

EL METODO DE LEONARDO SEGÚN EL METODO DE VALÉRY

ROBERTO FERNÁNDEZ

A los 23 años, en 1894, Paul Valéry (1871-1945) escribe *Introducción al método de Leonardo da Vinci* (Verdehalago, México, 2006). También se incluye en *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Visor, Madrid, 1996, donde están los otros dos ensayos leonardianos de Valéry de 1919 y 1929) en respuesta al pedido de Leon Daudet, director de la *La Nouvelle Revue* donde aparece en su número 15, de Agosto de 1895. El joven provenzal había realizado una intensa improvisación sobre Da Vinci en la tertulia de Marcel Schwob y allí sobrevino el encargo.

Valéry toma el análisis de Leonardo para *fugar* de un trabajo historiográfico –*inventa* un (su) Leonardo– y para desarrollar una noción de *construcción* en que, basada en la idea del organismo urbano-arquitectónico o del artefacto en general, tratará de desarrollarla como argumentación metodológica de sus propias necesidades proyectuales, es decir su intención de

escribir ensayos y poemas equivalentes a razonamientos matemáticos y de *obstinado rigor*.

Más que sus textos *arquitectónicos* (*Le paradoxe sur l'architect* publicado en la revista *L'ermitage* en 1891 y *Eupalinos ou l'architect*, editado en *Architecture* en 1921) que refieren a algunas características del producto arquitectónico en su divergencia con las otras artes, los escritos sobre Da Vinci se proponen descifrar un modo o mecanismo de producción implícito en un variado arco de productos tecno-culturales para intentar entender además la articulación de las formas clásicas y modernas de dicha producción para lo cual Valéry va a exaltar la cuestión de la *construcción*, es decir la concate-nación armónica de partes tanto físicas como virtuales, piedras o palabras.

Con palabras Valéry se pasó más de medio siglo escribiendo reflexiones en una pizarra cada madrugada y allí trabajaba como poeta

pero también como adivinador o profeta de intuiciones científicas. Algo de esa producción nocional –que lo emparenta con la aforística de Wittgenstein– se registra en sus *Cuadernos* y fue valorada tanto por científicos como Prigogine (que encontraba prefiguradas intuiciones y metáforas de la física del universo) como por pensadores como Derrida (que aceptaba el desprecio valeryano de la filosofía y lo entendía como *deconstructor* *avant la lettre*: centrándose en la construcción PV anticipaba la de-construcción). El insuperable análisis de Valery que hará Karl Löwith (*Paul Valery. Rasgos centrales de su pensamiento filosófico*, Katz, Buenos Aires, 2009) se basa precisamente en el análisis de los *Cahiers* –de paso, casi no menciona el interés valeryano por Leonardo– y apuntamos además el discutible juicio de Octavio Paz que consideraba que Valery era un filósofo más pertinente y completo que Sartre, lo que dicho en los 50 no es un juicio menor.

La mirada valeryana del renacentista valora su *capacidad analítica* –su *savoir voir*– como anticipo y garantía de su destreza –su *savoir faire*– y esa capacidad logrará ser *contemplativa* (*se aleja de ello y lo contempla*), *exhaustiva* (*las elabora desde todos los ángulos*), *productiva* (*construye, enumera, conmueve*) y *objetiva* (*esos pasatiempos que se van mezclando con su ciencia*) según escribe Valery:

Desciende hacia la profundidad de aquello que pertenece a todo el mundo, se aleja de ello y lo contempla. Alcanza las costumbres y las estructuras naturales, las elabora desde todos los ángulos, y comprueba que es el único que construye, enumera, conmueve. Y deja en pie iglesias, fortalezas; diseña ornamentos plenos de suavidad y grandeza, mil ingenios y las rigurosas figuraciones de tantas búsquedas. Abandona los desechos de quien sabe

qué juegos grandes. En esos pasatiempos que se van entremezclando con su ciencia, la cual no se distingue de una pasión, posee el encanto de parecer estar siempre pensando en otra cosa (p.7: las citas corresponden a la paginación de la citada edición mexicana en versión digital)

El argumento clásico-moderno de Valery es que *no hay arte intuitivo* o fruto frenético de la inspiración sino que instala el genio leonardesco como el primer articulador de artes y ciencias y aquél capaz de encontrar una matriz ontológica de creatividad en una base de matemática pura cercana a *lo inhumano* y más allá del temple subjetivo de cualquier creador:

Algunos trabajos de las ciencias, por ejemplo, y especialmente los de las matemáticas, presentan tal limpieza en su armazón que se podría decir que no son obras de nadie. Tienen algo de inhumano. Esta disposición no ha sido ineficaz. Ha hecho suponer una distancia tan grande entre ciertos estudios, como las ciencias y las artes, que sus espíritus originarios se han visto separados en la opinión tanto como parecían estarlo los resultados de sus trabajos (p.9)

Aunque tal *objetividad* presuntamente *sobrehumana* y *tráshistórica* no podrá prescindir del genio; es decir no son *dispositio objetivas* al alcance de cualquiera sino que tal depósito de *certezas sensibles* (el feliz matrimonio de conocimiento e intuición) estarán en la órbita de algún *lugar geométrico* devenido de una *historia consecuyente de visiones potentes* arrastradas en cada biografía y una de ellas será crucial pero no fortuita:

El hombre arrastra visiones cuya potencia no es más que la suya propia. Allí cuenta su historia. Ellas son su lugar geométrico. De allí proceden esas decisiones asombrosas, esas perspectivas, adivinaciones fulminantes, precisiones del juicio,

iluminaciones, inquietudes incomprensibles y tonterías (p.11)

Si bien Valery parece *usar* a Leonardo para fundamentar la posibilidad de un *arte racional* –o un acuerdo armonioso entre artes y ciencias dentro de la novedad moderna renacentista, no exenta de un talante clasicista aristotélico antimoderno– que él mismo trataría de poner en juego en la larguísima redacción noctámbula de sus *Cahiers*, a su vez tampoco puede caer en un automatismo según el cuál el *método* adecuado (racional) aseguraría la mejor *obra* y buscará a su modo alguna definición de subjetividad singular o emergencia de lo genial, que en todo caso remitirá a cierta *alta inteligencia* basada en el éxito de *encontrar relaciones*, actividad o peculiaridad subjetiva que sin embargo parecen compartir Bonaparte con Leonardo, aún en la marcada divergencia de sus asuntos:

El secreto —el de Leonardo como el de Bonaparte o como el de todo aquel que posee una vez la más alta inteligencia, está y no puede estar más que en las relaciones que encontraron— o que se vieron obligados a encontrar, entre cosas cuya ley de continuidad se nos escapa. (p. 12)

Pero tal capacidad *relacional* –que parece además, del orden de dominar el *arte de la composición*– sobreviene según una *doble vida mental* que es capaz de articular el *pensamiento ordinario* o el sentido común de la racionalidad junto a una instancia del orden surreal de la *continuación del sueño* (como la capacidad de retener y procesar materiales desplegados en el *traumarbeit*, el *trabajo del sueño* acuñado por Freud que dicho sea de paso también escribió un importante ensayo sobre Leonardo) y su desemboque productivo digamos matinal –Valery escribía sus fragmentos de los *Cahiers* cada madrugada– en una *nube de combinaciones* (de

vuelta, la composición) que engendra una *investigación* (razonamiento) o una *acción placentera* (obra) ambas no obstante con *regularidad* y *continuidad* o sea como el funcionamiento de una *máquina* pero cuya normalidad procesual puede a veces recaer mediante la *idea* racional o el *deseo* artístico (pulsional diría Freud) en intentar alcanzar una especie de clímax o *límite*, *después del cuál todo cambiará*:

En este punto de esta observación o de esta doble vida mental, que reduce el pensamiento ordinario hasta convertirlo en la continuación del sueño de un durmiente que despierta en una nube de combinaciones, de contrastes, de percepciones que se agrupan en torno a una investigación o que se desliza indeterminada por puro placer, se desarrolla con perceptible regularidad, una continuidad evidente, una máquina. Entonces surge la idea (o el deseo) de precipitar el curso de esa secuencia, de llevar sus términos hasta el límite, el límite de sus expresiones imaginables, después del cual todo cambiará (p.14)

Esa búsqueda valeryana de concomitancias fecundas o productivas entre lo racional y lo pulsional (entre atender lógicamente el estatuto de la necesidad y adscribir sensiblemente a la esfera del deseo pero no como opciones disyuntivas sino como actividades entremezcladas) también lleva a la promoción de fundamentos estéticos que en Leonardo se manifestarían mediante tensiones o relaciones entre la forma y el movimiento como una dialéctica que oscila de *las formas nacidas del movimiento hacia los movimientos en que las formas se convierten* pero que posibilita la de-formación en/con el tiempo que puede ser captada en la producción de la imagen (en Leonardo) o las flexiones del lenguaje (que sería la dimensión que Valery reelaboraría adscribiendo al método leonardesco):

Hay un paso, desde las formas nacidas del movimiento hacia los movimientos en que las formas se convierten, con la ayuda de una simple variación en la duración. Si la gota de lluvia parece una línea, mil vibraciones con un sonido continuo, las asperezas de un papel como un pulido plano y la duración de la impresión se aplica sola, una forma estable se puede sustituir por una conveniente rapidez en el traspaso periódico de una cosa (o elemento) bien escogida. Los geómetras podrán introducir los tiempos y la rapidez en el estudio de formas, pero también podrán apartarlas del estudio de los movimientos, y los lenguajes harán que una espiga se alargue, que una montaña se eleve, que una estatua se yerga (p.20).

Tal capacidad de discernir y rearticular continuamente formas y movimientos sería

Él es el dueño de los rostros, de las anatomías, de las máquinas. Sabe de qué está hecha una sonrisa, la puede poner en la cara de una casa, en los pliegues de un jardín, despeina y ensortija los filamentos del agua, las lenguas del fuego. En ramilletes formidables, si su mano puede fijar las peripecias de los ataques que él combina, se describen las trayectorias de miles de balas de cañón aplastando los vericuetos de ciudades y plazas fortificadas que él acaba de construir en todos sus detalles (p.26)

Esa diversidad metódica aplicada a intereses divergentes (la ciencia de las anatomías ornitológicas o de las atmósferas turbias o el discurso artístico emergente de las *dispositio* iconológicas y en la construcción de sentidos discursivos) se manifestará en su obra plástica más temprana.



aquello que permite y unifica la polifonía productiva leonardesca (*rostros, anatomías, máquinas*) pero también habilita los desplazamientos de sentido (*sabe de qué está hecha una sonrisa, la puede poner en la cara de una casa...*) y racionaliza las contradicciones de su miscelánea producción (diseña cañones capaces de destruir las ciudades y plazas por él concebidas):

La tabla *Anunciacion*, tardíamente reconocida como leonardesca y depositada en *Uffizi* si bien es obra de juventud (a lo sumo 1475, con Da Vinci de 23 años, recientemente aceptado en el gremio de pintores y todavía frecuentador de la *bottega* de Andrea Verrocchio donde probablemente pintó al óleo y temple sobre madera de álamo este encargo quizá ayudado por el maes-

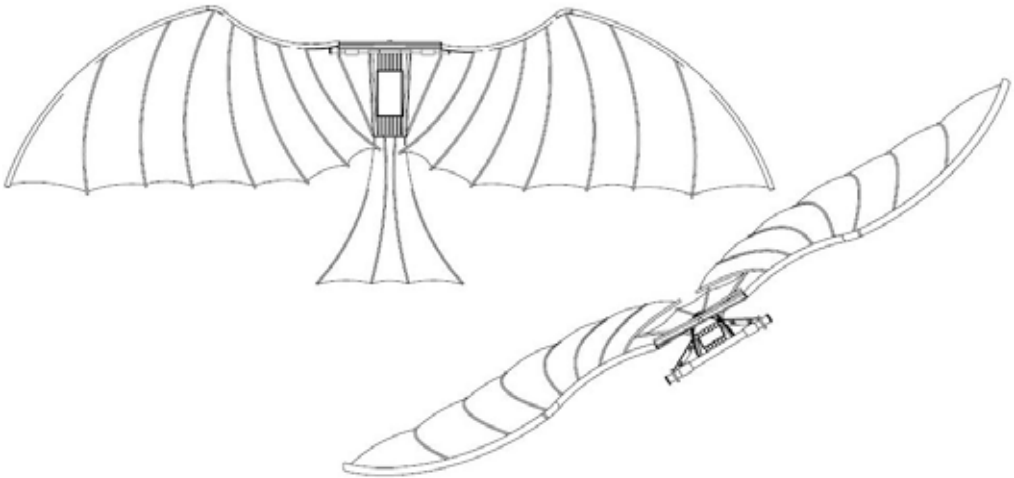
tro y por el *compagni* Doménico Ghirlandaio) integra sin embargo los matices de análisis e intuición que rodean toda la obra.

La escena nazarethiana se trastroca a un patio palaciego florentino y de motivo de alcoba deviene abierto e inserto en una terraza que da a un paisaje profundo. El angel anunciador porta el lirio según la norma iconológica pero por primera vez lleva alas de pájaro anatómicamente verídicas y no la hasta entonces habitual pluma de pavo real y está aterrizando según lo indica el temblor pictórico del aire que bordea el ala.

Hay geometría pura en los planos que intersectan motivo y ambiente (las superficies arquitectónicas neutras de alféizar y parapeto, el abstracto solado donde se posa la virgen o el frontal racimo de cipreses) y realismo en el *embudo de paisaje*, que sería el puerto de Ostia (o Barcelona según una interpretación más osada, acompañada de identificar el monte precedente como el Montserrat y la perspectiva de Tortosa desde dónde se daría esta presunta *veduta* catalana, lugar del primer y último monasterio templario) que vibra en la turbidez que Leonardo

quería conferir a la mirada mas lejana. Entre los arboles hay una araucaria sudamericana que seguro era desconocida en la Europa pre-descubrimiento.

Esta primitiva tabla de Leonardo está repleta de componentes y elementos que se ensamblan para relatar pictóricamente uno de los pasajes testamentarios y más allá del motivo bíblico Anunciación hay cambios en los hábitos de presentarlo, densidad iconológica (como el apoyo de lectura de la Virgen que remite a las urnas mortuarias neorromanas tan del gusto del Maestro Verrocchio) y oportunidad de desarrollar investigaciones implícitas en el desarrollo de la obra (como la anatomía de los pájaros). El talante combinatorio del arte leonardesco y su voluntad de comprender en cada trabajo variadas líneas discursivas y propositivas se hace presente aún en sus primeras tareas de juventud: de hecho la investigación anatómica lo lleva a desarrollar reflexiones sobre la relación entre forma y movimiento y poco después del ángel-máquina de la Anunciación usará esa investigación para presentar sus primeras propuestas de máquinas voladoras.



La polifonía argumentativa y discursiva que despliega Leonardo en cada trabajo (sea el que fuere: pintura de encargo, máquina funcional, arquitectura, traza urbana, máquina de guerra, escultura, etc.) posee siempre rigor productivo o constructivo (*trazar un camino entre un proyecto o una visión determinada y los materiales con los que se cuenta*), contundencia compositiva (capacidad de *sustituir un orden por otro que es inicial, sean cuales fueran los objetos que se tiene que ordenar*) y relaciones lógicas o fatales entre lo diverso que combina (esa especie de *música plena de exactitud y consistencia*) tal que permite pensar que la tarea del artista es la que expresa la capacidad de conocer *comunicaciones invisibles* entre los *objetos aparentemente irreductibles* que la obra convoca:

Construir consiste en trazar un camino entre un proyecto o una visión determinada y los materiales con los que se cuenta. Se sustituye un orden por otro que es inicial, sean cuales fueran los objetos que se tiene que ordenar. Son piedras, colores, palabras, conceptos, hombres, etcétera; su naturaleza particular no cambia las condiciones generales de esta especie de música en la que sólo juega de momento el papel del sonido, para seguir con la metáfora. Lo sorprendente es sentir alguna vez la impresión de exactitud y consistencia en las construcciones humanas, hechas de aglomeración de objetos aparentemente irreductibles, como si aquel que los ha dispuesto hubiera conocido alguna comunicación invisible entre ellos (p.32)

La capacidad adivinatoria y articuladora del sentido y ensamble posible de cosas heterogéneas que Valery instala como central en el *método* de Leonardo y que lo reclama para su propio proyecto discursivo llevará al francés a una conclusión que deberíamos entender, *avant la lettre*, como proposición fundante

del muy ulterior *deconstructivismo* derrideano cuando relaciona, parangona y equipara las tareas de la producción (composición) del objeto cultural con las de su análisis al aludir a la *reciprocidad de los problemas* de ambas actividades aunque tal reciprocidad no implica ninguna habilitación respecto de una poética puramente factual, negándose por tanto el futuro *yo no busco, encuentro* de Picasso así como los automatismos geniales y en general la producción cultural como actividad *cajanegrizada*. Tanto *la constitución de la materia como la formación de las ideas* rechazan el *ídolo de la simplicidad* y ello deberá entenderse como novedad moderna (*conquista psicológica de nuestro tiempo*). Toda nueva *poésis* rechazará los *sueños sustanciales* así como *las explicaciones dogmáticas* y una nueva elucidación de la producción que funde razón e intuición (ingeniería y poesía en extremo) resultará viable y metódicamente abordable mediante *la ciencia de formar hipótesis, nombres y modelos*:

Los problemas de la composición son recíprocos a los problemas del análisis y abandonar los conceptos demasiado simples hacia el tema de la constitución de la materia, y no menos al de la formación de las ideas, es una conquista psicológica de nuestro tiempo. Los sueños sustanciales, al igual que las explicaciones dogmáticas, desaparecen, y la ciencia de formar hipótesis, nombres y modelos se libera de las teorías preconcebidas y del ídolo de la simplicidad (p.42)

Esa dirección u orientación metódica habilitará en Leonardo ciertas recurrencias en su producción miscelánea siendo que cada actividad diversa contenía en sí argumentos ligados a la materialización de la cosa tanto como a su significación según vimos por ejemplo, en tareas artísticas como la pintura de la Anunciación y según aparecerá en otras dimensiones de

tal miscelánea como por ejemplo, el diseño de máquinas de guerra o las investigaciones para manipular (encauzar y derivar o más complejamente, elevar) agua.



La célebre lámina que presenta dos alternativas del carro de guerra con guadañas móviles, a pesar de diseñar y representar el objeto con la finalidad de atraer clientes (puede haber acompañado la carta a Ludovico Sforza en que

presentaba sus habilidades que transcribimos mas abajo) aún cuestiones diversas tanto como un párrafo en que Leonardo anuncia el peligro de usar este objeto (casi como pacifista, abjurando del mismo), un desarrollo del proyecto evidente en las mejoras que pueden advertirse entre las dos versiones que incluye la lámina, una vertiente poética o duscursiva evidente en la imagen superior que muestra la máquina en función rodeada de cuerpos destrozados y una vertiente técnica en la segunda imagen donde impera un espíritu de catálogo macánico presentando una máquina muda, limpia y eficiente que será a la postre lo que recuperarán las versiones CAD o de modelos reales que han proliferado en los últimos años, construyendo y viabilizando los dibujos de Leonardo.

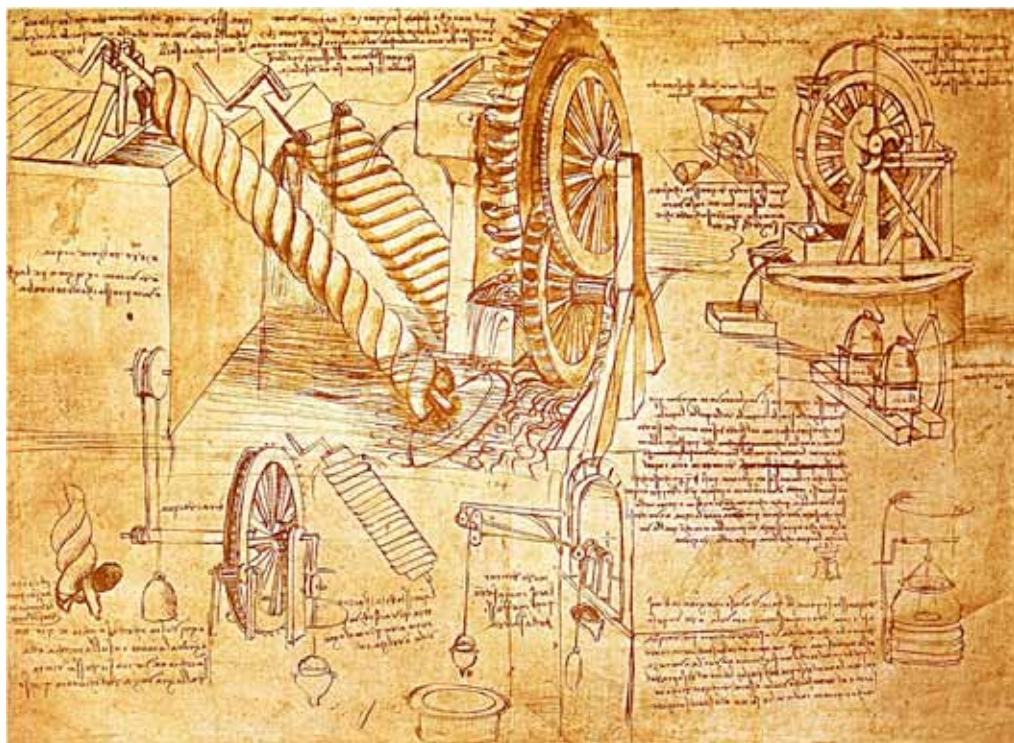
Este por otra parte, parece preferir pensar, imaginar y dibujar sus artificios más que producirlos en la realidad y en este sentido parece prevalecer una veta utópica casi de



pensador técnico futuro antes que de ingeniero militar proactivo.

Con los múltiples dibujos hidráulicos pasa lo mismo: le interesa la reflexión teórica (por ejemplo la utilización del tornillo de Arquímedes como modelo de succión/impulsión helicoidal del fluido) y por eso diseña situaciones o instalaciones –es decir, más procesos que má-

en movimiento pueda generar una fuerza ascensional que al menos supere el propio peso del helicoides: había inventado, transfiriendo dispositivos y manteniendo el principio físico-dinámico, el helicóptero. Valery ve en esta producción solo engañosamente utilitarista, un mismo principio poético de fusión entre ciencias y artes:



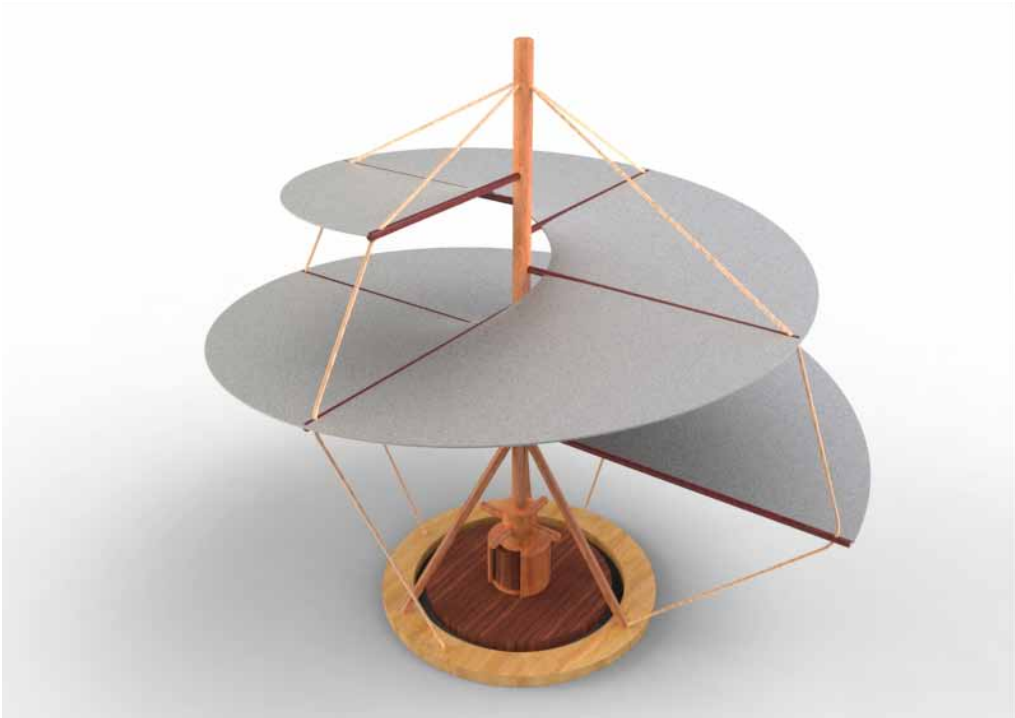
quinas de bombeo en sí– tanto como resultará evidente su procedimiento metódico de verificar si un artefacto posee virtudes físicas o mecánicas aptas para usos absolutamente diferentes.

El genio intuitivo leonardesco percibe que el mismo objeto de activación vertical del agua (el tornillo helicoidal que en su giro eleva agua) puede aplicarse a otro fluido como el aire, de tal forma que la presión del helicoides

Veo a Leonardo da Vinci profundizar en esta mecánica que él llamaba «el paraíso de las ciencias», con la misma fuerza natural con la que se entregaba a la invención de los rostros puros y borrosos. Y el mismo ámbito luminoso, con sus dóciles seres posibles, es el lugar de estas acciones que se suavizaron en obras distintas. Él no las encontraba pasiones diferentes: en la última página de su pequeño librito, envejecido por su escritura secreta y sus cálculos aventurados, don-

de titubea su búsqueda preferida, la aviación, grita, terminando su labor imperfecta, iluminando su paciencia y los obstáculos a través de la aparición de una visión espiritual suprema, una obstinada certeza: “El gran pájaro emprenderá su primer vuelo montado en un gran cisne, y llenando el universo de estupor, colmando con su gloria todas las escrituras, alabanza eterna al nido en el que nació” (p.48-9))

Después de ver, Mi Muy Ilustre Señor, y habiendo considerado ahora suficientemente las pruebas de quienes se tienen por maestros y diseñadores de instrumentos de guerra y de que el diseño y operación de los mismos instrumentos no es distinto de los que se usan comúnmente, trataré sin perjuicio de nadie de hacerme comprender con Vuestra Excelencia, revelando mis propios secretos y ofreciendo



En la ingenua o voluntarista *Carta de presentación a Ludovico Sforza* que le escribe el Da Vinci de treinta años cumplidos hacia 1482 con la pretensión de trasladarse a Milán e instalarse en su corte se percibe la laboriosa enumeración de aquello que era capaz de hacer en un batiburrillo heterogéneo de cosas prácticas y simbólicas o mas bien representativas y a la vez allí también se alcanzarán a percibir las facetas o aspectos de la vida de la época en que sería factible desplegar su método:

después a su placer, y en el momento apropiado, poner en efecto todas las cosas que por brevedad se anotan parcialmente en seguida y muchas más, de acuerdo con las exigencias de los distintos casos.

Puedo construir puentes muy ligeros y fuertes, que se pueden transportar fácilmente, y con ellos perseguir o de ser necesario, huir del enemigo, y otros más seguros y capaces de resistir al fuego y ataque y fáciles y prácticos para utilizar y quitar; y tengo métodos de quemar y destruir los del enemigo.

En un sitio bajo asedio sé cómo quitar el agua de los fosos y cómo hacer infinitos puentes, espalderas, escaleras y otros instrumentos adecuados a dichos propósitos.

Además si en el asedio es imposible usar el bombardeo por causa de la profundidad de las zanjas, o de la fortaleza de la posición y de la situación, puedo destruir toda fortaleza u obra de cualquier otro tipo si no está hecha de piedra.

También tengo los medios de hacer fácil y conveniente la transportación de cañones y con ellos arrojar piedras semejantes a una tempestad y con el humo de ellos provocar gran temor al enemigo causándole grandes daños y confusión.

Y de ocurrir en el mar tengo la manera de construir muchos instrumentos capaces de ataque y defensa, y bajeles que ofrezcan resistencia al ataque de los cañones más grandes, pólvora y humos.

También tengo los medios, con túneles y pasajes secretos y tortuosos hechos sin ruido, de llegar a determinado punto, incluso aunque sea necesario pasar bajo zanjas o algún río.

También haré vagones cubiertos, seguros e indestructibles, que al penetrar con su artillería entre el enemigo romperán el mayor cuerpo de hombres armados. Y detrás de éstos puede seguir la infantería sin sufrir daños y sin encontrar oposición.

Si también hay necesidad haré cañones, morteros y piezas de campo de formas hermosas y útiles, distintas de las de uso común.

Cuando no se pueda usar el cañón, puedo fabricar catapultas lanzaderas y máquinas para arrojar fuego. Y otros instrumentos de eficiencia admirable, que no se usan comúnmente y en breve, de acuerdo como sea el caso, imaginaré diversos aparatos infinitos para el ataque y defensa.

En tiempo de paz creo que puedo dar satisfacción igual a la de cualquier Otro en arquitectu-

ras en el diseño de edificios públicos y privados y en la conducción de agua de un lugar a otro.

También puedo realizar esculturas en mármol, bronce o terracota; igual sucede con la pintura, la que puedo hacer tan bien como cualquier otro, quienquiera que sea.

Más aún, será posible comenzar a trabajar en el caballo de bronce, que servirá para recordar la gloria inmortal y honor eterno de la feliz memoria de vuestro padre, Mi Señor, y de la ilustre Casa de los Sforza. (Del monumento ecuestre a Francesco en 1489 se sabía que Leonardo había hecho muchos estudios y ensayos e incluso preparado un molde de arcilla de unos 7 metros de altura por otros tanto de largo y separado el bronce aunque el inicio de la guerra con Francia impidió seguir el proyecto y el molde se destruyó; Vasari anotó que todos los que vieron el gran modelo de barro aseguraron que era la mas excelente y magnífica obra que habían visto nunca).

Y si hay alguien a quien parezcan imposibles o irrealizables cualquiera de las cosas antes mencionadas me ofrezco para hacer una prueba de ellas en su parque o en el lugar que plazca a Vuestra Excelencia; a quien me encomiendo lo más humildemente que puedo.

*La lista se aproxima al *faber universalis* con que identificamos las ideas, obras y fama leonardescas y si bien se orienta a trabajar en un estado de beligerancia, hará solamente cosas que aunque mortíferas sean formas hermosas y útiles. Y en tiempos de paz podrá acometer igual que cualquier Otro, arquitecturas públicas y privadas así como esculturas y pinturas tan buenas como las del mejor, quienquiera que sea.*