

LA FUERZA DE LA EMOCION EN LA ARQUITECTURA

Por PAUL LINDER

"El fervor es mayor cosa que el saber".

Alberto el Magno, 1193-1280.

Nos hallamos ante una de las grandes obras de la arquitectura. Hace apenas unos momentos nuestros pensamientos estaban ocupados de lo cotidiano y nuestro ánimo entregado a lo contingente. Ahora nuestro ojo capta los grandiosos volúmenes y la diversidad del edificio, y casi sin darnos cuenta, empiezan a desvanecerse para nosotros lo cotidiano y lo contingente, y un movimiento interior de una tendencia bien definida nos aprisiona. Recordamos que es el mismo hechizamiento, por decirlo así, que ya una vez o multiplicadas veces, con igual intensidad nos sobrecogió ante el mismo edificio. Es como si invisibles ondas de fuerza, girando alrededor de la obra, pusieran en conmoción no tanto la niña de nuestro ojo cuanto todo el sentido de tacto de nuestro cuerpo, y acabaran transformándose en nuestro interior en vibraciones anímicas. Irresistiblemente superan y dominan ellas todas las oposiciones y asperezas que en

Estas misteriosas fuerzas, que el genio del verdadero artista encierra y atesora dentro de la construída obra, parecen inagotables. Las centurias no pueden amenguar su poder y los siempre renovados grupos de espectadores vibrando al unísono, no pueden debilitar su tensión expresiva. ¿Qué puede ser, nos preguntamos, lo que confiere fuerza de expresión a la piedra, la madera, la cal y el cemento?, qué es lo que tiene la facultad de cambiar lo muerto en vivo, de dar el movimiento por medio de lo rígido?

El análisis del efecto que produce el arte, emanando de una falla en la veneración, siendo en lo más hondo un acto de presunción, ¿no le vendrá acaso una legitimación íntima por la circunstancia de ayudarnos a situar experiencias primordiales y naturales, por el hecho de ordenar y fundamentar representaciones intrincadas o confusas por intermedio de un esclarecimiento racional? Sin duda, no se da respuesta con ello a la cuestión de en qué medida nuestro lenguaje puede circunscribir o denotar las irradiaciones de la obra de arte, y su reacción sobre nosotros, que se sitúan en esferas allende lo racional. Que la pura especulación esteticista no absuelve la tarea de un tal esclarecimiento, lo experimentamos demasiado a menudo. Mas cerca se halla la expresión poética, para la cual son idénticas explicación y visión, de conseguir agotar en parangones los misterios que obran en las nobles artes plásticas, particularmente en la placidez callada de la gran arquitectura. Tal vez Auguste Rodin en "Las catedrales de Francia" o Paul Valéry en su "Eupalinos", obtienen aquella expresión himnica de la poesía, que hasta el umbral de los últimos misterios conduce. Igualmente Goethe, cuando dice en el "Fausto"

"El fuste de la columna y también el triglifo resuenan,
"Mi convicción es que el templo entero canta",

consigue traducir comprensión profunda e identificación sensible por medio de la vigorosa expresión de la comparación poética, la única que hará justicia al edificio alabado. La más alta sabiduría se sirve gustosa, ante los más profundos problemas, de la alegoría. Así hallamos que lo hace el "Libro de las Mutaciones" de la China antigua, donde los problemas del alma y del espíritu se solucionan por medio de símbolos, cuando trata de esclarecer el arte. Encuentra aquella vía sin palabras del significado, representando al arte por una encumbrada montaña en la noche. Para el ojo sólo será reconocible en sus contornos, gracias al enorme fuego, encendido a sus faldas por los hombres. La montaña —símbolo de la realidad— será reconocible en su transformación artística y expresiva, a causa del fuego— símbolo del espíritu humano.

Si quisiéramos seguir la madeja de la vieja imagen china, tendríamos que reconocer que nada más podemos hacer, cuando nos

esforzamos en hacer inteligible el arte, sino añadir leña a aquel fuego de la alegoría, que al conocimiento sirve.

En una anterior oportunidad * se ha intentado escudriñar aquellos movimientos, los cuales consideramos que condicionan una porción de primera magnitud en el intercambio entre la obra y el espectador, es decir la parte del entendimiento. Cuando aquí se persiga hacer reflexiones sobre lo que al entendimiento está vedado, sobre las irradiaciones de la obra cimentadas en el afectividad, se hará, sin embargo, con la notable reserva, que las líneas de introducción anteriores encierran. Mientras que puede parecer posible bosquejar en sus contornos característicos la parte racional tanto del proceso artístico cuanto más tarde, de la vivencia de participación en la obra creada, aparece ya insegura la determinación de la porción puramente emotiva, ya que la diversidad de toda especie de emoción, ofrece una imagen con mezclas variables de los componentes, con entrecruzamientos y límites poco precisos.

Cuando saliendo de la maraña y el ajeteo diario de las calles de la gran ciudad romana, nos acercamos al Panteón, nos asalta un sentimiento de elevación ante su severa monumentalidad, sentimiento que al penetrar en el interior se alza hasta los límites de la experiencia que podamos tener de la grandeza humana. De muy distinta manera nos ceñirá el espacio interior de una Catedral de Chartres o de Colonia, donde la impresión terrena del mundo abarcable con los brazos, se transforma en un mundo de la trascendencia, asentando y asegurando nuestra conmoción y nuestra devoción. Ante el templo griego de Poseidón en Paestum, nuestra interior excitación señalará renovada en otra dirección: su claridad traerá la impresión del más tranquilo equilibrio interior, su severidad transmitirá una sensación de lo cimentado y ordenado diáfana-mente, mientras que de las columnas, de las gradas, de la silueta toda, emerge como un fluido de humanidad gozosa y clara. Pero no sólo los grandes ejemplares de la arquitectura cuentan con semejante poder. También ante una modesta vieja casa campesina, nos puede coger un profundo enternecimiento, si se nos declara como construída forma orgánica.

* P. L. "La Función de la Inteligencia en la Arquitectura". *Revista de la Universidad Católica del Perú*, Nº 8/9 - 39.

La arquitectura puede deprimirnos y exaltarnos, estremecernos y aliviarnos el corazón, teñirnos de melancolía y también arrebatararnos y embelesarnos. Ella puede ser seria y graciosa, sombría y radiante. Ella ha de hallarse en posesión de estas propiedades, si en la circunstancia ha de atizar en nosotros la impresión de lo serio o lo gracioso, de lo sombrío o lo radiante. Únicamente muy pocos movimientos emotivos vitales le están negados — lo humorístico y lo trágico que dependen directamente de las relaciones con seres vivos.

Al enunciar que son movimientos emotivos vivientes los que irradian de la obra de arte arquitectónica, nos acercamos al problema medular del efecto de la arquitectura, el cual se halla contenido en el asombroso hecho que cosas materiales —piedra, madera, metal— que en situación informe no nos causan mella y nada nos suscitan, compuestas en la forma artística del edificio, despiertan en nosotros aquella significativa y característica sensación de goce que equivale a fruición de arte. El labrar y pulir los informes bloques de piedra, su hacinamiento lleno de sentido en el portal, es como el paso de la muerte a la vida, de lo inorgánico a lo orgánico. Tan cierto como que por el proceso de conferirle forma dentro del edificio, lo anorgánico no se convierte realmente en lo orgánico, tan cierto es que la arquitectura posee la fuerza en mayor capacidad que las otras artes plásticas de figurar lo inorgánico de modo que para nosotros tiene el significado de lo orgánico vivo.

Nos parece como si en determinados momentos hubiera algo vivo en la arquitectura, algo comparable a la tranquila vida de las plantas, lo cual no se haría evidente en el movimiento, sino en una condición para cuyo conocimiento y admiración no bastaría el ojo del cuerpo. El hombre reconoce en esta materia inerte despertada a la vida por obra del espíritu creador, propiedades y atributos, como si fuera cuestión en ella de un ser actuante. El dice así de un espacio que en verdad es inalterable e inflexible, que se "dilata", se "hace ancho", se "contrae" o se "disuelve"; él habla de molduras que "ascienden" o que "caen"; de perfiles que se "aglomeran" o se "reducen". De una pesada bóveda, cree él que le "opreme", que un haz de pilastras góticas se "esfuerza por elevarse"; una fachada por poco no le "habla". Para nuestra representación existen construcciones parlantes y mudas, aún algunas que cantan.

Recordamos, a propósito, que conceptos que se nos han hecho familiares por la danza o la música, se prestan particularmente para la descripción de aquellas alteraciones emotivas que ante la arquitectura nos invaden. Valéry reconoce en un *templo* griego "un cántico de bodas al que se mezclan las flautas".

En los esfuerzos por revelar el misterio que produce la maravillosa vida de la edificada obra de arte, se ha puesto a menudo, en el transcurso de siglos, a la arquitectura en parangón directo con la naturaleza viva. La columna griega ha sido comparada con el vigor voluntarioso del árbol ascendiendo en el crecimiento o el espacio del cimborio gótico con la abovedada corona de árboles en el interior del bosque. Mientras estas comparaciones no pretendan ser más que galas del estilo, pueden admitirse. Pero donde la naturaleza, el tronco del árbol, el interior del bosque son instituidos en supuestos prototipos de la arquitectura o de alguna de sus partes, nos hallamos ante un sofisma por fundamento. Nosotros sabemos que la arquitectura auténtica, aún en los casos en que se sirve de ornamentos naturalistas, no copia nunca a la naturaleza; por más que comparte su espíritu y genio, sin embargo, las sugerencias que saca del mundo de formas de la naturaleza, las desarrolla según las consecuencias de sus propias leyes.

Hemos hablado del asombro que en nosotros excita la materia de la arquitectura al sufrir la transformación de la condición informe y sin significado a la forma simbólica y estructurada. Más que para las artes plásticas, donde tiene alguna importancia, es este asombro la marca distintiva de la arquitectura. En conexión con esto, debe llamarse la atención sobre una característica particularmente genuina de la arquitectura, la cual subraya su fuerza específica emocional: queremos decir, el don de la abstracción. En mayor medida que la pintura y la escultura, es capaz la arquitectura de revelar a nuestro ojo interior, las experiencias, la sensibilidad y los ideales de épocas pasadas y pueblos desaparecidos, cristalizando sensibilidad e ideal en el símbolo abstracto. Se pensaría que la pintura y la escultura, a las cuales se confiere una tendencia ilustrativa y descriptiva, traerían una disposición natural para semejante tarea. Se hace evidente, empero, que las artes hermanas de la arquitectura no han sido a este respecto subestimadas sin consideración, ya que no poseen la facultad de la abstracción sino en

desigual y limitada medida, y porque, por otra parte, la más pura abstracción, que puede renunciar a la figuración de la cabellera y de los drapados, puede dar testimonios de mayor profundidad y consecuencia sobre sensibilidades y espíritus pretéritos. De la rigidez de la pura abstracción a lo viviente real no hay sino un corto camino para una experiencia vigilante y sensible.

Sin duda es aquello "viviente" real de la arquitectura, en múltiples formas ofrecido, lo que topa en nosotros con el órgano vivo al cual pone en excitación y embeleso. Esta relación viviente-orgánico, que hace posible para nosotros el goce artístico, no es sin embargo, en el sentido real, sino ilusión. Pues la obra de arte, de piedra a nuestros ojos, es y continúa muerta y rígida, en la asepsión física; inorgánica, según la relación química. Nosotros, los observadores, somos lo único vivo y activo en el proceso de la contemplación y del placer del arte. Por consiguiente, nosotros mismos debemos ser quienes trasmitimos el flúido de vida a la obra frente a nosotros. La filosofía llama a esta trasposición, la identificación afectiva ("Einfuehlung"), concepto que en la Historia del Arte, desde Worringer, ha adquirido importancia considerable.

Nosotros los espectadores, llevamos a la obra de arte nuestra propensión a identificarnos afectivamente. Esta es la que, operante en nosotros, imputa al objeto artístico contemplado, fuerzas y propiedades que en nosotros mismos son despertadas al observar la obra de arte. Una onda de sentimiento y elevada disposición va de nosotros al objeto artístico e irradiante retorna sobre nosotros. Así tenemos, de la objetivación del goce en el propio yo, el goce estético. Schelling dijo una vez: "En el arte reconocemos el prodigio de nuestro propio espíritu de manera mucho más inmediata que en la naturaleza". Se sobreentiende, desde luego, que las ocurrencias de esta "identificación afectiva" permanecen para el espectador completamente en la esfera de lo inconsciente.

En una anterior oportunidad, se intentó investigar la parte que corresponde a las fuerzas de la inteligencia humana, tanto en la creación como en la contemplación de la obra arquitectónica. Allí fue afirmado que las matemáticas visible e invisible, los conciertos interior y exterior asentados sobre abstracciones numéricas, constituyen un elemento esencial de la fuerza de expresión artística de la arquitectura. Si podemos designar la alegría transformada en

placer de arte que el entendimiento tiene ante la obra de la arquitectura, como la parte estática —por el concierto interior evocada— del goce estético, así aquella otra parte emocional que atrae nuestro ánimo y nuestros sentidos en directa participación sensible, podemos considerarla como el elemento dinámico. Establecer una separación precisa entre las influencias de los elementos estáticos y dinámicos sobre nosotros los contempladores, no sería casi posible. El gran escultor Rodin, que siempre se nos muestra como un admirador cabal del Arte hermano de la arquitectura, al hablar del poder de conmoción de las viejas catedrales y del secreto de su fuerza emotiva, se expresa así: “Una y la misma ley rige el reino del espíritu y el de los sentidos”.

El empleo de las leyes de la proporción en la arquitectura, el uso de unidades fijas de medida en el plano y la construcción, finalmente, el auxilio para la composición de las líneas estructurales geométricas, son operaciones predominantemente dispositivas y estáticas. También el espectador las experimenta como tales. El elemento dinámico de lo arquitectónico se encarna en el ritmo, en el contraste y, por fin, en la colorística. El ritmo habita en la vibración, el contraste vive de la lucha de las tensiones, del quebrantamiento de las proporciones, y la colorística, que comprende la maravilla del color y el juego de luces y sombras, puede convertirse, en ciertos momentos, dentro del dominio de la arquitectura, en un poder capaz de trastocar los efectos de la forma pura (como ocurre en el barroco). A los tres es común un fluído característico, el del impulso activo, y por ello les es posible producir la ilusión de lo viviente, lo movable y lo ondulante, e invitarnos a “participar en la vibración”.

Considerado en esta relación, podemos determinar el significado del simple ornamento y su lugar dentro de la arquitectura. Su función artística proviene — además de su encanto intrínseco nada substancial — de una mayor incitación de los motivos rítmicos, contrastantes o colorísticos dados. Uno piensa en el ritmo vivo de la cornisa clásica, con el canto alternado de metopas y triglifos, aquellos ornamentos por excelencia; uno piensa en el efecto de contraste del capitel ricamente conformado, exaltando el punto de convergencia estructural del asentado arquitrabe; o uno se representa el portal barroco español, ricamente ornamentado, creando sobre la

fachada, en lo demás adusta y llana, un mundo entero de ilusión de claridad y tiniebla, con todas sus transiciones y matices intermedios.

También el arte de la escultura vive del ritmo, del contraste y de luz y sombra. Precisamente se ha denominado la labor del escultor "figurar y plasmar la luz y la sombra". Pero la arquitectura deduce de este medio artístico, un elemento de eficacia emocional mucho más importante y completamente propio, completamente ajeno a todo otro arte, y cuyo significado fundamental pocas veces se reconoce en su magnitud total. Es el mismo que origina el encanto particular y característico que merece ponderarse como la mayor fuerza de ascendencia espiritual de la arquitectura.

Rara vez ocurre en el interior o en el exterior de un edificio, un punto fijo de observación para el espectador. Para obtener una perspectiva del conjunto, para conocer en general, sus múltiples elementos y poderlos añadir, estamos obligados al continuo cambio de la posición óptica. Debemos rodearlo y caminar a través de él. Ninguno de sus aspectos exteriores es rígido y firme. Las posibilidades múltiples por cambio de lugar y entrecruzamientos, incitan siempre de nuevo a adelantarse o retroceder, a inclinarse o a levantar la cabeza. En su interior, la secuencia de las composiciones de espacio, las cuales mutuamente se absorben, sobrepujan y cancelan, no puede ser conquistada de ningún otro modo que por el continuo deambular. De muy distinta forma que ante una pintura, que podemos captar en reposo corporal, desde un cómodo asiento, de distinta manera que ante una escultura que podemos asir con un sencillo rodeo, exige la contemplación de la arquitectura, de manera categórica, un cambio constante del punto de vista, y como consecuencia, un dispendio, que no es inconsiderable, en movimiento corporal y actividad física. Antes que la Arquitectura haga vibrar nuestro espíritu, conduce en simpatía física a nuestro cuerpo. (Por lo demás, aquí deben tener su origen las analogías que inspiran al poeta a comparar imágenes de la danza y de la arquitectura). La arquitectura actúa pues sobre nosotros no como imagen, sino como estructura, estructura que ha de ser obtenida en la acción y la obra, antes que la suma de los aspectos particulares ópticos y emotivos ofrezcan a nuestro ojo interior una impresión de conjunto que los incluya y abrace.

Así es explicable que la alteración afectiva que nos embarga ante la obra de arte edificada, sea distinta de la que nos provoca una pintura o una escultura, ya que en ella se mezclan lo sensible anímicamente con lo emocional corpóreo. Todo nuestro cuerpo y no solamente el ojo, comparte de la experiencia arquitectónica. Y así como es imprescindible lo corpóreo mecánico para hacer posible la ojeada y formar el conjunto con las impresiones particulares desarrollándose en el tiempo, así, por otra parte, ha de constituir la base de la auténtica experiencia arquitectónica la emoción corporal que nos conduce a un estado afectivo desconocido: la comprensión sensorial del construido organismo.

Cuando nos representamos, cómo al entrar en la nave de una iglesia, nos ciñe corporalmente por todas partes el espacio interior, aislándonos del mundo exterior, cómo cada uno de nuestros movimientos, cada uno de nuestros pasos, los giros de nuestra cabeza, aún el levantar o bajar de los ojos, se relacionan con él, unívoca y exclusivamente, no admitiendo otra posibilidad sino la de la constante y directa acción recíproca entre nuestro ser corpóreo y la cobertura espacial que nos rodea, entonces reconoceremos que aquí se juega algo más que un proceso sólo exterior y "nada anímico". Aquí se hace patente en nosotros un sentido especial del tacto, actuando a distancia, que más significa que la impresión de nuestra pupila. Goethe muestra una vez más su profunda visión intuitiva para todo lo arquitectónico, cuando dice: "El efecto de un hermoso espacio debe ser sentido aún cuando se nos conduzca con los ojos vendados". Apenas penetramos en el espacio arquitectural, nos convertimos en una parte del espacio mismo y no podemos sentirnos sino como una parte del todo.

Muy pronto se cayó en cuenta que, al darnos un trozo arquitectural, la fotografía — apegada a un punto de vista unilateral — aún en su más perfecta ejecución, no permite la más leve reminiscencia de una experiencia arquitectónica. Luego se intentó aprisionar lo específico de la impresión que deja la arquitectura, tomando películas con un sustentáculo móvil, para incorporar la influencia que el movimiento del cuerpo humano tiene en la secuencia visual y sensible. Pero el intento no tuvo éxito y casi no se repitió, pues se constató que el lente fotográfico, llevado según nuestro ojo puede ser conducido, sin embargo, no puede servir como receptácu-

lo ni como emisario del sentido del tacto del cuerpo humano. Si por una parte, debemos reconocer cuán cerca de una experiencia artística nos hallamos con la magnífica reproducción en colores de un cuadro que se obtiene por los métodos modernos, tenemos que admitir, por otra parte, cuán distinto y mayor es el trabajo de participación creadora que la arquitectura exige del contemplador que el que por ejemplo pide una imagen pictórica, fácil a la observación y más fácil a la identificación afectiva. De por sí, esto nos conduce a la comprensión ulterior que el lenguaje de la arquitectura no dirá nada a quienes se limiten al punto de vista usual de la pintura o de la escultura, y que será difícil conquistar la arquitectura si no damos nuestra colaboración espontánea e intuitiva.

Cuando reconstruimos en el recuerdo las más fuertes impresiones que nos haya dejado la arquitectura, afirmaremos otra vez, confirmaremos por cierto, el rol predominante que corresponde a la circunstancia descrita del movimiento. La imponente sucesión de un castillo se ayuntará en la memoria automáticamente con el camino que entonces recorrimos de aposento en aposento, de espacio en espacio. El gran salón de la escalera nos lo representaremos más claramente en toda su monumentalidad, si recordamos la sensación que tuvimos al trepar las gradas de cómo en primer lugar, se nos abría el espacio en sucesión orgánica. Parte integrante esencial de aquella poderosa impresión que el Partenón causaba en la época clásica, debía consistir en la ubicación conscientemente calculada en relación con los propileos, es decir, en un camino fijado de acogida, que combinaba sabiamente el sobreponerse activamente a las empinadas gradas con la admiración ante las cambiantes perspectivas cruzándose y recortándose.

Pero la circunstancia de la impresión corporal del observador ante la obra de arquitectura, tiene consecuencias en otro dominio; nos basta pensar en la función artística de los diferentes materiales de construcción con los cuales la arquitectura se compone. ¡Cuán sensiblemente reacciona a la distancia, en presentimiento, el desconocido órgano humano de los sentidos, que no necesita de la mano para impresionar lo áspero y lo liso, lo duro y lo blando, lo romo y lo rutilante, lo tranquilo y lo móvil de las superficies! Como el contrapunto en la música, así es capaz la piel material de la arquitectura, de contrastar o de subrayar la melodía sensible del edifi-

cio, ofrecida en la forma y el espacio. La diversidad y el encantamiento del material, renuevan la acción recíproca que hemos establecido entre la posición corporal del espectador y la obra edificada. Cuando nos movemos sobre el espejeante parquet de una sala de recibo, tal vez no tengamos conciencia de en qué medida nos impulsa el material liso del suelo a la postura erguida y el movimiento cuidadoso y de como concuerdan con la imagen del espacio que nos rodea nuestra postura y movimiento. O pensemos en el sonoro piso pétreo de la iglesia y nuestro andar silencioso, evitando de hacer ruido; en la blandura de una pesada alfombra en la habitación y nuestras pisadas sosegadas, seguras de sí mismas. Todo nuestro ritmo propio se somete a la estructura del material. Pero lo mismo si tocamos y palpamos la substancia o si la percibimos con el sentido del tacto actuante a distancia, siempre se muestra en nosotros aquel registrador indeterminable como constante y sensible. El asiento de estas fuerzas de irradiación se halla en la superficie del edificio, empero las fuerzas mismas no están completamente dominadas por la forma construida y llevan, extendidas sobre el marco de la abstracción arquitectónica, como "natura naturata", una especie de vida propia.

La escultura es capaz de hechizar la piedra en una visión dramática viviente, transformando su significado real en uno profundo. Su característica exterior consiste en poder ser vista y cogida. El círculo de su fuerza emotiva se reduce a las impresiones y sentimientos que son alimentados por el ojo y la mano. La pintura transfiere una visión de la realidad óptica a un plano suprasensible. Pero siempre es solamente nuestro ojo el que hace posible la conversión en excitaciones afectivas de la realidad trastornada en suprasensible. La arquitectura, en cambio, no se origina de una visión de la vida sino de un sentimiento vital. Ella da forma a las ideas de la humanidad, ella relaciona el arte con las raíces de la existencia humana, ella supera incluso las condiciones de lo sujeto a plan hacia una forma libre de objetivo. Muy distinta ha de ser pues su fuerza emotiva en comparación con pintura y escultura. Ella está ligada con la plenitud que brota de la abstracción.

A la arquitectura se la ha denominado la incitadora de los grandes sentimientos humanos. Ya el simple dispendio de masa a la cual se ha dado forma, la influencia de una escala de medida dis-

puesta para lo superdimensional, se opone a todo sentimiento pequeño, cotidiano, transitorio. La suma de las múltiples y poderosas impresiones particulares de las cuales surge la vivencia de lo arquitectónico, pueden hallar a lo sumo un parangón en el campo de la música, en las grandes sinfonías, si es que hemos de comparar volumen con volumen. Pero más que la música, está predestinada la arquitectura a abrir el alma humana a lo trascendental y cósmico, porque como ninguna otra arte, que forma la mano del hombre, ella — por la magnitud y dureza del material empleado y la fuerza y lo eterno del contenido anímico suprasensible — mantiene despierta, en acción estable y continua, la tensión entre la especulación humana y el mundo natural circundante.

La arquitectura no podrá nunca ser comprendida o sentida por el rodeo de las otras artes. Ella no se abre fácilmente ni a cualquiera. Pero para ello posee el don de conferir un sentimiento de felicidad mayor, más tenaz y más elevada, como no está permitido a las otras artes.

Seguramente permanecerá para nosotros siempre cerrada la puerta que guarda de toda intromisión los últimos misterios de la grandeza emocional que en la construida obra duermen. Ante esta puerta enmudecen la deducción razonadora, toda estética filosofante, incluso la misma imagen poética. Y ante esa puerta muchos serán llevados — para expresarnos con Rodin — “a permanecer en aquella maravillosa gruta donde se dan cita todos los cuentos de las Mil y Una Noches”.

Paul LINDER.