituye la mayor aspiración.” (2) En muchos casos, el resultado es algo que puede no parecer bello a los ojos de la crítica, si bien es el criterio del artista el único capaz de afirmar su fealdad o belleza.

En la voluntad renovadora de Schoenberg hallamos la razón por la cual muchas de sus obras quedaron inconclusas. En el Tratado de Armonía (3) considera que una obra puede darse por acabada cuando se ha alcanzado el obje-

182 tivo pretendido, es decir, cuando se han agotado las posibilidades expresivas de una determinada idea. Pero ello no significa que la obra quede terminada definitivamente. En otras circunstancias y tras un proceso reflexivo, el artista puede retomar la obra y enfocarla bajo otro punto de vista para elaborarla de forma distinta, sin que con ello se traicione la idea generadora.

Schoenberg trata de encontrar la esencia de la música, aquello que está en el origen y que ha sido enmascarado por la evolución de los estilos musicales. Es la búsqueda de esta esencia lo que le conduce a plantear el sistema dodecafónico. En él los elementos esenciales, neutros, de la música, el material sobre el que se construye todo el sistema, son las doce notas de la escala cromática. Pero el dodecafonismo no se plantea como un sistema teórico abstracto; es la consecuencia de la evolución creadora de Schoenberg, que se inicia con la constatación de la imposibilidad de continuar dentro de los límites del sistema tonal. No sólo en Schoenberg, sino en muchos de sus contemporáneos, la disonancia hace su aparición como elemento expresivo capaz de enriquecer el cromatismo de la obra. La disonancia es utilizada como elemento dinámico que, por contraste, refuerza la tonalidad; la modulación, es decir, el paso de una tonalidad a otra dentro de la composición musical, facilita la ubicación de la disonancia. Paralelamente a la aparición de la disonancia, los compositores utilizan otros recursos técnicos con fines innovadores, tales como la

inclusión de fragmentos de músicas arcaicas o la utilización de nuevos instrumentos en la orquesta, en especial en la percusión, procedentes de culturas distintas. Con el empleo cada vez mayor de la disonancia, la tensión de la tónica va desapareciendo y se hace preciso echar mano de recursos extramusicales para dar soporte a la obra. Uno de estos recursos es el texto o la idea literaria que incide en la composición de maneras diversas.

En el Romanticismo, se asocian a la música las ideas o imágenes literarias que el texto sugiere.

Así el amor, el odio o los dioses son los temas que pautan la obra de Richard Wagner. Los poemas sinfónicos están soportados por un contexto dramático. En el Impresionismo, se sustituyen los contenidos simbólicos y literarios por significados plásticos o ambientales que corresponden al mundo de las vivencias más que al de mundo de los valores. En el Expresionismo, el texto, la narración de una historia o una situación psicológica convierten a la pieza musical en una descripción de sucesivos estados de ánimo. La elección de los textos podría compararse a la de los temas en la pintura expresionista; temas que en muchos casos son sórdidos o desgarradores y por lo tanto precisan de la disonancia para poder comunicar su contenido de angustia. La disonancia adquiere así un sentido social.

En las obras postrománticas, como en las expresionistas, la tonalidad pierde paulatinamente su protagonismo en favor de la disonancia, fruto de una nueva valoración de la

interválica. Los músicos tratan continuamente de utilizar recursos diversos para provocar reacciones de sorpresa, para violentar al oyente, ya sea mediante novedades, ya con materiales conocidos utilizados de forma distinta. El leitmotiv es otro de los mecanismos que garantizan la sensación de unidad en ausencia de una forma estructurada. Schoenberg se inicia en la composición musical con un estilo recogido tanto de las obras de Brahms como de las de Wagner. A lo largo de su vida nunca negó la influencia de estos artistas; al contrario, siempre insistió en que la evolución era fruto de un estudio profundo de su obra. La polémica Wagner–Brahms apasionaba al mundo musical de la época y creaba posiciones irreconciliables. Las primeras obras de Schoenberg, como las de todo compositor joven, tratan de encontrar su estilo propio a través del dominio de sus predecesores: es uno de los pocos músicos que se plantea la posibilidad de lograr una síntesis constructiva entre ambas tendencias. De Wagner recoge el cromatismo, la voluntad constante de alterar el sonido. De Brahms, la tendencia a la variación y al desarrollo temático. En estas primeras obras no se plantea todavía cuestiones fundamentales respecto a la construcción de la forma musical, pero ya se adivina una voluntad de renovación superior a la de sus contemporáneos, que dificultará la comprensión de sus obras por parte del público. No obstante, serán las obras de este período las únicas que en su momento alcanzarán una cierta difusión. Se trata de obras de carácter dramático,

que buscan el apoyo del texto para conferir unidad a la composición, no para provocar en el oyente determinadas sensaciones. En un artículo de 1912 que lleva por título "Relaciones entre música y texto" (4), publicado en el *Blaue Reiter*, lo explica así:

"El suponer que una pieza de música debe acumular imágenes de una u otra especie y que si estas faltan la pieza no ha sido entendida o carece de valor, es algo tan extendido como solamente puede serlo lo falso y lo vulgar... Puesto que la música, como tal, carece de tema material, hay quienes buscan a través de sus efectos la belleza de la forma exclusivamente, y otros, buscan procedimientos poéticos... La facultad de pura percepción es extremadamente rara y solamente la encontramos en hombres de gran capacidad. Esto explica el que los árbitros profesionales se encuentren azorados ante determinadas dificultades. Que la lectura de nuestras partituras resulte cada vez más penosa; que las relativamente pocas ejecuciones transcurran apresuradamente... (el crítico) absolutamente desamparado, se sitúa ante el efecto puramente musical, y por eso prefiere escribir sobre música que esté de algún modo relacionada con un texto: música de programa, canciones, óperas... "

LA OBRA POST-ROMÁNTICA

184 La Noche Transfigurada op. 4 (1899) es su primera obra de envergadura. Compuesta a los 26 años, encontró dificultades para su ejecución por contener ya disonancias "demasiado audaces". No obstante, fue aceptada y reconocida como valiosa por sus contemporáneos, en especial por Strauss y Mahler, que la veían producto de un músico dotado, si bien se reconocían incapaces de comprender ese tipo de música. Strauss incluso recomienda a Schoenberg para que le concedan la beca Lizst que otorgaba anualmente la Asociación General de Músicos Alemanes, y también le ayuda a obtener una plaza de profesor de composición en Berlín.

La Noche Transfigurada, como los grabados de Kokoscha, no se limita a ilustrar un texto musicalmente, sino que se ofrece como marco de una imagen poética. La obra tiene un sólo movimiento y recoge en parte la técnica del leitmotiv al asignar temas diversos a los distintos fragmentos del texto. *Pelleas y Melisande* op. 5 (1902-1903) y, sobre todo, los *Gurrelieder* (empezados en 1900 y acabados de orquestar en 1911) son las piezas más celebradas de este período. Ambas tratan de sugerir mediante la música imágenes visuales o sensaciones y emociones, sometidas siempre a la construcción musical. En los *Gurrelieder* se aprecia el intento de conciliación entre Brahms y Wagner. Es una obra de grandes dimensiones y de difícil ejecución, tanto por necesitar gran cantidad de medios vocales e instrumentales como por la dificultad de su concepción armónica. La

orquestación fue concluida en 1911, en pleno período atonal. Es, sin duda, la más postwagneriana de sus composiciones, tanto en lo relativo al texto como en la concepción de la obra. Schoenberg no volverá a componer una obra de estas dimensiones hasta después de haber establecido el sistema dodecafónico. Los *Gurrelieder* cierran el ciclo de la música romántica, de carácter extenso y recreado, como las sinfonías de Mahler. La obra tiene forma de oratorio, si bien podría ser entendida como una sinfonía ya que no se trata de una yuxtaposición de temas, sino que tiene una concepción unitaria; esta obra ofrece también aspectos operísticos, dado que el texto es el hilo conductor de la obra. Schoenberg maneja la técnica del desarrollo y utiliza al máximo las posibilidades de la orquesta. La variedad de los instrumentos proporciona a la obra una gran riqueza de colores. La variación tímbrica será un tema que a partir de esta obra preocupará a Schoenberg. La partitura se halla llena de alteraciones, su cromatismo predomina sobre la tonalidad y anuncia ya la supresión de ésta. La técnica del leitmotiv wagneriano se utiliza aquí de forma somera para definir los distintos personajes. Pese a tratarse de una producción sinfónica trasciende en muchos aspectos la sinfonía: los grupos orquestales están tratados con mayor independencia –dada su multiplicación– que en la concepción sinfónica tradicional. La riqueza de los motivos y la variedad de los ritmos refuerza los aspectos melódicos; la utilización de la técnica contrapuntística adquiere gran

Kriegslied 1. III Arnold Schöber

This is a handwritten musical score for a piece titled "Kriegslied" (War Song) by Arnold Schöber. The score is written on multiple staves, likely for a choir or a large ensemble. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written in German and are interspersed between the musical staves. The score is organized into measures, with vertical bar lines indicating the end of each measure. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript. The piece is marked "1. III", which could refer to the first movement or a specific section of the work. The composer's name, Arnold Schöber, is written in the top right corner of the page.

186 relevancia –ya la tenía en la Noche Transfigurada – y estará presente en la obra posterior de Schoenberg. Debo mencionar también la utilización ya premonitoria de la técnica del *sprechgesang*, (5) consolidada luego en *Pierrot Lunaire*. Creo que no se puede cerrar este periodo de la evolución de Schoenberg sin mencionar la Sinfonía de Cámara op. 9 (1906). Se trata de una de las pocas obras carentes de soporte literario. En ella se plantea la utilización de formas cíclicas unificando sus distintos movimientos, al entenderlos como desarrollo de un movimiento único. En particular, el tercero recoge temas o fragmentos de tema de todos los anteriores. De este modo con gran economía estructural, consigue una pieza de gran riqueza. La novedad de esta obra reside en la capacidad de resolver una forma sinfónica muy elaborada mediante una forma continua. Se trata de utilizar unos leitmotifs referidos a la propia música. Los *George Lieder* op. 15, realizados sobre poemas de Stephen George, representan uno de los primeros ejemplos de supresión sistemática de la tonalidad. En realidad la supresión de la tonalidad se inicia en el tercer movimiento del Segundo cuarteto en fa # menor . op. 10 y se da por completo en las Tres piezas para piano op. 11. Pero antes de ahondar en el período atonal de Schoenberg conviene trazar un breve panorama de la evolución del campo tonal. En la Edad Media la música se organiza según el sistema modal; se distinguen ocho modos que en el siglo XVI llegan a doce. Posteriormente con el sistema tonal esos modos se

redujeron a dos, mayor y menor. El modo difiere de la tonalidad en la colocación de los intervalos de semitono en el interior de la escala. No existen dos modos iguales; mientras que las tonalidades, bien sean mayor o menor, difieren en altura, pero su ordenación interna es semejante.

El sistema tonal establece la octava como unidad musical. Una vez establecido el sistema temperado, a finales del siglo XVII (igualdad entre el semitono diatónico y el cromático), se inicia el gran desarrollo de la música, como consecuencia del conflicto entre el campo diatónico y el cromático.

Con el Romanticismo se potencia la aportación subjetiva a la música, apareciendo las alteraciones como afirmación del sentimiento del artista. Beethoven adopta ya esta actitud subjetiva que culminará en Wagner. El cromatismo se apodera de las composiciones precipitando la disolución de la tonalidad.

La tonalidad es un sistema con un acorde triádico perfecto central y las triadas restantes se disponen jerárquicamente en torno a éste. La tónica señala la tonalidad de la pieza. La modulación no es más que la introducción de un segundo acorde como fuerza opuesta a la tónica. El poder de la modulación consiguió acabar con la tonalidad, ya que con ella se introduce la ambigüedad de otra posible tónica. A medida que aumenta el cromatismo disminuye el poder de la tónica. En alguna de las últimas obras de Wagner resulta casi imposible realizar un análisis basado en una tonalidad

EX. 3 E-J SYMPHONIE DE CHAMBRE, 5^e THÈME PRINCIPAL.

The musical score is divided into five systems, labeled B, F, G, and H. System B is a single bass staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with three distinct phrases: 'a' (measures 1-2), 'b' (measures 3-4), and 'c' (measures 5-6). System F consists of a bass staff and a treble staff. The bass staff has phrases 'a1' (measures 1-2), 'b' (measures 3-4, with '(h)' above it), and 'c' (measures 5-6). The treble staff shows a chordal accompaniment for the 'c' phrase. System G consists of two bass staves. The upper staff has phrases 'a1' (measures 1-2), 'b' (measures 3-4, with '(h)' above it), and 'c' (measures 5-6). The lower staff has a phrase '(h)' (measures 1-6) with an asterisk. System H is a grand staff with a treble staff and a bass staff. The treble staff contains sustained chords, while the bass staff contains a melodic line.

188 determinada. En *Structural Functions of Harmony* (6) Schoenberg pregona el concepto de monotonalidad; de manera que accede a una no tonalidad con pretensión de pantonalidad, es decir síntesis máxima posible. La tonalidad presupone unas determinadas características formales que el cromatismo destruye. Una de ellas es la idea de simetría, como en la forma "da capo" A B A o en la forma sonata. El abandono de las formas tradicionales lleva en muchos casos a suplir la fuerza de la técnica mediante grandes orquestaciones a menudo confusas, que enmascaran la debilidad formal de las piezas. A finales del siglo XIX la armonía había perdido la fuerza organizadora de la época clásica y las formas musicales se apoyaban únicamente en la melodía, a través de la repetición, la variación y el desarrollo.

Es por tanto a la vista de esta evolución que Schoenberg puede considerar el campo tonal como algo artificial, creado por los músicos y no integrado por unas constantes universales a las que uno no puede sustraerse, afirmación que hoy sigue siendo polémica (7). La asunción de la artificialidad del sistema tonal por parte de Schoenberg le situará en oposición a todos aquellos autores que, como Stravinsky, sostienen la universalidad, "la naturalidad" del campo tonal. Ambas actitudes generarán el arranque de toda la música del siglo XX.

En la evolución de la forma musical, las diferentes dimensiones de la música tonal, melodía, armonía, contrapunto e

instrumentación se han desarrollado de forma distinta a lo largo de la historia; en cada momento una de ellas ha progresado más que las restantes. Este progreso representa históricamente el retraso de las demás. Así el contrapunto en la música romántica es un puro efecto ornamental, ya que en la música homofónica apenas si existe el verdadero contrapunto; este exige la simultaneidad de las voces de manera independiente. Por otra parte, la melodía en el Romanticismo es función de la armonía.

Schoenberg pretendía racionalizar la materia musical tratando de acabar con estos desequilibrios, evitando la subordinación de unos aspectos a los demás. En él existe una voluntad de resolver el conflicto entre homofonía y contrapunto; con ello cobran importancia ciertas dimensiones que sus contemporáneos habían relegado a un segundo plano.

La emancipación del color en Schoenberg es tan importante como la de la disonancia. El reconocer que la altura no es el elemento principal de la música, sino que altura y timbre son dos propiedades de igual relevancia, cambió radicalmente la concepción musical.

EXPRESIONISMO ATONAL (1906-1915)

Hacia 1906, Schoenberg comprende que el ámbito de la tonalidad está prácticamente agotado y que es preciso liberar la disonancia y permitir que entren a formar parte de la composición por igual todos los intervalos posibles. Las especulaciones de Schoenberg se encaminan hacia el logro de una tonalidad totalitaria, en el sentido positivo del término; y esta idea totalitaria le conduce, por falta de jerarquías, a una neutralidad de las polarizaciones tradicionales. De la constatación de que la armonía no es suficiente para determinar la forma musical, deduce que la forma debe obtenerse mediante una organización estructurada de diversos elementos, como sucede con el lenguaje, mediante la valoración de los distintos potenciales constructivos de los diversos temas. Entiende la forma como la estructura organizada que permite explicar las ideas musicales de manera inteligible.

El lenguaje de los sonidos es igual al verbal, en el que las ideas se expresan con la palabra. La igualdad, la simetría, la subdivisión, la repetición, etc... juegan el mismo papel que la rima, el ritmo, la subdivisión en frases de la poesía o la prosa.

Inicia en esta época su periodo atonal; el atonalismo supone principalmente la disolución de las funciones tonales y la sustitución del acorde consonante por el disonante. Se trata de un periodo de transición en el cual se elimina el orden tonal que imperaba desde antes de Bach, pero todavía no se instaura un orden nuevo. Al aventurarse por esta nueva

vía renuncia voluntariamente a una serie de éxitos que tanto la *Noche Transfigurada* como *Pelléas et Mélisande* permitían augurar.

Schoenberg explica la necesidad de la disonancia como consecuencia de la búsqueda de expresividad en la música, lo que supuso poner el énfasis en los matices dinámicos, acentos, crescendos, diminuendos, oposiciones, así como en explorar las posibilidades singulares de la armonía, llegando a modulaciones más rápidas, y más sorprendentes y a giros de frases chocantes.

Es evidente que la tonalidad, si bien no garantiza la unidad de la obra, es un procedimiento que facilita la comprensión. Muchas obras de este periodo cuentan todavía con el soporte dramático, asimilado dentro de una concepción atonal, pero paulatinamente Schoenberg prescinde del texto para poder enfrentarse de lleno con el sonido.

Schoenberg entiende la armonía como tensión, como relación de fuerzas en una situación dinámica. La disonancia es un factor decisivo en esta relación, ya que amplía las posibilidades de la composición. Al negar la atracción de la tónica, necesita evitar sistemáticamente que alguna de las notas adquiera relevancia frente a las demás y asuma de nuevo una cierta función tónica. Al carecer de un sistema de articulación que sustituya al sistema tonal, la construcción melódica se hace escueta, y se apoya en gran parte en la variación de unos pocos motivos. Intensidad, brevedad, concisión y economía de medios son las

190 características más sobresalientes de sus composiciones, como por ejemplo el op. 19. En ellas no está formulado ningún sistema, pero, de forma instintiva, se incluyen series de doce notas en muchos fragmentos. Estas obras breves se asemejan a aforismos musicales, en los cuales se ha prescindido de todo desarrollo limitándose a exponer claramente la idea musical. Utiliza grandes intervalos, que confieren a las obras un cierto carácter ondulatorio; las enriquece con los armónicos, que también utiliza Bartok. Se trata de los armónicos producidos en el piano, liberando las cuerdas de los apagadores al hundir las notas sin sonar; esto hace que estas cuerdas liberadas se pongan en vibración por simpatía cuando suena alguna otra que le es afín. Esto se da por ejemplo en las Tres piezas para piano op. 11. Pese a la brevedad, las composiciones tienen entidad de obra completa.

Schoenberg expresa así el principio de economía que motiva estas obras, característica común a toda propuesta de vanguardia: "Cuanto más alto sea el ideal de un artista, deberá barajar más cuestiones, complejidades, asociaciones de ideas, de problemas, de sentimientos. Y su triunfo será mayor cuanto más capaz sea de condensar este universo en un mínimo espacio." (8)

Schoenberg prescinde de la idea de tema y establece sucesiones de notas con total libertad. Al prescindir del tema se elimina también la repetición, por lo que el oyente encuentra mayor dificultad en captar el sentido de la obra.

Aparentemente, nada permite controlar la estructura de la composición. En realidad, Schoenberg trata de explorar algunos aspectos que la música anterior a él habla relegado a un segundo plano. Uno de ellos es la revalorización de los aspectos tímbricos; propone la melodía de timbres, es decir la posibilidad de articular una pieza mediante la variación del color de cada uno de los sonidos, e incluso discute con Mahler, su consejero, la posibilidad de realizar una melodía con una nota única, y jugar solamente con el color. La riqueza tímbrica puede conseguirse también gracias a la suma de matices diferentes. La voz humana por ejemplo, al cantar en coro llena la música con las distintas texturas de las voces. Por ello Schoenberg utiliza el coro en muchas de sus obras. Para conseguir esta riqueza tímbrica utiliza también el vibrato, es decir la oscilación de la cuerda de manera que produzca multitud de sonidos alrededor de la nota justa. Pero no utilizará estos recursos plenamente hasta sus últimas obras, si bien todos estos procedimientos tímbricos son parte esencial de su lenguaje a lo largo de toda su evolución. Por el momento le preocupan además otros problemas esenciales.

No es casual que varias obras de este período sean composiciones para un sólo instrumento, el piano. De este modo prescinde de la orquestación y trabaja con las notas desnudas, en el instrumento más abstracto, menos ambiguo. Thomas Mann, en su *Doktor Faustus*, al que me referiré más adelante, habla del piano como el instrumento que resuelve

todo en la abstracción, como se comprueba en la transcripción para piano de la música instrumental, donde permanecen solamente las ideas musicales de más pureza. En estas obras se oye y se ve la música al mismo tiempo, sin intermediario sensorial.

En los momentos cruciales de su evolución, Schoenberg utiliza siempre el piano como medio de expresión.

La disonancia, cuya función hasta entonces había sido únicamente expresiva, se convierte en las manos de Schoenberg, en material; ya no es utilizada para subrayar determinados pasajes o resaltar ciertos sentimientos, sino que forma parte de un nuevo proceso de composición. La disonancia ya no precisa, como en la música tradicional, de una consonancia para su resolución. Consonancia y disonancia no son hechos opuestos, sino grados distintos de una misma concepción.

"En cualquier caso, ni la consonancia ni la disonancia tienen nada que ver con la belleza o el buen gusto. Habréis sin duda oído decir que en mi música nunca hay consonancias o que si las hay son fugaces. ¿Soy, pues, hermético en este punto? No pueden comprender que existan combinaciones sonoras inteligibles, aun cuando éstas permanezcan indefinidamente en suspenso, sin llegar a ninguna resolución y sin volver a poner los pies en la tierra?" (9) Inicia así un sistema de composición "nota a nota" en el cual no se parte de un esquema generador, sino que cada uno de los sonidos se escribe en función de todo lo que le

precede. No existen notas superfluas, cada una juega un papel concreto en la construcción de la pieza. Con esta afirmación no pretende descalificar la música anterior a él, sino insistir en la esencialidad de su música. La ausencia de normativa que permite el desarrollo, de sintaxis articuladora del conjunto, hace que sus composiciones parezcan enunciados que esperan la correspondiente explicación. Utiliza la técnica de la construcción motivica, recogida de las obras de Beethoven y Brahms, pero si bien éstos la utilizan para enriquecer el contenido de la obra, en Schoenberg adquiere un papel estructurador principal. El motivo o grupo de notas proporciona el material para toda la obra.

En un artículo escrito en 1926, Schoenberg define su evolución en el periodo atonal y explica la necesidad de recurrir al texto en las óperas, en las melodías, los poemas sinfónicos, como tentativa de restituir una coherencia entre los elementos musicales heterogéneos. En ausencia de la tonalidad, se pregunta si el músico es capaz, cuando quiere dar cuerpo a sus ideas, de alcanzar la unidad y de expresarse prescindiendo de ella.

Insiste en negar el carácter natural de la tonalidad y la idea de que los sonidos reclaman acordes perfectos y que los acordes perfectos reclaman la tonalidad.

En lo que él considera las primeras obras escritas en el nuevo estilo se siente guiado únicamente por lo que el llama sentido de la forma, adquirido de la tradición y desarrollado ampliamente mediante un trabajo constante y

192 consciente. Se impone como regla no escribir más que piezas cortas ya que al renunciar a los medios tradicionales de articulación, se renuncia temporalmente a la escritura de formas desarrolladas.

Paralelamente a su trabajo como compositor, Schoenberg, cuya formación habla sido totalmente autodidacta, escribe el Tratado de armonía, que acaba en 1911. En él, a través de la enseñanza de la armonía tradicional, trata de demostrar su insuficiencia y de desvelar las posibilidades que se abren al compositor con la emancipación de la disonancia. En él pretende enseñar las leyes y usos de la tonalidad, pero también los movimientos que conducen a su supresión. Para él las condiciones para la disolución del sistema tonal están contenidas en los supuestos mismos sobre los que éste se funda, es decir, que en todo lo que vive está contenido su propio cambio, desarrollo y disolución. Vida y muerte en el mismo germen. Lo que hay entre ellas es el tiempo.

Para ello parte de la premisa de que la armonía tradicional no es algo natural, sino algo asumido a lo largo de la evolución de la música occidental. La tonalidad medieval es distinta de la del Renacimiento y ésta de la del Barroco y el Romanticismo. La tonalidad contemporánea, con sus modos mayor y menor, es, como ya he dicho, una síntesis de los modos gregorianos. Es por tanto evidente que a culturas distintas corresponden sistemas armónicos diversos. La música no obedece, pues, a las leyes naturales, por el contrario, es

una creación artística y como tal está planteada como resolución de la dualidad entre las reglas y sus excepciones. En sus escritos sale al paso de aquellos que le acusan de "violentar la naturaleza" al afirmar que todo acto inteligente lleva en sí la modificación o transgresión de las condiciones naturales. Schoenberg entiende la música como lenguaje, y como tal no es algo estático, sino que está en estado de transformación permanente. En abstracto resulta absurdo hablar de consonancia o disonancia. Esto puede hacerse únicamente en relación a una época determinada, ya que cada época tiene un sentido distinto de la forma "... que nos dice hasta dónde podemos ir en la realización de una idea, y hasta dónde no podemos ir, y por ello la cuestión es cumplir unas condiciones a través de la convención y del sentido de la forma de cada época, condiciones que gracias a sus posibilidades hacen surgir una expectativa y garantizar con ello la satisfacción de la necesidad conclusiva." (10) El oído se educa y muchas disonancias han sido aceptadas con el tiempo como consonantes.

Con el Tratado de armonía Schoenberg trata de poner en orden todos los problemas que se han ido planteando a lo largo de su labor creadora y pedagógica, para, a partir de su correcta formulación, poder encontrar la solución. En él se ven reflejadas con claridad las dudas que le asaltan durante el período atonal, y se intuye la posibilidad de formulación de un nuevo sistema. El Tratado de armonía no es simplemente un manual que proporciona los instrumentos

necesarios para la composición, sino que es mucho más, es como la autobiografía de un periodo determinado en la que confiesa sus vacilaciones y justifica su manera de proceder. Explica por ejemplo los reparos que siente al escribir un acorde que transgrede la armonía tradicional, así como la necesidad que siente de realizar tal transgresión. En él se define con claridad el papel del artista como creador; todo artista precisa del aprendizaje de la técnica, objetivo principal del Tratado de armonía. Pero lo que no quiere ni puede enseñar es el fenómeno de la creación artística, ya que se trata de algo instintivo, fruto de la inspiración. Para Schoenberg la música se producirá como consecuencia de una necesidad interior, y ningún método por sí solo permite la creación musical.

Considera un error el creer que se puede alcanzar una mejor calidad de expresión utilizando una técnica determinada; la construcción musical, es decir, la forma musical no depende de ningún tipo de ayuda técnica, sino de un pensamiento musical. Para poder generar ideas musicales auténticas es preciso ser capaz de pensar y pensar profundamente. La crítica ha visto en Schoenberg un exceso de racionalidad, de sumisión de la inspiración a la especulación intelectual. En una ocasión él afirmó que prefería componer como un intelectual que como un imbécil. Del mismo modo, la crítica, al sobrevalorar la *machine à habiter* de Le Corbusier, convierte a éste en el paradigma de la arquitectura racionalista.

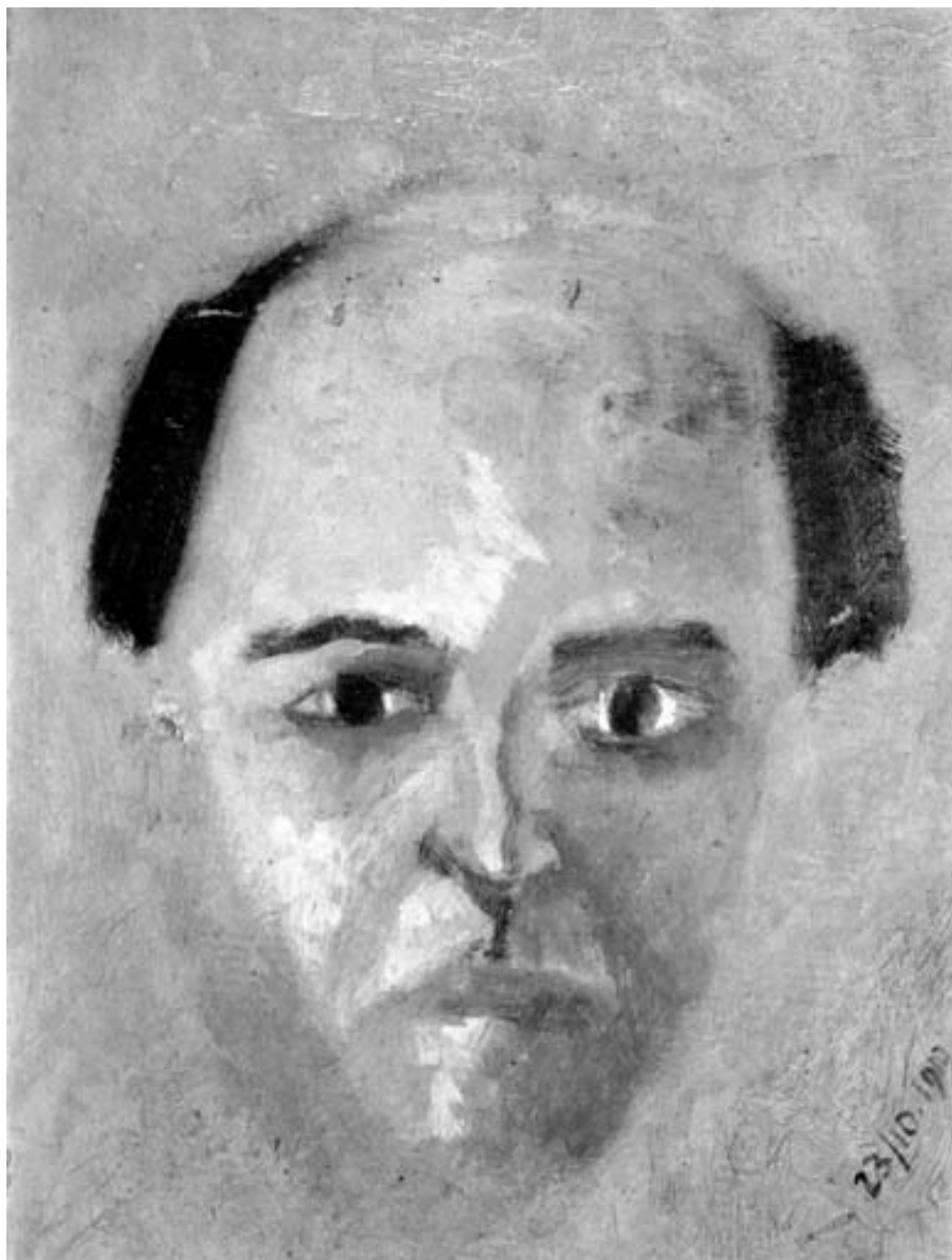
En realidad esta crítica no es más que una conclusión apresurada a la vista del método dodecafónico. En Schoenberg, todos sus esfuerzos por hallar un sistema de composición no pretenden otra cosa que llegar a obtener un soporte estructural sobre el cual la inspiración pueda evolucionar con mayor libertad. Considera que el acto creativo es fruto simultáneo de la inteligencia y del sentimiento. El sentimiento y la razón están en el origen de la creación artística.

“Las mejores y más importantes cualidades de un artista a menudo son fruto del sentimiento. Pero en un verdadero artista nato los dones intelectuales y afectivos se han unido a fuerza de trabajo y de cultura, en una especie de máquina infalible que no precisa ya el acicate del pensamiento consciente; este artista se encuentra tan a gusto en el mundo del pensamiento como en el de las emociones, y esto es lo que lo distingue de los demás.” (11)

Desde sus primeras obras el objetivo que persigue no es el de asombrar o provocar al público, pese a que es consciente de que su situación en la historia de la música le obliga a adoptar ciertas posturas como preámbulo para el logro de objetivos más duraderos. Él no es más que el eslabón que recoge un determinado estado de la cuestión y trata de transformarlo en algo que, sin negar el pasado, abre una vía duradera hacia el futuro. Schoenberg nunca pretenderá empezar de cero. Retendrá de las estéticas anteriores todo aquello que le asegure la supervivencia de su sistema.

194 En 1903 Schoenberg es llamado para organizar unos cursos de composición en las escuelas de Eugenia Schwarzwald. Inicia así su actividad docente, actividad que jugará un papel importante en su evolución, ya que al tratar de comunicar a sus alumnos la enseñanza de la composición, se ve obligado a buscar una sistematización del método compositivo. Sus alumnos son pocos pero incondicionales y le proporcionan el soporte necesario para mantenerse firme frente al desprecio de muchos de sus contemporáneos. Entre Schoenberg y sus alumnos predilectos, Alban Berg, Erwin Stein, Anton Webern y Egon Wellesz, se establece un intercambio de ideas constante, que facilitará el nacimiento del dodecafonismo. Estos cuatro músicos han sido llamados "los cuatro evangelistas", dado que se encargaron de difundir sus enseñanzas tanto en el campo teórico como en el práctico. Entre 1906 y 1914 la compenetración entre alumnos y maestro fue completa. Webern, el más sistemático, reposado y riguroso, consigue llevar el serialismo a extremos que ni el propio Schoenberg hubiera tal vez alcanzado nunca en obras de gran concisión y concentración. Berg, por el contrario, era el más romántico, vital y exaltado de todos, e incluso después de su adscripción al dodecafonismo sus obras continuarán poseyendo una gran carga lírica; nunca abandonó su espíritu expresionista, equilibrando así el extremado rigor de Webern. La labor docente acapara a Schoenberg casi todo el tiempo, por lo que durante este período reduce sus trabajos de

composición a los meses de verano, como ya hiciera Mahler, agobiado éste por su tarea de dirección de orquesta. Schoenberg no tenía un método de enseñanza sistemático, su labor docente era totalmente personalizada; a cada alumno enseñaba aquello que podía serle más útil, lo que se adaptaba mejor a sus necesidades. Con ello conseguía que cada uno de esos alumnos fuese distinto a los demás; no pretendía crear escuela. En repetidas ocasiones Schoenberg se vanagloria de hacer hincapié, en sus clases, sobre ciertos aspectos que la mayoría de los compositores desprecian: la claridad y nitidez de las formulaciones, la lógica de los desarrollos, la fluidez del discurso musical, la variedad, la estructura y los contrastes característicos. No analizaba las obras de sus contemporáneos, sino la de los compositores clásicos, de Bach a Brahms, ya que consideraba que en el análisis de éstos los alumnos podían encontrar estímulos suficientes para llevar a cabo su labor creadora. Berg reconoce que Schoenberg, con su gran bagaje musical, les proporcionaba una amplia perspectiva de toda la música y les permitía así adquirir un buen juicio crítico. Berg tratará siempre de establecer la relación entre las innovaciones de Schoenberg y la música del pasado, de razonar algo que éste realiza de forma inconsciente. Hay un artículo de Heinrich Jalowetz, de 1912, en el que explica que Schoenberg es un gran profesor, ya que posee los dos dones que son la base de todo genio: el de la concepción auténtica que renuncia a las muletas de la tradición



196 y obliga al creador a rehacer y revivir todo, y la facultad de comunicar sus propios juicios y tesis a otros de una manera irresistiblemente convincente.

En sus cursos Schoenberg utiliza los métodos tradicionales dándoles enfoques nuevos, al tiempo que, hace partícipes a sus alumnos de sus ideas originales. Les exige la mayor honestidad artística y considera como sospechoso todo proceso no justificado seriamente. Así consigue hacerles llegar a distinguir lo auténtico de lo falseado.

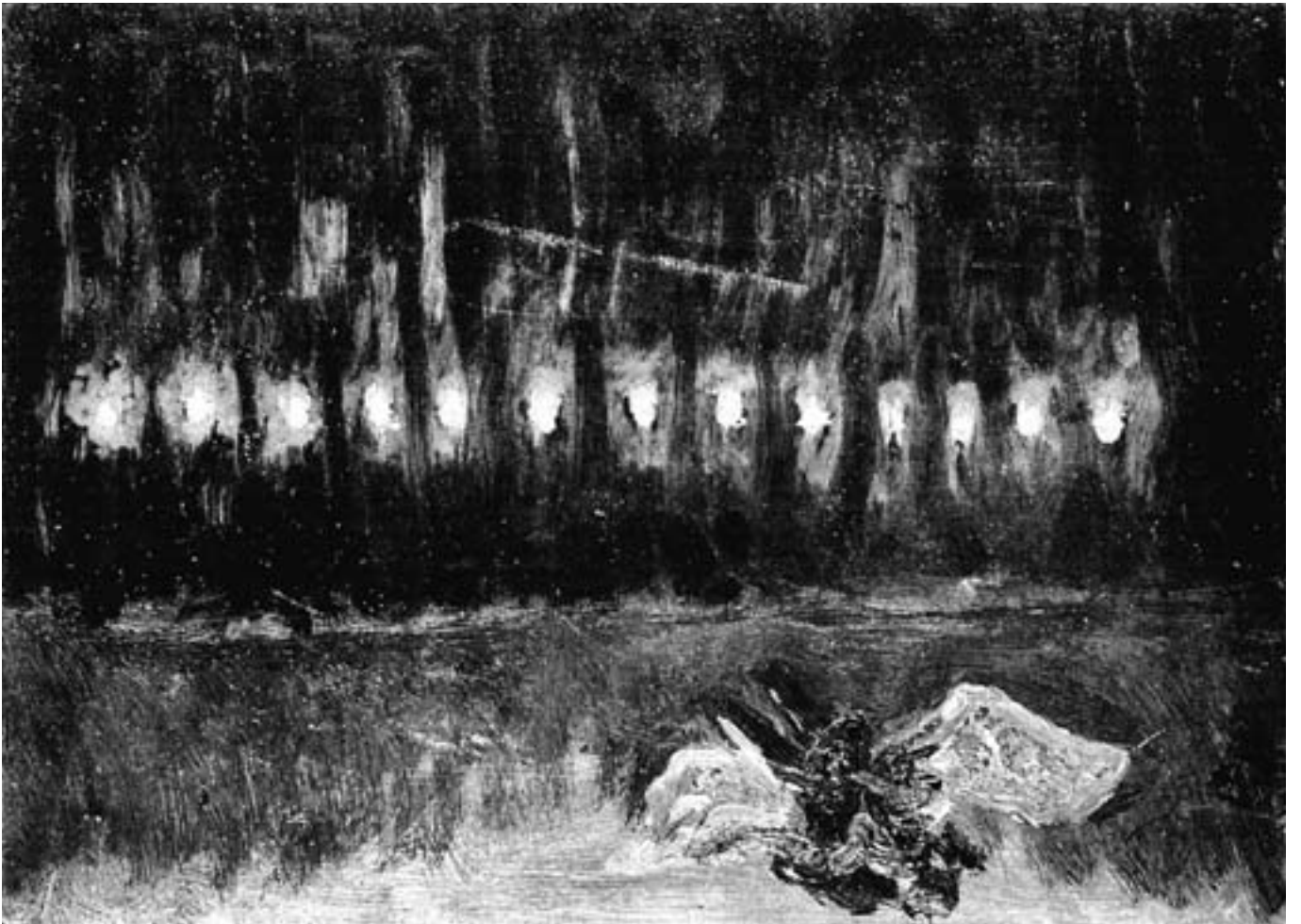
El propio Schoenberg reconoce que su enseñanza era tan rigurosa que de todos aquellos que fueron sus alumnos, solamente tres llegaron a ser compositores, el resto comprendió que la composición es algo sumamente difícil, para lo cual se precisaba estar particularmente dotado. Como ya he apuntado antes, Schoenberg considera que sin poseer el sentido de la forma y la habilidad creativa resulta imposible componer. Ninguna regla por sí sola asegura la composición. Se ha pretendido también presentar a Schoenberg como un músico completamente desvinculado de la tradición, alguien que rechaza sistemáticamente la obra de sus predecesores. En realidad, si se repasan sus escritos puede comprobarse hasta qué punto se reconoce deudor de figuras como Bach, Mozart, Beethoven, Brahms y Wagner. Es a través del análisis de la obra de estos autores que pretende encontrar la nueva vía de la música. De Bach recoge la técnica contrapuntística, de Mozart el "arte de introducir y realizar transiciones", de Beethoven la utiliza-

ción de temas y motivos, de Brahms la sistematización, la plasticidad y la economía; y no sólo de ellos, sino de Mahler, Schubert y otros reconoce haber aprovechado sus enseñanzas. Schoenberg no pretende crear algo absolutamente nuevo, ya que entiende que el lenguaje musical es algo que se remonta al origen de la música y que está en perpetua evolución.

Como Le Corbusier, trata de encontrar, con el soporte de la tradición, algo capaz de rescatar la música del impasse en el que se encuentra y de asegurar su supervivencia.

"Mi originalidad procede de que siempre he imitado inmediatamente todo aquello que me parecía bueno, incluso cuando yo no había sido el primero en encontrarlo en la obra de otro. Ya que a menudo esto lo he encontrado en mí mismo. Una vez descubierto, no lo he dejado; lo he retenido para hacerlo mío, lo he trabajado, desarrollado, y me ha dado finalmente algo nuevo. Estoy convencido de que algún día se reconocerá hasta qué punto este finalmente algo nuevo procede estrechamente de los tesoros que nos han sido legados. Y me alegro de haber escrito una música realmente nueva, que apoyada en la tradición servirá a su vez un día de tradición." (12)

Schoenberg no quebranta las reglas por el mero placer de hacerlo, sino porque éstas han perdido significado y es preciso renovarlas. Las reglas evolucionan, pero lo que permanece es la idea de un orden. Repetidas veces afirma que su objetivo no ha sido nunca destruir, antes bien, siempre ha



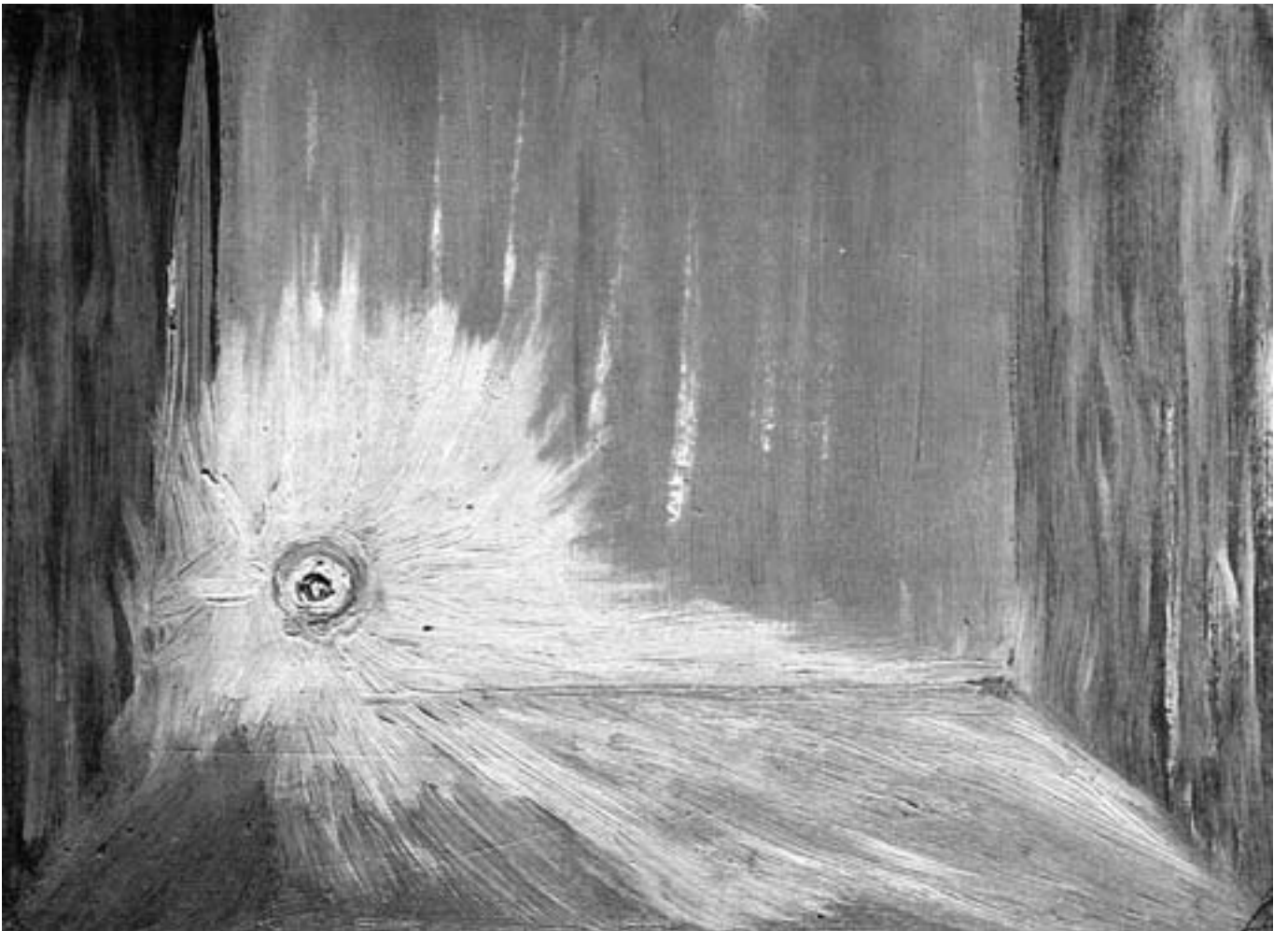
198 conservado todo aquello que podía conservarse, básicamente lo importante, rechazando únicamente lo accesorio, los productos de la moda.

En este período Schoenberg se dedica también a la pintura. En la primera exposición del Blaue Reiter (1911) expone cuatro cuadros, animado por Kandinsky. Desde 1911 se desarrolla entre ambos una amistad que únicamente será capaz de romper el nazismo. A lo largo de su relación tratará de establecer la similitud entre su idea de atonalidad y la de abstracción de Kandinsky. Si Schoenberg se dedica también a la pintura, Kandinsky por su parte, es un gran aficionado a la música: toca el violoncelo, el piano y sus nociones de teoría musical superan las de un simple amateur. Todo ello favorece la compenetración entre los dos artistas. En ese año, Schoenberg publica el Tratado de armonía y Kandinsky De lo espiritual en el arte (13), obras ambas básicas para el futuro desarrollo de sus autores respectivos. Estos se intercambian las publicaciones y a través de ellas se reconocen partícipes de las mismas dudas y similares puntos de vista.

La relación entre ambos se inicia a través de una carta que Kandinsky dirige a Schoenberg tras haber asistido a un concierto en cuyo programa figuraba el Cuarteto de cuerda 2º opus 10 y las Tres piezas para piano opus 11 de éste. Kandinsky, hombre tímido, se ve impelido a escribir a Schoenberg, sorprendido ante la semejanza que detecta entre la actitud de Schoenberg y la suya respecto a la obra

de arte. Ambos son conscientes de que la obra necesita de una "construcción" y Kandinsky valora el hecho de que en Schoenberg la búsqueda de los aspectos constructivos no pase por la geometría, mecanismo que a modo de muleta, utilizan muchos de sus contemporáneos. La idea de la disonancia como tensión, como algo opuesto a la simetría, es descrita por Kandinsky como, algo "antilógico", pero que una vez asimilado, ha de llegar a formar parte del lenguaje musical y pictórico del mismo modo que la simetría y la consonancia. Kandinsky le envía en su primera carta algunas fotos de sus cuadros y trata de interesar a Schoenberg en ellos. Éste, en su respuesta, reconoce que las afinidades que existen entre ellos no son fruto de la casualidad, sino que responden a una idea de arte que está por encima de las disciplinas concretas. Schoenberg, que se halla en plena expansión expresionista, defiende la obra de arte como producto del instinto, del inconsciente, pero ya hace referencia a un instinto elaborado a través de la reflexión. Incluso otros artistas contemporáneos se percatan de las afinidades entre ellos. La atonalidad de Schoenberg, la ausencia de resolución en sus obras, es comparada por Franc Marc (1911), (14) a ciertas obras de Kandinsky en las que resulta imposible identificar una tonalidad determinada. De igual modo, la autonomía con la que Schoenberg sitúa una nota al lado de otra tiene su correlato en la disposición de las manchas de Kandinsky.

En De lo espiritual en el arte, Kandinsky constantemente



necesita referirse a la música para describir sus ideas pictóricas. Los tonos o matices de un color se explican como los armónicos de un tono, esto es, el ropaje de su resonancia que incide en el timbre. Los colores se comparan con los timbres de los distintos instrumentos: el azul claro es la flauta, el oscuro el violoncelo, y el ultramar el contrabajo, el verde el violín, el rojo vivo la trompeta y el rojo cinabrio la tuba. El blanco es el silencio entre los sonidos, aquella pausa que permite diferenciarlos, mientras que el negro es la indicación del final, la muerte, aquello que no tiene continuación. Por su parte, Schoenberg al hablar del timbre, lo hace en términos pictóricos; como en el dibujo, los distintos colores pueden contrastarse unos con otros o fundirse entre ellos. La transparencia sonora, al igual que la plástica, se obtiene mejor mediante colores heterogéneos entre los que no existe confusión posible. La tercera de las Cinco piezas para orquesta se titula Colores y es uno de los ejemplos típicos de Klangfarbenmelodie (15), del que hablaré más adelante.

La guerra separa a los dos hombres, cuya evolución, no obstante, se desarrolla de forma paralela. Si al romanticismo de Pelléas et Mélisande (1903) corresponde la pintura un tanto jugendstil de Kandinsky de 1903, y si la emancipación de la disonancia coincide con la abstracción y la emancipación del color y la forma, la formulación del dodecafonismo (1923) coincide con la entrada de Kandinsky en la Bauhaus (1922), período en el cual trata de sistematizar

sus ideas, al iniciar su labor docente. Kandinsky trata de hallar "la base fundamental de la pintura", reduce sus formas a geometrías elementales y sus colores a colores primarios, y propone un serialismo en la aplicación del color, próximo al serialismo musical; también la actitud frente a la tradición es similar en ambos artistas: se oponen radicalmente—aunque, como se ha dicho, por vía de consecuencia—, al sistema existente, modificándolo en su esencia y proponiendo sistemas nuevos, pero permanecen dentro de los límites de las convecciones externas. Schoenberg no cuestiona la ópera o el cuarteto del mismo modo que Kandinsky no cuestiona el formato del cuadro ni la pintura al óleo. En 1922, Kandinsky trata de renovar su relación con Schoenberg y le propone hacerse cargo de la dirección de la escuela de música en la Bauhaus, en Weimar; no obstante, debido a un malentendido (al parecer incitado por Alma Mahler, a la sazón esposa de Gropius, fundador de la Bauhaus), Schoenberg se niega a aceptar el cargo y alega conocer la actitud antisemita de Kandinsky. Solamente al cabo de unos años, en 1927, volverán a encontrarse, pero ya nunca renovarán aquella amistad iniciada en 1911.

Al hablar del período expresionista de Schoenberg, resulta inevitable mencionar la figura de Stravinsky. Gran parte de la crítica sitúa a ambos en el papel de iniciadores de la música contemporánea. Para el profano, ambos autores se presentan como revolucionarios al estrenar, entre

Kandinsky, Impresión para el concierto nº3, 1911 (0,77 x 1,00 m)



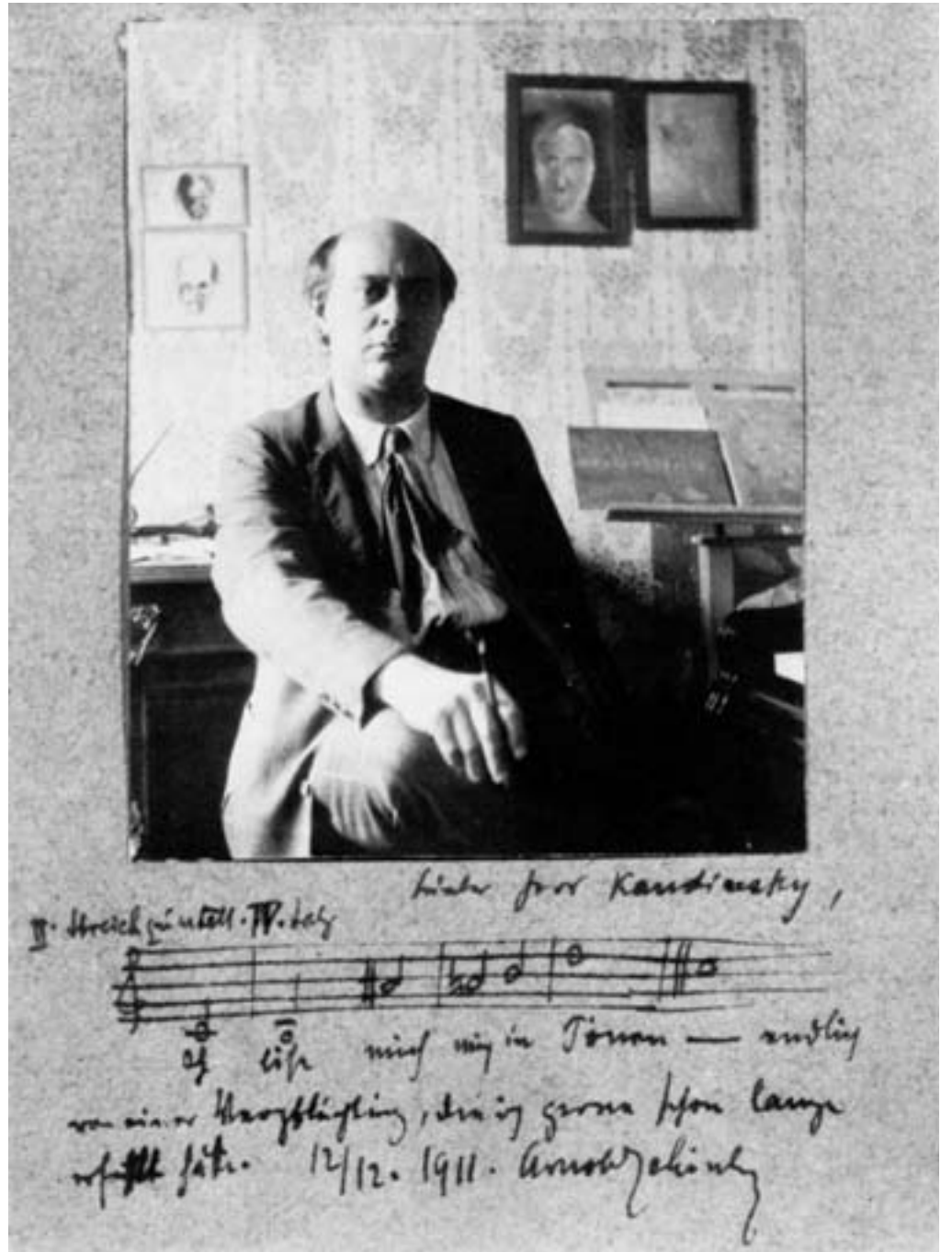
202 1912–1913, sendas obras que son violentamente rechazadas por el público. *Pierrot Lunaire* (1912), de Schoenberg, y la *Consagración de la Primavera* (1913), de Stravinsky. En realidad, las intenciones de ambos son distintas. Parece ser que en diciembre de 1912 Stravinsky coincide con Schoenberg en Berlín, y asiste a la audición del *Pierrot*. Pese a considerar el tema obsoleto y como consecuencia de ello, no valorar las innovaciones del lenguaje musical por considerarlas al servicio del tema, no puede dudarse que la obra le causa gran impacto. Es probable que la *Consagración* recogiera la influencia del *Pierrot* sí, bien interpretada desde una óptica personal. Para Stravinsky, no se trata de destruir el sistema existente, sino solamente de sobrecargarlo, de exagerarlo. Tal vez por esa razón la *Consagración*, muy controvertida en su estreno, es rápidamente asimilada por el público, mientras que el *Pierrot* aún hoy es una obra de difícil asimilación.

Nadie mejor que Adorno en su *Filosofía de la nueva música* (16) ha explicado el abismo existente entre la actitud de ambos artistas. Para Adorno, en Stravinsky prima la voluntad de provocar, de sorprender, para lo cual introduce sonidos grotescos, armonías primitivas, ritmos desenfrenados; pretende que “suenen nuevos” utilizando recursos conocidos. En Schoenberg la provocación se produce “malgré lui”; la búsqueda de la autenticidad, su voluntad de construir la forma musical al margen de convenciones externas, le lleva a producir una obra distinta de toda la música producida

hasta entonces. En ella, las innovaciones conceptuales se refuerzan con innovaciones técnicas, tales como la utilización de la voz humana en una gama de posibilidades superior a como había sido utilizada hasta la fecha.

Schoenberg y Stravinsky, frente al agotamiento del lenguaje musical, tratan de encontrar la esencia de la música para, a partir de ella, plantear formas musicales nuevas. Para ello, Stravinsky acude a la música primitiva, en la que cree encontrar un material musical no mediatizado por convenciones ni simbolismos, y al mismo tiempo le permite enlazar pasado y futuro; en este punto coincide con Bartók: reinterpretación de la arqueología musical. Este material objetivado, descontextualizado, será la base de su música; música que Adorno entiende como reconstrucción musical. Su obra carece de proyecto globalizador. Para Adorno, se trata de un acto de acrobacia gratuito. Los distintos materiales se yuxtaponen sin constituir una unidad. Stravinsky reduce la música a pura sensación física, evocadora de movimientos corpóreos. Se desarrolla espacialmente, no temporalmente; no es casual que gran parte de su música de los años 20–30 sea música de ballet. La recurrencia a motivos conocidos (música primitiva) le evita esa sensación de trabajar sin red, de no tener la garantía del pasado. Se trata de un deseo de supervivencia personal, al margen del proceso de evolución de la música.

La investigación de Schoenberg se produce desde el interior del sistema. Para él el reconocimiento de la neutralidad



204 de las doce notas, de la posibilidad de construir una estructura musical sin necesidad de establecer relaciones de dominio de unas notas sobre otras, le permite disponer de un material, la serie, a partir de la cual construir toda la composición. Para Adorno, Schoenberg representa el auténtico progresista, ya que cuestiona todo el sistema musical y, al hacerlo, modifica el uso social de la música.

No hay duda que, por vías distintas, ambos músicos tratan de convertirse en autores clásicos, en el eslabón necesario para la supervivencia de la música.

En Schoenberg la disonancia aparece como la conclusión lógica del proceso de evolución de la música, en el que el dodecafonismo posibilitaría la continuidad de la música a lo largo de varios siglos. Con el dodecafonismo se inicia una nueva época en la que se trata de encontrar la manera de que las leyes del arte tradicional puedan extenderse al arte nuevo. Al añadir cinco sonidos a los siete se posibilita la aparición de una nueva forma musical. Para Schoenberg la armonía no es un punto de partida, cree que hay que esforzarse en escribir partes independientes y deducir luego las armonías.

Al mismo tiempo se ha de tratar de dar cabida paulatinamente a las formas antiguas en el nuevo material sonoro. Schoenberg está convencido de que se clausura un viejo período y nace uno nuevo en el que la música será más impersonal, más universal.

LA OBRA ATONAL

Como ya he dicho, los *George Lieder* op. 15 (1908), representan para Schoenberg el final de una etapa y el inicio de una nueva. Sin embargo, puede decirse que representen un corte radical en su obra, pues ya el *Cuarteto* op. 10 es una obra atonal en su tercer y cuarto movimientos. Son precisamente estos últimos movimientos en los que aparece la voz de soprano con textos de Stephan George: *Siento el aire de otros planetas*. Hay, pues, poca distancia temporal entre la composición de las obras de este periodo, y por ello lo que se dice como primacía de una puede servir prácticamente para la otra. El autor es consciente de que se está aventurando por un camino desconocido, que le aleja irremisiblemente del público, pero que considera como la única vía posible; en una nota del programa de la primera audición, en 1910, afirma que con esta obra ha conseguido el ideal de expresión y forma que había estado buscando durante años y que hasta entonces no había tenido la fuerza y la confianza suficientes para transformarlo en realidad.

Desde este momento se ha abierto paso entre las restricciones de una estética pasada y asume que incluso quienes hasta el momento habían creído en él tendrán dificultades en seguirlo en esa nueva dirección hacia la que sus investigaciones le empujan inexorablemente.

En estas piezas se ha suprimido toda referencia tonal y la unidad y coherencia entre ellas se asegura mediante la textura que establece una estrecha relación entre música y

texto. El papel del piano no es el del simple acompañante, sino que entabla un diálogo en términos de igualdad con el poema. La línea unitaria del texto soporta el juego de contrastes del piano en las distintas canciones, en ausencia de un material musical común.

Thomas Mann, en *Doktor Faustus* (17), alude a una composición de Adrián, el protagonista, de marcado carácter expresionista y atonal, calificándola de prosa musical; en concreto se refiere a un hipotético cuarteto de cuerda compuesto por Adrián, cuya descripción podría ser una ilustración de la música de Schoenberg en esta época. En el cuarteto de Adrian no existe ni relación entre los motivos, ni desarrollos, ni variaciones, ni repeticiones. Sin interrupción y aparentemente sin nexo lo nuevo sucede a lo nuevo aglutinado mediante los contrastes. En él no queda ni un resto de las formas tradicionales. Esta composición, aparentemente anárquica, está solamente regida por la lógica interna de la invención.

Los *George Lieder* abren el período atonal; Schoenberg considera que el término atonal está mal escogido por lo que tiene de negativo, cuando en realidad se trata de una música de gran riqueza. La confusión procede del idioma alemán en el que con la misma palabra se designa sonido y tono. "Considero ante todo que la expresión música atonal está particularmente mal escogida. Equivaldría a hablar del arte de no caer, al referirse a volar, o al arte de no ahogarse al aludir al nadar." (18)

En una de las Cinco piezas para orquesta op. 16 (1909) aparece desarrollado por vez primera el concepto de melodía de timbres (*Klangfarbenmelodie*). La pieza se produce a partir de un acorde de cinco sonidos, el cual se somete únicamente a cambios de orquestación; carece por tanto de melodía en el sentido tradicional y de desarrollo. El juego de colores se produce al pasar las notas de unos instrumentos a otros, solapándose por grupos de manera que no se perciben individualmente, sino que se aprecian únicamente los cambios de sonoridad. La pieza se titula "Colores".

La *Espera* (*Erwartung*) op. 17 (1909) es una obra de gran dramatismo que compuso en sólo diecisiete días. La disonancia se utiliza en ella con fines expresivos para crear la sensación de pesadilla. Es una ópera de un solo personaje, una mujer. En el primer tercio de la obra la mujer durante la noche busca a su amante al que encuentra muerto. El resto de la obra, el monólogo, relata los distintos pensamientos y sensaciones que se producen en el personaje ante el hecho. A Schoenberg le preocupa aquí, como también en *La mano feliz*, el papel del tiempo; por ello su objetivo es el de describir a lo largo de media hora todo aquello que se sucede en un solo minuto de emoción intensa. La obra se construye a base de acordes de seis y once notas que, a modo de leitmotiv, aparecen en distintos momentos. Se han suprimido todos los medios tradicionales que facilitan la comprensión de la música, tales como la

206 repetición de los temas, la manipulación de motivos reconocibles o la referencia tonal. No obstante, es una de las obras más accesibles de Schoenberg, tal vez gracias a la inmediatez de la relación música/texto (91). En ella se puede reconocer la influencia de Mahler. La totalidad de la orquesta se emplea en escasos momentos, en general se utiliza en pequeños grupos de instrumentos para potenciar los efectos de color. Pese a tener cierta dimensión, no se considera tanto una obra monumental como una sucesión de pequeñas obras, cada una de ellas representada por un motivo distinto el cual, una vez planteado, no vuelve a reaparecer. La obra concluye con la aparición de todas las notas en todos los registros, lo que produce un efecto conclusivo que en cierto modo viene a sustituir el acorde de la tónica. En *La mano feliz* (*Die glückliche hand*) op. 18 (1909–1913) el texto compuesto por el propio Schoenberg, carece de argumento a la manera realista; se trata de un conjunto de símbolos representados por tres personajes: el hombre solitario (cantante), que busca la felicidad, la mujer (mimo) y el señor (mimo) que evolucionan acompañados por un coro de doce voces que cantan y recitan. Schoenberg pensó hacer de esta obra una película y utilizar a Kokoschka como escenógrafo. En ella el problema temporal es planteado totalmente a la inversa de la obra anterior. Aquí en menos de veinte minutos se desarrolla un gran drama, como filmado a través de las cámaras en aceleración, tal es la intensidad de los acontecimientos.

Las Seis pequeñas piezas para piano op. 19 (1911) es la obra más concisa de Schoenberg y representa un momento clave de su evolución. En ellas el principio de intensidad y economía es llevado a extremos que sólo alguna obra de Webern logrará alcanzar. Cada nota se produce con la solemnidad de un gran acontecimiento. Es el atematismo en toda su pureza.

La música es un arte en el cual pese a alcanzarse estadios más complejos, nunca se prescinde de lo elemental, siempre se tiene en cuenta los elementos que constituyen su materia prima, las notas, y, de forma cíclica, tras periodos en que priman las formas muy elaboradas, se tiende a volver a los componentes clásicos de la misma. En *Doktor Faustus* el diablo le explica a Adrián la situación de la música en esa búsqueda de lo esencial:

“Se contrae en el tiempo, se desdeña la extensión en el espacio vacío. No por impotencia, no por incapacidad de crear nuevas formas. Un imperativo impecable de contracción obliga a despreciar lo superfluo, a negar el fraseo, a destrozarse el ornamento; actúa en contra de la extensión temporal que es la forma vital de la obra. Obra, tiempo y apariencia son una sola y misma cosa y juntos quedan abandonados a la crítica. No tolera ésta la apariencia y el juego, la ficción, la complacencia de la forma en sí misma la división de las pasiones y de los dolores humanos entre figuras y cuadros diversos. Únicamente esta permitida la expresión auténtica y directa del dolor en su momento real,

Die glückliche Hand

Langsam werden

The image shows a handwritten musical score for the piece "Die glückliche Hand". The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. The title "Die glückliche Hand" is written in a decorative, cursive font at the top center. To the right of the title, the tempo marking "Langsam werden" is written in a similar script. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A prominent feature is a large rectangular box in the middle of the score, which contains a block of text in German. This text appears to be a libretto or a set of lyrics for the piece. The text is written in a smaller, more formal font and is enclosed in a double-line border. The overall appearance of the score is that of a personal manuscript or a working draft, with some ink bleed-through and handwritten annotations.

Das Bild ist ein Bild von dem Künstler... (The image is a picture of the artist...)

208 al margen de toda ficción y de todo juego. Su impotencia, su indigencia son tales que no es posible ya tratar de disimularlas. " (20)

Como ya he hecho notar, Schoenberg recurre al piano siempre que precisa exponer nuevas ideas; él mismo reconoce que en la intimidad de este instrumento de música ha podido evolucionar con mayor claridad que en el tumulto de la orquesta.

La obra más singular de este periodo es el *Pierrot Lunaire* op. 21 (1912). Se trata de un quinteto de instrumentos y voz femenina. La voz representa la figura del payaso.

En esta obra musical domina el texto, lo trasciende, pasa por encima de la expresión de los estados anímicos; el texto no necesita ya ser comprendido por el oyente, no es más que el cañamazo de la obra. La voz es considerada como un instrumento más del que explota todas sus posibilidades. Para ello utiliza el recitado cantado (*sprechgesang*), técnica según la cual el cantante debe respetar el ritmo establecido en la partitura y dar el inicio de la nota original para abandonarla rápidamente, ascendiendo o descendiendo mediante inflexiones vocales a modo de *glissando* que la conducen hasta la nota siguiente. Con ello se relativiza el papel que hasta entonces jugaba la altura del sonido (21). Si la voz se produce de manera totalmente nueva, la música se acoge a las formas tradicionales, vals, *barcarola*, fuga, *pasacalle* y canon, pero prescindiendo por completo de la armonía tradicional; por ello los temas nunca se repiten,

únicamente se trabajan mediante la técnica de la variación. De 1915 al 1918 Schoenberg estuvo movilizado dos veces. Después de la guerra trata de volver a la composición, pero la brevedad de sus últimas piezas le conduce al silencio; necesita encontrar la repuesta a los problemas que estas últimas composiciones plantean antes de seguir componiendo. Una vez más Schoenberg es mal comprendido por sus contemporáneos; se esperaba de él que tras el *impasse* de la guerra, en un momento en que el ambiente era propicio para una nueva propuesta estética, desarrollara su atonalismo iniciado antes de la guerra. Schoenberg, no obstante, tiene una única preocupación: tratar de encontrar un mecanismo que le permita abordar las grandes formas musicales. Para ello, precisaba definir un material que, en su repetición y manipulación, permitiera ampliar el ámbito de la nueva frase musical. En 1922, declara a Josef Rufer: "He hecho un descubrimiento capaz de asegurar la supremacía de la música alemana en el mundo durante cien años" (22)

El dodecafonismo había nacido.

DODECAFONISMO (1923-1933)

Schoenberg no reinicia su labor creadora hasta 1923, fecha en que compone las Cinco piezas para piano op. 23, de las cuales la última, un vals, contiene ya la primera serie dodecafónica. ¿Qué ha sucedido en estos años de silencio? Schoenberg ha necesitado todo este tiempo para encontrar, tras romper con la tonalidad, el sistema capaz de estructurar la obra y configurarla. La tonalidad había permitido durante siglos llegar a un cierto grado de totalización a través de la unidad obtenida mediante la jerarquización en torno a la tónica. Ya he explicado cómo el Tratado de armonía (1911) reconoce que la tonalidad no es una ley natural de la música, sino un conjunto de convenciones que por asumidas ayudan a hacer comprensible la música (23). Schoenberg reflexiona sobre la tonalidad desde fuera, como algo ya superado, que no puede evolucionar, que pertenece a la historia y sobre la que, por tanto, resulta mucho más fácil establecer teorías. Toda ella giraba sobre los siete sonidos de la escala cromática. Hasta Schoenberg la música había llegado a agotar las relaciones entre esos siete sonidos, tanto en su aspecto homofónico como polifónico. Schoenberg en su periodo atonal, abre el abanico de posibilidades al incorporar los cinco sonidos restantes, pero se percata de que eliminada la jerarquía precisa de un sistema que le permita establecer las relaciones entre esos sonidos de manera que vuelva a recuperar la idea de desarrollo que no permitía la composición nota a nota. El sistema que trata de establecer para que sea auténtico

deberá formularse según una propuesta que permita incluir todos los resultados posibles; un sistema que pese a parecer artificioso se comporte como una ley natural. Esto lo conseguirá con la serie. En ella no hay excepciones; la serie es el material que incluye todas las notas. Reconoce que la tonalidad ha permitido hacer comprensibles determinadas formas musicales. La tonalidad presupone la concepción total de la obra. Mediante la armonía tradicional se puede analizar una composición, saber qué ideas son las principales y cuales las secundarias, saber cuándo se trata de una introducción, de una articulación o de una transición. A través de la unidad que se establece en las afinidades entre los sonidos, el oyente es capaz de captar que la obra ha sido concebida como un todo.

Schoenberg considera que la tonalidad por sí sola no puede asegurar la forma musical, si bien facilita la composición musical, ya que sus mecanismos son de todos conocidos; únicamente si se encuentra otro sistema capaz de asegurar la unidad de la obra se podrá prescindir de aquella. La tonalidad cumple por tanto dos funciones: la de unificación y la de articulación. La serie dodecafónica asumirá por completo esos dos papeles: unificador en cuanto que ella es el material único de toda la composición y articulador mediante las distintas inversiones y retrogradaciones en horizontal y vertical; con ello la obra se hará comprensible por la lógica de su forma. Al valorar tanto el desarrollo horizontal como el vertical la música dodecafónica recupera los

Schoenberg, Cinco piezas para piano, op. 23, 1923.

Tema y variaciones para orquesta, op. 34, 1928

Webern, Concierto para nueve instrumentos 2, op. 23, 1934.

(Carles Guinovart, Seminario de Música Contemporánea. Instituto Alemán, 1972)

210 valores de la polifonía y del contrapunto, menospreciados en la época anterior. Schoenberg escribirá muy poco acerca del dodecafonismo. Será un alumno suyo, Erwin Stein, quien en 1924 publique el primer estudio sobre el método, que fue muy criticado por el público, ya que la crítica veía en la disciplina serial una limitación del trabajo creador. Puede decirse que en 1923 Schoenberg adopta una postura de vanguardia auténtica, que se reconoce en su voluntad de establecer un nuevo sistema estético cuyo valor, más allá de la novedad de la propuesta, posibilita el desarrollo de toda la música posterior. Schoenberg es consciente de que su propuesta es el inicio de una nueva andadura de la música. En ella hay una gran esperanza en el futuro. Su sacrificio permitirá que el arte perdure. Sus contemporáneos vieron en el Dodecafonismo un camino sin salida; Schoenberg se alegra de la dificultad que supone la serie, pues cree que así se impedirá que los músicos mediocres traten de imitar los aspectos superficiales de su obra. Para Schoenberg el Dodecafonismo representa el paso más grande dado por la música en todos los tiempos. La propuesta de Schoenberg rompe con toda la música clásica al negar la idea de canon, de conjunto de leyes que permitan valorar una obra. Para Schoenberg el arte no evoluciona a través de la sujeción a unos principios, sino que cada nueva obra de arte sugiere algo que no se habla dicho hasta entonces y por tanto no estaba codificado, y posibilita las innovaciones de las obras siguientes.

En 1925, Schoenberg dejará Viena por Berlín, donde comenzará a ser reconocido su prestigio, en particular debido a su cada vez más creciente labor pedagógica. En la música, arte abstracto por naturaleza, la tonalidad jugaba el papel del objeto y esa idea era totalmente asumida por el público. Para Schoenberg esto no es cierto; el oído evoluciona y la única verdad posible es que la música sólo puede referirse a sí misma. Por esta razón el Dodecafonismo carece de contenido; su contenido es su propia estructura. Al primar la construcción sobre el significado obliga, al compositor a preguntarse no cómo puede organizar un significado musical sino cómo una determinada organización puede adquirir significado. Con el Dodecafonismo se alcanza la abstracción total. La música no evoca ni representa nada, es música pura. Schoenberg en el Tratado de armonía dirá que la materia de la música es el sonido y que por tanto éste debe ser considerado, en todas sus peculiaridades y efectos, capaz de engendrar arte. La obra musical, como toda obra de arte nuevo, exige una actitud distinta a la del oyente tradicional; éste no debe buscar en ella evocaciones, sino que debe tratar de comprender su significado interno, su lógica. La serie utiliza los doce sonidos como material objetivo; con ello desaparece la idea de subordinación entre ellos ya que todos son valorados de igual manera. En la música dodecafónica no puede hablarse de tema, a menos que la serie

- CINCO PIEZAS PARA PIANO OP. 23 SCHONBERG (1923)

QUINTA PIEZA "VALE", 2ª obra Dodecafónica

- TEMA DE LAS "VARIACIONES PARA ORQUESTA" OP. 34 SCHÖNBERG (1927)

Original Inversión-Retrogrado

20º grado cromático Retrogradación Original Inversión

al 20º grado cromático

"CONCIERTO PARA NUEVE INSTRUMENTOS" OP. 24 WEBERN (1934)

Original Inversión Retrograd. Inversión Retrograd.

SERIE SIMÉTRICA (10º retrogradable)

SERIE DEFINITIVA "ORIGINAL" (permutación de los dos últimos motivos) 20º retrogradable

INVERSIÓN DEL ORIGINAL

flauto 1º clar. 2º clar. 3º clar. 1º vln. 2º vln. 1º vcllo 2º vcllo 1º tbn. 2º tbn.

212 sea considerada como tal. Tradicionalmente el elemento unificador de la música ha sido el tema, o los distintos motivos. La composición clásica se organizaba a partir de los temas y motivos, por tanto era fácilmente identificable tanto su configuración como su idea musical. La comunicación entre el compositor y el oyente era inmediata.

La ausencia de tema presupone la inexistencia del desarrollo con todo lo que conlleva de pasajes principales y secundarios. En una composición dodecafónica todos los fragmentos son igualmente esenciales. El atematismo supone la sustitución del tema por estructuras tales como acordes, notas, ritmos o efectos tímbricos.

La serie proporciona el material preciso a partir del cual se puede elaborar una pieza exacta, de modo que nada supere en importancia al resto; la prohibición de la repetición de una nota hasta haber agotado toda la serie es un seguro contra la dominante. Para Adorno la exactitud entendida como elemento matemático ocupa el lugar de aquello que para el arte tradicional era la idea y que en el romanticismo tardío se había convertido en ideología, en intromisión directa y material de la música en las cosas últimas. Por ello el Dodecafonismo, en la búsqueda del equilibrio entre todos los sonidos, se opone a la música del Romanticismo, organizada sobre los contrastes y la sorpresa.

Con la serie, las grandes formas se construyen por el juego de las cualidades tímbricas y los efectos contrapuntísticos. El Dodecafonismo, al plantear la música como abstracción

total, cambia por completo el uso social de esta. La música dodecafónica no evoca nada, no es identificable con ninguna otra música, no puede escucharse con placer como una sinfonía de Mozart (24); exige un esfuerzo intelectual y no es asimilable a algo conocido con anterioridad; por ello su comprensión se reduce a unos pocos iniciados.

Schoenberg sustituye el concepto de tema por el de idea musical. El tema es un conjunto de sonidos que se repiten a lo largo de la composición.

La idea musical consiste en establecer determinadas relaciones entre los sonidos.

"Todo aquello que puede suceder en un fragmento de música no es otra cosa que la perpetua construcción de una forma fundamental. O dicho, con otras palabras, no hay nada en un fragmento de música que no proceda de la idea. El único criterio de juicio que puede aplicarse a una construcción verdaderamente nueva es el siguiente: el autor poseía el sentido de la forma? Ha podido decirse a sí mismo: " Mi sentido de la forma, del que tantas veces he comprobado su solidez, y que he forjado mediante el estudio de los maestros, la calidad lógica de mi espíritu. , todo ello me garantiza que todo aquello que yo pueda escribir, incluso inconscientemente, será siempre bueno en cuanto a la forma y a las ideas, incluso si renuncio a utilizar aquello que la teoría y tradición pueden poner a la disposición de mi inteligencia"(25).

Adorno considera limitadora la serie, ya que tiende a iden-

Ex. 34

(Prélude)

Allegro

a)

Musical notation for exercise a) showing two staves. The top staff has fingerings 1-12 and dynamics *p*, *mf*, *pp*, *sf*, and *sp*. The bottom staff has fingerings 1-12 and dynamics *mf* and *pp*. There are circled numbers I and II above the first two measures.

b)

Musical notation for exercise b) showing two staves. The top staff has fingerings 1-12. The bottom staff has fingerings 1-12. There is a circled number III above the first measure.

Three staves of musical notation labeled I, II, III, and IV, each with fingerings 1-12. Each staff shows a sequence of notes with corresponding fingerings.

214 tificarla con el tema o melodía, y por ello doce notas le parecen un campo demasiado acotado. Cada vez que se escoge una nota para la serie quedan menos posibilidades de elección entre las notas restantes hasta concluir con una nota obligatoria. En realidad, en la serie lo realmente significativo no son las notas en sí sino las distancias e intervalos entre ellas y las posibilidades combinatorias que ofrecen. La forma musical más elemental se consigue mediante la repetición. La música popular se organiza mediante la continua repetición de fragmentos cortos. La repetición es el factor de unificación por excelencia, ya que pone de manifiesto la relación existente entre elementos diversos; el oyente reconoce los distintos temas y motivos a medida que reaparecen en la composición. Es el elemento primero de la organización formal de la música. El desarrollo y la variación corresponden a formas más elaboradas en las cuales el elemento unificador no es perceptible por el oyente. En Schoenberg el desarrollo se sustituye por la variación; no una variación en el sentido tradicional de material elaborado que recurre siempre al mismo tema, sino tomada como principio, de modo que, una vez que el compositor ha ordenado el material objetivo (la serie), la composición se produce mediante la exposición de la serie, en cada una de sus posibilidades. Con la variación se trasciende la serie, ya que estas sucesivas exposiciones se producen tanto en horizontal como en vertical, con ritmos distintos y con timbres diversos, de modo que la serie no es más que un acto

previo del compositor en el cual se acota el campo de actuación para poder trabajar con mayor profundidad. La utilización de la variación presupone un estadio evolucionado de la forma musical. Esto motiva la ausencia referencias, los antecedentes de relación temática y obliga a un segundo estadio de comprensión en el que lo habitual se da por supuesto y uno debe descubrir, o deducir, el sentido de este lenguaje, siempre nuevo por transformación y por ende, tanto más creativo y esencial.

Schoenberg reconoce la dificultad de comprensión que supone el prescindir de toda repetición; en sus obras cada una de las ideas musicales esenciales se enuncia únicamente una vez. Y considera que para que, el oyente pueda captar todos los tipos de combinaciones que se elaboran con la serie, ha de estar dotado de un espíritu lógico y de un sentido agudo de la forma.

Schoenberg asume conscientemente este distanciamiento del público, ya que considera que su papel en la historia de la música es el de proponer cosas nuevas, no el de hacerlas comprensibles; su misión es la de avanzar continuamente sin detenerse a explicar lo que hace en cada momento. Su oyente deberá ser conocedor de toda la evolución para poder captar las nuevas articulaciones propuestas por él.

El hallazgo de la serie dodecafónica le contesta a Schoenberg todos sus interrogantes y le permite reemprender la creación musical con energías renovadas. Para algunos

será la consecuencia del pacto con el diablo. Así lo ha visto Thomas Mann al reflejar a Schoenberg en la figura de Adrian Leverkühn, protagonista de su *Doktor Faustus*. Adrian, como Schoenberg, hace de la música la única razón de su vida, lo que le convierte en un personaje solitario, aislado, imagen del artista que despierta frialdad en aquellos que lo rodean, por hallarse siempre ausente de los problemas reales. Adorno colabora con Mann en el desarrollo de algunos pasajes en los que se perfila Adrian como la encarnación del artista moderno, marginado voluntariamente de los problemas sociales, cuya producción se debate entre los aspectos intelectuales y sensibles.

Para Adrian la música es algo tan sublime, tan superior a todas las manifestaciones de la vida, que sorprende de que "una cosa así no esté prohibida". Acceder a los secretos de la composición musical es algo semejante a la entrada en la religión. Adrian considera que el verdadero artista debe mantenerse en la cumbre; construir obras nuevas enlazadas con la que se sitúen en el polo opuesto de lo imitativo; "ejecutar esta delicada operación sin escándalo e inmolando todos los recursos del contrapunto y de la instrumentación en aras de una sencillez que nada tuviera de simple, de una sobriedad aguantada por intelectuales resortes. Tal debiera ser la misión y la aspiración del arte." (26)

Adrian compone su última obra, *El lamento del Doktor Faustus*, en la que todo es variación de un elemento constante. En la obra todo sonido está motivado funcionalmente

en el interior de la construcción general. No quedan restos, notas libres. Las doce notas corresponden a la frase "porque muero como buen y mal cristiano." Para Adrian la serie es una constelación.

Esta obra significa la culminación de su actividad creadora. En ella vierte todos sus descubrimientos, tras lo cual enloquecerá y acabará sus días recluido. Es comprensible que Schoenberg se sintiera molesto por esta novela en la a buen seguro se reconocía.

En *Le Style et l'Idée* (27) critica a Adorno por inspirar este personaje desconociendo la realidad del Dodecafonismo. Afirma que el Adrian Leverkühn de Thomas Mann ignora lo esencial de la composición con doce sonidos, ya que todo lo que él sabe se lo debe a Adorno quien tiene de la serie únicamente referencias vagas. Schoenberg no se reconciliará con Adorno hasta pocas semanas antes de su muerte. Antes de concluir el capítulo, creo que debería insistir en el papel que juega en la génesis de la obra de Schoenberg el binomio inspiración-reflexión.

Él mismo lo explica repetidas veces en sus escritos. La reflexión, el conocimiento, es requisito necesario para hacer posible la creación musical. Si bien el acto creativo, el momento de la verdad, ha de dejarse en manos de la intuición, la reflexión y el dominio de la técnica proporcionan al artista los instrumentos necesarios para componer. La reducción de los problemas compositivos a problemas técnicos paraliza la actividad creadora al apresarla en las redes de

216 la lógica del sistema. No obstante, con ello Schoenberg no defiende la música espontánea, ya que entiende que si la música es el resultado de determinadas relaciones entre las notas, es algo que se construye, debe basarse en ciertas reglas estructurales; la inspiración es la capacidad del artista para establecer estas reglas. La obra debe proyectarse, debe partir de una idea general y luego, a medida que se construye, se elaboran los distintos detalles. Schoenberg se vanagloriará de escribir música bien construida y muy inspirada. Nunca afirmará encontrar placer en la pura construcción teórica como le achaca la crítica.

Schoenberg considera que la creación es el fruto de la interacción entre la inteligencia y el sentimiento. En un artículo de 1924, titulado Teoría de la forma, afirma:

"El primero de los objetivos de una teoría de la forma es el de sacar a la luz la finalidad de todas las formas artísticas, dicho de otro modo, de mostrar que ellas tratan de dotar a la obra de arte de una estructura interna y externa que permita reconocerla como accesible a las cualidades de nuestra inteligencia. Es en razón de su parentesco con todo aquello que aprendemos por el espíritu— el sentimiento y la sensación— que seremos capaces de hacerla nuestra, de apropiárnosla, de sentirnos concernidos por ella... " (28). Después de ofrecer esta breve panorámica del período dodecafónico, creo que debería extenderme en el análisis concreto del significado y de las características de la serie, ya que ésta resume la voluntad constructiva de Schoenberg.

LA SERIE

No hay duda de que su gran afición por resolver problemas de ajedrez, distracción a la que dedicaba muchas horas (habiendo incluso inventado un ajedrez más complejo con un tablero de 10 x 10 casillas) contribuyó a la invención de la serie; como en el ajedrez, las reglas del juego de la serie son muy simples y fácilmente asimilables, la dificultad reside en su manipulación. Como se ha visto, en el Tratado de armonía preconizaba la utilización de la escala cromática. La serie no significa pues otra cosa que la pauta de utilización de dicha escala, escala que Schoenberg entiende como la más natural de todas las existentes, ya que no contiene excepciones. Existen pocos escritos donde explique el sistema dodecafónico; en *Le Style et l'Idée* se recoge un artículo de 1923 en el que expone la idea principal del Dodecafonismo: que melodía y armonía han de ser consideradas en términos de igualdad. En la música homofónica la armonía está puesta al servicio de la idea melódica. En la música polifónica los motivos no se desarrollan, ya que están sometidos a las modificaciones de las relaciones existentes entre ellos. Con la música de doce sonidos se establecen de forma similar las relaciones entre las notas, tanto en horizontal como en vertical, los sonidos pueden producirse sucesiva o simultáneamente.

En 1921 Schoenberg ya tenía definida la idea de la serie, pero tardó un par de años en darla a conocer, ya que preveía que ésta corría el peligro de ser entendida como algo rígido, mecánico, como un sistema que facilitara la com-

posición musical, que permitiera la producción automática de la obra musical. Para él la serie no era un sistema, sino un método, un instrumento del compositor y no una simple teoría. "Utilizad la serie y componed como lo hacíais antes. Lo que significa, continuad empleando las formas de expresión, los temas, las melodías, las sonoridades, los ritmos que utilizáis habitualmente"(29).

Schoenberg se considera un compositor, un artista y no un científico; por tanto, la aplicación de su método no consiste en hallar todas las combinaciones posibles, de proceder de forma sistemática, sino recurrir solamente a aquellas necesarias para expresar la idea que tiene en mente. El arte tiende a escoger los temas en función de sus posibilidades de variación y no como aplicación de un sistema, a preferir la calidad de la estructura a su simple lógica.

Schoenberg no plantea la serie dodecafónica ni como una normativa arbitraria estricta y cerrada, ni como un mero ejercicio intelectual, sino como la conclusión inevitable de un conjunto de consideraciones surgidas a lo largo de su experiencia compositiva. Para Adorno no es una técnica de composición como la del Impresionismo, y por ello todos los intentos de utilizarla de esta manera conducen a lo absurdo. Adorno la compara con la disposición de los colores sobre la paleta del pintor y no con el verdadero procedimiento pictórico. La acción de componer empieza desde el momento en que el compositor ha dispuesto y ordenado los doce sonidos.

En Schoenberg, los planteamientos teóricos son inseparables de la práctica artística. No puede separarse la música de Schoenberg de sus escritos, ya que se explican mutuamente. La música, que por sí sola puede parecer demasiado hermética o incluso gratuita, queda ampliamente justificada con el Tratado de armonía y *Le Style et l'Idée*. Por su parte estas obras, por sí solas tendrían un escaso valor teórico, si no estuvieran refrendadas por las composiciones musicales.

Abandonada la tonalidad y el texto como aglutinador de la obra, Schoenberg debe encontrar un elemento unificador que le permita transformar su música –reducida, como he dicho, al aforismo musical– en una composición de gran envergadura. La serie le proporciona no sólo el elemento unificador, sino que se convierte en soporte estructural. Con ella (formada por las doce notas de la escala cromática) se pueden realizar combinaciones armónicas y melódicas, es decir en, vertical y en horizontal, manteniendo siempre el orden de la serie. Esta premisa, que parece muy limitadora, en realidad no lo es, ya que únicamente fija unos determinados intervalos, como si se tratara de una trama sobre la que dibujar, pero en la que la cuadrícula estuviera formada de manera que cada uno de los cuadros fuera diferente. En estas condiciones la trama resulta irreconocible, ya que el compositor es libre para fijar la altura de las notas (son válidos los intervalos y sus octavas, ascendentes y descendentes) la duración, el timbre, etc... La serie evita la

218 aparición repetida de un sonido frente a los demás, evitando la insistencia y por tanto el recuerdo de un determinado pasaje. No se trata de algo tan arbitrario como parece a simple vista; ya Strauss, en la fuga de la ciencia del Zarathustra (1896) hace aparecer sucesivamente los doce sonidos; es decir, que de manera inconsciente trata de igualar el papel de todos ellos.

La serie constituye lo que Adorno denomina "el material", que no debe ser confundido con el tema o el leitmotiv. El material es la materia prima e indiferenciada sobre la que se construye la composición, y no la idea o tema que debe irse repitiendo a lo largo de la composición para recordarnos el sentido de la misma. El material musical, al igual que el material (formas y colores) utilizado en la pintura, no es algo neutro, sino que está condicionado por la historia, es decir que evoluciona al mismo tiempo que la sociedad. En la serie, la idea básica es que todo puede variar excepto el material sonoro, es decir, los intervalos (y sus octavas) entre las doce notas (30). La serie satisface la necesidad de un orden. Proporciona la unidad mediante la relación entre las partes. Ahora el artista puede componer libremente nota a nota sabiendo que actúa dentro de una estructura determinada, estructura que el oyente no puede apreciar.

En el Dodecafonismo desaparece la tensión producida por la tónica, pero en cierto modo, es recuperada por la relación con el acorde de doce sonidos, que no resuelve pero engloba todas las relaciones entre las notas. El acorde

disonante mantiene la individualidad de cada uno de los doce sonidos. Es como un collage.

En la obra dodecafónica el papel del tiempo queda modificado, ya que mientras en la obra clásica existe un desarrollo temporal (por ejemplo, en la forma sonata primero se expone el tema principal, luego el secundario, el desarrollo y la coda nos marca que el tiempo ha concluido) en el Dodecafonismo, los intervalos juegan por igual un papel constructivo sin por ello establecer un antes y un después. Schoenberg considera que el abanico de posibilidades de la serie es suficiente para poder desarrollar una obra, incluso de larga duración. La serie no representa una limitación sino que, por el contrario, el artista, al acotarse el campo, es capaz de profundizar más en los problemas musicales, conservando toda la libertad, ya que es él mismo quien establece su propio orden. El Dodecafonismo es, como dice Adorno, una mera preformación del material. A partir de este material objetivo, representado por las doce notas, Schoenberg compone reconociendo así el valor de la creación individual, la importancia de la aportación subjetiva. Para Adorno, la música de Schoenberg, como la obra de todo vanguardista, no es tanto progreso como posibilidad de progreso, es decir, su valor principal no reside en la obra misma, sino en las posibilidades que abre a obras posteriores. Schoenberg reivindica el papel del artista: sólo a él le corresponde la elección de la serie y el establecer las variaciones a las que está queda sometida. Él no indica

EX. 4

The image displays a musical score for Example 4, illustrating the transformations of a series. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four sections by a double bar line:

- Basic Set:** The first section, starting with a treble clef. It contains a series of notes: B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat. A bracket under the first six notes is labeled "min. 6th", and a bracket under the last three notes is labeled "min. 9th".
- Retrograde Set:** The second section, starting with a bass clef. It contains the series of notes in reverse order: B-flat, A, G, F, E-flat, D, C, B-flat.
- Inversion:** The third section, starting with a treble clef. It contains the inverted series: B, C, D, E, F, G, A, B.
- Retrograde Inversion:** The fourth section, starting with a bass clef. It contains the retrograde of the inverted series: B, A, G, F, E, D, C, B.

Below the staff, a series of curved lines represent the intervallic structure of the series and its transformations. The label "Inversion" is placed on the left side, and "Retrograde Inversion" is placed on the right side, corresponding to the respective sections of the score.

220 cómo debe procederse; sugiere simplemente utilizar un procedimiento de desarrollo similar al de la variación en la música tonal, es decir la manipulación continuada de un determinado material.

La rigidez de la serie libera el lenguaje musical, por lo que, al establecer el material, la obra ya está vertebrada y la subjetividad puede desarrollarse libremente sobre esta estructura; por ello es posible hallar obras dodecafónicas con un gran contenido expresivo.

En toda composición tonal existen fragmentos fundamentales y otros fácilmente intercambiables, mientras que en la composición dodecafónica existe únicamente la serie, y, por tanto en ella todo, es fundamental, todo es temático, todo sonido tiene su función dentro de la construcción general. Para Schoenberg la música dodecafónica es totalmente contrapuntística, todo en ella es esencial, todo refleja la relación entre las partes.

LA OBRA DODECAFONICA

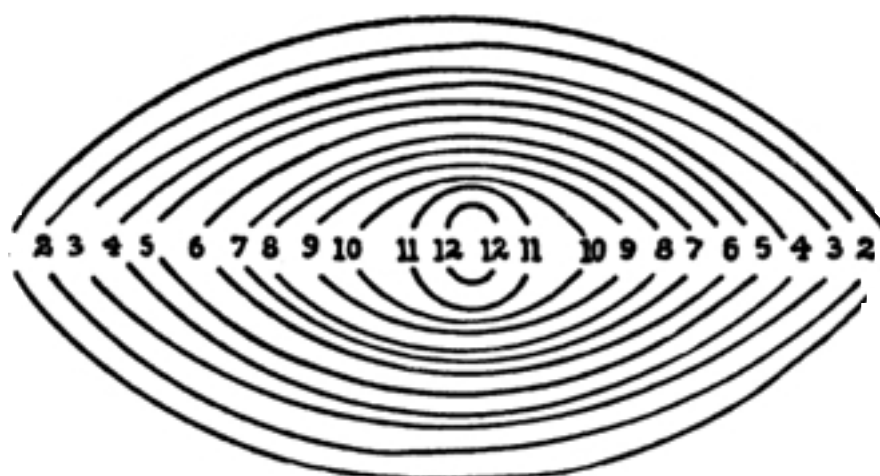
Las primeras experiencias dodecafónicas las encontramos en una obra iniciada en 1915 y que carece de número de opus, ya que quedó inconclusa. Se trata de una sinfonía, *Die Jacobsleiter* (La escala de Jacob) en la cual el scherzo está construido sobre un tema que contiene las doce notas. Se trata aquí simplemente de un tema, pero se advierte la preocupación por utilizar las doce notas de la escala cromática y sus relaciones, y la ausencia, por tanto, de un solo sonido fundamental.

La quinta pieza de las Cinco piezas para piano op. 23 es una serie dodecafónica que se repite sin cesar. Es la primera manifestación canónica de la serie.

La *Serenata* op. 24 (1923) emplea la técnica dodecafónica, si bien de forma un tanto elemental. Es una obra de cámara, género que Schoenberg no había vuelto a utilizar desde su *Pierrot Lunaire*.

Se observa en ella una vuelta a las formas clásicas, marcha, minuetto... La permanencia dentro de las formas clásicas le permite mayor libertad para experimentar con la serie. En el tercer fragmento de las variaciones el tema se compone de una serie de catorce notas (once distintas) que se repiten una y otra vez a lo largo de la pieza. El cuarto movimiento, soneto, es una composición con doce sonidos en los que el método se aplica de forma rigurosa.

La *Suite para piano* op. 25 ofrece una propuesta desarrollada del sistema dodecafónico. Como el opus anterior, se apoya sobre formas clásicas: preludio, gavotte, musette,



*Dessin de Schoenberg illustrant le principe
sériel (forme originale et ses variantes)*

222 intermezzo, minuetto y giga. En ella la serie por sí sola constituye todo el material de la obra, pero no por ello es una obra menos inspirada; la serie actúa de vehículo para la expresión de la idea musical.

El Quinteto de viento op. 26 (1924) es la obra más larga escrita hasta esa fecha en sistema dodecafónico. Su duración es de cuarenta minutos. Presenta gran complejidad polifónica y en ella el trabajo contrapuntístico está muy elaborado. El primer movimiento contiene los elementos canónicos de la forma sonata: primer tema, segundo tema, desarrollo, reexposición y coda. El método dodecafónico se aplica de forma rigurosa. Adorno ve en ella una intención didáctica que la identifica más con un modelo que con el concepto tradicional de obra.

En las Cuatro piezas para coro mixto op. 27, Schoenberg se atreve ya a plantear la serie con algún intervalo consonante, con lo que la obra adquiere un carácter más convencional. Una de las obras en las que la estructura dodecafónica se emplea con mayor libertad es el "Cuarteto de cuerda nº3" op. 30. (1927). En él empieza Schoenberg a cuestionar sus propias leyes.

Con las Variaciones para orquesta op. 31 aplica a la orquesta el dodecafonomismo, experimentado hasta entonces únicamente en voces solas o música de cámara. Con la perpetua variación que le proporciona la serie consigue establecer una polifonía que saca partido de todos los instrumentos de la orquesta.

En la música dodecafónica de Schoenberg hay una ley que está por encima de todas las demás: es la ley de la variación perpetua. Toda composición dodecafónica se produce a partir de la serie, la cual se manipula por el procedimiento de la variación. En Schoenberg la idea de melodía como sucesión "cantable" de notas desaparece para ser sustituida por una idea más compleja armónico/melódica. La armonía tiene también en la música dodecafónica sus propias leyes. La serie —o fragmentos en ella— se utiliza tanto para establecer la línea melódica como para los acordes que la soportan.

Para Schoenberg, la estructura melódica de una frase se elabora a partir de diversos motivos. El motivo es la unidad melódica menor y puede contener uno o más intervalos que obedecen a una figura rítmica. La frase contiene al menos dos motivos. Es por tanto una unidad estructurada. La música homofónico-melódica se desarrolla mediante la variación: Existe un tema principal acompañado de una armonía. Las variaciones de esta célula de base proporcionan todas las formulaciones temáticas; tanto la fluidez, los contrastes, la lógica y la unidad como el carácter y la expresión.

En la música dodecafónica, al igual que en la tradición polifónica, el ritmo es algo que se produce como consecuencia de la articulación horizontal y vertical y no adquiere por tanto protagonismo como en algunas obras de compositores contemporáneos a Schoenberg; Stravinsky, por ejemplo, hace del ritmo el "tema" de muchas obras, si bien con ello

EX. 8. QUINTETTE POUR INSTRUMENTS À VENT OP. 26, RONDO.

Wind Quintet, Rondo

The first system of the musical score consists of five staves, labeled a) through e). Each staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. Staff a) is marked with a 'BS' (Bass) and contains a melodic line. Staff b) is marked with a 'R' (Right hand) and contains a melodic line with fingerings 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4. Staff c) is marked with a 'R' and '(2nd half)' and contains a melodic line with fingerings 4, 5, 4, 3, 2, 1, and a 'R' with '(1st half)' and fingerings 12, 11, 10. Staff d) is marked with a 'R' and contains a melodic line with fingerings 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4. Staff e) is marked with a 'R' and '(2nd half)' and contains a melodic line with fingerings 4, 5, 4, 3, 2, 1, and a 'R' with '(1st half)' and fingerings 12, 11, 10.

The second system of the musical score consists of five staves, labeled a) through e). Each staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. Staff a) contains a melodic line. Staff b) contains a melodic line with fingerings 2, 2, 1. Staff c) contains a melodic line with fingerings 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, and the word 'ENC.' at the end of the staff. Staff d) contains a melodic line with fingerings 3, 2, 1. Staff e) contains a melodic line with fingerings 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, and the word 'ENC.' at the end of the staff.

224 empobrece los demás atributos de la música. La obra de Schoenberg estaría más próxima a las propuestas clásicas. Con Schoenberg el contrapunto recupera la importancia que había perdido en el siglo XIX; al debilitarse, se empobrece la polifonía. Apoyándose en la variación continua, el contrapunto se convierte en el mecanismo privilegiado de la polifonía. Adorno lo considera el verdadero beneficiario de la técnica.

La serie asegura la unidad estructural, pero no acota los límites de la obra; la idea musical no encierra en sí misma unas determinadas proporciones, se va configurando a través del desarrollo; por ello la obra dodecafónica, como todo el arte de vanguardia, es fragmentada e inconclusa y siempre puede ser completada o modificada. De hecho, en la producción de Schoenberg existen muchas obras que el autor ha compuesto, dejado en suspenso y retomado a lo largo de varios años.

En el Dodecafonismo, la disonancia ha perdido todo valor subjetivo al convertirse en material, y, teóricamente, los intervalos de la serie podrían ser tanto consonantes como disonantes. No obstante, dado el peso que los intervalos consonantes han tenido en la música tradicional, la música nueva intenta evitarlos para no caer en el recuerdo de músicas pasadas. Pero eso es sólo en el momento en que se plantea por vez primera la composición dodecafónica. Schoenberg, en *Le Style et l'Idée* afirma que cuando la disonancia haya sido asumida por el público de manera

natural, podrán volverse a utilizar intervalos consonantes. Hacia el final de este período, Alemania entra en una fase reaccionaria que potencia el nacimiento del nacionalsocialismo. En esta circunstancia, la obra de Schoenberg es considerada como algo novedoso y por tanto peligroso para la estabilidad del régimen. Algunos artistas se pliegan a las nuevas condiciones políticas, pero Schoenberg permanecerá fiel a su forma de actuar, lo que motivará su creciente aislamiento y finalmente su marcha de Alemania para dirigirse a Francia y España y luego emigrar a los E. E. U. U. En 1931 reside en Barcelona, donde compone el segundo acto del *Moisés y Aaron*, obra iniciada en Berlín el año 1930 y a la que me referiré más adelante.

a) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

b) v. 1 12 11 10 9 8 7 6 5

2 Vel. 3 5 v. 2 1 2 3 4 8 4

Vel. 4 6 7

4 3 2 1 9 10 11 12

(v. 2) 9 10 11 12

POSTDODECAFONISMO (1933-1951)

226 El interés de la última fase de la evolución de Schoenberg reside en su capacidad para superar la actitud vanguardista y utilizar sus propios logros para poder volver a la tonalidad desde una óptica completamente moderna; consigue por tanto trascender la vanguardia sin abandonar el marco de la dodecafonía. Algunos autores han visto en ello el fracaso del Dodecafonismo, el retroceso, la vuelta a los esquemas clásicos. En realidad se trata del triunfo del artista sobre el vanguardista. A ello contribuyen también dos factores: su exilio en Norteamérica y su conversión al judaísmo. El alejamiento de Europa y el rechazo de cualquier forma de arte moderno por parte del Nazismo hacen de él un hombre más escéptico, menos apasionado; entra en contacto con la cultura americana, traba amistad con Gerswin y con él descubre una manera más desenfadada de acercarse a la problemática musical.

Por otro lado, en Francia, antes de trasladarse a los E. E. U. U. en 1933, se convierte a la religión judía como acto de afirmación ante el poder de Hitler. Esto marcará gran parte de sus últimas obras a las que, una vez más con el soporte del texto, volverá a dotar de contenido simbólico y religioso. Las propuestas seriales están presentes en todas sus obras, si bien realiza incursiones en el sistema tonal cuando considera que ello le permite expresar mejor determinadas ideas. Se trata de obras muy elaboradas, menos radicales que las de su época anterior. En ellas el dominio sobre el material es (total); atonalidad y tonalidad participan

de igual manera en la construcción (total); para el Schoenberg de esta época el material atonal o tonal es indiferente, es en el trabajo sobre este material donde reside el valor de la creación; ello le permite tomar de forma fragmentaria algún procedimiento del método dodecafónico e integrarlo en algo más general.

Schoenberg nunca consideró que su ruptura con la tonalidad fuera definitiva. Incluso durante el periodo dodecafónico orquestaba obras clásicas e instrumentaba óperas. En una ocasión afirmó que todavía podía escribirse mucha buena música en Do mayor.

Adorno ha visto en esta actitud un intento de conciliación entre Schoenberg y su público. Al utilizar materiales conocidos Schoenberg reconoce el derecho a la música que la sociedad posee y, como representante de la conciencia estética más avanzada, trata de satisfacerlo en el marco de la modernidad.

Pierre Boulez por su parte ve tanto en Stravinsky como en Schoenberg una vuelta al Neoclasicismo y considera que la diferencia es que uno la realiza por la vía diatónica y el otro por la vía cromática. En realidad Schoenberg ha sabido absorber la dodecafonía y sus reglas en el marco de la tonalidad libre.

Al hablar de las obras de este periodo se debe empezar sin duda por Moisés y Aaron ópera en tres actos iniciada en 1930 y que, si bien dejó inconclusa, es tal vez paradójicamente la obra más completa. El segundo acto fue com-

Mässig $\text{♩} = 120$ Klaviersstück op 33.4 Imold Schöner

x b 2!
X As!
stolen

1 *cantabile*

2

3

As it xiffy phine

4

5

dis it it phine

6

7

3

228 pletado en 1932 y nunca llegó a escribir el tercero. Se trata de una obra de grandes dimensiones, para gran orquesta, solista, coro y cuerpo de baile, que nunca fue representada en vida de Schoenberg. El texto, apoyado en la historia bíblica, es del propio autor y no puede entenderse como un libreto tradicional, sino como un pretexto para entablar una discusión sobre problemas filosóficos y religiosos. Moisés y Aaron expresan la dualidad entre la verdad y la belleza, entre lo ideal y la realidad, entre el pensamiento y la palabra. Moisés es el representante de Dios, poseedor de la verdad, pero incapaz de expresarse, y precisa de su hermano Aaron para comunicarse con el pueblo. Aaron es un orador brillante que convence, pero que a su vez se deja convencer por el pueblo hasta permitirle, en ausencia de Moisés, la adoración del becerro de oro. Moisés es la imagen del artista moderno aislado por completo de su público.

La orquestación supera todo lo escrito por Schoenberg; en ella la fusión entre coro y orquesta es total. Como en el lamento del Doktor Faustus, el coro es instrumentalizado y la orquesta vocalizada borrando la frontera entre el hombre y las cosas. Es una obra que ha influido en gran manera en la música posterior, pese a que su difusión ha presentado gran dificultad.

Con la Suite para cuerda (1934), primera obra compuesta en América, recupera el lenguaje tonal. Ello provoca innumerables críticas, que lo interpretan como renuncia a su época serial; pero resulta significativo observar cómo a lo

largo de estos años se alternan obras estrictamente dodecafónicas con obras tonales, lo que confirma la actitud de Schoenberg no como renuncia, sino como superación del Dodecafonismo.

Por ejemplo, el Concierto para violín y orquesta op. 36 (1936) es estrictamente dodecafónico, si bien con la aparición de grandes intervalos y la utilización de registros poco usuales consigue un gran efectismo que lo hace más asequible al público.

De esta misma época (1936) es el Cuarteto de cuerda nº4 op. 37 (1936), cuya estructura es a la vez dodecafónica y cíclica. Sus cuatro partes están construidas sobre una misma serie. Stuckenschmidt (31) compara este cuarteto con el tercero (1926) y observa que si en éste todavía el método frenaba la inspiración, en el cuarto, la libertad de elección da forma al método.

Tras estas obras compone una serie de obras de inspiración judía como Kol Nidre op. 39 para coro y orquesta, escrito en una tonalidad muy ampliada y que se basa en un tema antiguo y tradicional de la liturgia israelita; también la Oda a Napoleón Bonaparte, con texto de Lord Byron, es un manifiesto antifascista. El estilo de esta obra es más directo, ya que se han eliminado los aspectos más disonantes; es de estructura dodecafónica, pero permite acordes tonales. La serie se subdivide en fragmentos de tres sonidos y se asegura la continuidad mediante determinados acordes. Schoenberg no duda aquí en violar su

230 propia ortodoxia en favor de una mayor expresividad. Entre 1942–1943 compone el Concierto para piano y orquesta op. 42 de dodecafonía estricta y el Tema y variaciones para orquesta de viento op. 43, cuya tonalidad básica es en sol menor. La crítica no ha conseguido ponerse de acuerdo en la definición del perfil de Schoenberg: ¿progresista, dogmático, burgués, intelectual?. Por encima de todo ello, Schoenberg es un artista auténtico.

NOTAS

1. Theodor W. Adorno, *Filosofía de la Nueva Música*, Ed. Sur, Buenos Aires 1966, p. 15
2. Arnold Schoenberg, *Tratado de Armonía*, Ed. Armonía, Madrid 1974 (Ed. Original Harmonielehere, Viena 1911), p. 383
3. Arnold Schoenberg, op. cit.
4. Arnold Schoenberg, "Relaciones entre música y texto", 1912, se recoge en *Le Style et l'Idée*, Ed. Buchet/Chastel, París 1977, pp. 118-121, bajo el título "Des Rappports entre la musique et le texte". En la versión española está traducido por "la afinidad con el texto" y se señala su publicación en *Der Blaue Reiter* en 1912.
5. Sprechgesang, nueva forma de tratar la voz humana, Según Manuel Valls Gorina *Diccionario de la Música*, p. 65: Vocablo alemán que indica un tipo de emisión vocal que se halla entre el canto y la palabra hablada. Es pues un canto hablado.
6. Arnold Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*. Ed. Faber and Faber, Londres 1983. (Ed. original Williams and Norgate, Londres 1954)
7. Ver en Enrico Fubini, *La Estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Ed. Barral, Barcelona 1970. En el capítulo "Dos interpretaciones de la dodecafonía". Hindemith y Webern, pp. 247-252 se debate el tema de la naturalidad de la armonía.
8. Arnold Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, op. cit, p. 194
9. Arnold Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, op. cit, p. 82
10. Arnold Schoenberg, *Tratado de Armonía*, op. cit, p. 144
11. Arnold Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, op. cit, p. 196
12. Arnold Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, op. cit, p. 140
13. Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Ed. Denoel, París 1969, (Ed. original 1912)
14. Carta de Franz Marc a August Macke del 14 de enero de 1911. El fragmento que hace referencia a este tema se recoge en Arnold Schoenberg-Wassily Kandinsky, *cartas, cuadros y documentos*, Editado por Jelena Hohl-Koch, Faber and Faber Londres 1984.
15. Klangfarbenmelodie: Melodía de timbres. Sucesión de sonidos de diverso espectro armónico (Manuel Valls, Gorina, op. cit. , p. 48)
16. Theodoro W. Adorno, op. cit.
17. Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Ed. EDHASA, Barcelona 1978
18. Arnold Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, op. cit, p. 160
19. Opinión que no comparten todos los autores ya que, por ejemplo Donald Mitchel, en su libro *El lenguaje de la música Moderna*, Ed. Lumen, Barcelona 1972, considera esta obra como una de las más difíciles de penetrar y la compara con la mayor accesibilidad de *Wozzek* de Berg o el *Moisés y Aaron*.
20. Thomas Mann, *Doktor Faustus*, op. cit, p. 282
21. Debo puntualizar que sí bien es verdad que la técnica del *sprechgesang* contribuye en gran manera a la riqueza tímbrica y es uno de los factores principales de atractivo también es cierto que el recitado en algunos casos ayuda a comprender mejor el texto que potencia la música.
22. Arnold Schoenberg, cit en H. H. Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, Ed. Rialp, Madrid 1964, p. 107

- 232
23. Con ello se enfrenta a las teorías de Rameau (siglo XVIII) y al resto de los racionalistas que veían en la tonalidad leyes inmutables y eternas.
 24. Al menos hasta que el oyente no haya sido educado para ello.
 25. Arnold Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, op. cit. , p. 225
 26. Thomas Mann, *Doktor Faustus*, op. cit p. 373
 27. Arnold Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, op. cit
 28. Arnold Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, op. cit, p. 194–196
 29. La serie puede ser manipulada según sus cuatro formas fundamentales: la original, la retrogradación, la inversión y la inversión de la retrogradación. Además con una reagrupación simétrica de determinados sonidos pueden formarse derivaciones o series nuevas, que siempre están en relación con la serie original. También se puede subdividir en fragmentos o utilizar más de una serie en la composición.
 30. H. H. Stuckenschmidt, Arnold Schoenberg, op. cit. p. 152.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA FORMA MODERNA

Conviene recordar aquí que el objeto de este libro ha sido comprobar cómo Purismo y Dodecafonismo tratan de resolver el problema de la construcción de la forma moderna. En el Purismo –definido como vanguardia histórica– existe el propósito de construir un nuevo sistema estético en el que el énfasis en la construcción de la forma se cimenta en la reflexión sobre la pintura. La propuesta dodecafónica de Schoenberg comparte el objetivo y recorre similares senderos estéticos. El recurso simultáneo a los textos y obras de Ozenfant–Jeanneret y Schoenberg se ha realizado a partir de este supuesto, destacando en todo caso los aspectos capaces de reforzar el punto de vista inicial. El resultado ha sido gratificador, ya que no sólo ha permitido comprobar la validez de las primeras intuiciones, sino que, a lo largo de su desarrollo, ha permitido definir con claridad el contenido de las propuestas puristas y dodecafónicas, en particular aquellas facetas a las que la crítica tal vez ha prestado menor atención.

La revisión del Cubismo, a la que dedico las primeras páginas ha sido necesaria para poder entender los orígenes del Purismo, que se perfila como actitud vanguardista en cuanto trata de poner orden en la confusa situación del arte moderno. En el marco del Cubismo, la figura de Juan Gris ha cobrado importancia a medida que avanzaba la investigación, hasta convertirse en el personaje–puente que ilustra el paso del Cubismo al Purismo. Se ha comprobado cómo Gris, llegado tardíamente al Cubismo, asimila

con rapidez sus principios, los desarrolla y trata de estructurar, para poder establecer una base teórica. Gris elabora un método que le permite extender la eficacia de sus propuestas al margen de la autoridad personal de Picasso y Braque, único criterio válido hasta entonces.

Kahnweiler define al artista romántico como aquel que sacrifica la forma a la necesidad de comunicarse y al clásico como el que somete la expresión a las leyes de la obra, y por ello considera a Gris como el primer artista moderno con vocación clásica. A la frase de Braque “Amo la regla que corrige la emoción”, Gris contesta “Amo la emoción que corrige la regla”. En Ozenfant y Jeanneret, la regla se producirá de forma sistemática, controlada por la sensibilidad del artista.

En la introducción señalaba la necesidad de estudiar la figura de Ozenfant, cuya trascendencia se hace manifiesta en la lectura de *Après le Cubisme*. El desarrollo del trabajo le confirma como el auténtico creador del Purismo, sobre todo en sus inicios; el seguimiento de sus textos y obras pictóricas muestra cómo con el apoyo de Jeanneret consigue establecer una teoría que trataba de abarcar todos los campos del arte. Jeanneret, por su parte, es quien recoge la experiencia purista y lleva a la arquitectura las conquistas y propósitos finales que la vanguardia pictórica ha desarrollado a lo largo de una década.

Si duda ha sido gratificador el poder constatar a lo largo de estas páginas cómo el estudio de la evolución de

234 Schoenberg y en particular del Dodecafonismo –realizado en parte a la luz del ensayo de Adorno *Filosofía de la Nueva Música*, permite iluminar por reflexión la vanguardia purista, al poner de manifiesto los aspectos comunes a ambas propuestas.

De igual modo, ha satisfecho advertir como Schoenberg en su época post-dodecafónica, al igual que Le Corbusier en su arquitectura de los años 20, han sido capaces de trascender sus propuestas normativas más doctrinarias y producir obras que, en tanto que actúan como una idea amplia de modernidad, desbordan los límites de la Vanguardia. El propósito de este libro quedaría incompleto si no dedicase unas pocas páginas a glosar al alimón los distintos aspectos que otorgan a la obra de Ozenfant-Jeanneret y Schoenberg esa condición sistemática que he considerado la esencia del momento constructivo de la Vanguardia. Asimismo interesa destacar los rasgos comunes a todos ellos y valorar la contribución del Cubismo, y en particular de Juan Gris, al proyecto estético que la historia les hace compartir.

La Vanguardia entiende al artista en el marco de una nueva elite que trata de satisfacer las necesidades superiores del hombre. El arte moderno ha perdido su función utilitaria y con ello su relación con el público; por tanto no puede ser un arte popular. Dodecafonismo y Purismo cuestionan las convenciones estéticas y técnicas en que se fundan respectivamente la música y la pintura, y a partir de ello estable-

cen unas leyes capaces de controlar la obra de arte; aunque su objetivo no es el de cambiar la sociedad, cuestionan el uso social del arte; inciden al modificar la sensibilidad de la época.

El paso del Cubismo analítico al sintético supone la transformación de un arte empírico, que proporciona al espectador la máxima información sobre el objeto, en un arte conceptual, que agrupa toda la información en una única figura, dotada de los atributos más abstractos de la forma. Con la invención del collage, el cuadro se convierte en un objeto autónomo, cuya intención no es reflejar el mundo exterior sino recrear su propio mundo en la superficie plana por medio de formas coloreadas.

La Vanguardia niega la idea de representación; el Cubismo no puede por tanto ser entendido como Vanguardia ya que sólo cuestiona la representación –por medio del análisis y la reconstrucción– de la realidad. El Cubismo, a excepción de la obra de Gris, cae muy pronto en un decorativismo, en un arte amable, especie de enigmático arabesco que trata de reconciliarse con el público ofreciéndose a una contemplación regida por el "gusto". Será preciso la formulación del Purismo para que el cuadro eleve su legalidad formal a la categoría de condición artística, más allá de toda producción azarosa de experiencias en un espectador cansado de asombrarse. La obra de arte se entiende así como creación humana, distinta y superior a la naturaleza, equilibrio entre sensibilidad y reflexión. Del mismo modo, en el

Dodecafonismo la obra se produce sin referencia a su mundo exterior, como elaboración de un material –la serie de las doce notas– en el que razón y sentimiento contribuyen por igual.

La Vanguardia supone una idea distinta de belleza. Ya en el Cubismo la belleza no se expresa en función de la semejanza al modelo, sino de la búsqueda de sus rasgos esenciales, pero supone todavía una relación directa cuadro–objeto real. Los puristas hablan de belleza sin signo, al entender como bello aquello que es capaz de conmover al espectador por sus atributos, forma y color, al margen de su relación con los objetos reales. La belleza de la obra de arte tanto puede violentar como satisfacer espiritualmente al espectador.

Para Schoenberg, el objetivo del arte es la búsqueda de la veracidad entendida como autenticidad. La música, como la pintura, ha de liberarse de su función ornamental; sólo así podrá ser auténtica, fiel a sí misma.

El Cubismo es un arte intuitivo; no se basa en teorías, sino que se consolida a través de las obras de sus creadores; incluso el término es tan ambiguo que da cabida a artistas muy dispares. El Purismo lo sistematiza, lo acota y teoriza a través de unas normas que no pretenden coartar la libertad del artista, sino, por el contrario, permitirle trabajar con mayor libertad. La norma, para la Vanguardia es estructura, es orden, es el elemento unificador que potencia la creación individual.

En el Dodecafonismo, ese es el cometido de la serie. Como en el Purismo, la idea de norma supone la esperanza de futuro, ya que asegura la permanencia del arte.

Quizá convenga también recordar que, a diferencia del Cubismo, el Purismo se produce con voluntad de perdurar en la historia, al situarse voluntariamente al lado de los mayores acontecimientos. Del mismo modo, Schoenberg al crear la serie afirma ser el principio de un fenómeno musical que ha de prolongarse durante siglos.

La crítica, en muchos casos, ha sobrevalorado esta voluntad normativa al identificar norma y precepto y ha acusado al arte de vanguardia de ser excesivamente racional, de haberse convertido en pura especulación intelectual; al recorrer los escritos de las vanguardias se comprueba el papel decisivo de la inspiración en todas las propuestas artísticas; las dotes del artista son condición necesaria para que se produzca la obra de arte; el acto creativo es el resultado del esfuerzo conjunto de reflexión e inspiración. La reflexión permite establecer la norma que ha de soportar la creación artística, pero es la inspiración la que decide su uso. Existe una diferencia fundamental en el modo en que Gris y Ozenfant abordan la producción artística. Gris parte de una trama abstracta, de un conjunto de líneas que organizan la superficie, para llegar a una imagen singular; el motivo del cuadro surge de esta trama; va, por tanto, de la forma a la imagen, de la regla al objeto. Kahnweiler habla de los cuadros de Gris en términos musicales, como trabajo

236 contrapuntístico polifónico que juega con líneas melódicas independientes. Ozenfant y Jeanneret destacan del objeto su carácter universal, los atributos que lo convierten en tipo. Por tanto, parten del objeto para llegar a la abstracción, convierten la imagen en forma. El Purismo puede ser entendido como un collage en el cual no se utilizan fragmentos de realidad, sino objetos abstractos identificables con ideas reales.

En el Dodecafonismo, la serie constituye el tipo, el elemento universal que tras la elaboración contrapuntística se convierte en forma.

Gris inicia tímidamente una sistematización de formas y colores –expansivos o concentrados, fríos o cálidos, densos o ligeros– y construye el cuadro como equilibrio entre los opuestos.

Ozenfant y Jeanneret analizan el mecanismo de las sensaciones y asignan a cada forma y color una sensación determinada; con ellas establecen el teclado base del cuadro. La serie dodecafónica es la paleta de sonidos propios de cada obra. Los intervalos entre las notas de la serie determinan el carácter de la composición.

En la Vanguardia se reconoce una voluntad didáctica que en muchos casos se malentende al suponer que de la existencia de una norma se sigue inmediatamente la obra de arte. En realidad, la norma apoya y soporta la creación individual que dentro de sus límites puede desarrollarse con mayor comodidad. Si la norma se resume en un conjunto de

reglas sencillas fácilmente comprensibles, su aplicación exige talento por parte del artista. En la obra de vanguardia no se reconoce la norma pero sí la voluntad de ejemplificar una teoría que la soporte.

El arte de vanguardia es conciso, busca la esencia de las cosas; es intensivo, dotado de una gran carga conceptual. El Cubismo sintético se produce en cierto modo como búsqueda de la esencialidad, pero es el Purismo quien define el principio de economía; al tipificar los objetos los reduce a sus características fundamentales. La reducción del repertorio permite poner el énfasis en las relaciones; con pocos elementos se perfeccionan y ajustan las relaciones a través de los distintos cuadros.

En el Schoenberg atonal se reconoce la voluntad de reducir las obras en favor de una mayor intensidad, se elimina lo superfluo y llega así al aforismo musical que lo conduce inevitablemente al silencio. De ahí la necesidad de establecer un sistema que con pocos elementos –las doce notas– pueda construir la obra mediante las distintas relaciones melódicas y armónicas.

La deformación a que se someten los objetos en el Cubismo encuentra su correlato en el gusto por lo chocante, por la sorpresa; sucede lo propio en la música expresionista; la Vanguardia por el contrario no trata de deformar sino de dar forma, de construir, de organizar.

Entre Ozenfant y Gris surgen diferencias respecto a la idea de deformación. Para Gris el objeto puede deformarse

hasta hacerse irreconocible, o incluso transformarse en otro según la evolución de la obra; para él el objeto es una ilusión carente de identidad fuera del cuadro; para Ozenfant el objeto es una abstracción de una idea existente en la realidad y por tanto sólo admite aquella deformación que contribuye a representar esa idea.

En la música dodecafónica de Schoenberg la disonancia se ha convertido en material, ha perdido el carácter de deformación para convertirse en elemento constructivo.

En el Cubismo el cuadro se organiza –en mayor o menor grado– con la ayuda de la geometría; si en Picasso y Braque eso se da sólo en algunos casos, en Gris, ocurre en la mayoría de sus obras. Para los cubistas, la forma del objeto no es algo concreto, inamovible, varía en función de su relación con otros objetos; con ello se abre el camino a algo que se convertirá en una de las características principales de la Vanguardia: la importancia de la relación entre los objetos. En el Purismo, los elementos iconográficos no son más que las piezas tipificadas con las que se establece el trazado del cuadro.

El Dodecafonismo, a partir de la constatación de que la tonalidad por sí sola no asegura la forma musical, propone la serie como elemento unificador; la serie constituye el material sobre el cual se edifica la construcción musical a través de las relaciones que permite la norma. Por tanto, la forma se produce mediante relaciones abstractas en las que los objetos actúan únicamente como soporte de éstas. La

serie se trabaja a partir de mecanismos geométricos, simetría, reflexión y retrogradación.

Picasso, refiriéndose a su producción artística, decía que al iniciar un cuadro “hay que tener una idea de lo que se va a hacer, pero una idea vaga”; el tema para los cubistas es el estímulo de la obra, no es algo a imitar, sino el motivo que les inicia a pintar y del que puede prescindir la obra acabada. Gris es el cubista más próximo a Ozenfant: en cierto modo sustituye el concepto de tema por la idea organizadora del cuadro, si bien ésta entendida como trama geométrica, cañamazo de formas y colores que debe cristalizar en una figura determinada. Ahí reside la gran diferencia con el Purismo, para quien el auténtico momento creador es el de la concepción, el de la idea global de la obra. En el Cubismo la realidad está en el origen del cuadro. Purismo se plantea como sistema abstracto, pero sostiene que para que la obra sea capaz de emocionar debe ser tensionada por la realidad; de ahí la utilización de figuras geométricas que producen sensaciones primarias con resonancia secundaria.

En la música tradicional se identificaba objeto con tonalidad; en el Dodecafonismo se elimina el tema, entendido como conjunto de notas que aparecen cíclicamente en la composición, y se sustituye por el de idea musical, la serie, en la que está implícito su desarrollo; el acto de creación se inicia con la elección de aquélla.

El Purismo plantea el cuadro en términos de forma y color;

pintar un cuadro es construirlo mediante relaciones entre los objetos; el color se utiliza para reforzar estas relaciones.

Del mismo modo, en Schoenberg los problemas formales determinan la creación de la serie que permite la construcción de grandes formas musicales en las que el color contribuye a resaltar las relaciones armónicas y melódicas.

Unas palabras acerca del espacio, aunque sólo sea como redención final de mi intrusismo. Las obras puristas son inmóviles; de ellas se ha eliminado toda referencia a situaciones temporales –no utilizan la perspectiva ni la luz– para centrarse en las relaciones espaciales, en la situación relativa de un objeto respecto a otros. Tal empeño no encontrará su realización plena hasta que Le Corbusier la lleve al espacio de la arquitectura.

En la música de Schoenberg se aprecia el correlato de esta idea; la ausencia de tema supone la inexistencia de desarrollo, de la música entendida como sucesión temporal. La música dodecafónica se produce mediante el mecanismo de la variación; la serie contiene de forma implícita todas las variaciones posibles, en ella se valora el intervalo como distancia entre las notas, no como duración.

Creo haber demostrado aquí la existencia de correspondencias entre los aspectos más relevantes del Purismo y del Dodecafonomismo y evidenciado así la voluntad constructiva de las propuestas de Vanguardia.

Le Corbusier y Schoenberg no sólo son los autores de estas propuestas de Vanguardia –que Adorno entiende no como

progreso, sino como posibilidad de progreso–, también, en su propia obra posterior, ya sin el compromiso histórico de describir las condiciones y las formas del arte nuevo, se enfrentan a diario con el angustioso y supremo cometido de alcanzar el sentido de una práctica a cuya naturaleza afecta su propio desarrollo. Que no tan sólo nunca más será como antes de la Vanguardia, sino que jamás volverá a ser como ahora se nos muestra.