

Félix Schwartzmann

## Visión de los colores y experiencia del tiempo\*

AL DESCRIBIR los rasgos propios de la expresividad mística del Greco vimos cómo en ella articulan, vivamente, las actitudes frente a sí mismo y el prójimo, frente a la naturaleza y la divinidad. En su concepción de lo expresivo encontramos, además, el verdadero motivo animador de sus creaciones. Procuraremos mostrar, ahora, cómo en el manejo y la valoración del color, ocúltase otra clave que permite descubrir la legalidad que rige su mundo de formas y, con ello, comprender el significado estético y metafísico de su apariencia pictórica siempre inestable, tensa y en continua agitación. El conocimiento de sus preferencias tocantes al color, nos alumbrará todavía otros aspectos de su sentimiento de dualismo, especialmente en la esfera propia de las relaciones entre *tiempo* y *color*. Examinaremos, en consecuencia, las virtualidades temporales despertadas por la visión de los colores; esto es, estudiaremos cómo engendran cambios en el sentimiento de duración, y qué condiciona en ellos tales cambios. Este es el alcance teórico que implica comprender, asociados en la unidad de una experiencia, una gama y una forma de expectación.

En esta esfera de análisis estético volvemos a encontrar reflejados, bajo el signo del tiempo, los caracteres esenciales que asignamos a los fenómenos expresivos. En efecto, el estudio de la vida expresiva de los colores enseña que sus funciones dentro de la estructura de la obra, y su dinamismo todo, se transmutan diversamente según el estilo de las desrealizaciones creadoras. Al observar el empleo del color veremos reaparecer la serie de fenómenos y problemas característicos, en general, de la dialéctica de las expresiones. Claro está que interpretar la *expresión de los colores* de la manera sugerida, requiere incorporar a la teoría nuevos elementos significativos. Porque ocurre que el conocimiento de la vibración temporal de los colores, nos descubre en ellos otras dimensiones que integran su apariencia con la virtud de promover agudas expectativas, de representar con intensidad el presente o de revivir olvidadas imágenes.

\*Capítulo XVI de su obra *TEORÍA DE LA EXPRESIÓN*, que se encuentra en prensa (N. de la R.).

En la pintura del Greco, a todo esto se agrega la concepción del primado de la *luz* como fuente expresiva. Como consecuencia estilística de ello, cierta ambigüedad penetra su manera de vivificar la gama elegida. Sus destellos de luz y color —como el relámpago que descubre la oscuridad de la noche, iluminándola—, espiritualizan lo corpóreo al tiempo que revelan la finitud de lo material. Cabal ambigüedad, asimismo, en cuanto la luz exhibe en su obra la doble índole de manifestación física y espiritual. Por esto, la comprensión adecuada de dichos aspectos impone, ciertamente, nuevas exigencias teóricas, indispensables para seguir tales vías de análisis.

En las preferencias coloristas del Greco contemplamos matices llenos de proximidad y lejanía. Son los suyos, desde luego, colores que propagan el desconcierto. Piénsese en los amarillos y azules del *San Mauricio* que, al paso que desazonan, abren perspectivas que apuntan a horizontes primordiales. Duros y aceros, son capaces, por lo mismo, de rasgar las apariencias, dejando ver entrañas de realidad en sobrecogedora palpitación.

Semejante ahondamiento en la perspectiva interior de las cosas, resulta posible merced a la exaltación del sentido creador de la luz, unido a la intuición del color como luz. Esta última es concebida, en efecto, como revelación de lo divino. A lo cual añádesse el hecho de que, técnica y estéticamente ofrece, por sí misma, ilimitadas posibilidades expresivas. En su obra se complementan, pues, dos maneras de valorar la luz: ésta encarna lo sobrenatural, y también constituye un elemento estilístico esencial.

Antes de proceder a aislar la función puramente plástica de la pareja luz-color, recordemos que en ciertas imágenes religiosas del mundo, la idea de luz es muy compleja y llena de significativas virtualidades. Nos enfrentamos, por tanto, a una noción nada unívoca. Al extremo de ocurrir que en algunas concepciones, experiencia del ser, naturaleza del ser y visión del mundo, enlázanse indisolublemente. Y en otros casos, implícense saber de sí, claridad interior y luz divina. En la tradición milenaria de estas interpretaciones místicas de la luz, apenas señalaremos, fugazmente, algunos hitos que resultan esclarecedores del análisis emprendido. Para Plotino, desde luego, la luz interior es lo Uno mismo. Por eso, al tratar de objetivar sus intuiciones de lo divino, que el lenguaje abstracto amenaza empobrecer, recurre de

continuo a los fenómenos luminosos, como a un venero de metáforas y paradigmas. También Jacobo Böhme, piensa que el espíritu de la divinidad es luz. Nadie desconoce, por lo demás, que la rica corriente del simbolismo de la luz, desde la Antigüedad y los neoplatónicos, atravesando la Edad Media, alcanza hasta la mística germana. Claro está que lo importante, aquí, es encontrar el verdadero parentesco espiritual y técnico que une dichas concepciones de la luz a la estética de el Greco.

Nada de esto era extraño a su sensibilidad. Que no es aventurado imaginarlo así, muéstralo una experiencia personal narrada por el miniaturista Julio Clovio, quien se preocupó de abrirle camino en Roma. Cuenta éste en una carta, que habiéndole visitado en su taller, con el objeto de invitarlo a pasear en un alegre día primaveral, lo encontró sumergido en la oscuridad de su cuarto, ensimismado, negándose a salir “pues la luz del día turbaba su luz interior”. Echaba las cortinas, a fin de vivir aquella experiencia plotiniana de cerrar los ojos al mundo exterior, concentrando la inteligencia en sí misma para dejar brillar “su propia luz que, de pronto, irradia interiormente su pura claridad”. En fin, a menudo se recuerda que en la biblioteca del Greco se encontraba una obra del filósofo renacentista Francesco Patrizzi. De orientación neoplatónica, según la metafísica de Patrizzi, la “luz original” fundamenta la unidad del mundo y constituye la esencia de todas las cosas.

En su búsqueda de íntimo aislamiento, descubrimos un seguro acceso a lo técnico, a través de lo personal. Discípulo del Tiziano abandona, sin embargo, el equilibrio entre forma y color conquistado por su maestro. Lo rompe en el sentido de llegar a identificarlos. Mas aún, el Greco interioriza la luz en el color; hace depender, en último análisis, el carácter particular de sus imágenes, de la metafísica de la luz; piensa que sólo a través de lo luminoso intuido como *origen*, se patentiza el dinamismo expresivo. Participa, por todo ello, de la tendencia a concebir la *expresión* como *revelación*. Recuerda, así, aquellos pensamientos plotinianos —en el Greco vivos por místico, antes que por serle conocidos—, según los cuales “la luz que emana de los cuerpos es el acto del cuerpo luminoso que actúa en el exterior”; porque la “luz es la esencia del cuerpo luminoso, en tanto que es su acto”. Es decir, el color se torna sensible por la luz. De lo que Plotino concluirá que los colores son “especies de luz”.



lo que respecta a la primera posibilidad, Goethe destaca en su *Teoría de los colores*, el “efecto sensible-moral” del color que, específico en cada caso, deja sentir su influjo con independencia de la cosa o superficie donde es percibido. Dicho reflejo emocional de los colores, permite obtener al pintor un particular “efecto estético”, pero siempre que respete su simbolismo primario. Por lo que Goethe sentencia aquí certeramente: “cuando el artista se abandona a sus sentimientos, surge al instante el color” \*.

Van Gogh, por su parte, que siempre permaneció alerta frente a las fuerzas elementales, sigue la otra dirección. Aspira a exaltar los poderes del color en sí mismo, sentido como realidad primigenia. Van Gogh presagia, así, que “hay, en los colores, cosas ocultas, de armonía o de contraste, que colaboran por sí solas, y de las que no se podría sacar partido sin esa circunstancia”. Estima, en consecuencia, que debe atenderse, más al lenguaje de la naturaleza que al de los pintores. Y aún vuelve sobre la misma idea, acuñándola ahora en una fórmula más perentoria: “*El color, de por sí expresa algo; no se puede prescindir de él, hay que sacarle partido; lo que resulta hermoso, verdaderamente hermoso, es, además, verdad*” \*\*.

Estas consideraciones advierten que es imposible individualizar a un artista por su propensión a pintar desde el color, como los historiadores del arte suelen hacer con el Greco. Porque según vimos, la tendencia a modelar desde el color, hunde sus raíces en disposiciones espirituales muy diversas. ¿Cómo olvidar, por ejemplo, qué sentimientos tan opuestos animan las gamas de Van Gogh y del Greco? Se entrega, el primero, a una obsesión cromática que vive titánicamente, insolándose, buscando el color verdadero en el sol, mirándolo hasta ennegrecer; el segundo, al contrario, pone toda su pasión en la conquista de luminosidad interior, mostrándose por eso celoso de su recogimiento.

Antes de analizar el manejo del color en el cretense, consideremos todavía algunas tendencias de las investigaciones sistemáticas relativas a los colores. Porque los planteos de la óptica fisiológica y psicológica se ciñen a las dos actitudes frente a los colores que acabamos de distinguir; esto es, indagan las respuestas emocionales y las disposiciones metafísicas que ellos estimu-

\*Op. cit., aforismos 758, 848, 863 y 915.

\*\**Cartas a su hermano Theo*, 218, 226.

lan. Dejando sin deslindar la esfera propia de cada una de esas orientaciones, mencionaremos, rápidamente, los criterios empleados en uno y otro sentido.

La óptica fisiológica investiga, preferentemente, las relaciones comprobables entre la intensidad de los colores y la mayor o menor excitabilidad que provocan; asimismo, describe los fenómenos de saturación y, unido a ello, las sensaciones que originan cuando su colorido propio se manifiesta con pureza.

En cuanto a la psicología de los colores, constituye una de sus preocupaciones, establecer las afinidades que vinculan el carácter del tono afectivo personal a las preferencias cromáticas. Recordemos, en este sentido, el papel que atribuye T. Ziehen a las "asociaciones de ideas", como fundamento de la posibilidad de asimilar, por ejemplo, lo azul a lo infinito e indeterminado, por ser éste el color de la bóveda celeste. Por el contrario, según T. Lipps, el efecto emocional de los colores no está condicionado por la mecánica de las asociaciones; el color mismo desencadena excitaciones interiores, que luego son proyectadas en él, puesto que la "resonancia" emocional del color precede a cualquiera asociación entre colorido y ritmo emocional. Y por lo que toca a la repercusión subjetiva de las combinaciones cromáticas, ella se exterioriza en el goce que produce la contemplación simultánea de diferencias en el seno de lo común. Es decir, para Lipps, al combinarse el amarillo y el azul, v. gr., percibimos armonías y diferencias, una suerte de gozoso enlace entre opuestos. En otras concepciones estéticas, la pura valoración emocional que suscitan los colores antecede al influjo de posibles factores asociativos; la experiencia vivida de un tono particular del color suelto y aislado, sería en este caso más significativa que un género cualquiera de combinaciones imaginables. Siguiendo parecida orientación, existen quienes piensan que el placer visual se debería al despertar de un sentimiento total del color; para algunos investigadores, tal disposición básica obedecería a la ley de la "unidad en la variedad", no menos que a la búsqueda esencial de la totalidad cromática. Por último, en ciertas teorías, las leyes que rigen los contrastes fisiológicos de los colores complementarios, son consideradas como la verdadera fuente de emoción pictórica que, por cierto, contraponen a la conquista de afinidad tonal.

Esta breve referencia a problemas de estética visual, acaso es suficiente para mostrar que el desarrollo fecundo de la ética y

metafísica de los colores, requiere adentrarse en estratos más profundos de su modo de experimentarlos. Desde luego, tal intento impone como necesario, el estudio de aquellos sentimientos particulares condicionados por la visión de los colores cuando se les concibe y experimenta como naturaleza, en sentido goethiano. Desvanecemos, en este punto, cualquier indicio de equívoco. Vimos que pueden distinguirse formas de visión de los colores, en las cuales, desde la experiencia ingenua, alcánzase hasta la experiencia metafísica. Así, es posible percibirlos como puras “superficies coloreadas”, confiriéndoles la significación de cualidades complementarias de las cosas que aparecen en el campo visual. En contraste con esta valoración puramente motriz o adaptativa, cabe “contemplar” el color como naturaleza, lo que, a su vez, da origen a *dos* disposiciones básicas: la una, consistente en atender al influjo afectivo-espiritual del color, en el más amplio sentido (Goethe); y, la otra, atenta a su ser de *cosa* en cuanto tal (Van Gogh). Como ya lo señalamos, en el primer caso, se escucha el eco subjetivo, descúbrese el color como sentimiento de la naturaleza; en el segundo, en cambio, importa el sentido existencial del color, esto es, se le considera como una *cosa*, metafísicamente reveladora de la naturaleza. No trataremos, por cierto, de las características del modo de percibirlo como cualidad sensible, pues aquí sólo interesan estas dos “actitudes” frente al color, que traducen aspectos esenciales del comportamiento del individuo frente al mundo\*.

Porque, en verdad, la consideración metafísica del color, está legitimada por una experiencia primaria. *Ocurre que el color,*

\*Es muy significativo el hecho de que un físico como Werner Heisenberg, conceda la razón a Goethe contra Newton, siempre que se trate de investigar el color como naturaleza. Considera que la realidad estudiada por el poeta es tan “poderosa” como la que investiga el hombre de ciencia. Y lleva su pensamiento al extremo de concluir que un “mayor alejamiento de la naturaleza “viviente”, arrojaría a un vacío donde la vida no sería posible”, págs. 68 y 71 del volumen *Philosophic Problems of Nuclear Science*, Londres, 1952.

Rudolf Arnheim, desde el punto de vista estético y psicológico declara, por su parte: “Parece haber acuerdo general en que los colores difieren en su expresión específica. No se ha realizado en torno a este tema mucho trabajo experimental. Los vivos retratos literarios que Goethe traza de los principales colores, son todavía la mejor fuente. Ellos nos muestran la impresión de un hombre solamente, pero de un poeta que supo expresar lo que veía”, *Art and Visual perception. A psychology of the creative eye*, págs. 279-280, Londres, 1956.

*para quien lo contempla con mirada reflexiva, no es sólo color.* Aparece como un mundo capaz, por sí mismo, de suscitar expectativas. Sucede como si el conocimiento del sentido de lo existente se vinculara de manera esencial a la percepción del color. En otras palabras, es inherente al particular nivel de expectativas que despierta la visión de cualquiera esfera de la realidad, estar asociado a un determinado colorido. Por este camino descubrimos, también, que el misterio de las preferencias coloristas se encuentra vinculado a la intuición originaria del color percibido como naturaleza viviente. Lo cual significa que las intuiciones de la realidad se asocian a esas preferencias, porque ya en los colores late un cierto modo de abrirse a lo real. La individualidad de cada tono, contemplado en su pureza, se aviva y reverbera, dejando entrever originales perspectivas interiores. El enigma reside en el hecho de que al contemplar un color en sí mismo, éste se ilumina y enriquece hacia adentro, adquiriendo la fisonomía dinámica de un mundo que evoluciona; más todavía, como fenómeno, el color es vivido, cual centro o manantial de perspectivas vitales posibles. En suma, casi no puede aislarse la visión del color de la aprehensión de un sentido.

Claro está que en algunas experiencias de laboratorio, los colores pueden estudiarse como puros estímulos, atendiendo tan sólo a los tipos de percepciones finales que provocan. Pero el fenómeno contemplativo básico, en sentido estético y vital, reside en el hecho de cómo tonos intensos, saturados, o solitarios y uniformes, se perciben conmoviéndose en mundanal abigarramiento. Lo importante, además, es que sus valores emotivos arrancan de virtualidades propias de cada existencia tonal; si se trata, por ejemplo, de cierta especie de azul que, como se sabe, sugiere una suerte de triste y sereno vacío, dicha impresión deriva y se organiza a partir de una inefable visión de perspectivas mundanales subyacentes al color mismo. En otros términos, su resonancia afectiva emana de su estructura interior, llena de contenidos latentes, en los que el sentimiento de la vida que se proyecta a las cosas, encuentra diversas posibilidades de arraigo. Es decir, quien contempla colores, ve erigirse ante sí un paisaje originario, en cuyas formas luce un sentido de la existencia, asociado a su tiempo interior. Por eso, aún el color delimitado de manera dramáticamente abstracta, percíbese como un mundo que se agita.

Todas estas consideraciones llevan a una conclusión básica. Que, si bien es verdad que nadie osaría reducir el conocimiento de la realidad a una dialéctica de tensiones armónicas, tampoco se ciñe a los hechos querer reducir la estética de los colores a un determinado juego antinómico. De manera semejante, el sentimiento de la naturaleza que el pintor exterioriza en un paisaje, de ningún modo se explica, merced a meros equilibrios entre tonos complementarios, aunque se exprese a través de ellos. Pues existen una emoción del color dado como naturaleza viviente, que es anterior a la posibilidad de expresarse en un lenguaje de tensiones armónicas. Y es más, dicha emoción condiciona tales armonías.

Debemos reconocer, con todo, que este planteo nos deja todavía al borde de aquellas zonas de experiencia, en que el sentimiento del color en sí, resulta tan indescriptible e irracional como lo son el saber de la duración o de la inmediatez con que comprendemos el sentido de los rasgos fisiognómicos del otro. A pesar de ello, el análisis de la visión temporal de los colores, hace más inteligibles las experiencias descritas. Porque la impregnación de un tono por un ritmo temporal, lo convierte en un modo de ser susceptible de contemplarse como expresión de caminos interiores. La gama intensifica entonces su dimensión existencial. Que, por ejemplo, la más pura imagen de lo vegetal, y el signo más puro de animal vitalidad, puedan mostrarse bajo la forma de un árbol azul o de un caballo rojo, es posible plásticamente por una vibración temporal de los colores. Esta especie de luminosidad irreversible que así adquiere el color, desborda por entero el limitado valor significativo del color local.

Pero, en este punto, falta precisar una nota fundamental de las relaciones entre la visión de los colores y la experiencia del tiempo. Es ella que la expresividad del color se enlaza a un sentimiento del devenir bien determinado. En efecto, ese movimiento interior de una gama que, lleno de sentido se adhiere a cada tono, acaece dentro de un tiempo de dirección irreversible, agustiniano; trátase, en fin, de la duración real y continua, con su drama de inacabable fugacidades. Pues, no les presta a los colores su matiz de significación temporal, el fluir de un tiempo objetivo o que se intemporaliza en ciclos cósmicos que se repiten; en eternos retornos que, en su raíz mítica, devienen sin devenir. Por el contrario, ocurre que el color se temporaliza en nuestra visión

desde la inevitable triple articulación subjetiva de pasado, presente y futuro. En suma, no es la experiencia cosmológica del tiempo la que se refleja en la expresividad de los colores, sino la íntima dialéctica del ahora. Es ésta la que hace posible que la imagen plástica coloreada, despierte la impresión de un presente que se contrae o dilata provocando, en esos límites extremos, sentimientos de angustia o euforia. Tal ocurre con determinadas "preferencias" en el manejo de algunos colores, como lo mostrará, más adelante, el examen de la paleta de Renoir, Van Gogh, Cézanne, Picasso, Kandinsky, Mondrian y Matisse\*.

Pero, antes de considerar esta nueva dimensión del espectro, recordemos que para caracterizar las impresiones que los colores causan en el ánimo, de ordinario, se les sitúa en una gama afectiva, cuyos extremos están constituidos por la alegría y la depresión. En esa escala, el amarillo evoca, por su índole misma, lo claro y lo alegre; el azul, en cambio, lo frío, vacío y distante.

\*O. Spengler vincula las preferencias coloristas observables en las distintas culturas, a sus diversas "almas" culturales, como a la verdadera fuente animadora. Destaca, así, las inequívocas preferencias de los griegos por el amarillo y el rojo, por el negro y el blanco. En esos colores "antiguos" ve exteriorizarse el sello de lo popular y el claro influjo de las masas; mas también descubre en ellos la valoración de la proximidad, del esquema de referencia euclidiano y, en fin, encarnarían el politeísmo y lo apolíneo. La genealogía de esa preferencia se extiende, por consiguiente, hasta alcanzar el sentido griego del espacio.

Por otra parte, siguiendo a Goethe en sus planteos de la *Teoría de los colores*, considera el "verde sombrío" de Grünwald, y el simbolismo del espacio inherente al azul, creador de lejanía, como los colores faústicos, monoteístas. Son éstos colores penetrados de soledad, "de la gran curva que une el presente con el pasado y el futuro, del sino como decreto inmanente en el cósmico conjunto". Además, aquel verde azulado expresa también "potencia de especialidad", es el color de los

grandes interiores animados por el catolicismo. En cambio, en otra dimensión expresiva, como es el caso si se trata de la visión mágica del universo procedente del alma árabe, ocurre que ella se refleja en el empleo de los "fondos dorados".

Bastan estos ejemplos para advertir que la interdependencia, por nosotros señalada, entre sentimiento del tiempo y visión de los colores, difiere básicamente de la consideración historicista de Spengler. Desde luego, porque el nexo entre preferencias coloristas, sentimiento del espacio y sino, procede de una teoría determinada —cíclica— de los grandes ritmos históricos. Y, por cierto, ella se desenvuelve en otro plano que el propio de la experiencia vivida del tiempo tomada en sentido antropológico, inmediata y metafísicamente primaria. Por último, también la afinidad que cree entrever Spengler entre pintura y música en la cultura occidental deriva, igualmente, del sentido atribuido a la conciencia histórica del hombre faústico lo que, del mismo modo, pertenece a otra esfera de problemas. Véase *La decadencia de Occidente*, Primera Parte, Capítulo IV, "Música y plástica".

Además, a la categoría afectiva, agrégase la de moral oposición entre los contrarios, noble y vil; y, en fin, en la gama todavía se distingue un vivo reflejo del antagonismo entre lo activo y lo pasivo.

\* \* \*

Semejante caracterización del efecto ético y psicológico de los colores, delátase insuficiente para comprender a un maestro como el Greco. Sobre todo, porque el cretense conquista la autonomía de su color, según vimos, luego de reducir o subordinar las apariencias y formas a luz interiorizada, y de concebir los colores como “especies de luz”. Es decir, el esquema de referencia afectiva, no es el adecuado para comprender la elección de sus tonos, que verdaderamente le permiten plasmar su intuición religiosa, donde la luz representa la fuente en que se unen expresión y revelación, ser y expresividad. Por consiguiente, estudiaremos el simbolismo del color en el Greco desde su arraigo en el sentimiento de dualismo y, particularmente, en la experiencia del tiempo. Prescindiremos, así, del hecho de atribuirle, v. gr., una pura búsqueda técnica de armonía entre contrarios, o voluntad de establecer diferencias cromáticas en medio de lo uniforme. Porque el sólo efecto psicológico, en sentido restringido, es demasiado simple para comprender la íntima coherencia de las preferencias coloristas de un pintor. En cambio, el examen de la impregnación temporal de una gama, conduce hasta el origen mismo de esas preferencias.

Como introducción indispensable a ese estudio, recordemos en algunas obras del cretense, el eco sensitivo del modo de aparición de su misterioso mundo de colores. Porque se comprende que “describir” una multiplicidad cromática plásticamente diferenciada, resulta por entero imposible. El nombre de un color constituye una débil señal que registra la presencia de un tono, cuya singularidad es inefable. Nos limitaremos, en consecuencia, al intento de actualizar su colorido destacando aquellos aspectos formales y comunicables que descubre la contemplación inmediata de sus telas. Por ello, sólo describiremos el *carácter* de esos colores, perfilando su dramatismo, siguiendo la trayectoria dinámica de sus toques, ciertamente nada errátiles e imprecisos sino, al contrario, siempre animados de un seguro destino plástico. En una palabra, destacaremos la individualidad de sus colores, vislumbrando en ellos su expresividad de personajes.

Así, en *La crucifixión*, del Prado, especialmente en la *Virgen y San Juan*, se ven colores desgarrados —puesto que tienen forma—, surgiendo del dolor, que luchan y se crispan en una atmósfera tenebrosa. Trátase de violentos entrelazamientos de oscuros verdes y carmines, conmoviéndose en incesante agitación interior; y de ocres verdosos saturados de drama; predominan, en fin, intensos y turbulentos verdes, llenos de interna pavora. Maneja azules de ultramar y estridentes amarillos limón, con los que compone el *San Mauricio*; estos últimos son tan deslumbrantes que la apariencia cromática vive trascendiéndose, emitiendo rayos de color que se cruzan con verdes, resplandecientes también, verdaderas gemas irisadas por esa luz grequiana; luz bivalente, que es signo, al par, de origen y término de las cosas. En la *Coronación de la Virgen*, de Madrid, emplea unos tonos blancos en los que late el temblor misterioso de lo no hollado; son ellos de rara pureza, mas no lívidos ni muertos. Poseen la ambigüedad ritual de estar en el tiempo, pero también al margen del tiempo.

En sus visiones apocalípticas de la *Apertura del quinto sello*, desconciertan tenues azules blanquinosos, ocres y leves verdes que aparecen en extraña armonía y uniformidad, formando oquedades, y gran turbulencia de luces y de cuerpos humanos, en movimientos esbozados que preparan la universal desrealización salvadora. Por otra parte, en la *Virgen con Santa Inés y Santa Tecla*, de Washington, reúne distantes blanco-azulinos, azules puros que poseen, describiéndolos con palabras de Goethe, una “mezcla de excitación y serenidad”, azules que representan una “preciosa nada”; junta, además, claros violáceos abiertos hacia la luz, cinabrios brillantes con amarillos verdosos y verdes amarillentos, dados en contrapunto. En esta obra, esos y otros tonos integran una paleta orientada con celestial alegría camino de un tiempo apacible, como el que parece transcurrir bajo el vaporoso rosa-violeta que dibuja el ropaje de un ángel.

Agreguemos, para terminar, que en el *Cristo agonizante* del Museo Zuloaga, impera sin contrapeso la fuga aciaga de todo lo claro y diáfano. Tal es la impresión que dejan unos negros brotando de densas tinieblas y en angustiosa asociación con grises fosforescentes; éstos rodean sombrías tintas, hoscas y cerradas, desprovistas de intimidad, que tienden a convertirse en rígido negro; además, aquí los plomisos y plateados contribuyen a formar la avalancha de tonos lóbregos, y organizan un conjunto, en

el que destaca Cristo en la cruz, cuyo cuerpo ocre-rosáceo intensifica aún la negrura. Es, pues, un colorido que revela un tiempo vacío, que muere y se paraliza desde los matices cenicientos; color de estertor, poseído por la violenta palpitación interior del estremecimiento último. Cada una de las tintas de este cuadro, es como el cuerpo cromático que acoge el espíritu íntimo de los colores. Su espíritu se evidencia, en este caso, merced a signos temporales que anuncian un devenir mortecino que corre apagándose; es un tiempo de origen y dirección imprecisos o que se detiene, sin futuro. Trátase de colores impregnados por la angustia de un ahora desnudo y último, en los que penetra el filo del instante finito que, por eso, casi rozan el umbral de inexorables negros. ¡Qué diversa la “obscuridad” de Rembrandt, siempre animada de germinales virtualidades y de un movimiento continuo de aproximación hacia la luz! Y qué contraste con la gozosa ebriedad del puro presente que, vivido sin ansiedad, algunos pintores modernos ofrecen a la contemplación con ciertos rojos y amarillos. Lejos de ello, en ese espectro común a tiempos y colores, éstos, en mayor o menor grado, preponderando unos u otros, se manifiestan en el centro de un vórtice, hiriéndose entre sí, enroscándose con desesperación, discontinuos y abruptos, abriendo abismos. Son “colores cuya violencia crea las formas”, anota justamente Camón Aznar.

Este mismo autor advierte, por otra parte, que limitar la paleta del Greco al empleo de la gama fría, confinándola al predominio del azul sobre el rojo, acusa una simplificación inmoderada. Verdad es que sus azules y amarillos destellan con la fuerza de lo que adviene por primera vez. Mas, entonces, el problema es otro. ¿Cuál es la explicación de esa primordialidad expresiva de sus colores? Y esto no es todo. Sabemos que, en general, el verde no es lo mismo en la pluma de un ave que en la hoja de un árbol; no ignoramos que el Greco subordina la forma a la luz interior que anima los colores; siendo así, ¿dónde arraigan sus azules y amarillos? ¿Son, acaso, expresión de sí mismos? Diríase, más bien, que se individualizan como color local sólo en un lugar recóndito y en una situación sobrenatural.

Cuando Van Gogh se refiere al valor expresivo del color en sí, tiene presente lo que cuenta Blanc que le escuchara decir a Delacroix: que el Veronés podía pintar mujeres desnudas, blancas y rubias sirviéndose de un color sucio como el pavimento de

las calles. De lo cual Van Gogh concluye que los grandes coloristas deben prescindir del color local. En suma, justo es preguntarse por la circunstancia expresiva en que los azules y amarillos del maestro de Toledo, adquieren la luminosidad y fuerza originaria que los caracteriza.

Antes de responder a ello, reflexionemos en torno a lo que enseña la experiencia inmediata de las emociones que despiertan los colores, sentidos como naturaleza. Verificamos que su efecto subjetivo se aleja en dos direcciones contrapuestas, muy notorias en el caso del amarillo y el azul. Es lo que Goethe denomina "polaridad". Observa Goethe que el amarillo subjetivamente se define como acción, luz, claridad, proximidad y atracción; en contraste con dichas virtualidades, el azul encarnaría lo sombrío, oscuro y lejano como, asimismo, debilidad y repulsión. Pero, lo cierto es que dicho juego de polaridades coloristas es insuficiente, en general, para explicar los sentimientos que promueve la pintura y, en particular, para dar cuenta del significado de las imágenes del Greco. En cambio, la dialéctica expresiva de los colores descubre otras virtualidades creadoras de formas estéticas que van más allá, por ejemplo, de la concordancia colorista entre lejanía y proximidad o entre estatismo y dinamismo de los colores.

Hay que desechar la idea de que Theotocopuli pinta meras visiones, entregándose al deleite que le proporciona un arbitrario y espectral juego de formas. Desecharla, precisamente, porque carece de sentido la exaltación expresiva a partir de la representación de puras formas desarraigadas e insubstanciales. Puesto que, esencialmente, lo expresivo implica conciencia de realidad y dualismo; supone actualizar un modo de arraigo que, en esta esfera de fenómenos, significa que una forma de ser se manifiesta al brotar lo ilimitado de lo limitado, en el sentido en que ya para el pensamiento místico lo indeterminado se revela al conjuro de lo determinado y finito. Siendo así, puede decirse —y no sólo metafóricamente—, que el Greco es realista, tanto como lo hace posible la honda conciencia de dualismo paulino que anima su religiosidad.

Existen, pues, tendencias de índole ascético-expresiva, sustentando sus preferencias coloristas. En efecto, son los suyos colores templados en ascético desdoblamiento, en dialéctico raptó.

Que tal es la fuente de la crispación de sus tonos. Más todavía, sus contrastes y polaridades tienden a dignificar experiencias dualistas, expresándolas con máxima tensión. Persiguiendo tal fin, el artista echa mano, como de un recurso primario, del sentido temporal latente en los colores.

Así, en el *San Mauricio*, del Escorial, aflora no sólo la armonía de contrarios entre sugerencias de proximidad y lejanía, de atracción y repulsión, de materialidad e idealidad creada por ciertos agudos amarillos y azules; también aparecen los influjos subjetivos originados en experiencias de la temporalidad. Ello se manifiesta, particularmente, en el diálogo ante la inminencia del martirio de toda la legión tebana (con razón Ortega llama a este cuadro la “invitación a la muerte”). El Greco describe una muerte serena, luminosa de supervivencia; pinta un morir interiorizado que excluye la idea de un término catastrófico de la vida. Ello resulta posible como figuración plástica en cuanto con sus imágenes amplifica dialécticamente el presente, diluyendo con dulzura la angustia del instante en un pasado que se fusiona con un futuro sin término. Tal es el motivo de que no cause extrañeza la ubicuidad del personaje —que dialoga en un punto y exhorta en otro—; ello se debe, justamente, a cierta indeterminación temporal conquistada por el carácter propio de sus colores. Es la ambigüedad de la muerte, que otorga sentido a la vida misma con su proximidad y presencia. En resumen, este ejemplo muestra cómo en los fenómenos pictóricos se percibe aquella suerte de eco temporal propagado por las diversas combinaciones de una gama.

Este es uno de los misterios fascinantes del Greco. Sentimos que en su obra se integran de modo maestro armonías de color y tiempo, con otras virtualidades éticas y estéticas de su paleta. Diríase que su *color-luz* opera como deformador y configurador. Se introduce por los resquicios ontológicos de planos o esferas de ser, destacando en ellos cortantes límites. Al expresarse, el Greco deforma, desentraña y oculta. Piénsese en los fondos de paisajes de sus santos, en *San Bernardino*, de Toledo, y también en el *San Andrés* del Museo Zuloaga, donde aparecen tenebrosas formaciones de nubes azulino-blanquisco-verdosas que muestran lo real, al tiempo que lo encubren. Colores que despliegan la visión del inexorable aniquilarse de todo lo existente, y capaces de reflejar agudos sentimientos de impotencia

personal. Colores que iluminan abismos dentro y fuera de sí.

La luz actúa en ellos como elemento mágico que produce el efecto de revelar limitado; es, al par que interior, dramático signo que augura el enigma de la presencia de las cosas. Reconoce, pues, otra genealogía que la luz puramente interior, individual, que Simmel encuentra en Rembrandt. En el pintor holandés, ella se origina, a su juicio, en la fantasía creadora, entregada a objetivar en sus personajes una luminosa espiritualidad que descansa en sí misma, y tan ajena a la luminosidad natural, como sus tinieblas a la noche cósmica. Por consiguiente, tanto la afirmación como la negación de la luz, representarían dos aspectos del mismo proceso artístico que tiende a una determinada exaltación de la individualidad\*.

En la atmósfera que envuelve las distantes imágenes de Toledo, que el pintor cretense nunca olvida representar, estos signos temporales del color suscitan expectativas ásperamente indecisas, de ciclo vital, pero cuya dirección interior fluctúa entre origen y muerte. Origen, como revelación de modos de ser; fin, como evidenciación de sus límites.

\* \* \*

Decíamos, más arriba, que la presencia de los colores, y su mezcla, desencadena vivencias temporales. Existe, podría decirse, un tiempo interior propio de cada color. Contemplamos amarillos que simbolizan un inmediato presente, condicionando indefinibles sentimientos que amplifican la intensidad del ahora; azules que encierran palpitaciones de un futuro dolorosamente indeterminado; blancos en los que todo muestra descansar en sí, en numinosa intemporalidad. Y en cuanto a las ráfagas de color del Greco, con ellas logra objetivar una especie de vacilación de la flecha del tiempo; consigue modelar imágenes reveladoras de origen o término, expresivas de quien siente nublarse los sentidos y detenerse el devenir ante la transfiguración última.

Sus típicas desrealizaciones de las figuras humanas y del mundo que habitan, obedecen a la misma inspiración plástica que la ambigüedad temporal ya señalada. Porque las expresiones de angustia frente al momento precedero o a la cesación del devenir, se corresponden pictóricamente con las deformaciones producidas por el deseo de alcanzar un límite inefable que hace

\*Rembrandt, capítulo III. "La luz: su individualística e inmanencia".

aparecer lo existente en perpetua trascendencia. Vemos, así, que la representación sensible de una indeterminación temporal, también se manifiesta en deformaciones figurativas cuyo sentido ya hemos precisado\*.

La intuición del color en el Greco, está al servicio de aquel "salto" dialéctico a través del cual el místico vive el tránsito cualitativo indescriptible, desde su ser limitado hasta la participación en lo divino. De ahí que sus colores, avivados por esa tensión expresiva, provoquen el escalofrío que invade ante la presencia de lo desconocido. Porque los colores realizan plenamente la dialéctica de los fenómenos expresivos, representando en este caso la voluntad de ser en el impulso hacia el dejar de ser que anima sus formas. Tal es, pues, el significado estético y técnico de las desmesuras y livideces de su colorido, del intercambio de fuerzas entre amarillos verdosos y azules de ultramar; tal la razón del ahondamiento de negros vacíos y del brillo de sobrenaturales fosforescencias.

Esta marcha divergente del sentido del tiempo, que en los colores se manifiesta señalando una polaridad de destinos posibles, estilísticamente se despliega en los vibrantes toques del Greco, pero, claro está, más allá de sus resonancias afectivo-espirituales. Ella se obtiene merced a la pincelada discontinua, inquieta y temblorosa, de la que son buenos ejemplos la *Ascensión de la Virgen*, pintada hacia el año 1613, de Toledo, y la *Adoración de los pastores*, del Museo Metropolitano de Nueva York. De ahí que en sus pinturas prescindiera de elementos curvilíneos. Y, al contrario, revela preferencia, como observa A. L. Mayer, por lo buido, cortante y anguloso. Siendo ésta una peculiaridad, advierte además dicho historiador, por la que el estilo del cretense difiere del de Tintoretto, más propenso a emplear curvas y toques anchos. Añadamos, de paso, que el goticismo no suministra la explicación adecuada del predominio pictórico de lo anguloso. Sucede, más bien, que la subordinación de la forma al color y de éste, a su vez, a la luz, permite que cada punto del cuadro adquiera relativa autonomía expresiva, capaz de reobrar sobre el valor plástico de toda la tela. Ello explica, asimismo, por qué la expresividad grequiana surge en sus óleos desde todas partes, como el tiempo que no sólo se posa en un

\*En el capítulo XIII de esta misma obra, "Arte y deformación" (N. de la R.).

punto. Por la misma razón, para representar lo santo, el Greco no necesita recurrir a los halos luminosos, ni a relieves y contornos de luz, con los cuales Tintoretto acostumbra circundar las cabezas de sus personajes. Su luz, interiorizada en el color, que irradia a manera de revelación íntima de formas de ser es, igualmente, muy diversa de la luz exterior. Esta posee una fuente concreta y una dirección prefigurada, como es el caso en Caravaggio, G. de la Tour o Ribera. Diversa es también la luz que emplea el Greco en los monólogos del apostolado, de Toledo, que descarna y agudiza sus colores ascéticos. Contrasta, asimismo, con el universo de luz solar exaltado por Monet, que aflora en colores que apuntan hacia un puro presente, intensificándose para luego desvanecerse. Recuérdese cómo obtiene Matisse, con la total presencia de color carente de modelado, la alegre inmovilidad y tersura de un instante detenido en su plenitud. El maestro de Toledo hace surgir los colores de profundidades oscuras y cada pincelada ostenta la huella del tiempo, como un rostro su pasado trágico. En él prepondera el simbolismo del fuego, porque sus colores son llamas que ondulan penetradas de la mística movilidad que anuncia el necesario aniquilamiento de la materia que las origina. Pero también son colores animados por un sentido temporal ambiguo, que se eterniza al aniquilarse. Es la suya, en fin, en este mismo sentido, luz de muy distinta índole que la de Rembrandt, que vuelve sobre sí misma, como el movimiento de un rayo luminoso que da la vuelta al universo interior.

Claro está que tal análisis no puede prescindir de considerar el conjunto de las obras. Porque también otros elementos pictóricos contribuyen a acentuar su significado. Pero, si bien cada rasgo expresivo-plástico, tomado aisladamente, carece de sentido, puede rastrearse, con todo, un origen de orden temporal en los valores que encierra el color como tal.

Ahora bien, cuando se afirma, con énfasis metafísico, el valor del color en sí mismo, suelen ser muy opuestas las disposiciones creadoras que fundamentan tal actitud. En este sentido, qué diversos son, por ejemplo, los amarillos y verdes de Tintoretto y Veronés, confrontados con los amarillos del Greco y de Van Gogh. En aquél contemplamos un color sin arraigo definitivo, que no adhiere obstinadamente a las cosas como el amarillo de éste. Van Gogh lo canta y lo exalta, en sus cuadros y en sus

cartas, como sol, como luz, como amarillo de oro; y reconociendo, al mismo tiempo, la impotencia del lenguaje lo caracteriza, además, como azufre pálido o amarillo limón. También le nombra oro pálido, mostrándose siempre enamorado de su sol de azufre. Por estos testimonios, adviértese que aspira a impregnarse íntimamente del valor esencial de algunos colores, con la vehemencia propia de quien desea penetrar en lo real, merced a la febril intensificación de una gama en la que puedan encarnar sus visiones. Su exaltación metafísica del color delata el anhelo de conocer el ser de las cosas sorprendiéndolas en la palpitación del instante fugaz, pero conservándoles el rictus de su destino total que trasciende el ahora. En esta búsqueda de conciliación se encuentra una de las causas de sus deformaciones figurativas; porque en el intento de apresar el movimiento interior de las cosas paralizándolas en su paroxismo, también alienta la fe en la inmutable perduración de cada rasgo de la naturaleza. En efecto, Van Gogh actualiza un presente tan luminoso y denso, que absorbe en su intensidad los otros polos temporales. Por eso, en sus paisajes y naturalezas muertas, todo lo visible adquiere dignidad de visión panteísta. En cambio, el Greco no puede evitar dejar transparecer a través del presente, la doble dirección del devenir. Y es que existen colores capaces de engendrar un tono vital cerrado en la pura ebriedad del acontecer inmediato, o que crean un tiempo abierto en todas direcciones, como ocurre en el cretense.

En suma, Van Gogh buscaba la inmediatez y simplicidad del color porque en esos caracteres encontraba reflejada la verdad de la cosa. Impulsado por la vehemencia colorista, procedía como si pensara que los objetos únicamente revelan su esencia cuando se descubre la íntima palpitación temporal oculta en su color.

\*

Otro es, aunque por lo mismo resulta elocuente como parangón, el trasfondo temporal del colorido de Bosch. Nos referimos, en especial, a la parte superior del panel del infierno que pertenece al tríptico del *Jardín de las delicias*. Destácase en él un horizonte de negros, de implacable dureza, entremezclados con amarillos azufres y satánicos rojos, junto a inertes grises apenas iluminados, que agobian arrastrando lo existente

a una ciega nada. Parece percibirse el demoníaco crepitar de lo que corre hacia su definitivo término. Despliegase el púrpura que Goethe imaginaba sería el tono dominante del día del Juicio Final. Observamos, en consecuencia, antes que deformación en el sentido grequiano, una especie de realismo simbólico, donde la total expresividad colorista oriéntase destacando lo que tiende inexorablemente a su fin, proclive a la caída, sin lucha ascética. No cabe ya ninguna transmutación dialéctica en los seres, lo que se muestra en el uniforme derivar camino del negro que va dominándolo todo, hasta ahogar en tinieblas al mismo púrpura diabólico.

De modo semejante, en el *Triunfo de la muerte*, de Brueghel el Viejo, impera un espectro de amarillos rojizos, de negros, pardos y desvanecidos ocres, que fusionándose con neutros grises azulinos, patentizan en su lividez, el hecho de morir sin trascenderse; abren, así, la vía al oscuro dejar de ser, propio del mecánico precipitarse y ser muerto, por falta de interiorización de la idea de la muerte. Por eso, la tierra ostenta ocres desérticos, en que el tiempo indica morir con las cosas mismas. Pues avasalla lo existente el impulso de aquella desrealización próxima al definitivo aniquilamiento, vacío ya de esperanzas de supervivencia. Se comprende, entonces, que el artista tienda a representar la inexpresividad causada por la total sumersión en la materia, esencialmente opuesta, por cierto, a la inexpresión debida a nirvánica beatitud. Son, por último, formas, colores y expresiones que simbolizan la muerte del tiempo, del tiempo que muere con el hombre.

Por constituir la expresividad temporal de los colores un fenómeno originario, podía conjeturarse, como lo sospechó el autor que, al menos, se encontraran vestigios o presagios de él en la sabiduría mítica. Tal posibilidad se confirmó al descubrir un vislumbre simbólico, hondamente significativo, en concepciones de la mitología india. Particularmente en la doctrina cíclica de las "edades" del mundo. En ésta se vincula el carácter negativo de la cuarta edad del hombre (*kali yuga*), al extravío y la mediatización de todas las formas de vida; se le describe como un período donde el rebajamiento ético, y los aspectos degradantes que reviste lo animal en el hombre, alcanzan total señorío sobre la conducta. Pero, limitémonos a lo más perti-

nente. Sin forzar analogías, observamos que nuestra interpretación de esos cuadros de Bosch y de Brueghel, muestra afinidad con una intuición mítica de lo que entendemos como expresividad temporal de los colores. Tal ocurre, efectivamente, cuando se repara en que la palabra *kali*, empleada para denominar la edad funesta y para designar a la Diosa Kâlî, que deriva del vocablo sánscrito *kâla*, significa tiempo y negrura. Es muy compleja la recíproca transferencia de significaciones, provenientes de la idea de lo sombrío y lo temporal, que enriquecen este vocablo. Y tanto, que Jean Przyluski afirma que existe una sutil continuidad semántica entre tiempo, destino y oscuridad. Esto es, en aquél término se asocian la idea de un tiempo vacío de designios éticos y la rebeldía de las tinieblas. Más aún: la diosa Kâlî, esposa de Siva, es la divinidad “negra” al par que personifica el tiempo\*.

Concuerdan, pues, las generalizaciones teóricas fundadas en un análisis expresivo, con el simbolismo de esas visiones míticas, previsto y previsible por aquél enfoque. En resumen, importa destacar que la teoría de la expresión, además de facilitar la comprensión de los movimientos fisiognómicos y de ser fecunda para la historia y filosofía del arte, permite describir diversas experiencias originarias de índole cultural.

\* \* \*

Claro está que se sustrae al análisis la razón por la cual la presencia de un color determinado condiciona experiencias del tiempo; sin embargo, es comprensible que el color, vivido como naturaleza, dé origen a ellas. Porque incluso el sentimiento del propio cuerpo, no menos que la tonalidad afectiva con que percibimos un paisaje, por ejemplo, se manifiestan estrechamente unidos a vivencias de expectación. De tal manera, que el ca-

\*En este sentido, dice J. Przyluski: “La misma raíz ha servido en la India para designar la última edad del mundo, el período *kali* que se acaba por la destrucción y la muerte, y también *Kâla*, el Tiempo que destruye y hace morir”; y más adelante agrega: “Entre *kâla* “negro” y *kâla* “tiempo”, “destino”, *kâlaka*, *kalka*, *kali*, *kalki* forman una cadena ininterrum-

vida que conduce gradualmente del concreto “negro, oscuro” al abstracto “destino, tiempo, muerte”, *La Grande Déesse*, págs. 194, 195 y 196, Payot, París, 1950. Véase, también, de H. Zimmer, *Mythes et Symboles dans l'art et la civilisation de L'Inde*, págs. 22, 149 y 200, Payot, París, 1951.

rácter de nuestro horizonte temporal, tiende a identificarse con la disposición de ánimo que acompaña a la actitud contemplativa. A todo esto se suma un hecho fundamental: *que los movimientos expresivos ostentan una faz o urdimbre temporal de comienzo y ápice, constituyendo este rasgo una de las claves de su comprensión por nosotros*. Y esta es una ley general de los fenómenos expresivos que, por cierto, también opera en la esfera del arte.

Hasta qué punto es así, da la medida el hecho de que al observar cualquiera fisonomía, verificamos que es inseparable de su contenido expresivo, el estar animada de movimientos mímicos interpretables en términos de curso temporal; es decir, los rasgos percibidos describen una suerte de ciclo íntimo, propio de lo que nace y perece. Los dos momentos, el llegar a ser y el dejar de ser, que definen el instante (Simmel), se aproximan y alejan según la intensidad y plenitud de la experiencia del presente; en ningún fenómeno se muestran coincidir tan desde dentro, como en el tiempo expresivo del semblante.

Insistiremos todavía en este nuevo aspecto. Es inherente a la aprehensión de lo que un rostro expresa, percibirlo transido de vida interior irreversible. Así, en la fisonomía del otro descubrimos, v. gr., lo angustiosamente inminente, sentimientos de nostalgia o de indiferencia que se objetivan, todos ellos, en sútiles líneas de tiempo de variable ritmo y tensión; o bien, vemos rasgos detenidos, petrificados, miradas fijas de catatónicos que, por lo mismo, lindan con la inexpresividad. Del mismo modo, contemplamos desvanecerse una sonrisa, y trocarse en llanto, dentro de la continua pero inexorable levedad con que se modifica el colorido del paisaje al terminar el día.

Recordemos, una vez más, que el examen del pintor de Toledo sólo representa un caso particular de la variedad de experiencias del tiempo que pueden hacerse vibrar plásticamente al temporalizar los colores. Que es así, y que resulta fecundo su conocimiento, procuraremos mostrarlo al estudiar, más adelante, algunas creaciones de la pintura moderna, a la luz de la compleja articulación entre expresividad, tiempo y color\*.

\*Sólo cuando esta obra estaba escrita y ya en prensa, llegué a conocer el libro de José Camón Aznar, *El tiempo en el arte*, Madrid, 1958. Sin pretender, en este

lugar, hacer su crítica o desconocer sus indudables méritos, deberé limitarme a unas breves consideraciones, dejando también sin señalar importantes coincidencias.

Camón Aznar no realiza un análisis esencial del tiempo expresivo en el arte, aunque distingue una ingente pluralidad de tiempos, casi tantos como variedades estilísticas. Lo cual, debilita la fuerza de la tesis y, en cierto modo, desposee de sentido el nuevo criterio hermenéutico que nos propone. Prescinde de indagar aspectos fundamentales del problema, justamente porque no precisa el alcance y sentido de la multiplicidad que postula. En el fondo, comprende la temporalidad de la obra en términos de forma y espacio; es decir, invalida el mismo principio que intenta aplicar metódicamente. Y lo anula, a mi juicio, porque deja sin considerar experiencias básicas y las antinomias que implican. Así, por ejemplo, no diferencia entre sentimiento del tiempo y modo de objetivarse en la obra. Puesto que siempre alienta en el artista —y en los hombres de su época—, una experiencia del tiempo vivido, antropológicamente inmodificable, pero de la que pueden brotar imágenes temporales contrapuestas; pueden surgir, incluso, las que intenten aquietar la angustia del devenir merced a creaciones que aspiren a conjurarlo simbolizando lo intemporal.

Siendo así, otro problema afín permanece sin resolver: el creador siempre intemporaliza, esforzándose por conquistar la permanencia del simbolismo expresado, a pesar de que, en algunos casos, tienda a exaltar el puro presente. Es decir, ya sea que se afirme o niegue el valor del devenir, se trataría de comprender, sin

contradicción, cómo a partir del tiempo vivido y del hecho de que toda objetivación del espíritu intemporaliza, puede surgir una pluralidad de tiempos estilísticos, no siempre conciliables. En suma, no determina claramente el carácter de los “tiempos” que discierne, ni los armoniza en la unidad esencial de la experiencia que les sirve de fundamento. En otros términos, deja sin establecer el nexo que existe entre sentimiento del tiempo y creación artística. Además, vincula el trabajo creador al nivel puramente intelectual de las concepciones del tiempo.

Lo importante es poder comprender el tiempo expresivo, la intuición de la temporalidad expresándose. Pero Camón Aznar interpreta los fenómenos plásticos limitándose a la alquimia consistente en convertir la espacialidad concreta en que encarna el espíritu de la obra, al lenguaje del ritmo y lo que fluye. No indaga qué relaciones enlazan lo temporal a lo intemporal, en la obra y la experiencia inmediata, ya que la misma supuesta intemporalidad exprésase a través de un tiempo expresivo, interior a la forma o el color mismos. Por último, destaca, más bien, la concepción filosófico-cultural del tiempo, propia del período histórico en que aparece una obra: no muestra al tiempo, ni en su diversidad ni en su función dentro de lo plástico como tal. Y entre una y otra cosa —entre el análisis histórico y el estético-expresivo— media un abismo.