



Antología

Ramón Gaya

Andrés Trapiello (pr.)

-[IX]-



Para una Antología de Ramón Gaya

Andrés Trapiello

Van aquí reunidas algunas de las páginas más deslumbrantes y hermosas que ha escrito el pintor Ramón Gaya a lo largo de su dilatada vida. Las ha escrito en los lugares más dispares, en las circunstancias personales e históricas más diversas, en condiciones a menudo desfavorables o cuando menos poco propicias, pero siempre con un único propósito: el de alumbrar para sí mismo y

para unos pocos *happy few* algunas criaturas que nos aclararan, o que trataran de aclarárnoslo, el misterio de la creación artística, el misterioso manifestarse que tiene el hombre, un hombre tan excepcional como común y corriente, cuando industria para sí y para los *happy few* obras vivas que le acompañen y le consuelen mientras está vivo, y a las que él ha dado el nombre de pintura, sonata, poema, novela, escultura o, en un mismo vértice prodigioso de lo popular, excepcional y común, cante, baile o toreo. Y, como raras veces ocurre cuando se abordan tales cuestiones, es decir, mientras hablaba del acto mismo de creación, nos ha dado Ramón Gaya en estos escritos algo que en sí mismo es la expresión cumplida de eso de lo que él viene tratando, es decir, una verdadera obra creada, nacida, arrancada suavemente a su tembloroso pensar, a su firme sentir, algo, en fin, que nos resulta más que deslumbrante (y en ocasiones lo es), luminoso, es decir, con luz propia, de dentro afuera.

No es fácil, por ello, acertar con el nombre que hemos de darles a estos escritos. Llamarlos ensayos los alejaría demasiado de lo que son siempre: algo, de hecho, definitivo, poco ensayístico, y tan próximo a la vida que apenas se deja pensar (y mucho y hondo pensamiento hallaremos aquí), sin contar que algunos de ellos, como sus diarios, se meten de lleno en el terreno de la literatura. Claro que la palabra literatura está a su vez rodeada de tanta arbitrariedad e insolvencia que llamar literatura a esos diarios sería decir de ellos tan poco como llevar las églogas de Garcilaso al apartijo -X- de la mitología. Hay, por otro lado, entre estas páginas muchas que no son sino fragmentos de memorias y muy activos recuerdos revividos por un poeta, como sólo de poeta pueden ser esos poemas de pintor, que también se incluyen aquí.

Estamos, pues, ante un escritor originalísimo, uno de los más originales que ha dado el siglo XX español, igual entre los mejores, no inferior a ninguno de ellos, y que nos ha dejado unas cuantas iluminaciones de tan problemática catalogación como de facilísimo trato. Se diría que son en eso, como ya lo advertíamos, verdaderas criaturas vivas, con su estatura, sus brazos, sus manos grandes o pequeñas, su mirar melancólico o enérgico y su rostro propio, criaturas al fin con las que podemos hablar sencilla y seriamente, con claridad tan misteriosa como milagrosa, ya que buscan, ante todo, más que convencer, hacerse entender.

Y si no resulta fácil atenernos a un nombre para ellos, menos aún lo ha sido escogerlos para una colección que lleva como epígrafe el de «Obra fundamental». Graves, comprometedoras palabras estas dos. Demasiadas veces las hemos visto aplicadas con ligereza, como para rehuirlas ahora. Sí, nos hallamos ante una obra fundamental, como lo son, para nosotros, españoles del siglo XXI, las de Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno, Benito Pérez Galdós o Antonio Machado. Y podemos asegurar que lo son estas que aquí hacen gavilla, tanto como las otras, no mucho más numerosas, que por razones de espacio se han quedado fuera, ya que todas ellas parecen haber venido a este mundo con la misma cualidad humana de hacérselo a un tiempo más inteligible y más amable, aclarándonoslo sin quitarle su misterio, que es siempre su alma.

¿Es que acaso el mundo era y es por naturaleza oscuro y hostil? Sí y no,

nos dirá una y otra vez Ramón Gaya; el mundo puede que lo sea, pero no la vida, que tiende siempre a ponernos las cosas allí donde cada cual pueda obtener de ellas lo que a él más ha de aprovecharle, hasta el extremo de que la tarea del hombre es devolverle a la vida lo que el mundo le ha arrebatado con interesados y bajos fines.

Y a esa tarea, la de poner a un lado lo que es del mundo y al otro lo que es de la vida, lo que es naturalidad y lo que es artificio, la verdad y la retórica y el adorno, a esa labra, la de separar, como decía Machado, las voces de los ecos, ha consagrado su vida, su pintura y estos escritos. Mundo fueron para él, cuando apareció por París en 1927, aquellas que se llamaban entonces artes de vanguardia, artes marciales de vanguardia, -XI- cabría decir, avasalladoras y violentas, a muchas de las cuales, recordemos, las hemos ido viendo de cuerpo presente a lo largo de todos estos años, entre honras fúnebres muy aparatosas y entierros de primera. Acaso sean ya muchos los que hoy se han percatado al fin de la barata y muy banal charlatanería de la mayor parte de los movimientos de vanguardia, pero asombra que alguien de apenas diecisiete años, en el momento álgido de tales apoteosis revolucionarias y en el mismo puente de mando que era la Rive Gauche, descubriera la vaciedad y acartonamiento de todo aquello que se presentaba como el elixir de la eterna juventud del arte y del hombre nuevo. Y sorprende no menos aún que desde entonces le fuera fiel a tales convicciones, con una firmeza que sólo han podido tener en la Historia de la Literatura y de la Pintura muy raros y privilegiados seres, tocados por la mano de los dioses.

Desde aquella decisiva fecha no se desvió ni un centímetro de un camino que ha tenido que recorrer, como tantos seres superiores, completamente solo y, a menudo, con la indiferencia, cuando no la hostilidad, de la mayor parte de sus contemporáneos, indiferencia y hostilidad que, conviene decirlo, aunque sea al paso, tampoco le apartaron de su decisiva y trascendental labor ni, como hemos visto en tantos creadores, modificaron, agriándolo o agostándolo, su genio o su carácter.

Poco más se puede añadir de estos escritos que tienen la virtud de hablar por sí solos y que de manera tan natural se hacen entender. Tal vez por ello, por ser comprensibles y persuasivos, hayan permanecido en una modesta penumbra y para una pequeña, escogida minoría, lejos del alcance del hombre común, que es hoy, como sabemos, cada vez más excepcional. A él le están, de todos modos, dedicados desde su mismo origen, con toda su eterna novedad, con su completa originalidad. Hay en ellos ideas y sentimientos suficientes como para hacerlos inagotables, virtud esta que sólo tienen los clásicos. La expresión en la que están vertidos, ese límpido castellano, es la propia de un hombre que busca la esencia de las cosas. Estamos, pues, ante escritos esenciales, más que ante probaturas caracteriológicas, sociológicas, académicas, históricas o críticas. Digamos que Ramón Gaya no va en sus escritos desde, por ejemplo, el cero al cien, al mil o al infinito. No, tampoco Ramón Gaya ha sido un dómine ni un predicador; mucho menos un pedagogo. A nadie mejor que a él se le podrían aplicar los versos de nuestro romance: no ha dicho su canción sino a quien con él ha ido. Se diría que empieza a escribir ya en lo más alto, instalado en tal cumbre -XII- desde el primer momento. El escritor no tiene otro cometido que

explicarse a sí mismo y a los demás qué hace ahí, y cómo se ven las cosas desde esas alturas, por usar una imagen que tanto gustaba usar a su bienamado Nietzsche. No son, pues, escritos de inducción ni de deducción. Hablamos de ese punto, sagrado, desde luego, en el que la vida, la poesía y la filosofía se sientan tranquilamente a hablar, como buenas amigas, confidencialmente.

Para quien no haya leído hasta hoy nada de lo que aquí se le ofrece, acaso le esté reservado ese memorable y dichosísimo momento de los grandes descubrimientos. Pero no ha de llamarse a engaño. No estamos hablando de placeres estéticos de diletantes o gustadores refinados, tan legítimos por otra parte. La lectura de los escritos de Ramón Gaya nos llevan, obligan, diríamos, si no fuese esta palabra tan contraria a lo que sólo es posible conocer siendo enteramente libres, a un cierto compromiso ético para con la estética, de la misma manera que no podríamos leer únicamente como literatura el *Quijote* ni creer ni por un momento que *Las Meninas* sólo son pintura o *La flauta mágica* sólo música. Diríamos que no acabarán de ser cabalmente entendidos en tanto no modifiquen nuestro modo de comprender el arte, como ocurre, por otra parte, con esas pocas y escogidas obras que, además, acaban también interviniéndonos la vida.

Se supone que los prólogos han de ilustrarnos algo respecto de la historia y las vicisitudes personales del autor del que se trata. Diremos, en nuestro descargo, que nadie ha descreído tanto de las biografías y de la Historia como Ramón Gaya. Nació en Murcia en 1910. Su padre fue un obrero litógrafo, anarquista y wagneriano y su madre una mujer de no menor modesto origen. A los diez años, con la complicidad paterna, abandonó la escuela y se dedicó por entero a la pintura. Escribió igualmente desde la temprana edad de diecisiete años y participó de manera activa en alguna de las empresas literarias y artísticas más importantes de su tiempo. Sus amigos fueron Luis Cernuda, María Zambrano, Juan Gil-Albert, Rosa Chacel o José Bergamín, la que hemos llamado en otra parte la generación de los solitarios, la generación de los difíciles. Trabajó por la República, hizo la guerra y la perdió, y con ella a su mujer y la mitad de su vida, que se quedó en el museo del Prado. Vivió exiliado catorce años en México y casi veinte en Italia. Regresó silenciosamente a España y nunca dejó de ser el pintor hondo y fecundo que fue siempre, desde el principio. Ya octogenario, le ~~-XIII-~~ fueron concedidos algunos prestigiosos galardones y premios que recibió con tanta naturalidad como extrañeza y que le levantaron del anonimato a una discreta notoriedad. No son muchos, ciertamente, estos datos. Hoy tampoco le sería ya difícil encontrar algunos más al lector de este prólogo, si tiene apetencia o curiosidad de ellos, pero créame el lector primerizo de este libro: aun esos le sobrarán, porque de lo que en estas páginas se le va a hablar es del alma de las cosas, y a ese alma, y a la tuya, que va a ser su interlocutora, poco más o menos les habrán de parecer los problemas del espacio y el tiempo.

A. T.

Septiembre de 2003

-[1]-

△▽

Velázquez, pájaro solitario

-[2]-

Una buena parte del primer escrito, «Velázquez, pájaro solitario», es de 1963, y en forma incompleta obtuvo por entonces en Italia el Premio Inédito, pero sólo unos años después, en 1967, lo completaría y daría por terminado. Las «Anotaciones» son de 1962 y 1968, y lo que llamo «Otras anotaciones» constituía en un principio mi aportación -que no llegué a leer- al congreso que se celebró en Málaga, en 1961, con ocasión del tercer centenario de la muerte del gran sevillano.

R. G.

-[3]-

Hace algún tiempo, el poeta y crítico de pintura J. X., entre burlas y veras, había ido componiendo una serie de poemillas dedicados a los viejos pintores en donde se adjudicaba a cada uno el color que, más o menos, le podía caracterizar o cuadrar. La colección, sin grandes tropiezos, avanzaba buenamente -el «carmín» para Tiziano, el «ocre de oro» para Rembrandt, el «gris» para Goya...-, cuando, de pronto, al llegar a la figura de Velázquez mi buen amigo se atascó. No lograba encontrar el color correspondiente; pasaba revista una y otra vez al iris extenso de la pintura y ninguno de los colores o matices le parecía bastante significativo. Dada mi antigua y decidida inclinación por la obra singular del gran sevillano (mi primer escrito sobre Velázquez se publicaría hacia 1931, pero el pasmo mío inicial es muy anterior, es decir, de cuando entrara en el Prado por vez primera; hasta entonces, casi un niño aún, y guiándome tan sólo por las láminas de los libros, no era en Velázquez en quien tenía puesta la atención, sino en el Greco y en Goya, infantilmente deslumbrado y embaucado por sus gesticulantes genios), J. X. decidió consultarme; a sus ojos, por lo visto, yo empezaba a tener una cierta autoridad de especialista. Le dije que no me sorprendían nada sus apuros, ya que Velázquez no tiene, propiamente, color, colores en su pintura, y que lo más justo sería dedicarle un soneto (creo que era el soneto la forma escogida por él), no descolorido, sino incoloro, vivamente incoloro, como el aire de la sierra madrileña. No sé si mis palabras le resultaron útiles, pues no volví a verle más, pero sirvieron al menos para despertarme en la memoria un escrito mío inédito que perdiera definitivamente en la guerra de España contra ella misma, y que siempre me ha faltado. Se trataba allí, sobre todo, de esta

extraña particularidad velazqueña que consiste (sin dejar por ello de pintar y de pintar como nunca) en prescindir de todas esas propiedades que desde Leonardo hasta nuestros días (o, más exactamente, hasta los días del cubismo, que es en donde, históricamente, ha quedado interrumpida la Pintura) vienen siendo consideradas como ineludibles y básicas de lo pictórico: el color, el dibujo, la composición, la luz, el claroscuro... Las páginas que siguen no son una reconstrucción de aquel escrito, pues en él sólo se advertía, se registraba ese extraño fenómeno, y nada más; ahora, provocado por el versificante juego de mi buen amigo, y ayudado sin duda por la insistencia, creo haber ido mucho más lejos en esa misteriosa cuestión.

-[4]- -[5]-

△▽

Velázquez, pájaro solitario

Las condiciones del pájaro solitario son cinco: la primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente.

SAN JUAN DE LA CRUZ
Dichos de Luz y Amor

Es sabido que en la pintura de Velázquez no hay color, colores. Velázquez no es un «colorista», se dice, y con ello se le quiere culpar y justificar a la vez, se le quiere perdonar de no ser un pintor, digamos, como el Greco, que sí sabe teñir, entintar, embadurnar genialmente la superficie de sus cuadros. Otras veces, por parte de gustadores más concienzudos, esa ausencia de color, de colores, puede ser atribuida a una austeridad personal, cejjunta, triste, y también de raza, muy severa, muy digna, muy española, con cierto dejo portugués. Pero es un error suponerle, en uno y otro caso, como caído en una inclinación natural de su temperamento, en un gusto innato, en una característica de su ser.

Es cierto que en la pintura de Velázquez no hay, propiamente, colores, pero no se trata de una carencia, sino de una... elevación, de una purificación. El color, en efecto, no está, o no está ya en el lienzo, pero no ha sido suprimido, evitado, sino transfigurado -no trocado ni confundido con otra cosa-; ha sido llevado a esa diáfana totalidad en que Velázquez desemboca siempre.

El color hasta entonces había sido utilizado como un excitante, como un excitante de lo real, del mundo real que la pintura pretendía darnos, expresarnos, aunque también, y al mismo tiempo, había sido puesto sobre la superficie del cuadro como un manjar pictórico puro. Siempre se había visto en el color, en la fuerte -6- fascinación del color, una especie de virtud doble o de dos cabezas: su valor expresivo de un lado, y su valor en sí de otro, o sea, su

palabra activa y su decorativa mudez. Al color se le había asignado, desde mucho, ese papel intenso, rico, decisivo, que con tanta petulancia luciría a lo largo de la historia del arte, y que, al llegar a Van Gogh, parece alcanzar como un exasperado toque último, heroico. Nunca se había dudado de su importancia, de su poder; es más, en esos momentos de miseria, de vacío, de puritanismo elemental en que suele, de tanto en tanto, caer la pintura, el color consigue casi siempre adueñarse de la tan famosa superficie plana del cuadro y reinar allí de una manera absoluta, aunque también un tanto vacua, estéril, decorativa. No será, naturalmente, el caso de Van Gogh, sino el caso del Veronés, por ejemplo; porque visto a la ligera, Van Gogh puede parecer el prototipo del colorista, pero la verdad es que no le gusta el color, no se goza en el color, sino que lo sufre dramáticamente, se arroja en él, se quema en él; dentro de su pintura el color no es lo que a simple vista parece -un placer desencadenado, una libertad enloquecida, un gran festín-, sino que encierra una terrible agitación trágica, una provisionalidad dolorosa, y esos bermellones, esos amarillos, esos azules suyos extremosos que, en un primer momento y desde fuera, podrían muy bien tomarse por un capricho delirante, por una hermosa intemperancia, por una alegre cantata, no son otra cosa que lamentos, quejas, algo así como los ayes de un mendigo, de un herido. El Veronés, en cambio, sí se complace, como colorista de nacimiento que es, en el color, y cuida muy bien de rellenar su obra, las inmensas e inanimadas extensiones de su obra, con esplendorosas tintas vacías. El Veronés supone, con mucha cordura, que el color es simplemente color, es decir, que es una delgada y superficial capa de luz -un tanto ilusoria- con que han sido embellecidas las cosas reales; Van Gogh, en cambio, como caído en un desatino genial, en una confusión creadora y fértil, supone que los colores no son simples colores, sino seres completos y expresivos, incluso con un alma en acción; no podemos, pues, considerarlo un colorista -pese a la violencia y terquedad de sus bermellones, amarillos y azules-, ya que, precisamente, del color equivoca su misma índole, confundiéndolo, tomándolo por lo que no es, por una energía, cuando es tan sólo como una materia oscilante, con su vagar, aparecer y desaparecer de fantasma, de espectro, de espectro solar. Por eso, mientras el Veronés cultiva muy tranquilo su coloreado jardín, Van Gogh parece como si se -7- moviera temerariamente en una zona infernal, y de ahí que su color no sea color, sino... desesperación.

Velázquez, claro, está tan lejos del Veronés como de Van Gogh, o sea, del vacuo colorista efectivo como del patético colorista supuesto. Ni siquiera es colorista en un cierto grado o en una cierta forma; en sus lienzos, el color, o mejor dicho, lo que ha quedado de él, las cenizas, las limpias cenizas de él, no quieren *decir* nada ni *ser* nada. Pero este hombre que se mantiene siempre, diríamos, tan apartado del color y, sobre todo, tan indiferente a sus encantos y suculencias, la verdad es que, por otra parte, tampoco lo olvida nunca. Dejará que aparezcan en sus cuadros -con ocasión de una cortina, de un lazo de terciopelo, de una banda de seda, de una faja- algunas porciones muy brillantes de color, algunos toques de almagra viva, de carmín frío, de azul cobalto tibio; pero de pronto caeremos en la cuenta de que todos esos colores están allí, en tal o cual punto determinado de su pintura, sin pertenecer realmente a ella, no como componentes de ella, sino como invitados suyos ocasionales. Velázquez los ha dejado entrar, hacer acto de presencia, incluso tomar parte, pero no ser

parte, no ser carne de su obra límpida, clara como el agua, incolora como el agua. Esos colores no han partido de su paleta -Velázquez no tiene, en realidad, paleta alguna, y no deja de ser curioso que la que aparece en su autorretrato de *Las Meninas* resulte tan falsa, acaso la única cosa fingida, vacía, infecunda, que podemos encontrar en ese cuadro sin semejante, solo en el mundo-; las manchas de color decidido con que nos tropezamos en la pintura de Velázquez no se deben jamás a su paleta ni a sus pinceles, ni a su temperamento, ni a su gusto; están allí más bien por... indulgencia pura. Velázquez no cree en el color; pero, claro, puesto a invocar la verdad, la verdad de la realidad, ha querido que ésta acudiese completa, incluso con sus máscaras de luz, con sus figuraciones, con sus mentiras luminosas; de ahí que ese mismo color del cual desconfía no quiera, por otra parte, olvidarlo, desdeñarlo nunca. Velázquez desconfía del color, pero lo acoge, lo acoge caritativamente, es decir, sin debilidad, sin volutuosidad.

Velázquez no cede a nada, pero lo acoge todo, y no para quedárselo, ni siquiera para dárselo, sino para salvarlo; por eso les ha ido quitando el veneno a los colores, lo que hay de tinta venenosa en cada uno de los colores, dejándolos, pues, inermes, sin dañisidad, sin hechizo. Lo prodigioso es que esa operación ha sido hecha sin sentir, -8- o sea, sin violencia; Velázquez se ha librado del color, se ha librado de los colores, pero sin combatirlos -ni esquivarlos con la cobarde solución de la monocromía-, sin rebajarse a destruirlos, pues él no viene a luchar, a guerrear, ya que nada le parece verdaderamente contrario, enemigo suyo, enemigo nuestro, y cuando se encuentra delante de un problema -el color no es más que eso: uno de tantos problemas técnicos de lo pictórico, y no, como tontamente suele pensarse, el impulso mismo de la pintura-, cuando tropieza con un problema, con un conflicto, con una cuestión, no se afana, ni trata, como sería de esperar, de resolverlos, sino que los redime, los limpia, los eleva milagrosamente hasta fundirlos en el aire.

Su conducta respecto al color, como respecto a tantos otros consabidos problemas técnicos de la pintura -el dibujo, la composición, la perspectiva, el claroscuro, el estilo-, es, desde luego, insólita. Así como los demás pintores suelen plantarse delante del lienzo como delante de una pizarra -y es allí, una vez reunidos todos aquellos elementos que según parece constituyen las premisas de un cuadro, donde empiezan a trajinar, a plantear, a operar-, Velázquez pasa dulcemente de largo y se desentiende de todo. Se diría que lo suyo es libertarlo, disolverlo todo en la inmensa caja del aire, es decir, hacer desaparecer, como por encanto y de un soplo invisible, las reglas del juego, pero sin el subversivo propósito de cambiar unas reglas por otras, sin condenar nada, sin imponer nada. Lo suyo sería, pues, como una vigorosa conducta que no fuera propiamente *hacer*, sino *estar*, estar en una quietud fecunda, una quietud que *se apodera* de todo, sí, pero sin sombra de aprovechamiento, de avaricia, sino que se apodera de todo para... irradiarlo.

La actitud de Velázquez es siempre una y la misma, ya sea que se encuentre ante el misterioso espectáculo de lo real o ante el intrincado problema de lo pictórico, y tiene para con todo una especie de amorosa desdeñisidad, casi de olvido.

Lo que decididamente hace de la pintura de Velázquez algo tan difícil -pese a su sencilla apariencia- es esa rara inclinación suya a no ser obra, a no ser corpórea. Todos hemos sentido que Velázquez no quiere trabajar, pintar, hacer cuadros; que se resiste al ejercicio de la pintura, que se mueve en algo que recuerda mucho a la pereza. Pero no estamos, como supone la teoría orteguiana, ante un artista vergonzante, renegante de su plebeya condición de pintor por ansia de señorío. Aquí Ortega se equivoca, no porque no entienda de pintura -como críticos y demás especialistas se -9- apresurarían a pensar-, sino más bien porque entendiendo bastante y siendo muy sensible a ella, se abandona con gusto a magníficas observaciones y a juicios casi siempre muy certeros, es decir, se abandona a eso que llamamos crítica, a esa debilidad que es la crítica, olvidando en cambio preguntarse por la índole central, medular, inicial, original, del misterio creador. Y sin esa pregunta, más aún, sin estar constantemente, incansablemente, haciéndonos esa pregunta, nada de cuanto podamos encontrar en una obra viene a tener sentido. De aquí que la crítica de arte, incluso la mejor -esa que en su transcurso puede muy bien haber encontrado verdades-, sea siempre como un... hablar por hablar; un hablar de verdades sin sentido, separadas de su sentido. Y cuando no es un simple hablar, resulta que tampoco es ya crítica, sino filosofía, o acaso creación. Ortega, que no suele criticar, sino filosofar, que no suele tener una actitud respondona, sino preguntadora, veremos que cuando, de pronto, tropieza con el arte, cambia inesperadamente de manera de ser, y se arroja entonces en el ahogado patio de vecindad de la crítica como cualquier otro hijo de vecino. Sobre pintura, música y novela nos dejará señalizaciones y adivinaciones muy valiosas, muy agudas, de muy buen amador y entendedor, pero todo ello como cortado, separado de su génesis natural, de su raíz, de su porqué primero. Al toparse, de tanto en tanto, con el arte, Ortega caerá una y otra vez en la desdichada tentación de la crítica artística, sin advertir el error y la viciosidad que hay en ella, que habita sin remedio en ella: confundir *lo que sucede* en arte con *el ser* del arte; confundir lo que es simple historia con lo que ha de ser naturaleza, lo que es simple acción con lo que ha de ser vida. No se tratará, claro, de una confusión de Ortega, sino de una confusión que forma parte, que es parte congénita de la crítica, y que él, al ceder a sus gracias, se echará encima de sí sin querer, sin deber. Pero en su caso no es tanto que confunda lo uno con lo otro, como que se salta lo uno para caer enamorado de lo otro. Algo le sucede, pues, de muy especial, con el tema del arte; algo, me atreveré a decir, entre obscuro y... frívolo, que lo enamora y lo distrae, lo aparta distraídamente de su instintivo centro filosófico, amoroso; algo que *lo enamora perdidamente*, es decir, que lo aleja del amor; cuando tropieza con el tema del arte Ortega lo acoge en seguida con una especie de inocentona voluptuosidad, tomándolo de allí donde lo encuentra y en el estado en que lo encuentra, interesándose, sobre todo, por su «circunstancia» y por su azaroso vaivén mundanal y social; lo veremos, por lo tanto, -10- muy embebecido en las peripecias y vicisitudes del arte, pero completamente desentendido de su *ser*, de su ser animal, de su fondo animal, de su alma antigua de animal presente, viviente, viejo como el hombre. Y desentendido, distraído de ese punto, es ya muy fácil caer en la idea impensada de que el arte es cosa, *cosa mentale*, algo que se proyecta y se construye; algo que aparece, de cuando en cuando, como una bonita ocurrencia del hombre, en medio de la atareada sociedad; algo que puede ser un mérito, que puede ser justo motivo de orgullo.

Claro que eso que se supone ser el arte existe, ¡y de qué manera! -por ejemplo, absolutamente todo el arte francés, gran parte del esplendoroso Renacimiento italiano, una buena porción del forzado Siglo de Oro español-; todo eso que se da por sentado ser el arte existe, y existe con toda legitimidad, con toda validez: viene a darnos testimonio, prueba constante de la fuerza activa del espíritu, del poderoso y hacendoso espíritu humano. Pero ¿qué estoy diciendo?, es muy posible, incluso, que eso que tan alegre y descuidadamente pasa por ser el arte sea, en efecto, el arte, pero entonces habría que añadir que es... el Arte nada más. Porque, claro, tenemos conocimiento de una fuerza mucho mayor y de otra especie, de otro reino, creadora, paridora de unas criaturas completas, naturales, reales, de carne y sangre, libres; es ésta, precisamente, la energía vital, animal, que ha ido dándonos tal figura del Partenón, o tal viejo paisaje chino, o la *Divina comedia*, o *El Crepúsculo* de Miguel Ángel, o *Las Meninas*, o la *Betsabé* de Rembrandt, o *Don Quijote*, o *Hamlet*, o *La flauta mágica*, o *Ana Karenina*, o *Fortunata y Jacinta* de Galdós: unas obras que no son obras, un arte que no es arte. Porque no se trata, como pensáramos, de una simple superioridad; no se trata de obras de arte superiores, de obras maestras, máximas, cumbres, de un arte convenido, de un juego espiritual convenido, sino de auténticas criaturas vivas, desligadas, emancipadas por completo del arte, del recinto cerrado y riguroso del arte.

No se trata de una superioridad, sino de una *superación*, de una separación. El *Hermes* de Praxiteles o la capilla de Piero della Francesca en Arezzo son obras de arte tope, que han alcanzado el tope, el límite más alto del arte, pero que no han podido ni querido renunciar generosamente a él, quedando así prisioneras de su eternidad inanimada, locas de avaricia, con el voluntarioso orgullo de ser obras, obras supremas de arte supremo, de arte incluso, si se quiere, sublime, pero nada más, nada más que arte sublime. La *Victoria* del Louvre, por el contrario, aunque empezara por querer -11- ser una escultura inmortal y magistral como tantas otras, pronto ha de librarse de este estrecho compromiso, irrumpiendo francamente en la vida; pronto ha de convertirse, no sólo ya en una criatura más de Dios, sino incluso en una gran concavidad natural, en un espacio inmenso de naturaleza viviente, de paisaje viviente, con su aire marino, con su cambiante luz tornasolada, con sus nubes imprevisibles en torno. Y eso, claro, ya no es escultura, es casi lo más opuesto a ella y, desde luego, lo contrario de una obra. Porque una obra puede -y debe- aludir a la realidad por medio de signos expresivos y hasta reflejarla, pero no puede serla. Cuando una obra como la *Victoria de Samotracia*, o como *Las Meninas*, pasa tan campante, atravesando un misterioso tabique sin puertas, del otro lado, del lado de la vida real, es, ni más ni menos, que ha dejado de ser una obra. Creo haberlo sentido siempre así, pero no acertaba a formularlo del todo, debatiéndome entre tímidas expresiones intermedias, compuestas, como arte-inanimado y arte-activo, arte-pequeño y arte-grande, arte-bajo y arte-alto, arte-artístico y arte-creación, es decir, por un lado, estableciendo involuntariamente unas jerarquías, y por otro, sin poder librarme nunca del pegajoso concepto de artefacto, de artefacto. Ante la presencia carnal de algunas obras he sentido siempre que existe un más allá natural del arte, un no-arte, un no-arte ya; pero crecido, como tantos, en la moderna idolatría de un arte en sí, me resultaba muy difícil aceptar, como otra materia, lo que parece tan incontestablemente pintura, escultura y escritura. Me aventuraba, cuando mucho, a llamar arte-

creación a eso que sentía desasirse, irse decididamente del arte, oponiéndolo a eso otro que con tanta complacencia se quedaba en él, se afincaba en él, y que llamaba entonces arte-artístico. Pero no hay más que un arte, ¡el Arte!; lo otro es... creación, no tanto creación pura como absolutamente completa, y no del espíritu, sino de la carne viva, nacida, nacida natural, con animalidad natural y sagrada.

Demasiado sé -por algunos comentarios a otros escritos míos- que esta manera de entrever las cosas disgusta fatalmente a los sinceros y románticos idólatras del arte y, más aún, a críticos y demás especialistas, pues estos últimos se sienten atacados, no ya en sus amores, sino en sus profesiones, en sus muy honestas y honorables profesiones. Pero no se trata de ataque alguno. Además, en esta visión, el Arte, el arte tan idolatrado y exaltado, no cambia en absoluto de valor ni de lugar; sigue valiendo como siempre y se queda donde estuvo siempre, es decir, ahí mismo, delante -12- de nosotros, fuera de nosotros, a un lado de la realidad viva, muy dispuesto a recibir todas nuestras admiraciones y valoraciones. No se trata de disminuir ese noble ejercicio que es el arte, sino de verlo en su verdadera condición de tránsito, de paso.

Un artista como Rafael, que es sólo un artista, un gran artista nada más, es lógico que ponga todo su inspirado empeño en hacer obras de arte; como por otro lado le sucede a Góngora; como le sucede incluso a Flaubert -y es ese mamarracho de *Salambó* lo que viene a ser finalmente su obra maestra, perfecta, y no la estúpida Emma Bovary, medio escapada, medio desligada ya de sus fanáticas manos de artista-; como le sucede a Wagner -que es lo que no le perdonará Nietzsche-; como le sucede a Mallarmé, a Seurat, y a tantos otros, cada uno en su categoría y naturaleza propias.

Por el contrario, Velázquez, que no es un artista, que es lo más opuesto a un artista, es natural que no ponga demasiada atención en el arte, en la obra de arte. Y no es que le disguste la pintura, sino que su gusto -que es, precisamente, ése: pintar-, sin renegarlo, parece como mantenido a cierta distancia, o mejor, mantenido en su carácter propio de personal complacencia y nada más; su alta *vocación instintiva* es otra, como es otra, por ejemplo, la vocación de un Van Eyck o de un Tiziano, aunque suelen pasar por simples grandes pintores; ni el autor de *Los esposos Arnolfini*, ni el de la *Pietà* veneciana, ni el del *Bobo de Coria* tratan de gozarse en una tarea artística, ni de realizar una obra artística, válida y útil como belleza, como donativo de belleza a la sociedad; lo que buscan es ir creando unos seres vivos, unos hijos vivos que poder darle, no a la sociedad -que no juega aquí- sino a la realidad, a la hambrienta y dura realidad. El artista-creador, de casta, fecundo, siente muy pronto esa tremenda diferencia entre su gusto y su instinto; poco a poco irá como renunciando a su acalorada actividad artística y dando paso a la naturaleza, a la subterránea naturaleza, es decir, entregándose a una especie de mansedumbre creadora, de pasividad creadora. No es empresa fácil, pues se trata, nada menos, que de pasar de la adolescencia a la madurez, de la adolescencia que es el arte a la madurez que es la creación; se trata de pasar de la acción adolescente -el adolescente, que imita una idea preconcebida y artificial de hombre, se piensa más varonil cuanto más activo- a la inacción adulta, a la aceptación adulta de su quieto, intenso, esencial, original poder creador. Ese paso -tanto en la vida física del hombre

como en la vida espiritual del -13- artista- no es fácil; veremos, pues, con demasiada frecuencia, que el adolescente, en vez de saltar con decisión a hombre, se encharca en un infantilismo senil, y que el artista da vueltas y vueltas regodeándose en un barro vicioso, enrarecido, sin salida. Pero el adulto real y verdadero, como el creador predestinado, siente muy bien que necesita irse, renunciar, sobrepasar; irse de algo, de algo *precioso*, valioso; renunciar a algo muy suyo; sobrepasar algo que enamora, que aprisiona.

En Velázquez, ese gesto de despego es, diríamos, tan apagadamente musical, regulado por un *tempo* tan apacible, que casi no se nota, ni se oye, ni se ve; es como si se saliera poco a poco del arte sin sentir; como si se levantara y arrancara del voluptuoso barrizal del arte, no con violencia o decisión heroica a la manera de Miguel Ángel o de Tolstói, sino muy tierna y silenciosamente; como si se fuera de allí -de ese lugar malsano, palúdico, que es el arte-, no escapando por pies, ni siquiera en forma de vuelo, sino por un milagroso acto simple y solemne de *ascensión*.

Ortega ha sentido, como todos, que Velázquez no quiere, propiamente, pintar, entregarse, abandonarse a la embriagadora tarea de pintar; pero al buscarle una explicación a ese raro comportamiento -pues lo de su sospechada pereza andaluza no será convincente-, Ortega topa entonces con algo que despierta en él una cierta fascinación: el muy castizo tema de la nobleza. «En el estrato inicial más hondo de su alma Velázquez encontraba este imperativo: "Tienes que ser un noble". Velázquez será un gentilhombre que, de cuando en cuando, da unas pinceladas». Es muy posible que Velázquez haya querido, incluso con gran empeño, ser considerado un señor -como tan maliciosamente supone Ortega-, pero es un disparate ciego hacer de ese rasgo demasiado humano el motivo de su abstinencia pictórica. Velázquez no trata de sacrificar y trocar su plebeya condición de pintor por su otra condición de cortesano; cuando se desentiende o va desentendiéndose de la pintura, sólo obedecerá -sin mezcla de biografía- a lo que llamaríamos, ahora sí, el «estrato inicial más hondo de su alma» de creador, de su ser creador. La desgana de Velázquez es hija legítima, directísima, de su propia índole creadora y no una desdichada consecuencia de sus preocupaciones de abolengo. No es que deje de pintar, sino que... *aspira* a no pintar; lo suyo sería, pues, como un alto ideal imposible; un ideal que fuera lenta y oscuramente madurando, pero inalcanzable en definitiva. En él, no es tanto la escasez de lienzos pintados como esa extraña facultad que tienen los suyos de no ser -14- cuadros, de esquivar, de evitar ser cuadros, de salvarse de ser cuadros; es aquí, en esta anomalía, donde sentimos, no su indolencia y parsimonia famosas, sino más bien como una especie de deserción, su valiente deserción del arte, ¡del Arte! Pero esta actitud desertora, por extraña que pueda parecer -sobre todo tratándose de un «voluntario», de uno que está en las filas del arte por su propio gusto-, la encontraremos, no ya en el insólito y desdeñoso autor de *El niño de Vallecas*, sino, de una manera más o menos consciente y decidida, en todos los verdaderos creadores. Es una instintiva inclinación fatal, puntual, del creador genuino, aunque resulte, muchas veces, difícil de reconocer, pues suele presentarse confusamente disfrazada de otra cosa: de violenta crisis moralista, como en el extremoso caso de Tolstói, o de miseria suicida, como en el cándido y trágico caso de Van Gogh. Incluso el famoso «inacabado» en la obra de madurez de Miguel Ángel -

que siempre dio ocasión a tan razonables conjeturas falsas- no es, en el fondo, otra cosa que el desvío instintivo, el asco irreprimible que siente el creador adulto, real y verdadero, por la infantil obra de arte lograda, cristalizada, inocentemente mentirosa, ilusoria; Miguel Ángel, de pronto, se detiene, interrumpe su trabajo, deja abocetado un rostro, un pie, no cuando tropieza con una imperfección en el mármol o cuando cambia de idea, sino cuando comprende que, de un momento a otro, ese bloque que ya había conseguido transfigurar, destruir, va a convertirse, de nuevo, en materia, es decir, en escultura.

Vemos, pues, que el arte no es más que un hermoso lugar de paso, un estado -un estado de apasionada y débil adolescencia-, que el artista creador, el creador, siente muy bien que debe dejar atrás. Y esa extraña ley de la naturaleza, Ortega estaba obligado, como «espectador», a descubrirla, y sin duda la habría descubierto si, en vez de partir confiada y descuidadamente de una imagen artificial, ideal, del artista-artista, que le llegaba, sobre todo, del engañado siglo XIX, se hubiese aventurado, como ha hecho con otros enigmas, por los vericuetos de esa figura misteriosa que es el creador, hasta dar con su oscura substancia original. Porque cuando, por ejemplo, Ortega tropieza, en un aristocrático prólogo famoso, con el cazador, con la recia y elegante figura del cazador, no se atiene a su bonita estampa establecida y como impregnada de una crueldad melancólica, otoñal, sino que hurga en lo más hondo, rastrea en lo más lejano y termina por toparse con el hombre mismo; le parecerá entrever que la caza no es algo que hace el hombre, que se le ha ocurrido hacer al hombre, más -15- o menos empujado por la necesidad, sino algo que el hombre es en su centro, en su dentro, y casi, diríamos, sin necesidad alguna, *aparte* de la necesidad. Así, la creación; ésta tampoco es una tarea del hombre, sino una substancia suya, un ser suyo; un ser suyo inexplicable, indescifrable. El creador genuino, al compás de su crecimiento, se alejará extrañamente de su hacer, para alcanzar, en lo posible, su ser, su ser completo, desnudo, desnudado de la adherencia postiza de la obra, de la puerilidad de la obra. Pero claro, este despojo, este autodespojo no puede hacerse desde fuera, sino desde dentro, y no evitando la obra, sino fundiéndola, precisamente, desde su eje interior, en el ser, convirtiéndola en ser.

Velázquez, como todo creador real y verdadero, se alejará tanto de la obra de arte, del arte, que la crítica, el espíritu de la crítica, acostumbrado a verlo y a juzgarlo todo como producto -al que se añade a veces la persona del autor, del productor-, se desconcertará y lo tomará por otro. «Se nos debe confundir con otro», dice Nietzsche. Al entrever que Velázquez no era, propiamente, un artista, es decir, un hacedor de arte, de obras de arte, y que al mismo tiempo la sabiduría pictórica había sido llevada por él a sus últimas consecuencias, se pensó que podía muy bien ser un gran artesano, casi una especie de fotógrafo, o como piensa Ortega, un señor, un gran señor, que, de vez en cuando, da unas pinceladas. No comprende Ortega -y no por error de crítico, sino por descuido de filósofo- que se trata de un creador absoluto, del creador absoluto de criaturas absolutas, completas, vivas; que se trata, en fin, del creador natural, por un acto natural de su instinto -un instinto, no ya de hombre, sino de ser-: por un lado, sin sombra alguna de arte, y por otro lado, sin biografía de persona, sin persona.

Al enfrentarse con Velázquez, lo que más desconcierta es, sin duda, verle desaparecer, no ya detrás de su obra, sino con su obra, o sea, verle irse, irse sin remedio, armoniosamente, musicalmente, hacia el enigma mismo de donde viniera, y, lo que es más escandaloso, sin dejarnos apenas nada... corpóreo, material, tangible, útil, disfrutable, gozable. Alguien dirá que nos ha dejado el cuadro de *Las Meninas*, pero todos hemos sentido que el cuadro de *Las Meninas* no existe, o mejor, que no está en ninguna parte. «Pero ¿dónde está el cuadro?», parece que exclamó Gautier; y no es que Gautier fuera un lince, pero se dio cuenta, como cualquiera, de que el cuadro de *Las Meninas* se ha evaporado, o que en *Las Meninas* se ha evaporado el cuadro, se ha -16- disuelto, se ha fundido, se ha consumido hacia dentro hasta desaparecer. No importa que Gautier pretendiera, con esas palabras, expresar muy otra cosa (él, sin duda, sólo apuntaba a la extrema perfección del tan cacareado realismo velazqueño, tomándolo incluso por una especie de *trompe l'oeil* magistral); lo que importa, dada su decorosa medianía, no es lo que Gautier quiere decir, sino lo que dice sin querer, ya que si los niños, los locos, los tontos y los mediocres no dicen nunca la verdad, muchas veces la tocan, la tropiezan, la... desperdician. Gautier, involuntariamente, y por medio de una frase que es una simpleza, denunció una verdad que ignoraba y que no comprendería nunca, una verdad muy verdadera pero difícil, extraña: que aquí no hay cuadro. Y en *Las Meninas* no hay cuadro porque todos aquellos valores que constituyen un cuadro, los consabidos valores plásticos de un cuadro, es decir, el dibujo, el color, la composición, y también el estilo, no están presentes en ese lienzo único, impar. Ya hemos visto lo que sucede con el color en toda la obra velazqueña, y muy especialmente en *Las Meninas*: todas las tintas han sido allí vencidas, domadas, desvirtuadas. Con el dibujo, Velázquez no parece siquiera tomarse tanto trabajo; el dibujo, simplemente, no ha sido tomado en cuenta.

Si Velázquez no cree en el color, en los colores, menos, mucho menos viene a creer en la línea, las líneas del dibujo. Porque el color, los colores que aparecen en la realidad son algo así como unas irisadas mentiras que nos propusiera la misma naturaleza; son mentiras, pero son mentiras reales, que existen legítimamente como mentiras, como maravillosos vestidos, como hechizos. Pero el dibujo, la línea, las líneas del dibujo, en cambio -por mucho que busquemos en la realidad no encontraremos ni sombra de esas líneas-, son sólo un pobre artificio irreal, una mísera convención, una triste escritura inventada. El color, los colores pueden no ser enteramente verdades, sino el extravagante fruto de nuestra ilusión, un espejismo, pero un espejismo que se produce dentro de la realidad misma, mientras que la línea, las líneas del dibujo -que no existen en la naturaleza- han sido inventadas por la mente y aplicadas, desde fuera y fuera de la realidad, sobre una especie de superficie abstracta, acaso de una belleza infinita, sin fin, sin fondo, marcada por ese frío que fatalmente lleva lo que ha sido tan sólo *ideado*. Por eso Velázquez tiene, ante el color, una actitud de recelo, de desconfianza, pues lo sentirá como un fenómeno engañoso, o más bien ambiguo, oscilante, entre estar y no ser, mientras que ante la línea lo veremos -17- tomar una intransigente actitud de rechazo, de indiferencia total. Velázquez no puede aceptar y adoptar una cosa que hay que empezar por suponerla. Comprenderá en seguida que la línea, las líneas del dibujo son, por una parte, un sistema tramposo, una especie de red para apresar la realidad, y por otra parte, un lenguaje convenido, postizo, para

expresarla. ¿A quién, pues, que no sea un desaprensivo, es decir, un artista, un simple artista y no un creador, puede gustarle semejante trapicheo? Además, Velázquez no quiere, en modo alguno, apoderarse de la realidad, sino al contrario, darle salida, salvarla de sí misma, libertarla; no quiere, como tantos - y muchos de éstos, grandes pintores-, aprovecharse de ella; no quiere aprisionarla y, con la complicidad de su talento de pintor, transformarla después en magníficas piezas de un arte, sin duda, muy meritorio, muy valioso, pero... *villano*, es decir, social, de origen y destinación sociales, o sea, un arte *civil* nacido en una gran cuna general de cultura, producto de una escuela, de un estilo, de unas necesidades comunes, más aún, de las necesidades de esta o aquella comunidad determinada; un arte, en fin, aplicado, necesario, pero que no es ni puede ser nunca creación, criatura. Velázquez parece haber comprendido en seguida que la línea, las líneas del dibujo no son más que una trampa, más o menos delgada y delicada, que intenta de algún modo atrapar los fantasmas vivos, huidizos, de la realidad; pero la realidad que suele quedarse prendida en esa trampa no es nunca real, sino imaginaria, esquemática, plana; no es propiamente la realidad, sino una especie de mapa suyo deshabitado, aunque, eso sí, lleno de señales, de límites, de caminos. (Los mal llamados dibujos de Rembrandt no entran aquí para nada por la sencilla razón de que no son dibujos, ni tampoco «pintura», como he podido pensar otras veces, sino... carne completa, es decir, creación total, corpórea, absoluta, viva; y así sucede también con las obras maestras de los viejos pintores chinos y japoneses.) De aquí que a los únicos que podemos llamar de verdad *dibujadores* sean siempre más bien espíritus curiosos, estudiosos, casi hombres de ciencia -como es el caso descomunal de Leonardo-, que se afanan en medir, calcular, acotar, delimitar, apresar con avaricia las formas reales; pero esas formas, abordadas así, no serán más que formas, las formas vacías, las siluetas huecas de la realidad. Porque la realidad, cuando se siente estudiada, huye. Y eso es lo único que sabe hacer el dibujo, la sutil estrategia lineal del dibujo: estudiar, indagar, subrayar, caracterizar, expresar, pero todo ello... imaginado, convertido en imagen, menos aún, en -18- signo de una imagen. El dibujo no es creación, no acierta a ser creación por ser siempre análisis, conocimiento, no carne viva de la realidad, sino una especie de ciencia suya, ciencia pura de una realidad... ausente. Que la línea no existe lo han sabido, más o menos a tientas, todos o casi todos los pintores (y algunos, como el instintivo y fogosísimo Goya, o como el geométrico, el cartesiano tartamudo Cézanne, han querido formularlo en voz alta), pero ninguno ha dejado, por ello, de servirse de esa misma línea tan negada y vituperada; han recaído siempre en ella, unas veces con disimulo, y otras con descaro, o con remordimiento, o con debilidad, o con sincera provisionalidad. Tan sólo Velázquez se ha mantenido completamente limpio de esa mentira, y no por puritana abstinencia, sino, como sucede con todo lo suyo, por innata naturalidad original, sin necesidad de proponérselo, de imponérselo.

Velázquez no percibe la realidad paso a paso y mirada a mirada, o sea, gradualmente, meditativamente, sino de un solo y gran golpe de vista abarcador, abrazador; no va conquistándola pieza por pieza, parte por parte, para después, reunidas unas con otras, reconstruir una totalidad, sino que la totalidad de la realidad misma se le entrega sin reserva ni resistencia alguna; y se le entrega de ese modo porque siente muy bien que Velázquez no es su

contrario, su extraño, su externo, su investigador, sino su próximo. Velázquez no investiga, no hurga, no se adentra jamás en la realidad -de aquí que no sea un pintor profundo, sino alto-, y más bien parece observarlo todo con un cierto despego, con un aire casi distraído, casi frío. Diríase, incluso, que no pone demasiada atención en las cosas, que no repara mucho en los seres, que no contempla apenas el paisaje; el secreto y la razón de todo ello estriba, sin más, en que la realidad toda, de parte a parte, es suya, suya propia desde siempre, sin haber tenido que salir, como todos, en su persecución. Velázquez no necesita del laberíntico andamiaje del dibujo para poder captar la realidad; las más complejas, imprecisas o pesadas formas reales son llevadas por él graciosamente en vilo, sin descomponerlas ni alterarlas, hasta el remanso claro de su obra, hasta el amoroso purgatorio tibio, vivo, de su obra. En los demás pintores siempre estamos asistiendo al afanoso traslado de la realidad pieza por pieza, y es ahí, en ese agitado viaje, donde las formas se trastocan, se desfiguran y, para que no se pierdan del todo, se *estilizan* finalmente con el auxilio reconstructor del dibujo, mientras que en Velázquez las formas no han sido nunca desmontadas para después volverlas temerariamente a montar, sino llevadas, -19- enteras y verdaderas, por su propio pie, o cuando mucho, tiernamente empujadas, persuadidas. Por eso la realidad que vemos en sus lienzos no se parece en absoluto a la realidad violentada, desapacible, de los realistas, al botín sucio de los realistas. En la obra de Velázquez la realidad ha entrado, con gustosa mansedumbre, como en un redil abierto, libre, y si permanece en él no es porque haya quedado atrapada, encerrada, sino precisamente para poder dar testimonio continuado, constante, de su libertad. Es cierto que la realidad acude sin falta a la cita de la obra velazqueña, y que incluso parece aposentarse en esa obra, en el recinto vacío, cóncavo, de esa obra, pero muy pronto comprenderemos que sólo está en ella de paso, de tránsito. La realidad en los lienzos de Velázquez aparece siempre yéndose; yéndose por el fondo, por la puerta del fondo, una puerta que, a veces, como sucede en *Las Meninas*, es visible, y otras no, pero siempre practicable. El dibujo, pues, no tiene nada que hacer aquí, que dibujar aquí; ya hemos visto que la realidad no va a ser fijada -y ésa es la tarea propia del dibujo: fijar-, sino... soltada, liberada, salvada, es decir, piadosamente, amorosamente abandonada a su ser.

Con la composición Velázquez tendrá, poco más o menos, la misma actitud desconfiada y desdeñosa que le hemos visto adoptar frente al color, los colores de la pintura, y frente a la línea, las líneas del dibujo. La composición, la ley de la composición, no es que no exista, existe, eso sí, e incluso existe dentro mismo de la realidad, del cuerpo de la realidad, pero no dentro de la vida, de la vida real; la composición es una ley real pero sin vida, aparte de la vida, es decir, puramente estética, geométrica. No se trata, como sucede con el color, de un fenómeno, de un efecto, sino de una ley, de una ley ideal, espiritual y, claro, aplicable; pero la ley de la composición necesita, para empezar, algo, un trozo de realidad o un trozo de pintura acotados, limitados, algo, en fin, donde exponer, donde imponer esa ley. Para que la ley de la composición pueda ser aplicada se necesita partir de unos espacios cerrados, delimitados, convenidos, establecidos; sólo entonces puede empezar a ordenarse, a componerse una composición. La composición de un cuadro está siempre sujeta al cuadrado, al rectángulo inicial; más aún, es hija directa suya. Sin marco, es decir, sin el

límite del marco no llegaría a formarse jamás una composición.

Para Velázquez, la realidad viva no tiene límites, sino que es más bien imprecisa, movida, fluida, continuada; y a su pintura, claro, le sucede lo mismo. A Velázquez no -20- le puede interesar una realidad compuesta, dispuesta de un cierto modo, plana, encajonada, inmóvil, fija. Los cuadros de Velázquez no es ya que estén abiertos de par en par, sino que carecen de cuadratura, que no son en absoluto cuadros; todo eso que vemos ahí podría muy bien caer más a la izquierda, y tal perro despertarse y marcharse, y Felipe IV desplazarse o sentarse, y la infanta Margarita cambiar de humor o enjugarse la frente, y el bufón don Juan de Austria pedirnos permiso y desaparecer. No es que las figuras de Velázquez finjan, con una cierta mímica, estar en movimiento, en agitación, como las de Rubens, pues no hay nada tan pasivo como sus pasmados personajes, sino que todos estos seres, apareciendo precisamente en calma, los sabemos movibles, cambiantes, inseguros. Están aquí, delante de nosotros, pero podrían estar en otro sitio y de otra manera. En un lienzo de Tintoretto, la gesticulación desorbitada, exagerada, teatral, de sus figuras, no descompone nunca la composición, la preconcebida composición, sino al contrario, muchos de esos gestos extravagantes, innaturales, han sido llevados hasta el delirio precisamente para poder hacerlos coincidir con ella, con sus leyes; tendremos entonces delante de los ojos una imagen parada del movimiento, o sea, un movimiento eternizado y una ley de la composición cumplida.

A Velázquez no le pueden importar ninguna de esas mojigangas estéticas; él viene a muy otra cosa, él parece venir no para intentar conquistar la realidad, ni para expresarla, ni para reflejarla, ni para adularla, pues ahora resulta que ni siquiera es la realidad lo que le interesa, sino la vida; él parece venir a toparse con la vida, a encontrarse con ella, a cruzarse con ella, pero no egoístamente para vivir más, ni siquiera mejor, pues nadie como él ha tenido una conciencia tan clara, tan sabia, tan conformada de nuestra condición de pasantes, de transitantes. Su estar de paso -sin asomo de patetismo ni de resignación- no le produce ningún desasosiego, ni tampoco ese escepticismo vividor, frescachón, campante, en que suelen caer tantos (a veces, pueblos enteros) cuando descubren, de pronto, que son mortales. Velázquez se diría en posesión, más aún que de un secreto vital, de un secreto... central, centro de un todo que fuese mucho mayor que la vida, un todo que abarcase desde antes de la vida hasta más allá de ella; dueño absoluto de algo muy sencillo pero difícilísimo de obtener, que no hay que obtener, sino tener de antemano. Es como si, desde siempre, y con una certidumbre casi animal, Velázquez hubiese sentido y pensado que la -21- vida no es, como vanidosamente suele sentirse y pensarse, algo para nosotros, para nuestro uso, para nuestro particular disfrute o aprovechamiento, sino más bien al revés, que nosotros somos algo para ella, destinados a ella. Y no es tanto que la vida nos necesite, que necesite de nuestro apoyo, pues ella puede muy bien mantenerse en pie, vivir por sí misma, aunque parece aceptar, acaso desear, más que una participación nuestra, activa y útil, algo como un... homenaje. Para *ser*, sin duda se basta ella, pero le gustaría ser reconocida, valorada, cantada. Velázquez ha escuchado, quizá mejor que nadie, más claramente que nadie, ese deseo, la voz apagada y entrecortada de ese deseo. La realidad, por más que lo enamore, no logra

retenerlo, entretenerlo demasiado, porque, en definitiva, ella no es más que una hermosa corteza exterior, y lo que él ha escuchado es más bien una jugosa savia interna. Para Velázquez, la realidad, el cuerpo de la realidad, es algo imprescindible, pero también sin mucha importancia, o sea, es algo que, siendo absolutamente imprescindible, no es decisivo; lo decisivo estará dentro, encerrado dentro, transparentándose. Velázquez pinta esa transparencia, no quiere pintar más que esa transparencia; de ahí que la realidad que termina por presentarnos -tan veraz- no sea propiamente realista, es decir, corpórea, pesada, abultada, sino imprecisa, indecisa, insegura, movable, casi precaria, me atreveré a decir. La realidad en los lienzos de Velázquez es como una realidad de humo, humosa, neblinosa, delgadísima. Velázquez ya hemos visto que no quiere pintar cuadros, pero aunque quisiera, con esa realidad casi fantasmal que tiene entre las manos, no podría formar cuadro alguno, porque los cuadros se forman, precisamente, con cuerpos materiales, con presencias de bulto, con relieves evidenciados por el claroscuro pictórico. Su pintura, o lo que irremediamente queda de pintura en su obra -ésta también irremediable-, no es nunca un canto adulador, exaltador de la realidad, sino el claro, calmo, alto homenaje a un vívido centro misterioso que la realidad lleva en sí pero que no es ella.

Un adulador de la realidad sería, por ejemplo, Ribera; y un exaltador, Goya. Pues el gran baturro, que antes habíamos tomado por un visionario, por un imaginativo, por un inventivo, ahora nos resulta mucho más atado a lo real que Velázquez; bucea, revuelve con furia, se embarulla gustoso en la realidad, la destaca, la contrasta, mientras que Velázquez se mantiene siempre limpio, desentendido de ella. Goya, el intenso, terco Goya, será decididamente un apasionado realista, que parece esperar muchísimo, -22- quizá todo, de la realidad. Velázquez, en cambio, no espera de ella apenas nada. Velázquez sabe que la realidad está ahí, figurando la vida, dándole figura a la vida, pero también desfigurándola, enmascarándola. La realidad es verdad, pero es como una verdad... lastimosa, digna de lástima; Velázquez ha sentido en seguida la pobreza, la indigencia de esa realidad en pena, en pecado, atribulada. Esa pobre, lastimosa realidad, Velázquez la contempla lleno de amor, pero no enamorado, apasionado, sino lleno de un piadoso amor impersonal, como ha sido siempre el amor de los grandes redentores. Velázquez no puede caer en el amor, en el avariento amor a la realidad ni en el mezquino amor al arte, ya que el suyo no es un amor de amar, sino de *rescatar*. De aquí que su obra termine por ser una especie de purgatorio, entre doliente y apacible, expiante, purificante. Toda la realidad, la más hermosa como la más horrorosa, sin distinguos, será bien acogida en ese santo terreno de su pintura, y no es que confundiendo unas cosas con otras le parezca igual o le dé igual todo, sino que todo eso que él percibe en sus diferencias como nadie -ya que está dotado de una mirada y una comprensión excepcionales-, todo eso tan rico y tan vario, viene a estar igualmente en pena, en penitencia. Para Velázquez, belleza y fealdad no son lo mismo, pero están en pecado lo mismo y valen, pues, lo mismo. La deforme figura de Maribárbola ha sido acogida por Velázquez en su gran lienzo de *Las Meninas*, no para contrastarla caricaturescamente con las demás, ni como un elemento característico, pintoresco -como habría hecho el genio de Goya montando en seguida su barracón de feria para la desalmada explotación de monstruos-, sino casi como una flor, como una flor un tanto

desproporcionada (a la manera, por ejemplo, de los girasoles), fuera de escala, contrahecha, pero viva, con la legitimidad de la vida y recibiendo muy confiadamente en el rostro la luz tierna, igualatoria, del día velazqueño. Porque la luz de Velázquez no es, como suele ser la de otros muchos pintores, una luz... pictórica, es decir, ocupada en modelar, en resaltar las formas, las bellas formas del mundo; no es una luz estética, sino ética, buena; es, en fin, una luz que luce para todos, aunque es cierto también que de esta luz de Velázquez no se puede decir nunca que luzca, que brille, que actúe; es, y nada más, con eso le basta; no es una luz intensa y afanosa, que quiera con ahínco apoderarse de esto o de aquello -como le sucede a la luz de Rembrandt-, sino una sosegada luz reparadora, consoladora. Es una luz que sólo quiere claridad, simple claridad, poner armoniosamente en claro todo.

-23-

Pero esta luz igualatoria, que parecía en efecto lucir igual para todos y aclararlo todo, tropezará un buen día con una extraña criatura, *El niño de Vallecas*, y quedará prendada de su rostro, de la divina bobería de su rostro, de su divino rostro; la luz entonces alterará, por esta vez, su natural y modosa condición, convirtiéndose en otra luz, en una luz más alta, más elevada. Es como si la luz, la simple luz del día, al tropezarse con ese rostro lo encontrara ya iluminado, ocupado por una luz anterior, interior, y no tuviera más remedio, de no pasar de largo, que fundirse con ella, que añadirse a ella. Es una faz, diríase, naciente, como una luna naciente, dolorosamente luminosa, y también dichosa, plena como una hostia alzada y redentora. *El niño de Vallecas* es todo él como una elevación, como una ascensión. Todos los retratos velazqueños vienen a ser como altares, pero *El niño de Vallecas* es el altar mayor de su obra, el escalón supremo de su obra desde donde poder saltar, pasar al otro lado de todo, más allá de todo. En ese rostro tierno, manso, santo, animado por una sutil mueca agridulce, es donde con más limpieza parece producirse el sacrificio de la realidad, y también el sacrificio del arte. En los demás retratos de bufones Velázquez aún conserva una actitud de hombre particular y bueno, amparador de unas figuras humanas lamentables, pero en *El niño de Vallecas* todo eso ha desaparecido; aquí, pintura y realidad -sin ser alteradas ni evitadas- parecen trocarse, de pronto, en otra cosa, en algo como un cántico, no un cántico artístico, sino un cántico sagrado, es decir, en una especie de misa cantada, en ¡Gloria! A *Don Antonio el Inglés* y al *Calabacillas* -por lo demás, como también hace con *Felipe IV* o con el *Príncipe Baltasar Carlos*- Velázquez los había observado compasivamente, sin complacencia ni crueldad caracterizadora, pero sí fijándolos en su mísera condición; había sentido por ellos misericordia, pero eso no podía salvarlos, sino dejarlos más perdidamente en la tierra, hundidos en la tierra. Ante *El niño de Vallecas* Velázquez no actúa en absoluto, no se compadece, no se lamenta, no sufre ni se complace, no se burla o ensaña, ya que ha logrado, por fin, su más perfecta pasividad creadora; a *El niño de Vallecas* Velázquez lo deja, intacto, vivir, venir a vivir, a estarse entero y verdadero en su gloria de ser vivo, dueño en redondo de su ser central. ¿Qué importa, pues, que por fuera, accidentalmente, resulte ser un enano, o un bufón, o un bobo, o un loco? Y por otra parte, ¿qué puede importar que esto sea un lienzo, unos trazos, unas pinceladas, unos colores, unas formas, si todo eso que constituye la pintura, la hermosa tarea de la pintura, -24- ha sido

sobrepasado, vencido por completo? Lo uno y lo otro, es decir, todas esas «circunstancias» juntas, pertenecen a la realidad, a la simple realidad, y ya vimos que Velázquez se había desinteresado, distanciado de ella. Ahora, ante esa extraña criatura de Dios, Velázquez permanecerá, completamente inmóvil, tenso, sin decir nada, y dejará que hable la criatura misma, o mejor, su ser desnudo, su ser solo, libre, liberado, salvado de sí. Pero *El niño de Vallecas* no articula palabras: nos mira, nos mira entre arrobado y desdeñoso, melodiosamente lastimero, dolido, sonreído; al mismo tiempo que inclina, dulce, la cabeza hacia un lado, parece levantarla en un gesto altanero de autoridad redentora; parece que intentase dar a entender algo muy difícil, *excesivo* para nosotros; que nos llamara y arrastrara hacia su extraña orilla, acaso lleno de pena y vergüenza de saberse en la verdad, mientras nosotros seguimos aquí, en la realidad únicamente.

Pero todo esto no tiene ya nada que ver con el arte, con el gran juego del arte, con las grandes artesanías del espíritu. Si logramos seguir a este despectivo señor de la pintura en su milagrosa y simple ascensión, nos encontraremos, de repente, en un lugar... silencioso, casi vacío, limpio, sin rastro apenas del turbio y ajetreteado quehacer estético. No es un lugar de jolgorio, de fiesta, de acalorado carnaval, como viene a ser aquel otro donde se producen las artes, pero es un sitio claro, despejado, placentero, incluso alegre, de una especial alegría tranquila y vigorosa; es un sitio sin apenas nadie ni nada -pues muy pocos y muy pocas cosas resisten este vívido y austero aire sano-, pero, sobre todo, no encontraremos en ese lugar a los artistas, a los afanosos cultivadores del arte, ni pueden estar, en consecuencia, todos aquellos que pululan siempre en torno: estetas, *amateurs*, gustadores, historiadores, juzgadores, teóricos, críticos. Si no hay producto, obra que trajinar, estudiar, manosear, ¿qué podrían hacer aquí todas esas pintorescas personas? Éste no es un lugar de trabajo, sino de vida. El arte, la industrioidad del arte, ha quedado allá lejos, como una pasión pueril, juvenil, petulante, vanidosa, tonta.

-[25]-

△▽

Anotaciones

Todos hemos caído alguna vez en la tentación de hermanar a Velázquez con Cervantes. Es cierto que encontraríamos muchas semejanzas: un ritmo, un «tempo» lento, sereno, acompasado; una cierta frialdad; objetividad insobornable; nada de vaguedades líricas ni exaltaciones; no un realismo obcecado, sino tierno, amoroso; un buen gusto interno, fresco; involuntaria grandeza; orgullosidad simpática; abandono y despego del arte; salud, una salud de hierro, pero fina; mirada clara. Mas... Cervantes, de pronto, cede -claro que de una manera magistral- a la endiablada debilidad del humor; es cierto que en seguida se rehace, pero recaerá de nuevo una y otra vez. Así, Velázquez, a quien por fin habíamos hermanado, se nos queda otra vez solo, no *superior* a Cervantes -pues en esas alturas todo *vale* por igual-, sino como más limpio únicamente, ya que ha sabido y podido evitarle a su obra la flaqueza de la sátira, de la crítica. En *Las Meninas*, en *Las Hilanderas*, en los *Bufones*, en

los retratos de Felipe IV en *Mercurio y Argos*, en la *Venus*, no hay nunca la más leve socarronería. Se podría pensar que hay algo de eso en el retrato del *Papa Doria*, de Roma, pero tampoco es verdad; lo que sucede aquí -y ello provocaría la confusión- es que distinguimos, en efecto, dentro del cuadro, una fuerte intención crítica, un juicio muy agudo, una ironía de través, pero éstos no le pertenecen a Velázquez, sino al Papa, es decir, que todo ello no va embarcado en la mirada velazqueña -que sigue aquí manteniéndose imperturbable-, sino que parte de *Inocencio X* hacia... nosotros.

Se me podría decir que en *Los Borrachos* sí hay cierta *guasa*, pero se trata del cuadro menos velazqueño que existe: pesado, espeso -aunque tenga trozos de pintura-pintura admirables-, chabacano, vulgar, sin respiración. De no ser por un tazón blanco lleno de vino tinto que alguien sostiene entre sus manos, se diría que este cuadro es, en realidad, de *otro*, de un pariente o de un criado de Velázquez, pero en ese tazón de vino -en su justeza, en su delgadez, en su quietud viva- se asoma, de pronto, don Diego entero y verdadero, y ya no podemos *desatribuirle* esa pintura -26- gruesa, *grossolana*. La idea burlona de *Los Borrachos* -que ha sido siempre tan celebrada-, como la *intención* del *Menipo* y del *Esopo*, no parece verdaderamente una *ocurrencia* de Velázquez -él no tiene ocurrencias, sino pensamiento interno-; parece más bien algo ideado, charlado entre varios, salido de una tertulia de «barrocos» que Velázquez hubiese tenido la debilidad de escuchar.

Una actitud como la de Velázquez, tan desapasionada, tan seca, es poco atractiva para los entusiastas fanáticos de pintura, del arte de la pintura; acostumbrados éstos a contemplar los vistosos espectáculos artísticos, Velázquez les parecerá como aburrido y triste. Pero Velázquez no es triste; puede, acaso, serlo la realidad que tiene delante, y ya procurará él que no nos pese demasiado. En Velázquez no encontraremos jamás burla, humor, ironía, pero se trata, sin embargo, de un temperamento alegre, limpia y seriamente alegre. Incluso en algún momento parece sonreír, pero no de una manera irónica y censurante, sino como suelen sonreír los grandes redentores, los grandes perdonadores.

La obra de Velázquez no tiene apenas nada que ver con la pintura española. Se trata, claro está, de un español, incluso de alguien sumamente español -aunque tenga un cierto tornasolado portugués-, pero su obra no pertenece a la escuela española, ni tampoco a la italiana, ni a la flamenca, ni a la china. En realidad, allí donde Velázquez pinta no hay escuelas, ni maneras, ni estilos: Velázquez pinta a la buena de Dios.

Las grandes obras españolas nacen como a regañadientes, pero se mantienen después en pie con una feroz altanería. El arte español, lo español en suma, es como si tuviera, no ya el atrevimiento y el descaro de existir -según vemos en lo italiano-, sino el desprecio y la arrogancia de existir.

Pedro Berruguete o José de Ribera parecen haber pintado con ese implacable realismo que los caracteriza, más que por amor o adhesión a la realidad, como una *oposición* a ella -ni siquiera como una competencia-, e incluso me atreveré a decir que con una rencorosa enemistad respecto a ella.

Pero aquello que el español le opone, extrañamente, a la realidad, no es nunca la fantasía, ni la imaginación, ni el sueño, -27- sino que le opone... más realidad, una mayor, más feroz, más frenética, más encarnizada realidad.

Ribera parece como si estuviera siempre culpando a la realidad de no ser bastante real, de no ser suficientemente ella misma, y cuando traza el codo, el vientre de un pobre viejo encargado de representar a san Jerónimo, lo hace con tanto ahínco, con tanta apasionada antipatía, que es como si le escupiera a la misma realidad una especie de lección.

Todo eso es castiza escuela española de pintura, y no -como se supone siempre de Ribera- escuela caravaggiesca. Caravaggio es el simple ideador de una burda receta para iluminar cuerpos; es el inventor de un sistema nuevo de iluminación efectista. Caravaggio, aparte de ser un pintor bastante mediocre, no funda ni constituye una escuela, sino una manera contrastada, subrayada, eficaz, de iluminar los objetos y las figuras reales.

Claro que Ribera -que sí es un pintor de primer orden- no es toda la pintura española, pero *eso* que él es con tanto empeño (con tanta saña) resultará ser una constante, más o menos violenta, que habita dentro de todas las obras españolas de creación, con la salvedad, eso sí, de las obras de Velázquez, de Cervantes, de san Juan de la Cruz, y... de algún otro que no consigo encontrar ahora; con la salvedad de esa obra que Velázquez terminará por darnos, ya que había partido, como todos, de la misma gustosa y fangosa charca castiza, como puede verse en *La vieja friendo huevos* o en *El aguador*, que vienen a ser casi dos cuadros de Ribera.

Pero Velázquez no podía quedar prisionero de su misma placenta original. Pronto se libraría de su casticismo, y lo que es más importante, sin esquivarlo, ya que lo castizo no puede, sin poner en peligro lo mejor y más substancioso, ser esquivado, negado, renegado. Lo castizo debe ser... cruzado, dejado atrás como algo, diríase, materno, tierno, que no podemos llevar con nosotros y es necesario olvidar, pero olvidarlo amorosamente. Velázquez, Cervantes, san Juan serían, pues, en España, los más altos olvidadores.

-28-

Velázquez, Cervantes y san Juan de la Cruz serán los que no se obcecan, los que no se ofuscan, los que no se obstinan, porque todos los demás, o casi todos -Berruguete, Ribera, Ribalta, Valdés Leal, Zurbarán, Murillo, Lope, Quevedo, santa Teresa, Goya, y claro, después se suma y sigue con Rosales, Nonell, Regoyos, Unamuno, Solana-, se mueven gustosamente, dramáticamente, en ese entrañable y succulento barro castizo, ciego.

Barro castizo, ciego, y, más que ciego, sordo; lo castizo es sordo, o más exactamente, no escucha. Hay en todo lo español, incluso en aquello que puede parecer más alejado de la cerrazón y la opacidad, algo así como una sordera voluntaria, una sordera, diríamos, gustosa, orgullosa, y si se quiere, llena de arrogante hermosura, pero que lo ahogará, lo estrangulará todo.

Nos encontramos, pues, muy lejos del complaciente y mimoso rostro italiano, del *fascino* italiano. De ahí que para un español extremo, engeguado de casticismo, la pintura italiana no sea más que un poco de belleza maleable, aduladora, ligera, cínica; y para un italiano típico, castizo -descaradamente aposentado en la hermosura-, la pintura española no sea más que un poco de *fealdad ensoberbecida*. Claro está que cada uno de estos dos casticismos se equivoca al juzgar y al estimar a su contrario, pero no en su caracterización del otro. Es cierto que la pintura italiana es muy *aparente*, muy *fingida*, y que la pintura española es *desagradable*, *cerril* pero eso no les da ni les quita valor, no las valoriza, sino que las caracteriza nada más, las hace reconocibles, las retrata *por fuera*. Las características de una obra no son la obra; el rostro de una obra no es nunca la expresión o revelación de su alma, la ventana abierta de su alma, como se supone, sino más bien su cáscara, su máscara, o sea, aquello que precisamente la oculta.

Pero el *público* -quiero decir los estetas, los entendidos, los conocedores, los gastadores- a una obra le pedirá muy afanosamente carácter, rasgos característicos, porque en eso consiste su apasionante juego, en diferenciar, en contrastar, en destacar, en reconocer, en moverse con agudeza y sapiencia en las intrincadas marañas estilísticas. Es lo que hará de Velázquez un hueso tan misterioso, tan difícil de roer para los entendedores -29- de pintura: no le encuentran filiación, parecido histórico, fisonomía determinada, fisonomía conocida ni, por otra parte, un rostro *nuevo*.

Velázquez se encuentra tan lejos de la descocada belleza externa de la pintura italiana como de la bronca y ríspida fisonomía de la pintura española. Se encuentra muy lejos también de los concienzudos pintores flamencos, de los chatos pintores holandeses. Ni siquiera podemos hacerlo coincidir con Rembrandt, porque el gran pintor de Leyden ha sido atrapado por la... genialidad, por el feo y frívolo vicio de la genialidad, que lo mantiene siempre ebrio y, sobre todo, *empachado* de pintura-pintura, no de arte -como algunos italianos-, pero sí de pintura, de genial *grossolanería* pictórica.

Para que pueda situarse y entenderse lo que pretendo expresar a continuación, empezaré por decir que la *Betsabé* de Rembrandt que está en el Louvre es uno de los nueve, o dieciséis, o veintitrés cuadros que prefiero de toda la Pintura. Es uno de los más altos que existen, y también más resistentes, más consistentes. Pero su altura diríase que está fija, detenida, o sea, que tiene altura pero no tiene... elevación. No es que los personajes de ese lienzo no estén vivos -quizá no exista otro desnudo así, tan intenso y concentrado-, pero se tratará de una vida aprisionada, encerrada viva en la solemne inmovilidad de la obra. En Rembrandt todo ha quedado pegajosamente atrapado en la caja de la pintura, y sus personajes, por muy humanos, expresivos y vívidos que puedan ser -y lo son al máximo-, siempre estarán inmersos en un aire que no es el aire respirable de la naturaleza, sino el *aire ficticio* de lo pictórico. Claro que desde el punto de vista del arte, del arte de la pintura, todo está en su sitio y no hay nada que decir, pero ahora Velázquez nos había enseñado a ser libres, a no dejarnos manejar por las prestigiosas leyes del arte, a no dejarnos imponer despóticos principios estéticos, y buena, tiernamente, nos había ido recordando nuestra hermosa y honrosa condición de hombres simples, naturales.

Como es muy evidente que Rembrandt no tiene buen gusto y Velázquez sí, el pobre avisado, el precipitado entendido concluye que Rembrandt es más verdadero, más recio, más humano, más próximo al hombre natural que Velázquez, mientras que éste se le presenta como más compuesto, más refinado, más señor. En realidad, -30- Velázquez es el hombre mondo y lirondo, sin adobos, mucho más desnudo que Rembrandt; la elegancia y el buen gusto de Velázquez no surgen de un elaborado orden social ni estético, sino de una *limpia desnudez originaria* que está en el hombre, que es del hombre, mientras que la vulgaridad y basteza de Rembrandt son un complacido contagio de lo ciudadano, de lo portuario, es decir, cultura, una especie de *tiña cultural*.

La *Betsabé* es un cuadro tan alto, de tan alto rango, que la basteza y vulgaridad -de donde, no obstante, ha surgido- no tienen ya poder alguno. Nos encontramos ante una obra absoluta, y de un empaque solemne, majestuosa, es decir, aristocrática; pero esta aristocracia no es la de Velázquez; esta aristocracia no es más que una suprema categoría artística, una soberbia artística, no una humilde excelencia humana. Rembrandt ha logrado dotar a esta obra de un nivel superior, pero ella, la obra misma, al recibir tantos dones, tantas marcas de nobleza, se ha... engraido. El cuadro, pues, mostrará, embotado de satisfacción, su alta categoría, presumirá, se pavoneará de su alcanzada aristocracia, es decir, hará de su aristocracia una plebeyez. La *signorilità*, en cambio, de Velázquez, su aristocracia subterránea -no su vaga nobleza ni su sabida elegancia física, personal, sino su firme y silenciosa aristocracia de creador-, es más bien como una... modestia radiante.

Velázquez, sin *fundar* nada -se diría que siente una especial aversión por las fundaciones, por las aportaciones-, no se asocia a nada tampoco, ni a nadie. No tendrá, pues, más pariente próximo que Tiziano; pero ni siquiera éste resulta ser de su familia; es un amigo, un simple amigo, aunque de capital importancia para él. No se trata aquí de parentesco ni discipulaje. Tiziano no influye propiamente en la obra velazqueña: asiste a su encarnación, la testifica nada más. Tiziano no le sirve a Velázquez de padre, ni de abuelo, ni de maestro, sino de amigo, de amigo mayor, de anciano amigo. Tiziano nos certifica, nos asegura que Velázquez existe. No se le parece en nada, pero Velázquez, tan esquivo, tan recio a sentarse a la mesa, a la suculenta mesa de la gran comilona pictórica, necesitaba al menos apoyarse en alguien así, de evidente sensualidad y corporeidad, para no desaparecer del todo.

-[31]-

△▽

Otras anotaciones

I

Después de un cierto período de tiempo que vino a ser de gran *oscuridad* para Velázquez -acaso coincidente con la aparición de *El Greco* de Cossío y las

primeras experiencias, en París, de un *arte nuevo*-, ahora, es decir, en estos últimos treinta y cinco años, parece volverse poco a poco a un interés más serio por su figura y su pintura. Se trata, sin embargo, de una curiosidad y una atención muy marcadamente científicas, investigadoras, estudiosas, exploradoras. Cuando hace poco se celebrara el tercer centenario de su muerte, los historiadores, los técnicos, los sabios, se dieron, naturalmente, cita, y los vimos *partir* juntos como para un... safari.

Pero Velázquez -pese a su sencillez y claridad, o por ello mismo- es uno de los más difíciles y misteriosos creadores que existen, y de todas las batidas de caza que se organizan de vez en cuando, acosándole, él viene a quedar siempre fuera, sin que por ello pueda decirse que huya ni se esconda. Velázquez, intacto, impávido, sigue *aquí*, aquí entre nosotros, y no *allí*, que es donde siempre nos empeñamos en situar aquello que buscamos. Velázquez sigue tranquilamente aquí, en *su sitio*, un sitio fijo pero palpitante.

Velázquez no es una figura de bulto -como Goya-, sino transparente. Goya sí es *pieza*, pieza de peso, y aunque peligrosa y trabajosa, resulta posible alcanzarla y cobrarla o al menos cobrar algo de ella, no volver con las manos vacías. Pero a Velázquez -sin peso, sin cuerpo, sin relieve, sin brillo, sin voz, sin carácter, sin *genio*- es natural que no se le pueda perseguir, y no porque nuestras armas sean defectuosas o nosotros cazadores demasiado torpes, sino porque él no es pieza.

Velázquez parece formado con esa rara substancia, mezcla, diríamos, de sencillez y totalidad, que sólo encontraremos en los seres más altos y... más pobres, más inagotablemente pobres. No se trata, pues, de una categoría artística superior, sino de una humilde condición original, como de algo muy cristalino que la misma naturaleza -32- guardara celosamente para darlo, de tarde en tarde, a unos pocos, a unos seres elegidos por ella y por ella marcados con una especie de *cordura última*, de una cordura sin razón, sin razones.

Junto a estos seres apacibles, silenciosos, no propiamente seráficos, sino *dramáticos quietos*, aquellos otros seres turbulentos y en guerra, que pueden muy bien llamarse Dante, o Shakespeare, o Miguel Ángel, o Rembrandt, o Goya, o Nietzsche, son terribles fanáticos furiosos, ciegos geniales, desesperadas fieras; es decir, *piezas*, grandes piezas, caza mayor. Pero Velázquez no es caza mayor ni menor. Y no es que su obra sea pan comido; por el contrario, en torno a ella todo se va erizando de cuestiones, pero el centro vivo de esa *impersonalidad* que es Velázquez no se puede abordar como una cuestión. En cuanto nos colocamos delante de una obra viva con el ambicioso y avaricioso interés de descifrarla, ésta desaparece de la manera más engañadora, o sea, *quedándose*, entregándonos todo *lo que tiene* y que *no es*. A Velázquez, como a todos esos otros seres tan escuetos, no se le debe acosar, acorralar; ni siquiera se le debe abordar y preguntar, puesto que se trata de un silencioso indomable. Sólo se le puede... *reconocer* a simple vista; pero, claro, para ello (no es que se necesite «entender de pintura», como pretende una falsa idea puesta en circulación, temerariamente, por el crítico al uso, profesional) tan sólo se necesita *crear*, es decir, recordar siempre que estamos rodeados de milagros, que la realidad entera es milagrosa, recordar que entre nosotros

circulan a diario santos, santos disimulados, santos difíciles, que no sabemos identificar.

Pero no se trata de la *canonización* de Velázquez, como algunos, al leer ciertos escritos míos, pudieron suponer; sólo se trata de que a Velázquez, por más que se quiera, no lo encontraremos nunca allí donde reina la persona, ni siquiera allí donde reina el espíritu, ya que más bien parece no tener espíritu, no conocer la complejidad turbia, farragosa y emborronadora del espíritu. Lo suyo es como una claridad de alma; un signo, pues, de santidad, una especie de santidad. De ahí, sin duda, la insatisfacción que produce su obra en los estetas, aun cuando, como sucede hoy, a esa obra se le haya concedido todo. En su pintura, hasta el más tonto advierte en seguida una cualidad que no le pertenece al arte, que no es ya del arte; y esto, claro, ofende, o desilusiona, al insaciable catador artístico. Tropezar, pues, con esa *rareza* de su obra es lo que provocará, aun en aquellos que ya le han concedido tanto, una cierta -33- desconfianza. Es entonces cuando veremos a todos tomar sus medidas, investigar, hurgar, deletrear, y no de mala fe para encontrarlo culpable, sino para *justificarlo*. Y es así como la delicada, inasible, límpida figura de don Diego, una vez convertida en cuestión, ya nadie puede volverla a *su ser*, y se les extravía, se les hunde sin remedio en la espesa maraña circunstancial de la Historia del Arte, del gran novelón por entregas de la Historia del Arte. Y ya está el Barroco en danza.

El Barroco, no es propiamente que no exista en la obra de Velázquez -por el contrario, existe, incluso en gran cantidad, pues una de las más tercas voluntades de lo barroco es existir en donde sea y como sea, existir con furia por encima y por dentro de todas las cosas y, muchas veces, a costa de las cosas-, sino que se ha deslizado desde luego en ella, pero en situación de parásito, llevando una existencia -no una vida- de parásito. Lo que ha equivocado a muchos es ver que Velázquez no se defiende de lo barroco, y que, no contento con dejarlo circular alrededor, en muchas ocasiones parece acogerlo caritativamente.

Velázquez no se opone a lo barroco, y lo deja, con toda tranquilidad, entremezclarse a su obra, *aprovecharse* de su obra, ya que desde ese lugar en que, a pesar suyo y con humildad natural, se encuentra aposentado -y que viene a ser como una fortaleza abierta de par en par-, o sea, desde *su sitio*, no puede temer nada, temblar por nada.

II

Se ha dicho: «El Barroco es... lo que sobra». Como definición un tanto pintoresca, no me parece mal. Posiblemente, yo la retocaría un poco, y diría más bien -en caso de aceptarla- que el Barroco es el arte de lo que sobra, o mejor, que lo barroco es todo aquello que sobra hecho arte, hecho estilo.

Debo dejar bien sentado que no se trata aquí de una aversión o enemistad mía por el Barroco en favor de otro estilo; no se trata de contraponer estilos en

una especie de lucha o competencia, ni se trata -como a veces ha podido interpretarse ante la idea tan pobre que tengo del estilo en sí- de una negación. No he dicho nunca que el estilo no exista, pero sí he querido decir siempre (quizá sin lograr expresarlo -34- del todo) que *eso* que es el estilo, y que existe con tanta corporeidad, no es, desde luego, el hombre. Es mucho más fácil que el estilo sea... *lo que no es el hombre*, algo que el hombre, a fuerza de industria y de arte, logra formar y colocar al lado suyo, en sustitución, precisamente, del hombre *directo* que no acierta a ser. El estilo es una cárcel fabricada por el hombre para guarecerse en ella cuando tiene miedo, cuando se siente perdido, cuando no acierta a ser libre. El estilo, pues, no puede ser el hombre, sino, acaso, una especie de comportamiento suyo.

Los grandes momentos estilísticos pertenecen a esa parte de la realidad - muy considerable, claro, pero incompleta- que sucede en el tiempo, o más exactamente, en una *superficie* del tiempo; el Barroco es uno de esos vistosos instantes y, sin duda, uno de los que tienen un suceder más ajetreado, más contrastado; de aquí que resulte un material tan lleno de peripecias, bueno para ser empleado en ese gran folletón que van escribiendo los historiadores.

Velázquez no puede ser barroco -ni ninguna de esas otras cosas- porque apenas si *actúa*; es uno de esos seres misteriosos -¡tan simples!- que sólo vienen a decirnos que *todo eso que estamos viviendo* no es apenas nada, aunque *válido*, ya que ellos conocen, no otra realidad, sino una parte *más viva* y *más escondida* de la realidad, la parte que *no sucede*, y por lo tanto, que no es muy novelable. Velázquez parece decirnos, o dar a entender, que la realidad... casi no tiene importancia, aunque es en ella, en su centro, donde sólo podemos encontrar lo que sí la tiene: la médula del Todo. Lo que hace de Velázquez, no un simple gran pintor, sino un creador tan alto es encontrarse tranquilamente en posesión de un secreto fundamental. Ese secreto, Velázquez no lo ha conquistado: ha sido depositado en él. Es, pues, un elegido, pero no se trata de una ganga; el elegido, es cierto, recibe un don, pero se comprende en seguida que no puede quedarse con él ni disfrutar de él, sino que debe *hacer algo* con aquello que, además, es un secreto y, por lo tanto, indecible, irrevelable. Es entonces, en ese momento difícil, cuando veremos brillar con más fuerza su extraordinaria categoría moral y ética; es entonces cuando decidirá, terca y humildemente, aprender el oficio de la pintura paso a paso, como si no contara con facultades propias en absoluto. Porque el alto don que recibe Velázquez no es, propiamente, el de su pintura -que ha tenido que ganarse a pulso-, sino el secreto vivo, interno, de la realidad; un secreto que debe transmitir intacto, sellado, y que Velázquez mismo parece ignorar -35- a medias. Pero no, lo suyo no es ignorancia, sino *sapiencia inexpressable*, comprende que aquello que se le encomienda transmitir no puede abandonarlo en brazos de la expresión, porque la expresión es, diríamos, *destructora*, la expresión habla, descubre, revela, y quedaremos siempre maravillados de su poder, pero más tarde caeremos en la cuenta de que allí, en lo expresado, algo aparece como *roto*. La Poesía, consciente de ese peligro, ha luchado sin descanso por *callarse* aquello que quería decir.

Ante un pintor furiosamente expresivo, como puede ser, por ejemplo, Goya, tenemos siempre la sensación de recibir mucho, de recibir un aluvión de

cosas reales, pero nos llegan... *pisoteadas*; Goya nos entrega todo un mundo, el genial y teatral *saqueo* de un mundo, pero en cambio la substancia secreta de ese mundo se le ha extraviado o no la sabe descubrir; por eso, a veces, es como si nos entregara *unos muñecos* muy caracterizados, muy habladores, muy gritadores, incluso llenos de individualidad, pero sin *ser* dentro. Con Velázquez sucede al revés; que en estos extraños retratos se represente a la Infanta Margarita, o al Niño de Vallecas, o al Conde-Duque, no significa mucho, ni ellos se diferencian gran cosa aquí, y no porque Velázquez confunda a unos con otros, sino porque él no los retrata nunca como personajes, ni como personas, sino como seres, como seres desposeídos; y los seres, llevados a su *anónimo rincón vital*, original, resultarán todos muy semejantes. De ahí que un gran retratista como él no caiga en esa prestigiosa trampa de la psicología, o en esa otra del carácter, y nos entregue a todos como purificados, salvados de sí mismos. Antes, para salvar algo siempre había que recurrir, de una manera más o menos artificial, a cierta deformación; Velázquez, en cambio, no deforma nunca, no retoca nunca la realidad, sino que, con un impresionante respeto, la desnuda. Y claro, la limpia de personalismos. Ésa es la razón de que, ante un retrato de doña Mariana de Austria, pintado con tanta veracidad, no logremos saber, ni siquiera vagamente, si se trata de una mujer horrible o muy hermosa; ni sabemos (o sólo lo sabemos ayudados por una paciente y fría investigación) de qué manera se nos presenta vestida esta figura, pues todo lo que en ella es *accidente* se retira, se esfuma. Lo insólito de esos mismos trajes que lucen doña Mariana de Austria o la Infanta Margarita hace que, sin necesidad de escamotearles ni disimularles nada, hayan sido desvirtuados de tal manera que casi nos pasarán inadvertidos o los aceptaremos como actuales.

-36-

Ése será el delicado trabajo de Velázquez: *desvirtuar* la realidad sin negarla, sin borrarla, pues ha visto que se trata de una superficie perecedera, sí, pero también sagrada, y por consiguiente, intocable; contar con ella sin perderse en ella es, sin duda, lo que ha dado a Velázquez ese despego cariñoso que, en aquellos que lo entrevistaron, ha producido siempre tanta perplejidad. Para Velázquez, la realidad no es propiamente el argumento de su pintura, sino tan sólo como una... *cortina* que no podemos descorder ni evitar a la torera - como demasiado alegremente intentara el arte, el arte artístico-, sino algo que debemos aceptar y trascender.

El rostro mismo de Felipe IV con esa frente, esos ojos, esos labios tan particularmente suyos, parece *evaporarse* cuando intentamos contemplarlo y atraparlo, pues Velázquez ha comprendido que esos rasgos fisonómicos son algo, sí, muy cierto, pero minado de transitoriedad. Y en ese despojar la realidad de todo su *sobrante* -o sea, lo contrario de una actitud barroca- ha ido tan lejos que Felipe ya no es aquí un rey, ni siquiera un hombre determinado, sino un ser, un ser misterioso.

Diciendo que Velázquez no retoca la realidad, sino que la *desvirtúa*, me temo que pueda interpretarse todavía como una especie de desfiguración, de alteración de lo real, cuando sólo quisiera dar a entender que le quita *virulencia*. En la realidad hay algo muy feroz; Velázquez lo ha sentido, y ha sentido también que era necesario amansarla, aplacarla, y todo ello *sin mentir*. (Mentir despiadadamente es lo que se había considerado propio del arte.) Será ése su rasgo más original y atrevido: plantarle cara al arte, a la convenida mentira del arte, al mismo tiempo que descubre dentro del incontenible toro de la realidad un insospechado camino de mansedumbre. Porque su grandeza no consiste sólo en ver lo que ve, sino en no malograr, en no estropear lo que ha visto. Velázquez dispone, sin duda, de una mano un tanto milagrosa, pues se trata, nada menos, que de... *vaciar* la realidad de todo su sobrante sin haber tocado, alterado en nada su corteza externa, y poder llegar así hasta el centro de su luz escondida, fija, resistente como un hueso. Porque se diría que Velázquez siente la totalidad de lo real, el cuerpo completo de lo real, como algo muy semejante a un -37- fruto, pero a un fruto que estuviera extrañamente en pecado y tuviéramos que compadecernos de él, y que abstenernos de él, respetarlo y amarlo. Por eso su pintura nos dará esa sensación de sensualidad y castidad fundidas; esa sensación de alimento frugal, de vehemente parquedad, de templanza gustosa. Así como Goya parece llegarnos de un infierno y Murillo de una especie de limbo, Velázquez viene de un purgatorio. Velázquez está en posesión de algo, *sabe algo* que quiere compartir con nosotros, pero que no nos puede, por otra parte, decir, ya que se trata de un misterio.

Velázquez quiere tenernos con él, al lado suyo, pero no quiere de ningún modo *convencernos*. Por eso le veremos con ese santo horror al discurso, a la prédica, a la palabra tentadora. Por eso en vez de *hablarnos* abandonará sus lienzos por ahí, casi olvidados, casi desdeñados, para que podamos tropezarnos con su silencio y... comprender, comprender sin haber sido aleccionados, o sea, sin pedagógica imposición. Es más, Velázquez parece incluso desear que, al llegar nosotros ante sus lienzos, más que comprender entonces, hayamos de antemano comprendido, lleguemos a ellos sabiendo ya todo lo que ellos saben. Por eso la obra de Velázquez viene a ser tan altiva, tan fría, tan impopular, pues *no explica* nada, y las gentes esperan de las obras, sobre todo, explicaciones, confesiones. Además, estos lienzos, así como no registran personas, sino seres, tampoco se dirigen *a nadie*.

Cuando se acusaba a Velázquez -hace ya bastantes años, en pleno histerismo cézannista- de «fotógrafo insulso», se trataba, claro, de una estupidez, pero brotada de un momento de gran coherencia estética colectiva; una coherencia que no tiene, en cambio, la admiración y el unánime reconocimiento de hoy; que en pleno fanatismo y oscurantismo de la pintura *informe* se quiera, de paso, aprovechar la ocasión de ser... *justos* con Velázquez es demasiado payasismo culterano. Y aquellos que le construyen una *gloria* donde poder encerrarlo y librarse de él como de una vaga molestia, o le conceden un brillante papel de precursor, de innovador, muy benéfico para el curso de la pintura, para la *evolución* de la pintura, decisivo para la buena marcha de las cosas -aquí entra lo barroco, pues los historicistas piensan, honrada e ingenuamente, que lo que estaba entonces en marcha era eso: el Barroco-, todos aquellos, en fin, que le atribuyen una valiosísima influencia

sobre su tiempo y aun después de su tiempo, o sea, una función y una eficacia históricas, acaso sean los más tontos. Cuando se ocupan de él -¡tan hermético!-, en su lugar nos presentan casi siempre -38- a un buen hombre, un hombre de mirada inteligente y pronta, de *factura pictórica nueva*, encuadrado en su siglo, y que además *pinta* muy bien -todo esto, claro está, aliñado de decadencia española, de tristeza cortesana, de pereza andaluza-; otras veces las cosas no fluyen con tanta facilidad, y veremos entonces a los más atentos y circunspectos detenerse ante esos cuadros como ante una obra que sólo ofrece... resistencia, una resistencia que terminan por encontrar un tanto antipática, pero... noble.

Velázquez no es propiamente un innovador -los grandes innovadores son siempre gente *medianeja*-, aunque traiga consigo, como cualquier otro, sus innovaciones, y todavía es menos el precursor, como se quiso tontamente demostrar, de toda esa materia amorfa, sin nervio, sin esqueleto, blanda y opaca, sin luz, que es el Impresionismo; ni ejerce influencia sobre nadie, ni desempeña función alguna en la historia estética, puesto que no actúa dentro del arte, sobre el cuerpo del arte, sino que se aviene bondadosamente al arte y lo acepta como un medio para comprender, para intentar comprender... *otra cosa*, algo que podría llamarse *la totalidad*.

Se diría que Velázquez vive tranquilamente aposentado en la totalidad -su sitio-, mientras nosotros permanecemos (llenos de torpeza, de obcecación, de pasión) encharcados en lo fragmentario, es decir, sumando cosas, relacionando leyes, profundizando con afán en unas tontas verdades aisladas, cortadas; es como si, ante la infinita diversidad de la realidad, nosotros hubiésemos *caído de bruces*, y él, en cambio, se mantuviera siempre en pie, aunque sin arrogancia, sino más bien obedeciendo con humildad a un desapasionado impulso superior. Velázquez permanece siempre erguido, y desde esa *altura* es desde donde contemplará todo, el Todo.

Ese totalizador golpe de vista único lleva implícitas, fundidas en sí, varias maneras de abordar la realidad y, por otra parte, la Pintura misma, la convención, la convencionalidad de la pintura ha dispuesto siempre de tres actitudes distintas frente al mundo visible: la actitud *analítica y calma*, que adoptará ante «las cosas», es decir, ante eso que llamamos «naturaleza muerta» o «bodegón»; la *distanciada y panorámica* que adoptará ante el «paisaje»; y la *intensa, fraterna*, que adoptará ante la figura humana (que se resolverá en «retrato»). Pero «bodegón», «paisaje» y «retrato» no han de ser, para Velázquez, *géneros* ni... *temas*, sino visión, diferentes cualidades de una sola visión total. No es tanto que Velázquez sepa contemplar estos tres grupos de realidades con la propiedad y la justeza que a cada uno le corresponde -las cosas como cosas, -39- los paisajes como paisajes, las figuras como figuras-, sino que la realidad, la realidad completa, sin desmenuzarla ni separarla, ha sido simultáneamente vista y comprendida por él como «bodegón», como «paisaje» y como «figura», es decir, con *atención humilísima*, con *amoroso despego*, con *entrañable proximidad*. Es así como se produce ese abrazo suyo absoluto.

-[40]- -[41]-

△▽

El inventor de *La Gioconda*

-[42]- -[43]-

Pocos hombres han logrado hacer sentir su peso sobre la historia de la cultura moderna como Leonardo. Se trata de un hombre descomunal, crucial, decisivo, del que seremos deudores siempre; casi todo lo que viene sucediendo parece tener que rendirle algún tributo, parece necesitar volver los ojos a él para agradecerle, como a un abuelo todavía joven, la existencia.

¿Qué sucede, pues, con su rostro de Padre, que no acaba de resultar convincente, real, verdadero? Porque su valor y su mérito sí son verdaderos; la que no parece del todo legítima es, diríamos, su naturaleza; quizá se trata de alguien sin mucha naturaleza, o que no pertenece en absoluto a la Naturaleza - como algunos de sus fanáticos han querido dar a entender, para quitarlo así de nuestro modesto alcance terrenal-, pero esto último sería catastrófico, ya que para hacerlo inaccesible o invulnerable lo hundiríamos entonces en esa altura patética, en esa herética y desesperada competencia con Dios que terminaría por precipitarlo en un abismo infernal. Si queremos evitar que pueda caer fulminado por una luz demasiado potente, no tenemos más remedio que aceptarle y mantenerle dentro de lo nuestro conocido. ¿No será, simplemente, que no se trata de un artista creador, de un creador, sino de un fenomenal hombre de ciencia, de un *inspirado* de la ciencia y, entonces sí, legítimo, fiel a su legítimo universo propio? Así se explicaría el aspecto un tanto... *extranjero*, huérfano, de su pintura, ya que ésta no parece de un pintor italiano, ni tampoco chino, ni japonés, ni holandés, ni español (que son las únicas posibilidades que existen de ser pintor, como ha demostrado la Pintura con su *querencia*, con su tendenciosidad de siglos), sino que se diría más bien obra de un pintor... *alemán*, es decir, de un no-pintor. Pero no es ésa la cuestión que más importa aquí; que Leonardo carezca de esa innata, fluida, líquida sustancia de lo pictórico que vemos, en cambio, en Jan van Eyck, en Tiziano, en Rembrandt, en Velázquez, no puede ser delito, o serlo únicamente a los ojos de esos pintores y conocedores de pintura muy preocupados, muy obcecados, muy atentos siempre a la pureza y claro deslinde de los *oficios* artísticos. Lo que hay en el techo y en la pared de fondo de la Capilla Sixtina tampoco es pintura - Miguel Ángel no pinta, en realidad, jamás-, ni escultura, ni poesía, ni música, -44- pero sí es, en cambio, un fenómeno natural de energía generosa, desencadenada, abismada, y cuando entramos en aquel recinto sentimos muy bien que está vigorosamente habitado, ocupado por dos grandes seres (uno de esos seres lo constituye la totalidad del techo: un ser, diríamos, casi primaveral, irisado, de una disparatada osadía juvenil; el otro lo constituye el muro del juicio último: un ser desesperado, furibundo, de una madurez frenética, extrema, final); son dos *individuos* de cuerpo entero, acaso monstruosos, pero

existentes, vivientes, en pie, como no se encuentran nunca en la obra de Leonardo. Porque el hecho de no pintar, de carecer del sentimiento de la pintura, no puede ser reato, pecado, pero sí lo es penetrar en el terreno propio de la creación, y, una vez allí, ponerse a construir máquinas, artilugios.

En uno de sus aforismos nos dice: «*Tristo e quel maestro, del quale l'opera avanza il giudizio suo, e quello si dirizza alla perfezione del arte, del quale l'opera e superata del giudizio*». En un primer momento, esas palabras no parecen nada escandalosas, pero pronto se nos revelarán terriblemente blasfemas, pues significan *renegar* del misterio mismo de la creación, de la misma raíz creadora. El propio Dios -con ser quien es- quiso que su obra le contestara, que pudiera contestarle, es decir, quiso esperar pasivamente, humildemente, algo de ella. Leonardo, en cambio, borra por completo esa posibilidad y ansía una obra muda, sin voz propia, ni siquiera respiración, pues ello supondría, a su entender, un más allá desconocido, imprevisible, libre, que lo aterrera o lo disgusta. Y en lugar de ese generoso, amoroso y paternal despego por la obra en sí que se encuentra en los creadores absolutos como pueden ser Tiziano, o Rembrandt, o Velázquez -ya que sienten la propia obra, no como un algo, sino como un *alguien*-, encontraremos en Leonardo una mezquina avaricia de constructor, de propietario constructor. Su frío fanatismo por una ciencia y una técnica envueltas y disimuladas en ese ingrediente turbio, vicioso, que viene a ser su famoso *sfumato* le llevará a concebir, o mejor, a idear un arte sin debilidades humanas, un arte de hierro, un arte con una estructura de hierro, cubierta, recubierta, de una embaucadora y engañadora suavidad de niebla. Leonardo es un precursor de casi todo lo que constituye la modernidad y siente ya esa moderna desconfianza de lo real, de la naturaleza real -que nada tiene que ver con el terror a la naturaleza del hombre primitivo, ya que aquello era sentirla portadora de una implacable verdad, mientras que esto supone haber visto en ella como... una mentira-, y por una lógica consecuencia, duda -45- de la creación, del arte-creación; se arroja entonces en brazos de un arte-artístico, científico, ingeniero, inventor. Teme acaso que una obra natural, nacida natural, pueda independizarse, alcanzar albedrío, irse de él, de su mente, del alcance de su mente, y eso le hace desear una obra inanimada, *perfecta*, muerta, muerta como un reloj, es decir, como una cosa muerta que parece estar viva. No tenía más remedio, pues, que *inventar La Gioconda*, por lo demás su obra más lograda, más colmada, más decididamente maestra, ya que es tonto querer desviar la atención de ese cuadro en favor de tal otro o de ciertos dibujos suyos magistrales; Leonardo, el conseguido, el completo, es *ése*. ¿Cómo es posible -se me dirá- que un interés tan terco y tan despierto por la naturaleza pueda interpretarse como una desconfianza? Pero se olvida que ese despiadado interés leonardesco por la realidad natural no nace nunca de un posible amor a ella, ni de una fe en ella, sino precisamente de su recelo, de su contemplarla como *un caso*. Se le verá comportarse con una paciente obstinación, a la manera de un doctor o de un policía, y como si estuviera delante de una enfermedad inexplorada, delante de unos microbios, o delante de un delincuente disimulado, de un fenómeno sospechoso. Porque Leonardo no ama la naturaleza; le apasiona, le enamora, eso sí, y está como hechizado ante su *maravilloso mecanismo*, pero el verdadero amor y la verdadera creencia se encuentran muy lejos de ese activo lugar suyo, de ese actuar suyo tan firme, tan insobornable. Cuando alguien como Leonardo, ante unas flores -recuérdese

su dibujo con algunas violetas-, consigue adentrarse en esa especie de túnel riguroso que conduce a la luz del conocimiento, del saber, significa que este alguien no percibe verdaderamente las flores -no que no las percibe como un artista, como un poeta, sino *como un hombre*-, pues las flores, es ridículo tenerlo que decir, han venido sobre todo a eso, a ser percibidas, no a ser *sabidas*, han venido a ser vividas, sufridas por nosotros, no a que se las conozca y aprecie en su estructura. Se me dirá que esa operación investigadora es indispensable para el bien de la ciencia y, por lo tanto, para el bien nuestro; ello exige, entonces, alguien que temerariamente la lleve a cabo, exige un héroe -eso será Leonardo: un héroe genial-, pero a un héroe, por mucho que lo admiremos y celebremos, no debe confundírsele nunca con un creador, a quien no admiramos, y no por injusticia o mezquindad nuestra, sino porque el mérito no es *lo suyo*. Heroísmo y creación son contrarios, casi enemigos. La ciencia sí tiene sus héroes, y ella misma, su existencia misma es como -46- un continuado acto heroico, pero la creación no; la creación de vez en cuando se diría que pide sacrificio, que pide sus sacrificados, pero nada de héroes, pues el heroísmo se mueve en un aire... glorioso, ideal. En la creación, en cambio, no hay nada ideal, sino carnal, milagrosamente carnal. El éxito y el prestigio continuados de *La Gioconda* -apenas interrumpidos por algún grito terrorista que no viene al caso-, se deben precisamente al hecho, siempre deslumbrador, de no haber sido creada, sino *inventada*, pues el hombre, ya se sabe, incómodo, molesto de encontrarse en medio de tanta naturaleza irreductible, adora el invento y se refugia con infantilismo en él. Los sucesivos apasionados de *La Gioconda* admiraron, más que nada, lo que hay en ella de reloj de pared, de objeto fijo, clavado, colgado. Porque en la naturaleza viva, indomable, del arte-creación siempre verá el hombre, el hombre común -y no hay, en realidad, otro-, algo que huye, que *es pero es inseguro*, en el invento, en cambio, en la realidad muerta, controlable, del arte inventado, piensa que no puede haber fraude, ya que de todo aquello tan material, tan evidente, tan corpóreo, siempre quedarán -aun en el caso de fallar algunas piezas- unos artefactos de bulto. Y en *La Gioconda*, por lo demás, no hay piezas fallidas. Sorprende que tan extraña figura, con ese rostro sordomudo y uniforme, con ese desapacible aspecto de monstruo artificial, de muñeca de cera, haya podido representar, para tantos, la esencia misma del encanto femenino; ni siquiera es una mujer de cuerpo entero, sino como cortada por la cintura y servida, diríamos, como en bandeja, ya que es evidente que ese busto no tiene continuación; en un retrato de medio cuerpo, en cambio, pintado por Tiziano, o por Rembrandt, o por Velázquez, la figura no termina nunca en el límite del marco, sino que la sentimos como un ser completo.

La Gioconda es toda ella un mecanismo sin sangre; no puede tener sangre puesto que no tiene nacimiento, sino construcción; a esa obra le falta, pues, la legitimidad materna, lo materno, lo directo. El pecado de Leonardo -porque se trata, desde luego, de *eso*, de un pecado- es sin duda muy puro, o sea, muy estéril, muy mezquino, ya que es el pecado que nada origina ni entrega: el pecado del hombre solo, el pecado de la soberbia varonil. Y ya se sabe, para que se produzca el misterio de la creación, de la encarnación, el hombre no puede actuar solo, ser solo, sino por el contrario, formar parte, ser parte de una especie de *trinidad armónica*; claro que tampoco puede *ser* sociedad, como son siempre sociedad los llamados movimientos, renacimientos, -47- progresos,

revoluciones, pues siendo la creación un misterio amoroso es natural y fatal que sea apartada, silenciosa y no bulliciosa. Ni generalidad, aunque se trate de una generalidad superior y escogida, como es el caso del Renacimiento, ni soledad, aunque se trate de una soledad genial, poderosa, como la de Leonardo; la creación, el prodigioso acto simple de la creación no se produce en el terreno luminoso del espíritu, pues no es nunca espíritu, sino carne, oscuridad de la carne.

Llegado a este punto debo decir que no siempre se ha interpretado a derechas en mis escritos el insistente diferenciar y contraponer la creación, el *arte-creación*, con el arte, el *arte-artístico*, y se ha pensado a veces -sobre todo por parte de algunos románticos gustadores y regustadores de arte, y también de ciertos aplicados cultivadores de crítica y teoría estéticas- que intentaba negar o rebajar el indiscutible valor de algunas cumbres humanas, o que pretendía condenar épocas enteras, como la del Renacimiento, especialmente esplendorosas de genio positivo, conquistador y, claro, sumamente útiles para la buena marcha de la cultura; no se trata de eso; es tan sólo que llamo creadores a quienes nos dan criaturas, no obras, por muy altas y valiosas que éstas puedan ser o por muy significativas y decisivas que éstas puedan resultar. El Renacimiento, que fue sumamente artístico, y también científico, inventivo, industrial, no es que no sea creador y por ello esté en falta, sino sencillamente que no puede serlo, que no *le corresponde* serlo, ya que la creación se produce en un rincón vital que no tiene contacto alguno con los fenómenos sociales; el arte sí, ya que el arte, el arte-artístico es siempre dependencia, consecuencia de lo social, de lo cultural, de lo mundanal; en una palabra: es un *producto*, no un *ser*. Los maniáticos de la historia me señalan entonces algunas realizaciones que, surgidas dentro del tiempo convenido como Renacimiento, son sin embargo legítimas criaturas; y en efecto, ahí están las pinturas de Masaccio en el Cármine de Firenze, o el *Zuccone* de Donatello en el Museo dell'Opera del Duomo, o el busto de *Bruto* de Miguel Ángel en el Bargello, o la capilla Pazzi de Brunelleschi, o la *Pietà* de Tiziano en la Academia de Venezia: seres vivos, completos, totales. Pero no se advierte que, en la medida en que son criaturas, no son *Renacimiento*. La tumba de los Medici, con su trazado, sus mármoles esculpidos, su idea, es muy posible que sea hija directa -hija y también madre, claro está- de su tiempo, pero en ese recinto solemne hay una escultura al menos, *El Crepúsculo*, que no ha sido tocada, rozada, por el gran vendaval; es la parte de esa obra -altísima -48- toda ella- que se ha salvado por completo de la prisión del arte, de ser arte, de ser estilo, de ser tiempo, de ser Renacimiento, y liberada ya de su ajetreo artístico, la veremos entre todo lo otro como... *volcada* del lado de la vida, descansando en paz en la vida. Para los historiadores no es fácil aperebirse de que la historia -que tampoco se intenta negar aquí, ¡qué disparate!- se alimenta siempre de una parte de realidad, que es ya historia «a priori», destinada, predestinada a ello, y suelen olvidar que en la vida real hay algo, un algo, quizá la sustancia más íntima de lo vivo, que se resiste, o bien es rechazado; lo cierto es que ese algo *inefable* de la vida y lo *fable* de la historia se ignoran o se repelen entre sí. Y la historia -tanto la del mundo como la del arte o la cultura- no es que sea mentira o registre mentiras, sino que falta en ella, sin remedio, el... *presente*, la energía animal, vital, ciega, del presente, un presente que, por otra parte, nada tiene que ver con actual, ya que la historia parece alimentarse de una especie de actualidad sucesiva, o sea,

de un falso presente, de una apariencia suya. Es lo que quiso, en cuanto a la historia de la realidad, remediar la novela; puesto que la historia, acumulando verdades y más verdades, no lograba adueñarse nunca de su centro vivo, ese hombre al cual hemos llamado novelista pensó que acumulando mentiras y más mentiras la verdad de lo real, entonces, por irritación, por provocación, acaso viniera hasta nosotros, se presentara; y así sucede, en efecto, cuando el novelista es un creador, un *artista creador* y no un artista artístico. Porque presente y creación son, sin duda, un mismo acontecimiento, un mismo acto, un mismo ser. De ahí que resulte tan erróneo hablar de moderno y antiguo cuando nos referimos al arte creador, ya que éste no conoce más tiempo que un presente absoluto. Claro que los historiadores y comentadores, en su honrada manía de historiar y comentar, se sentirán atraídos, sobre todo, por el arte artístico, por ese arte que sucede y existe en la caja continuada del tiempo, que es materia temporal y, por lo tanto, historiable, estudiable. Así, ese mismo estudioso que ante el vientre de una *Danae* de Tiziano -un vientre que más que por la luz y la sombra estará modelado por una especie de temblor, de palpitación-, o ante el vivo turbante de un Rey David de Rembrandt, o ante la temperatura justa de una mejilla pintada por Velázquez, no sabe qué decir -a no ser que, creyéndose en la obligación de hablar, de historiar, deje caer encima de todo ello, tapándolo, desfigurándolo, un cargamento de literatura ociosa-, veremos que delante de un Piero della Francesca, de un Cézanne, puede, -49- muy juiciosamente, llenar páginas y páginas, ya que se trata de dos grandes figuras de materia histórica, de dos grandes innovadores y planteadores de problemas, de dos violentadores, de dos conquistadores, de dos fundadores; se trata, en fin, de dos genios clave, determinantes; genios que saben inventar e imponer caminos, leyes, puertas, perspectivas; genios que actúan sobre el porvenir, o sea, que actúan en la vida como si ésta ya fuese la historia, que actúan sin presente, sin encarnación.

Masaccio y Piero della Francesca podrían quizá ser *juzgados* igualmente grandes, sólo que el primero es un creador y el segundo un artista; mientras la obra de Masaccio se hace carne, es decir, vida expuesta, perecedera, milagrosa, la obra de Piero della Francesca se cristaliza, se fija, se eterniza inmediatamente al salir de sus manos y no es que muera, sino que su forma de existir es ya como un estado de eternidad, que es la forma de existir propia del arte, del arte artístico -sublime si se quiere-, pero no de la creación. La forma de existir de la creación no puede ser la eternidad, sino la misteriosa sencillez del presente, de un presente, como se viera, sin rastro de actualismo, libre de actualismo. Y es aquí donde el gustador, el conocedor, el apasionado, el aficionado de arte tropieza, se engaña y se confunde, pues conquistado, subyugado por la imponente solemnidad de lo eterno, es lógico que crea ver en el *arte-artístico* -eternizado, cristalizado- el rostro infalible de un arte incontestable; y ya caído ingenua e involuntariamente en la trampa, algunas veces de oro y de cristal purísimos, del esteta, ha de convertirse muy pronto, de hombre simple, natural, que sin duda fue, en una especie de *cosa*, en un algo muy sordo, en algo escogido y complejo, pero muy sordo a la vida, a la encarnación de la vida, a la creación, al arte-creación. Es, pues, fatal que el esteta caiga sinceramente de rodillas -y esto se dice aquí sin sombra de caricaturismo- ante la majestuosa geometría... metafísica de tal pintura de Piero della Francesca y, en cambio, ante la *Betsabé* de Rembrandt no sepa cómo

comportarse, aunque su más sincero impulso sería huir; pero lo que lo aleja del cuadro del gran holandés no es propiamente la rusticidad y vulgaridad de todo aquello, sino su vívido y arrollador presente; porque el incorregible, el irredento esteta es sordo al valor de la vida, mas no deja por ello de percibirla, al menos como una molestia, como una alergia. El conocedor artístico, como su buen amigo el artista-artístico, no soporta el cuerpo directo, original, de la vida, sino que parece necesitar de un intermediario, de un apaciguador; lo que les llega de los seres reales, tanto del basurero -50- como de la persona amada o del cuadro de Rembrandt, es siempre una especie de *reproducción*, de segunda versión, de réplica. Y una obra de arte-artístico, inventado, tampoco será directa ni original, sino una copia de sí misma, un calco indecente, ya que el autor lo que hace es ir copiándola, es ir trasladándola pieza por pieza, desde el modelo perfectamente terminado de su idea al mundo de la corporeidad. El creador también dispone de una especie de boceto de su obra, pero ese anticipo no es nunca una idea, un cálculo, sino tan sólo un afán, un afán, sin dibujo, un sentimiento informe, un extraño sabor de boca casi lírico, un estado, en fin, de animalidad. Esa animalidad, naturalmente, es sagrada, es santa, es sacrosanta, pues habita en ella, constante, inacabable, el misterioso centro de la vida; y el creador, que es siempre un hombre de fe, de fe en la vida y su correspondiente trascendencia, no puede ignorarlo, olvidarlo; el inventor sí, más aún, el inventor necesita, para poder trabajar en paz y concienzudamente, pensar que ese misterio no existe.

El cuadro de *La Gioconda* ha logrado abrirse paso hasta la realidad, o, al menos, hasta el umbral de la realidad sin pertenecer a ella, sin derecho a ella; no ha conseguido, claro, vivir verdaderamente, pero sí un puesto entre los vivos, un puesto casi real en ese muro inanimado del Louvre, un puesto de joya infecunda, de pieza única, asombrosa. En ese cuadro denso, espeso, nada parece faltar: modelado, dibujo, color, proporción, armonía, melancólico acento, magia voluntaria, arte, mucho arte, luz cerebral -una luz posterior a la figura que ilumina, ideada especialmente para ese rostro neutro-; pero todas esas excelentes cualidades juntas, metidas allí como en un frasco, sólo conseguirán, por una parte, una atracción o fascinación torcida, casi viciosa, y por otra parte, ese reconocimiento vano que suelen despertar las obras de mucho mérito.

Pero un buen día, pasando por delante de *La Gioconda* me pareció entrever que algo se había movido en mi ánimo respecto a esa pintura y ya no la encontraba tan estéril; no era un cambio de juicio, ni siquiera un giro de la simpatía; era sólo que ahora me gustaba saber que ese extraño y bello artefacto seguía allí, perpetuamente expuesto a las miradas, ofrecido a todos como una lección, como una advertencia, como un ejemplo. En una palabra: sirve. Es una imagen altísima de aquello que no debe hacer nunca un creador: dejarse caer en la endemoniada tentación de inventar y, lo que es más grave, de construir aquello que ha inventado. Y si no se tratase de una -51- realización máxima, su culpabilidad no resultaría tan provechosa, pues sólo una gran obra puede servir de escarmiento. Ahora le encontraba un buen motivo para que existiera; era una prueba evidente, redonda, limpia, perfectísima, de la *impotencia* del Hombre solo. Era una demostración límite de lo que sucede cuando el hombre, ebrio de humanismo, ensoberbecido de hombría, o sea, renegando de la

materna pasividad creadora que le ha sido dada, encomendada, decide apoyarse únicamente en el presuntuoso genio activo, solitario, del hombre *a secas*. Obcecado en su hacer y en su poder, se le extravía la carne; y claro, el alma, el alma que está dentro de la carne, también se oscurece.

Roma, 1963

△▽

Diario de un pintor (1952-1953)

-[54]- -[55]-

△▽

1952

México, 19 de junio

Salida de México.

París, 21 de junio

Anteayer, atontamiento de la salida: los amigos, el equipaje... En N. Y., atardecer; un atardecer, diríase, tropical, pero sucio, turbio, aunque hermoso, muy triste, como con dos tristezas, la suya propia de atardecer y la mía, que yo reconocía y distinguía muy bien, pero de la que se me escapaba el motivo. La verdad es que, después de unos primeros años de gran *desespero*, había terminado por asentarme, por acomodarme en una como desdicha... blanda, casi dulzona, cómoda -a la que desde luego había tomado cariño, apego, ley-, y ahora era como si de pronto sintiese el desgarró y la pena de una separación.

Atontamiento, también, de la llegada. En Orly, Concha y Clarita. El hotel, la habitación, el papel floreado de las paredes, por la ventana un paisaje de tejados de cinc y de chimeneas, un cielo borroso.

Mañana estoy citado con Concha para ir juntos al Louvre; allí tengo amigos... perennes, Rembrandt y Tiziano sobre todo, que me ayudarán a entrar en... Europa.

París, 22 de junio

Doy unas vueltas por el barrio; paso por delante del hotel donde viví en 1928; me siento en la terraza del Flore y cuando llega Concha nos dirigimos al Louvre, a pie, -56- por la rue Bonaparte y después por la orilla del Sena. La primera impresión del Museo por dentro es de destartalo y frialdad. Poco a poco voy entonándome, conformándome. En una sala de españoles, con mala luz, me sale al paso, con esa descarada limpieza de

lo absolutamente verdadero, un cuadro de Murillo -*El nacimiento de la Virgen*-, bueno todo él, pero sobre todo con espléndidos trozos de... *pintura*, de pintura... pura y corpórea, consistente; una pintura muy de pintor para... pintor, una pintura gustosa, carnosa, material, muy material, y que, no obstante, logra trascenderse, hacerse... espíritu. Porque Murillo no parece tener, de por sí, eso que llamamos... espíritu, sino que viene a ser la Pintura misma, tan cumplida, tan bien cumplida en él -como posiblemente en ningún otro-, quien alcanza al final esa elevación, ese estado... superior. (He de volver sobre esto.)

Después, *El hombre del guante* y el *Entierro de Cristo*, de Tiziano. El Veronés, no, decididamente, no. ¡La *Betsabé*, de Rembrandt! El Van Eyck. El retrato de *Elena Fourment sentada en una silla, con sus hijos*, de Rubens, es un cuadro descomunal, parece que no se pueda ir más lejos ni subir más alto, y... *todo* como el que no quiere la cosa, no quiere nada ni *hace*... nada. ¡Qué plenitud! ¿De qué sirve ahora, en este caso, hablar de barroquismo, ni de un cierto mal gusto, ni de una cierta plebeyez rica, lujosísima? Todas estas cosas -barroquismo, mal gusto, plebeyez- han podido, desde luego, *estar* aquí, han podido... *pasar* por aquí, por esta «superficie plana», pero ya no están en absoluto, se han evaporado, purificado.

Muy de pasada, y mientras buscaba otra cosa, me tropiezo con *L'Atelier*, de Courbet. Es, como me parecía, un *cuadranco*... *grosso*, tontamente ambicioso, empeñativo, que no acaba de ser malo, muy *pintura*, eso sí, pero no pintura consistente -como, por ejemplo, es consistente y... trascendente la pintura *material* de Murillo-, sino pesada, opaca, de una materialidad *sordomuda* y *ciega*, zopenca, irredenta.

París, 24 de junio

Exposición espléndida de Picasso. Unas cuantas cosas últimas extraordinarias, es decir, vivas, vivísimas como... *bichos*, unos bichos que escapan a todo, de todo -y -57- más que nada, que escapan, que se apartan, acaso cada vez más, de la muy muerta, académica, encajonada «modernidad» de hoy-; unas cuantas cosas magníficas que no son, quizá, propiamente pintura, pero que desde luego *la han sufrido*, no *evitado*, *traicionado*, como sucede con esos pobres *artefactos* de los demás.

*

Por la noche cena en casa de los Baeza; cena con sorpresa: está Pedro Flores (verdadero fantasma de mi niñez y de mi primerísima juventud), a quien desde luego debo mucho y quiero mucho, sobre todo en esos años míos de aprendizaje -de 1920 a 1928-, y... nada más, es decir, y basta; basta, porque Flores, ingenuamente, románticamente, muy pueblerina y literariamente deslumbrado por «la escuela de París», decide por entonces... *pertenecer* de algún modo y sea como sea, comprometiendo lo que sea, a esa especie de *internado*, o de... reformatorio, o de hospicio, o de... *partido*; y yo, menos vulnerable, decido completamente lo contrario: escapar; lo cual, claro es, nos separa para siempre. Está con su mujer... *postiza* -«la jodía bretona», como él dice-, medio *tireuse de cartes*, falsamente agitanada, más bien antipática, y por contraste me acuerdo, de pronto, de Antonia, su antigua y fina mujer

murciana, y eso me apena también. Flores se ha convertido en uno de esos personajes, voluntariamente *pintorescos*, que van y vienen de la autenticidad a la farsantería sin descanso, sin quedarse jamás en un lugar preciso, fijo, donde poder estar con ellos. Me entristece y me desagrada. Tendré que verle un día, en su estudio. ¿Estoy obligado? Sí.

París, 26 de junio

Esta mañana he ido de nuevo a los Rembrandt del Louvre, pero la *Betsabé* - prepotente, invasora- no me ha dejado ver del todo, y a fondo, los demás cuadros suyos: la cabeza (con perla) de su mujer, el buey abierto en canal, el autorretrato, el paisaje, el *Cristo en Emaús*... Son piezas decisivas, platos fuertes, demasiado fuertes, quizá demasiado... humanos; son cuadros, por una parte, que están ahí como esperando -58- ser vistos, y al mismo tiempo se mantienen terriblemente herméticos, secretos, mudos, como arrebujados, tapados, defendiéndose de nosotros. Los veré con calma cuando vuelva de Venezia, de Florencia, de Roma, y han de servirme entonces, además, como de... alivio por tanta belleza y tanto arte.

Con cierta desgana me aventuro por las salas egipcias -a esta civilización, tan... *perfecta*, tan dibujada, tan perfilada, tan estilizada, tan precisada, la he visto siempre con un poco de recelo y de antipatía-, y ahora, de pronto, aquí, me tropiezo con algunas piezas verdaderamente espléndidas; la verdad es que son *tan intensas* y *tan vivas* que logran *romper* esa rigurosa caja mortuoria en que parece siempre estar, en Egipto, encerrado todo.

Venezia, 2 de julio

Hace dos o tres días que estoy aquí, en Venezia, y no he podido, no he sabido anotar nada en esta especie de diario que... no lo es. Me encuentro, desde luego, demasiado alterado, excitado, y como anonadado, medio vencido. Es, sencillamente, la... realidad, esa *excesividad* que hay siempre en la realidad, lo que me hunde y me exalta sin remedio. Lo ideado, lo imaginado, lo fantaseado, lo soñado, me deja más bien en la indiferencia; mis propios sueños, ni siquiera en el momento, en el tiempo mismo de estar soñándolos, me los he podido *crear*, y claro, no pudieron jamás dejarme huella alguna, ni pudieron... arrastrarme jamás hacia el tan manoseado «surrealismo» -el surrealismo me pareció siempre como una falsa... *profundidad*, es decir, esa profundidad artificial, postiza, superpuesta, pegada desde fuera y no venida de dentro-; la realidad... real, en cambio, me ha dejado siempre como *anegado* en ella, colmado de ella, embebecido, embelesado, sin respiración.

El otro día, nada más bajar del tren, todo esto me pareció... excesivo, empezando, claro está, por la belleza de estas gentes, de una hermosura desmesurada, clara, franca, plebeya, y como... impúdica, de una... inmoralidad, diríamos, muy limpia, no cínica, sino descarada, de una descarada realidad. La hermosura de lo italiano es -59- más bien tranquila, casi *fría*, no agitada como viene a ser siempre la belleza de lo español, un

tanto... difícil siempre, y llena de tropezones, terriblemente *intensa*, eso sí, pero como desmañada, mal terminada.

Y ese descaro de la realidad y de la belleza italianas lo voy encontrando en todo, en las plazas, en las fachadas, en las chimeneas, en los cuadros; porque Italia, en definitiva, es eso: un *atrevimiento*.

*

Veo, por fin, en el Museo Correr, *Las Cortesanas*, de Carpaccio. ¡Qué cuadro tan misterioso! Lo que me atrae, sobre todo, en él, es su primitivismo y su modernidad fundidos en un tiempo único, en un tiempo... *completo*. Su primitivismo reside, sin duda, en el lenguaje, un lenguaje con el que se pueden narrar cosas, contar cosas, pero no... *entregarlas*. Entregarlas, *darlas* sin narración, sin explicación, sería, pues, lo... *moderno*, lo... veneciano. Por eso *Las Cortesanas* parece un cuadro por una parte... alemán, con algo muy alemán, «tedesco», seco, es decir, antiguo, primitivo, y, por otra, alejado, olvidado de todo primitivismo, o sea, modernísimo, vivo, es decir, presente, italiano, veneciano. *Las Cortesanas* es un cuadro final, un cuadro que termina no una época, sino que termina una... *sordera*, un estado de sordera de la pintura, y empieza, entonces, a oír, a oír de nuevo -la pintura había oído ya con anterioridad-, a oír la vida, la musicalidad de la vida.

*

Quizá mi mayor sorpresa aquí, en la Serenissima, ha sido... Giovanni Bellini. La verdad es que Bellini no me había interesado nunca; menos genial, menos atrevido, más... humilde -o de una *época*, de un *momento*, digamos, más humilde-, lo confundía siempre con un *industrioso artesano véneto*, lo confundía con un honrado y simple fabricante de... *imágenes*. Ahora, después de haber visto en la Academia dos grandes pinturas suyas, y otra, extraordinaria, en San Zacarías, me encuentro un poco avergonzado.

-60-

Bellini no es Tiziano -aquí, Bellini parece el Bautista-, pero... *casi lo es*, y más que anunciarlo, nos lo... *entrega*. No, no es un precursor -*no creo* en los precursores, y en realidad no existen: creo en la pintura, en la sustancia y el... *sentimiento* de la pintura, de una pintura sola y única, vívida, siempre impertérrita; y creo en... su *paso*, en su ir, subterráneamente, pasando-. En Bellini, la pintura -la Pintura-, *pasa* por él -con su carnosidad de... agua subterránea-, aunque, claro, no se embalsa, no se ensancha, como sucede cuando ésta desemboca en un Sesshū, en un Tiziano, en un Velázquez, en un Rembrandt.

Se puede gustar de Tintoretto en otros lugares, pero sólo se le puede *entender* del todo, en extensión, aquí, en Venezia, viendo los grandes techos y las grandes paredes de su extravagante ciudad. En Tintoretto hay un pintor profundo, serio, intenso -el de algunos magníficos retratos, sobre todo-, pero hay también en él otra... *posibilidad*, incluso se diría una posibilidad... más genial: la de ser un despampanante decorador; no un decorador... decorativo, frívolo, sino de mucha envergadura, aunque pueda prestarse, a veces, a ciertos efectismos y trapisondismos propios de ese quehacer.

El Greco, siendo muy otro, supo heredar del veneciano esas dos posibilidades, esas dos formas de un alma única.

*

Decir «pintura veneciana» o «escuela veneciana» es decir una de esas tonterías que los historiadores, muy tranquilos, dan por supuestas, por sentadas e inamovibles -y lo «táctil», de Berenson, raya en la imbecilidad-. Lo veneciano, en pintura, no es una escuela, ni siquiera un concepto nuevo, distinto, de lo pictórico, sino una... *reaparición* de lo pictórico perenne, fijo, original, originario. Venezia no inventa lo pictórico: lo deja, sencillamente, brotar, aflorar. El genio creador de los pintores venecianos fue sentir la presencia secreta, escondida, de la pintura, y dejar que ésta, por sí misma, *apareciese*, eso es todo.

Venezia no ha inventado nada, fundado nada: ha sentido y escuchado en sí una verdad esencial -que *no es suya ni de entonces*, sino de todos y de siempre-, una verdad -61- verdadera, que no se le ha ocurrido al hombre, sino que, mucho mayor y más antigua que él, le ha sido... prestada.

Lo que hizo Venezia fue... *ceder* a la pintura. Venezia no es una escuela, una manera, una tendencia, sino un lugar, una atmósfera propicia, un criadero, un vivero.

*

Tiziano borra todo aquello que pueda estar a punto de cristalizarse en estilo, de hacerse estilo, y, sobre todo, estilo... personal. Lo que Tiziano busca en sí, dentro de sí, no es la persona, ni siquiera el pintor, sino... *la pintura* que se ha escondido en él, amparado en él. El color de Tiziano -él, que ha pasado por ser un colorista-, más que color, es como una especie de rubor, de acaloramiento, de sofoco, de fiebre. El color, aquí, no parece haber sido aplicado sobre la tela, sino provocado; parece salir de ese fondo de pozo, de esa oscuridad de pozo que es, en principio, el cuadro, todo cuadro.

Para Tiziano, que, más que un pintor, es una atrevida encarnación de la Pintura, el cuadro no será jamás -como viene siendo para los simples pintores- una pobre «superficie», sino una cueva, una cueva de la que, sin duda, hay que sacar al exterior, a la luz, la vida allí escondida.

Tiziano no le impone colores a su cuadro, sino que le arranca colores, como se le arrancan sonidos a un arpa o a una guitarra.

Padova, 16 de julio

¡La Capilla Scrovegni! Aquí, todo lo que sabíamos y pensábamos de Giotto no nos sirve. Se ve muy claro que Giotto no es ese pintor... *en la historia, encajonado* en la historia, con ese su importante y significativo *lugar* en la historia que los estudiosos se han empeñado siempre en estudiar, en historiar. Nada más asomarnos al interior de la capilla -62- -esa especie de gruta azul, de relicario azul-, tenemos la impresión de

interrumpir algo, de profanar algo, pero no se trata propiamente de algo... *religioso*, como viene a ser religioso el arte, sino de algo... *sagrado*, como viene a serlo, sin duda, la vida.

Me sentí, de pronto, acribillado a miradas -todo ese matizado rosario de miradas que Giotto ha sabido arrancarles a sus personajes-, acosado, cercado por la realidad, por la viva realidad.

Todo lo que sabíamos, pues, de estas pinturas había quedado anulado, borrado. Vinimos a visitar unas paredes pintadas hacia 1300, o sea, pintadas de una manera un tanto primitiva, casi torpe, y nos hemos tropezado una vez más con el sencillísimo milagro arrollador de la vida.

Ahora sabía que una pintura de Giotto, por más que se le quiera encerrar, encuadrar en un primitivismo, o en un goticismo, o en un prerrenacimiento, es decir, en una de las sucesivas formas que van tomando las caprichosas leyes estéticas, ella misma, la obra misma, en cambio, la fragante, activa, atrevida pintura de Giotto estará fuera siempre, sucediendo *fuera y sucediendo* siempre, en un ahora continuado, al aire libre, y... *sin arte*. En estas pinturas el arte acaso tuvo su participación, e incluso es muy posible que, de algún modo, el arte siga allí debajo todavía, pero como algo sobrante, inútil, ya inútil. Giotto no es un *artista*, sino un *creador*, no es un artista como en cambio lo es Piero della Francesca, y de ahí que en las consabidas reproducciones Piero della Francesca aparezca siempre entero, completo, mientras Giotto, al pasar al papel, a esa eternización de papel, se quede como petrificado, inmóvil, ya que aquello que sostiene su obra no es una *estructura* -ni una arquitectura, ni una geometría-, sino una palpitación, y la palpitación, el respiro, la vida, no pueden ser... *estampados*.

Al salir de la capilla de los Scrovegni no tenía, en absoluto, esa *pesantez culterana* que nos producen los museos; estaba, sí, emocionado, incluso agobiado, pero no a causa del arte, sino a causa de la vida.

*

-63-

Empezó a lloviznar. Tomé por una calle de gran animación y pude encontrarme, de pronto, en la Piazza del Santo. La Basílica me pareció muy confusa, borrosa; la contemplé con cierta curiosidad despegada, y como la lluvia iba en aumento, me senté en un café un tanto tabernario, debajo de unos soportales acogedores. Desde allí veía una vigorosa estatua ecuestre, de una hermosura... insultante: era el *Gatamelatta* de Donatello; parecía recibir la lluvia con cierta gozosa indiferencia y lo mojado le prestaba una mayor rotundidad. Cesó de llover; las palomas y las personas salieron de sus escondites como más nuevas, más recientes -casi como si resucitasen-, y poblaron de nuevo la plaza. Yo no quise abandonar mi mesa; era un buen lugar, un sitio *certero*, aunque no sabía muy bien para qué, quizá simplemente para sentirme en Italia, para saberme en Italia, pero como a escondidas de mí mismo; porque me daba un poco de vergüenza ir de un lado para otro, husmeando obras de arte como un obcecado, como un perro obcecado. No quería husmear, admirar, valorar, comprobar, ni siquiera comprender estas o aquellas cosas, sino estar aquí con ellas, entre ellas, sin excluirlas ni excluirme, confiadamente entregado a un olvido fraterno.

Vicenza, 19 de julio

En Palladio hay algo muy atrevido -como casi siempre sucede en el genio italiano-, algo muy nuevo, muy fresco, y... sin lo patético de la *originalidad*. La de Palladio es una modernidad tranquila, segura. No creo que Goethe buscara en él -como el propio Goethe supone- la Antigüedad, sino una modernidad vigorosa, extensa, que abarcara también lo antiguo, es decir, completa, que fuese... *estable*, y no esa caricatura movida, frívola, que siempre intentan imponernos.

El Palazzo Chiericati, visto así, a pleno sol, conviviendo y codeándose con una línea de tranvías provinciana que casi le roza el costado, parece, no una obra del XVI, sino actual, pero de una actualidad, diríase, como... definitiva. En esa fachada -«de inspiración antigua», como dicen los historiadores- no hay la más leve sospecha del odioso neoclásico; es precisamente lo más opuesto a ese maniático estilo sin fe, sin alegría, ceniciento como un recordatorio fúnebre; ese *palazzo* no es repetición, -64- insistencia académica, *regusto* de la Antigüedad, sino continuación fluida, correlativa.

Goethe creyó que aquello que buscaba y encontraba en Palladio era la Antigüedad, que no tenía más remedio que ser la Antigüedad, porque ansiando (como él ansiaba) una modernidad verdadera, valedera, durable, consistente, y viendo a su alrededor, por el contrario, el modernismo del día -ese modernismo que con tanta ferocidad infantil se apodera siempre del momento-, resultaba muy fácil, incluso para un hombre avisado, *confundirse* y creer a pies juntillas que ansiaba lo *contrario* de la modernidad. Pero nadie ansía de veras la Antigüedad; lo que sucede es que el hombre verdaderamente moderno, el moderno real, que se sabe envejecido y gastado desde hace mucho, comprende que sólo podrá vivificarse y refrescarse en ese manantial primero. «Volver a lo antiguo será ya un progreso». Pero no, el hombre moderno no necesita propiamente volver a lo antiguo, sino... *acordarse*, acordar su *antigua juventud* con su *actual vejez*.

*

Comprender no puede ser más que... *ceder* a la realidad, ser *dóciles* a ella, *abandonarnos* a ella, aunque, claro, esto no sea muy fácil. En estas pocas semanas que estoy en Italia he tropezado ya con varias incomprendiones más, que trato de... vencer, de disolver. A propósito de la palabra «bello», por ejemplo, que es una constante italiana, y que tanto nos sorprende, nos escandaliza y nos fatiga a nosotros los españoles, me pareció entrever que no era lo mismo aquello que la palabra intentaba decirme y aquello que yo me empeñaba en oírle. Era estúpido atascarse en ello, y me decidí a escuchar con más atención.

Pronto descubriría que, para un italiano, la palabra «bello» tan sólo quiere decir «cierto», «existente», y no -como para los demás- una cualidad de lo existente y que lo existente puede tener o no; por eso, a sus ojos, todo lo que *es* es *bello*, y lo que *no es* es *brutto*, o sea, la palabra *brutto* -feo- no se refiere a cosa alguna, y debemos oírle, no como caracterización de algo, sino como *negación*. «Belleza» no es más -65- que... Realidad. Había creído siempre que la belleza no podía ser más que algo muy externo -aunque quizá lleno de *perfecciones*-, algo muy superficial, muy aparente. Pero Italia me

ofrecía, de pronto, un concepto de la belleza mucho más rico, más vivo, más cálido, más cercano. La belleza, desde ahora, no sería para mí aquel rostro rígido, frío, liso, terso, impecable, que me habían enseñado, obligado a admirar y que siempre me pareciera un rostro tan triste; la belleza era, ella también, sumamente impura, defectuosa, expuesta, en peligro; en una palabra: la belleza no era nada... *ideal* sino algo muy real, muy corpóreo, «corposo».

Verona, 22 de julio

¡Otra ciudad espléndida! Sus dos plazas comunicadas. Los toldos del mercado en la Piazza delle Erbe dando sombra, por cierto, a todas esas hierbas frescas, tiernas y menudas, para ensalada, con sus muy variados sabores y amargores sutiles. San Zeno. *Il fiume*. Desde lo alto del Teatro Romano, vista de toda la ciudad, con paisaje extendido.

*

De los cuatro (Concha, Juan, Clarita y yo mismo) sólo Clarita conoce Italia; los demás, aunque tengamos noticia de mucho, vamos más bien de asombro en asombro. Juan es, quizá, el más visiblemente entusiasta; a Concha, en cambio, parece como si, fascinada, hipnotizada por la realidad, no le quedara apenas tiempo, ni energía, para la admiración, y menos aún para el juicio: está como boba, como *detenida* en una especie de pasmo. Concha, de todas las personas que conozco, no digo que sea la más profunda -¿quién podría dictaminar y decidir... *eso?*-, pero sí que dispone de una *atención* más profunda. Ese *poder* de atención extrema, de concentración extrema, se debe, en parte, a su muy decidida abstinencia creadora; porque, por extraño que pueda parecernos, en cuanto alguien cede a la tentación de... *hacer*, su facultad de ver, de comprender, de percibir, de recibir y de adentrarse en la realidad, se debilita: el... *quehacer* se apodera de todo, lo vacía todo. De ahí que la *maestría* -66- de un creador no sea, como ha podido pensarse, llevar a cabo una faena (una técnica, una ciencia), ni tampoco, claro está, *evitarla* -como ha supuesto siempre Sole-, sino... *sufrirla*, y... desentenderse de ella, liberarse de ella: sólo en ese instante, y en ese punto, puede brotar algo verdadero y... completo. El hacer, el trabajo de hacer exige demasiado de nosotros, y nos incapacita, entonces, para... *ser*, para ser precisamente *ese* que ha de ver, que ha de sentir, que ha de percibir, que ha de comprender todo *eso* que quería depositar dentro, en la concavidad de una obra, de su obra, aunque no sepa muy bien por qué, ni para qué. El quehacer nos aleja de nuestra más honda sustancia. Concha -aparte de lo que su talento pueda ser y valer, que desde luego es mucho, y de lo que más o menos pueda ser y valer el nuestro- se diría que tiene, por encima de aquellos que sí hacemos -unos cuadros, unos poemas, unas sonatas-, no sólo la facultad de una atención más profunda, sino también más pura, más... libre, sin atadidos ni compromisos, es decir, una atención limpia, desasida de todo, absolutamente desligada de la penosa artificialidad del hacer, del quehacer.

Pero... faltaría, entonces, *algo*, un algo que desde luego *siempre falta* en Concha, en lo atrapado por ella con tanta y tan profunda inspiración; falta... el cuerpo, la carne; o sea, falta eso mismo que, precisamente, ha de ser superado, salvado, pero que necesita

también estar ahí, de carne presente, con su pecado, incluso de la carne, para poder... *responder*.

Hacer nos disminuye, pero poder aceptar buenamente esa disminución es, sin duda, de lo más vivo, de lo más real, de lo más verdad, acaso de lo más *alto*, que pueda producirse en nosotros. No hay más remedio que hacer, no por tonto y avariento afán de obra, sino por... humildad.

(He de volver sobre todo esto, y muy especialmente sobre el caso particular de Concha.)

*

-67-

Clarita, que estima mucho a Concha, creo que lo pasa muy bien sirviéndonos un poco de cicerone. Es inteligente, atractiva, fina, y sobre todo intensa, como es propio de la «raza calé». Pero en nuestra relación con todo lo *judaico* -que tanto nos atrae siempre- solemos tropezar, de pronto, y como a mitad de camino, con una especie de barrera, de impedimento; es, diríase, como un nudo, o un pedrusco, o una pared, o un nublado. Podría quizá decirse que es como una... *cerrazón*. Claro que no sería en absoluto la cerrazón del cerril, de lo cerril, sino como una cerrazón *superior* no de la mente, ni siquiera del espíritu, sino más bien como... del alma. Acaso sea, en definitiva, ese *gros animal*... religioso, de lo religioso, que verá Simone Weil en todo lo hebraico - y del que ni ella misma ha podido librarse por completo-, es decir, eso que viene a ser como una sustancia... animal... *sin salida*. Es como un... *espesor* de la sangre, un algo que, sin querer, lo taponara todo, lo cegara todo. Nosotros, los demás -los payos-, vivimos prisioneros también de nuestra correspondiente raza, de nuestra casta, de nuestra sustancia originaria, pero siempre con más libre albedrío, con muchas más *infidelidades*. Podemos, si nos viene en gana, *faltar* a nuestro ser, contradecirlo. No podemos, claro, *dejar* de ser lo que somos, pero sí podemos (aunque sólo sea un relámpago) *descansar* de serlo. El ser judío, en cambio, no tiene... interrupción alguna, vacaciones, descansos, entreactos, respiros, ocios.

En mi reciente amistad con Clarita me parece haber topado ya con esa indefinible obcecación suya... hebrea. No se trata de nada hostil, enemigo, contrario, sino... de algo *parado*.

Firenze, 25 de julio

Llegada a Florencia, en el coche de Clarita, al atardecer. Desde la ventana de mi cuarto, que se asoma al río, se ve el Ponte Vecchio con las luces de sus tiendas ya encendidas. Dejamos el equipaje y salimos corriendo hacia la Piazza para alcanzar a verla todavía con luz natural. En el *campanile* del Palazzo Vecchio aún queda un poco de sol, y así, *slanciato*, como... naciendo, parece casi un lirio.

-68-

Todo este esplendor de la Piazza della Signoria no es propiamente de plaza, sino de patio, como de un gran patio de piedra, seco, soldadesco, militaresco, al que han ido a parar, no se sabe muy bien cómo ni por qué, algunas esculturas... *mientras se dispone otra cosa.*

Firenze, 26 de julio

Hemos desayunado, tarde, en la Piazza. Florencia, a media mañana, es como si estuviera en trance de algo, a punto de algo: una celebración, una conmemoración; es como si, caída en un ambicioso y desproporcionado ideal, intentase hacer, de lo más elevado, bello y perfecto, su regla diaria, cotidiana, o quisiera convertir en grandes días festivos los días comunes.

Hemos correteado, de pasmo en pasmo, todo el día. En Florencia, desde el primer momento, se percibe muy bien su voluntariedad y su laboriosidad magistrales. Estamos en pleno delirio de perfección; aquí todo ha sido llevado a cabo con una mezcla de inspirada osadía y ciencia pura -aunque flexible también-, una ciencia que supiera, en el momento justo, renunciar a su terquedad de ciencia y ceder a una especie de... *gracia.* El simple trazado de un púlpito, o de una cantoría, o de una cornisa, o de un pedestal, o de un pozo, viene a ser aquí, por una parte, como la imposición de una ley, y por otra, como el dibujo de un capricho, casi de una locura, aunque... armoniosa.

En Florencia nos sentimos, muy a menudo, como agobiados por una... *grandiosidad.* No se trata, como podría pensarse, de una grandiosidad monumental, arquitectural -aunque haya en Florencia mucha y buena arquitectura que ver-, sino de la grandiosidad misma del Renacimiento, de la descomunal *hazaña* del Renacimiento; porque es aquí, entre sus duras y severas paredes medievales, donde eso ha sido concebido, o más bien... *maquinado y tramado.*

Aún hoy, Florencia conserva como un aire cargado, tensado, de ciudad *sitiada*, pero no por enemigos y desde fuera, sino *sitiada, tomada* y ocupada desde el interior de ella misma y por sus propios y fieles soldados; hijos suyos, habitantes suyos.

-69-

Del suelo de Florencia aún no ha desaparecido del todo ese aire petulante que lleva en sí toda victoria.

Las estatuas callejeras -que en Florencia son esculturas del verrochio, de Luca della Robbia, del Bologna, de Cellini, e incluso de Donatello y de Michelangelo- parecen encontrarse aquí un poco... por casualidad; más que una firme existencia de esculturas, así diseminadas es como si llevaran una vida imprecisa de mozalbetes de barriada, con su consabida mezcla de cinismo y desamparo.

Florencia es de un ocre casi gris, blanquecino, pero no triste, sino delicadamente monótono.

Firenze, 28 de julio

Esta mañana, la capilla de los Medici. Ante algo así no hay más que enmudecer; al menos por unas horas, por unos días.

Nada más entrar en ese extraño recinto gris, que se diría... *hundido en la tierra* (ya dentro de la capilla no acabamos de saber a qué nivel del verdadero suelo nos encontramos), se disputan nuestra atención cuatro espléndidas figuras recostadas: *Il Giorno, Il Crepuscolo, La Notte, L'Aurora*. En los primeros momentos estamos un poco perdidos, sin saber adónde acudir ni qué hacer; porque estos cuatro seres parecen pedir algo, esperar algo de nosotros; no tienen esa *conformidad* de ser ellos que tienen los seres de la «estatuaria griega»; ante un mármol antiguo no se nos pide nada, no se nos reclama nada, y podemos admirarlo emocionados, muy emocionados, pero siempre... desde *aquí*, desde esta parte nuestra, conservando nuestro privilegiado lugar de espectadores, de admiradores, incluso de amadores. Pero delante de *La Noche* o *El Día* - y sobre todo delante de *El Crepúsculo* y *La Aurora*-, sentimos que perdemos pie, que se nos quita, de pronto, y como de cuajo, de ese lugar *seguro* del espectador, del admirador, quedándonos entonces un poco a la deriva, sin sitio, medio perdidos. Aquí no se está, propiamente, delante de esculturas, -70- ni, por supuesto, de... *personas*, sino delante de cuatro enigmáticos abismos, sin fin, sin fondo, insondables, acaso... infernales. Es como si aquí se hubiese *transgredido* algo.

Firenze, 29 de julio

Hoy, sin *rehacernos* aún de la Capilla, nos tropezamos, de pronto, con los *Esclavos* de la Academia. La verdad es que no se puede ir más lejos, no ya del arte, sino del hombre, del espíritu del hombre, y lo más extraordinario es que, ahora, en este caso, esa... *lejanía* se encuentra aquí, delante mismo de nosotros: toda *distancia* ha sido, pues, abolida, suprimida, y aquel *fondo último* se ha convertido en algo presente, inmediato.

En el Bargello, el *Brutus* de Michelangelo, y ese pequeño *David*, muy superior al otro, más famoso, de la Academia. Después, otro creador grande, aunque de otra especie: Donatello. ¡El *Giovannino*, tan afilado! Y, claro está, el *San Giorgio*, tan... *entero*, tan completo, con una fuerza y una vivacidad tan controladas, tan domadas, como si, además de ser él, este buen mozo fuese también su propio... caballo.

Donatello y Miguel Ángel -como Masaccio- escapan al Renacimiento, del Renacimiento; y no porque sean contrarios a él, a esa... *idea* colectiva y luminosa que viene a ser él, sino porque toda obra de creación verdadera no tiene *sitio* ni *tiempo* suyos determinados. Las obras de los creadores mayores, supremos, no su *ceden* jamás dentro del cauce de la historia ni de la cultura. Esos grandiosos y prestigiosos cauces colectivos, públicos, muy visibles -como es el caso del Renacimiento-, han sido siempre trazados, me atreveré a decir (hablando mal y pronto), por estupendas gentes... segundonas, o mejor, por estupendas gentes... *menores*. Masaccio, Donatello, Miguel

Ángel, no son *genitori* ni *figli* del susodicho Renacimiento: no están, en absoluto, emparentados con él, ni siquiera han *tomado parte* en él; ellos han *trabajado* solos, separados, aislados, y por su propia cuenta y razón, por su propia y enigmática razón fatal de creadores intemporales, sin fecha ni sitio.

-71-

Firenze, 31 de julio

Hoy hemos visto la Cappella dei Pazzi, que tanto le gustara a Goethe: «Se diría que no ha sido tocada por la mano del hombre», creo que viene a decir. Es, desde luego, algo muy excepcional; no tiene parecido con nada y puede ser o figurar ser muy distintas cosas: un quiosco, una cueva, un templete, una fuente, un escondrijo, un instrumento de música... Aquí no se trata ya del genio de Brunelleschi, como en la airosa y vigorosa Cúpula del Duomo o la *precisa* Sacristía Vecchia de San Lorenzo; aquí nos asomamos, más que nada, a un rincón privado, a una soledad, a una... *intimidad* suya.

Al toparme con Brunelleschi no he tenido más remedio que remover un poco mi sentir y mi pensar sobre arquitectura. Incluso las más geniales y magistrales obras arquitectónicas las vería siempre, no con desdén y de soslayo, pero sí como algo de *índole* muy distinta a esas otras -escultóricas, pictóricas, poéticas o musicales-, más puras y absolutas; la arquitectura sería vista por mí como algo... mixto, ambiguo, como algo *convenido, construido, compuesto* de varias piezas, y no formado de una sola pieza única, sin... juntas, como ha de ser siempre toda obra verdadera de creación, el *animal vivo*, el *ser vivo* -nacido vivo- que es toda obra de creación.

La arquitectura se me presentaría siempre como una buena y bella tarea... útil, como una difícil ciencia; algo que parece llevarse a cabo como... creación, aunque en verdad no lo es, o no lo es del todo, o es una creación, diríamos, sin... *criatura*. Porque lo arquitectónico no encarna jamás: se *materializa*, se *fija*, pero no encarna. En arquitectura -incluso en la realización suya más sublime- no hay, me atreveré a decir, naturaleza, *naturaleza viva*; hay, en todo caso, espíritu, porque el espíritu -que parece ser, sobre todo, la afinación extrema de una sustancia, digamos, casi... puramente intelectual- puede muy bien intervenir en esa disciplinada práctica artística que es la arquitectura. En la arquitectura puede intervenir el espíritu, pero no la carne y la sangre, ni... el alma, que en cambio estarán puntualmente presentes en las obras de creación completa, como son, por ejemplo, esas esculturas arrancadas a los dos frontones del Partenón (quizá esos torsos, y esas espaldas, y esos vientres, esos pliegues mojados, esos paños al viento han sido concebidos por el mismo *individuo* -72- que ha ideado también esa rigurosa *planta rectangular bordeada de columnas*, pero aun tratándose del mismo hombre, no se trataría, sin embargo, del mismo *ser*); tenemos aquí, no ya dos formas de creación diferentes -como suponen los muy tranquilos historiadores de arte-, sino dos *niveles*, o sea, tenemos, por un lado, una... *simple* disciplina -la rigurosa disciplina que es siempre la Arquitectura sin más ni más y un poco a secas, o cuando mucho, con esa parte de «espíritu» que le corresponde a veces-, y por otro lado tendremos, ahora sí, el feroz y enigmático impulso natural, animal, de la creación plena, y... libre, desasida de todo, sin porqué, sin utilidad, sin compromiso, sin razón, sin razones, pero con su carne y su alma.

Esta mañana, la Cappella dei Pazzi, con su pórtico, su tejadillo, su diminuto lucernario, vino a *tambalear*, al menos por unos instantes, mi sentimiento y mi pensamiento de siempre sobre arquitectura. No me encontraba, claro está, como otras veces, ante un *cuero* arquitectónico pétreo, duro, inanimado, sino sumamente sensible y... casi palpitante -aunque no acabara de parecerme una auténtica criatura-; era un «cuero» trazado con mucha precisión, pero como reflejado en el agua, con una especie de temblor, de pulsación, de respiro; de ahí que me pareciera un ser. Y no es un ser, es un edificio, aunque no tiene, desde luego, esa ceguera, esa sordera, esa opacidad que tiene siempre un edificio.

Los ideadores, los autores de esa espléndida hazaña conjunta que viene a ser el Renacimiento -y que quizá no se ha extinguido aún- son, desde luego, gentes muy despiertas, vívidas, activas, inspiradas, emprendedoras, fogosas, ingeniosas, valiosas, pero... sin *sustancia* real suya, profunda. Son buenas gentes... colectivas, faltas de sí, faltas de soledad, sin capacidad de soledad. Por eso no son verdaderos creadores, aunque puedan ser inventores y constructores de cosas, de muchas y muy variadas cosas... magníficas. Esos artistas que pueden muy bien llamarse Botticelli, Ghiberti, Alberti, Gianbologna, Luca della Robbia, Lippi, Sansovino, Rosellino, Benedetto de Maiano, Desiderio da Settignano, Ghirlandaio, Mino da Fiesole... son espléndidos participantes, son *cómplices* de algo descomunal, sumamente importante para el curso de la Cultura, pero se han movido, sobre todo, impulsados, arrastrados por una... *idea* -una idea general-, esclavos de una idea, conformados a una idea; han sido, todos ellos, grandes... *servidores*.

-73-

En cambio, cuando nos encontramos en medio de Florencia -como en medio de un lago- rodeados de Renacimiento por todas partes, y nos topamos, de pronto, con *Il Crepuscolo* de Miguel Ángel, o con el *San Giorgio* de Donatello, o con la *Cacciatta* de Masaccio, caemos en la cuenta de que algo, misteriosísimo, sucede y nos sucede: nos sentimos, de golpe, *fuera*, expulsados del Renacimiento.

Porque las obras vivas, vivas de verdad, *no están* en ninguna parte, *son* únicamente.

Vuelta a París después de Italia y Portugal.

París, 19 de noviembre

Los momentos provisionales. Un día nos damos cuenta de que todos esos momentos vividos de refilón, de pasada, un poco a la ligera, provisionalmente, son también ellos momentos clave, decisivos, que van a imprimir en nosotros conclusiones decisivas; nos damos cuenta de que esos momentos que nos parecieran insignificantes y que tomáramos, cuando mucho, por una especie de *media vida*, de fragmentos de vida, vienen a ser, en realidad, y al final, nuestra mayor y mejor experiencia de vida real, de una vida real más verdadera, como más *sorprendida* en su verdad, ya que al estar nosotros... descuidados, distraídos, la vida no tropieza con nuestros prejuicios, con nuestros aprioris.

Nosotros, por lo visto, estamos cansados, gastados, y también eso que se llama estar... en crisis. La naturaleza, en cambio, cada mañana aparece, amanece, no ya de nuevo, sino por primera vez, inédita. La naturaleza ha escapado a la historia, nosotros no hemos podido.

París, 28 de noviembre

Visita a Bores. Siempre me pareció alguien de una gran sensibilidad, aunque un tanto blando y triste. Es una buena víctima. Es un prisionero, al igual que todos los ~~-74-~~ demás pintores actuales, pero, dentro de esa situación, ha sabido crearse, como ningún otro pintor español de la llamada escuela de París -cosa que no han sabido hacer, por ejemplo, Cossío, ni Peinado, ni Viñes, ni Ismael de la Serna, ni Manuel Ángeles Ortiz, ni el escultor Fenosa-, una especie de *autenticidad* suya personal de pintor, dentro de una gran mentira general de... pintura.

No es una solución grandiosa, heroica, pero es limpia y noble. Quizá vuelva un día a ser libre -libre del espejismo y del tejemaneje de París-, y pueda ser dueño absoluto de esa gran sensibilidad suya de pintor... bueno, y pequeño; de una sensualidad que marcha, sí, hacia una espiritualidad, de una sensualidad grande que marcha hacia una espiritualidad pequeña.

La expresión «una superficie animada» (como definición del cuadro) es a Bores, en 1928, a quien se la oí por vez primera. Él sigue fiel, o mejor, prisionero de ese corto *concepto* de la pintura. Bores sigue encerrado en esa fórmula: se atiene a ella, se limita a ella -a esa pobre verdad-, confundiendo algo muy vacío y muy pedestre con la sustancia, con la esencia misma, última, de la pintura.

En el caballete, *trabajándolo* todavía, tiene un cuadro precioso (un plato con cerezas, un vaso, un cuchillo...) que aún no ha tenido tiempo de estropear echándole encima, como termina haciendo siempre, todo ese cúmulo de cerebrales preocupaciones francesas que tapan, ahogan, ensordecen y enmudecen su ímpetu inicial.

*

Fenosa, aunque sumamente simpático, me gustó poco. Demasiado basto, burdo, vulgar, de una vulgaridad típicamente catalana, de un *grosor* catalán, de un grosor que los catalanes, ingenuamente, toman siempre más bien por... autenticidad, por llaneza, por una especie de... «al pan, pan, y al vino, vino», o *sensa romanços*, o *sensa contes*, algo, en fin, que les parece ser el *súmmum* de una *sabiduría* activa, efectiva y... mediterránea.

-75-

París, 29 de noviembre

El *Journal* de Gide me gusta cada día menos. Gide ha conseguido algo monstruoso: hacer de su sinceridad una farsantería. Habla demasiado de su pensamiento, pero Gide no tiene, en realidad, pensamiento, sino *reflexiones, pareceres, juicios*. Lo que ha deslumbrado siempre en él (también a mí hace años) es ver una inteligencia tan... nítida, tan... bien escrita, y que después de pesarlo y medirlo todo podía muy bien inclinarse, decidirse por el... *capricho*, por el mero capricho, o por el mero... *gusto* suyo; así conseguía dar, y sobre todo quizá darse a sí mismo la impresión de un gran frescor *silvestre*, libre, inspirado, nada académico, y... *como no francés*.

En Gide no hay nada central -es todo alrededores, marginalia-, no hay en él espina central, columna central, vertebral, a no ser... el homosexualismo, que intenta imponer como una categoría... escogida, como un... *valor* humano. Pero Gide, tan decididamente inteligente, *tropieza* tontamente en este tema, ya que al *escucharse* es *eso* lo que encuentra en sí, dentro de sí como contenido, como *todo* contenido, y, por otra parte, suponiéndose, pensándose hombre de pensamiento, identifica, funde, confunde pensamiento con homosexualismo; por eso puede creer, con toda tranquilidad, que su *Corydon* es el mejor libro que ha salido de sus manos.

*

Hoy he comprado tres estampas de Hirosighe.

*

Otra vez Pedro Flores. ¡Qué lío de mentira y verdad! Cuando *aparece* la verdad en él, Perico vuelve a *valer* casi como antes -como valiera hace treinta y tantos años-, pero ahora es un *valor* que ha perdido su confianza, un valor que ha perdido su *apoyo*.

*

-76-

Cuando digo que quisiera quedarme aquí, en París, unos meses (por lo menos hasta mayo), nadie entiende que sea, sobre todo, para poder ver la llegada de la primavera -claro que ninguna de estas personas ha vivido, como yo, trece años en México, D. F., sin estaciones-; pero si les digo que me gustaría, acaso, exponer y asomarme un poco al trajín de las galerías, les parece muy natural, comprensible, lógico y sensato.

Mis compañeros y amigos, los pintores, están de tal modo... disminuidos, rebajados -y obcecados, y ofuscados-, que ya no pueden *imaginar* un gusto como ése, tan simple, de ver aparecer, paso a paso, una estación que va tiñéndolo todo.

París, 1 de diciembre

Cuando María me escribió, hace algún tiempo, desde su Roma: «*Esto*, Ramón, se parece a la vida», no entendí muy bien lo que había querido decirme, o peor, pensé muy a la ligera que había entendido, y lo dejé entre las cosas que más o menos sabía o creía

saber. Ahora, en cambio, me doy cuenta *exacta*, aunque me resulta imposible precisarlo más, formularlo mejor. Sí, esto se parece a la vida.

Esto no es del todo vida, porque vida, lo que se llama verdaderamente vida, no hay, en la actualidad, en ninguna parte, y en todas se pasa hoy por una etapa de... *mundo*. Pero sí, esto *recuerda* la vida.

París, 3 de diciembre

Por *encima* del ruido de la ciudad (sobre todo por la mañana) *hay* como un silencio, *veo* como un silencio; ayer, al salir del hotel y... *entrar* en la calle me pareció descubrir que se trata, en realidad, del invierno, que ese silencio *es* el invierno. Es algo muy cerrado, cerrado como un fanal, y transparente, transparente como un fanal. Es un silencio, diríase, como... piadoso, que acoge en sí todo el ruido. Es un silencio -77- tan extenso, tan grande, que se traga todo el ruido: es superior al ruido, mayor y más *alto* que el ruido.

París, 7 de diciembre

Bores ha venido al hotel para ver mis acuarelas; creo que le han impresionado muy de verdad.

París, 12 de diciembre

Vuelvo a ver el Van Eyck. Me gusta, sobre todo, la cabeza del donante -pintada, sin duda, del natural- y el trozo de terraza con jardín; el resto es mucho más de *retablo*, aunque precioso.

París, 20 de diciembre

Habitación típica de Saint-Germain. Dos chicas francesas y un argelino; la chica más delgada sería una cursi en otro tiempo, otra época -es decir, lo es también ahora-, pero ahora, revestida de *izquierdismo*, y habiendo heredado, por otra parte -quizá de una abuela-, ciertos gestos y ademanes de... *gran estilo*, viene, extrañamente, a resultar como una Francesca Bertini... socialista; su socialismo -sincero, sin duda, y hasta heroico quizá- enmascara su cursilería antigua, pero no la borra.

París, 21 de diciembre

En el Louvre. Esta mañana, Delacroix me hace bastante buen efecto, y me parece bastante buen pintor, pero unos minutos más tarde y algunos metros más allá me tropiezo con *La Baie de Wegmouth*; todo Delacroix, entonces, no es sólo que disminuya y pierda su valor, sino que se vuelve, de pronto, otra cosa, es decir, se vuelve *cosa*.

-78-

La Baie de Wegmouth de Constable es, creo, uno de los mejores, de los más prodigiosos cuadros que se pueden ver aquí. Una gran nube, un poco de mar, otro poco de sol filtrado... ¡Qué pocos elementos hacen falta para que pueda nacer una obra así, tan... inacabable, tan infinita!

París, 27 de diciembre

Comida con los Japp, en casa de su sobrino (un periodista, según me dicen, sumamente *importante*). Un departamento espléndido en la Île Saint-Louis. La muchacha (sin duda su amiga, también inglesa) es horrible (no físicamente, ya que es más bien *monilla*, aunque insulsa, sino horrible como ejemplo y modelo actual de mujer, con esa ignorancia impúdica que tienen las gentes *comunes* de hoy); es de esas personas que no se preguntan nunca nada, que todo lo tienen de antemano *respondido*; es una de esas mujeres prácticas, listas, sinceras, claras, sin dudas ni prejuicios vanos. Japp es, posiblemente, tonto -lo he sospechado siempre, desde mi más tierna infancia, cuando le conocí, pero nunca me había interesado confesármelo-; parece mentira que siendo pintor (y la verdad es que esa «naturaleza muerta» suya colgada en el salón está bastante bien) tenga, sin embargo, del artista una idea tan... *pintoresca*. Lucilla es, decididamente, una pobre mujer... española, muy elegante, eso sí. En cuanto al sobrino de los Japp, de una simpatía un tanto descolorida, es un monumento de vulgaridad inglesa media, de una vulgaridad muy grande, pero como... apagada -no la encendida, viva y casi genial vulgaridad española, ni la descarada, fresca y tierna vulgaridad italiana-, o sea, es uno de esos ingleses que no son más que... *ingleses*.

París, 28 de diciembre

Sole, como siempre, muy precipitada, muy ligera, casi superficial y... con algo de mucha, muchísima calidad, es decir, absurda. Diego, señorito tonto, zopenco español. Jaime, con esos *peros* que tienen siempre a mano las gentes muy inteligentes... para nada, gentes negadas, negadas absolutas; puede incluso terminar en *mala persona*, -79- no porque lo sea en su fondo, sino porque la impotencia es algo que se pudre, y la podredumbre... mina, contagia lo demás. Así como la creación, el *poder* de creación, es

siempre una «humildad», la impotencia desemboca siempre en una «soberbia», en una soberbia satánica: no tiene, apenas, otra salida.

París, 29 de diciembre

La verdad es que *todas* las personas damos un poco de risa; Toulouse-Lautrec no me parece -como se suele decir- un *caricaturista* de la realidad, sino un realista exaltado, y ve, sencillamente, a las personas, con realismo exaltado, no con caricaturismo. No se ha sabido comprender el *amoroso homenaje* a la realidad que llevaba en sí esa *exaltación*... implacable.

París, 30 de diciembre

Ayer, Juanito Soriano. Tiene una especie de categoría, de gran calidad... ociosa, que no va a ninguna parte, un poco estéril, pero que se sostiene siempre en pie, y siempre... válida.

París, 31 de diciembre

Final de año con nieve. Parece una miniatura.

-[80]- -[81]-

△▽

1953

París, 2 de enero

Carta de Laurette. Contestación mía. Creo que en la carta sobre el cuadro de Van Eyck no estaba la palabra *obediencia*. La creación no sólo es una humildad, sino también una obediencia.

París, 3 de enero

Cada vez más, *quedarme* solo es volver a encontrarme con *alguien* que quizá siempre me acompaña, pero que únicamente aparece, reaparece, cuando no hay absolutamente nadie.

No, no es la soledad misma -como es para Cernuda-, sino alguien muy verdadero, una compañía real, casi corpórea. Acostumbrado a él, he terminado por quererlo, por valorarlo.

*

Sigo pensando en ese dibujo que pude ver, hace poco, de Van Gogh. Es la *cordura* misma. Van Gogh tropieza algunas veces con ese paisaje plano, manso, sin accidentes ni elementos, pero riquísimo de... distancia; es el paisaje que le inspira la cordura, que le lleva, apasionadamente, locamente, a la cordura.

París, 5 de enero

Hoy he tenido una versión distinta de la nieve: una capa finísima, como *di vetro*. Vuelve a darme la impresión de algo medieval; la nieve es medieval.

*

-82-

Los albinos viven separados del resto del mundo por esas pestañas blancas. Entre ellos y todo lo demás hay siempre como un vacío, como un foso vacío.

*

En Van Gogh todo se da... *cantado*.

París, 14 de enero

Todavía no he podido hacer nada; ni siquiera un dibujo. Sin duda, no puedo lograr ese *vacío* que se necesita para el trabajo, para el trabajo de creación; todo tira de mí, me reclama, me exige. Mientras estamos vivamente ocupados, habitados por el presente, no podemos... *hacer*. La mayor dificultad del arte es, acaso, tener que hacerlo y cumplirlo *fuera*, diríase, de la vida, del presente de la vida, sin que, por otra parte, nos salgamos de ella nosotros; es como si desde *aquí y ahora* tuviéramos que hacer ese *algo* -ese «algo» que es el arte- en otro lugar y tiempo, o mejor, sin lugar ni tiempo alguno. Lo propio, y propicio, para la creación, es el vacío, una *ausencia* de presente (un *no presente* que no es el pasado), un vacío puro, virginal, original.

París, 16 de enero

En el Jeu de Paume. Sí, Cézanne es verdaderamente una lección, pero no una lección que da, que nos da, sino que toma o recibe de sí mismo; es como un pobre maestro de escuela de sí mismo, para sí mismo. Su singularidad -indudable- es haberse aceptado como párvulo y asistir, diariamente, puntualmente, a sus propias clases; será de esa vigorosa humildad de colegial aplicado, solitario, atrasado, torpón, de donde brote, al final, y como conclusión final, su... *posible* grandeza.

*

-83-

Van Gogh -tan *reconocible* siempre- no busca jamás un estilo, sino una *forma* de expresión; una forma, claro, que no sea una *manera*; puede parecer, a veces, que ha *caído* en una manera, pero Van Gogh -como les sucede siempre a los más grandes- escapa y se salva, con naturalidad, de todos los peligros; los artistas pequeños o inauténticos, en cambio, cuando caen de bruces en una «manera» se acomodan allí, tranquilamente, creyendo haber encontrado un estilo, el estilo. Pero el artista real no sólo desprecia la «manera», sino que desdeña el «estilo» también, y no lo busca jamás porque sabe que el estilo, incluso el «mejor» y más «perfecto», el más logrado, es siempre... insignificante, no significativo. Existe, eso sí, como un especial modo, o *a modo de* estilo, del estilo, que viene a ser, más que una categoría suya suprema, una subterránea *forma viva* del estilo; pero ese estilo, entonces, no puede ser buscado -ni... «encontrado»- y brota (cuando brota) por sí solo, sin dejarse apenas ver, sin dejarse apenas sentir, y... claro, no hay que preocuparse ni ocuparse de él: es ese estilo -que no es perfil, ni silueta, ni dibujo, ni arabesco, sino más bien simple... *aroma*- que emana, puntualmente, fatalmente, de cada uno de los cuadros de Tiziano, o de los cuadros de Velázquez, o de los poemas de san Juan de la Cruz, o de los cuartetos de Mozart..., o de los bocetos de Constable.

*

Manet, Monet, Renoir, no son nunca *pintura*, sino... figuraciones, *falsificaciones* de ella.

*

En cuanto a Degas, tan voluntariamente honesto, parece *saber* muy bien dónde se encuentra la pintura, pero no puede ir a ella, hasta ella, entre otras cosas porque a la pintura -como a cualquiera otra de las artes- no se puede ir, sino *estar allí ya* de antemano; su *noticia* de la pintura -pues lo suyo ni siquiera es *conocimiento*, sino noticia, mera noticia- es *cierta*, pero no le sirve de nada, para nada. Por otra parte, en Degas todo es enano; todo tiene ese tamaño mísero, raquítico, de la... *fotografía*, -84- todo ha sido observado con esa frialdad macabra que tiene la fotografía, con ese preciso y atentísimo ojo solo, tuerto, de la fotografía.

*

Toulouse-Lautrec, en cambio, paradójicamente, se me aparece como un... *grande*, no tan grande, quizá, como Cézanne o Van Gogh, pero amplio, extenso, generoso, lujoso. Sus dos «arpilleras» para la barraca de *La Goulue* (que no recordaba haber visto antes) no son dos *panneaux* decorativos, cartelísticos, como se tiende a suponer, sino dos grandes y geniales trozos de pintura verdadera.

*

Es ignominioso que los muy horribles, pedantes, artificiales, aplastados y burdos cuadros de Gauguin haya que sufrirlos (por simple y frívola novelería) en la misma sala de Van Gogh, donde se encuentran, precisamente, dos de los más hermosos lienzos de la pintura moderna: *La Sirène* y *La Guinguette*.

*

Después, unos paisajes de Sisley -el más fino sin duda de los impresionistas-, y ya más cerca de nosotros, dos o tres bocetos espléndidos del maniático y *extravagante* Seurat.

Venezia, 20 de enero

A la una, llegada a Venezia. Hace frío, pero con sol. Me sorprende de nuevo toda esta hermosura. Ahora, en el invierno, parece todo más *preciso*, más de cristal, y a un mismo tiempo, más... soñado y *sfumato*. Aquí, en este ámbito, Corot no supo ni pudo *entrar* verdaderamente; todo esto era demasiado estrambótico, enigmático, *aristocrático* para él; se puso a pintar, sin más ni más, como si Venezia fuese... *un paisaje*. -85- Corot estaba acostumbrado a la... Naturaleza monda y lironda, a una naturaleza abierta de par en par, *all'aperto*, pero no había visto nunca *una* naturaleza -una porción muy sutil de la naturaleza, con un cielo excepcional, único- que buscara para sí misma *un sitio* -un nido- donde enroscarse y aposentarse.

Venezia, 23 de enero

Creo que me encuentro, casi sin querer, aquí en Venezia, y no en Florencia o Roma, porque Venezia es *un lugar* de pintura, *un suelo* suyo, un pedazo de *tierra firme* suya. Florencia o Roma podían, quizá, ofrecerme unos temas, unos motivos pictóricos más corpóreos o menos *ilusorios*, menos... *venenosos*, pero yo no he venido en busca de tema, sino de tierra, de esa tierra húmeda, acuosa, lagunosa, de la pintura. Durante demasiado tiempo -ahora veo que mi exilio en México ha durado más de trece años- me había sentido... *como desterrado*, y no ya de mi país, o de Europa, sino de esa otra patria soterrada, más sustancial, que viene a ser, para un pintor, la Pintura.

No he venido, por otra parte, a *disfrutar* de un escenario insólito; ni tampoco he venido a *estudiar* la escuela... veneciana (aunque todo ello pueda también darse); en realidad no he venido *a nada*, para nada, sino a *estar*, a sentirme estar aquí, como inmerso en el agua de la pintura, de la pintura *única*.

Siendo Venezia, ella misma, pintura, manantial de pintura, y no, como se creyó en el XIX, un mero espectáculo pintoresco para pintores, se explica que Van Eyck, Masaccio, Rembrandt, Velázquez, o... Constable, vengan a resultar, o mejor, a *ser*... venecianos.

Venezia es líquida, transparente, *di vetro*, nada escultórica, como en cambio es escultórica Florencia -con esa *reciedumbre* suya delicadísima, finísima-, o como Roma, con esa su corporeidad un tanto *grossolana* y... *blanda*, aunque majestuosa.

-86-

(Tengo que volver sobre la *venecianidad* de Van Eyck, de Masaccio, de Velázquez...)

*

Venezia, 24 de enero

Los franceses están todavía -por muchos motivos - de muy mal humor (se nota, sobre todo, al llegar a Italia viniendo de Francia). Contra lo que se podría suponer, los franceses carecen de... *pensamiento*; sólo tienen inteligencia, una inteligencia que los pone de mal humor, que los *enemista* con *la realidad*, esa sorprendente, inédita, incontestable realidad que les planta siempre cara, que les sale respondona, que *no coincide*, que *no se aviene* nunca a coincidir con ese inteligentísimo discurso lógico, retórico y... abstracto del buen ciudadano francés; un buen discurso, por lo demás, incluso muchas veces impecable de estilo, pero vacío, vacío de pensamiento, de pensamiento real, de realidad. Los italianos, después de la guerra, se encuentran en iguales o peores condiciones que los franceses; aquí, en Venezia, por ejemplo, las gentes pasan mucho frío, casi hambre, no tienen apenas lugar en sus casas, y las casas son más viejas y cochambrosas que las de París, pero a estas gentes yo las veo -y las oigo- cantar, canturrear solas por la calle, subiendo y bajando sin disgusto puentes y más puentes, pisando el suelo con alegría y con... gracia, y sobre todo las veo como empapadas de sapiencia... *antigua*, rebosantes de viejo pensamiento vital.

*

Desde aquí, desde Italia, se ve muy claro que Francia no tiene... *antigüedad*. Lo más antiguo suyo es, desde luego, una espléndida Edad Media, y también lo más vivo. (*La Piedad* de Avignon -si es de verdad francesa- es la obra más considerable, más consistente de todo el arte francés, sin olvidar, claro, algunas esculturas de las catedrales.) Pero no existe nada anterior. Ni posterior; pues con la pérdida o... *disolvencia* de su *Moyen Âge* se diría que Francia pierde, definitivamente, su última posibilidad de... genio. A partir de entonces toda su energía sólo parece ocuparse, -87-

concentrarse, en una ambiciosa y equilibrada *idea* de... *sociedad*, y más que en una idea..., en un ideal, en una *moral* -de ahí sin duda tanto moralista-, civilizada, cultivada, metódica y... libre, libre con... método. La verdad es que, con todos sus altibajos, el modelo de sociedad... ciudadana de Francia es, en definitiva, su obra maestra, su obra... casi genial.

Los franceses carecen de... antigüedad y, por lo tanto, de pensamiento, no porque el pensamiento sea antigüedad, sino porque el acto creador del pensamiento necesita irremediabilmente de ese punto de apoyo -y de *partenza*-, para poder venir, de un salto, a la superficie.

*

El pensamiento -todo pensamiento legítimo, vivo- ha de *pasar* inevitablemente por un estado, diríase, de... *demencia*, y desembocar después -si se trata de un pensamiento valioso y vigoroso-, no en la cordura, en la simple y tonta cordura, sino en la... *sabiduría*, es decir, en esa locura superada que viene a ser la sabiduría, o... la verdad, la posible verdad. (Lo malo es cuando incluso el pensamiento verdadero no logra, por algún motivo, *cruzar*, *atravesar* ese peligroso espacio de locura, *superar* esa difícil prueba de la locura, ya que entonces naufraga sin remedio en el disparate.)

No, no hay pensamiento auténtico, real y verdadero, sin esa obligada y santa zona de demencia: es como una marca suya de legitimidad; todo *supuesto* pensamiento que no sufre y pasa esa prueba, no es pensamiento, sino mero razonamiento, o reflexión, o... idea, pero no pensamiento.

Venezia, 25 de enero

Dentro de San Marcos. En un altar hay flores (unos cuantos claveles) y tengo en seguida la impresión de que no hacen bien aquí, de que no armonizan, de que no casan -88- con lo bizantino. A un altar como éste habría que traer, en vez de flores, topacios, amatistas, lo cual es imposible, claro está, pero sería mucho más propio.

*

Las gentes *están* en las plazas de Venezia como en ninguna otra parte. Suprimida la rueda, el hombre parece recobrar aquí un aplomo que ha perdido, una dignidad que ha perdido. Las personas, con una mezcla de sabiduría y capricho, se distribuyen con... gracia por todo el espacio de la Piazza y la Piazzetta; van de un lugar a otro con esa misma solemnidad natural que vemos en las figuras de Carpaccio.

*

Existen, posiblemente, muchas Venecias, pero dos de ellas, al menos, muy marcadas: la de cristal, fantasmal, tornasol, transparente -que vio muy bien Turner-, y otra un tanto cochambrosa, lujosa, carnosa, corpórea, casi... realista -que sintió muy

bien Tiziano-; la verdad es que me siento igualmente atraído por las dos, pero quizá sea obligatorio... *escoger*.

*

El oleaje sobre los escalones de mármol.

Venezia, 27 de enero

Venezia es *difícil*, como todo lo que es muy... visible, muy... evidente. Es lo que sucedió y sigue sucediendo con la obra misma de Tiziano: se canta la indiscutible hermosa externa de su pintura, sin acabar de comprenderse que lo mejor, más alto y más hondo, más esencial, se encuentra como escondido, como agazapado detrás de esa «superficie animada». Sólo Velázquez parece darse cuenta de que Tiziano es un pintor recóndito, secreto.

-89-

Venezia, 28 de enero

Me doy cuenta de que los italianos, cuando dicen *bello, bello*, no quieren decir lo mismo que nosotros, sino... *algo más*, acaso quieren decir... auténtico, o quizá *existente*.

*

Atravesar la Piazza, de noche, con luna -con un poco de niebla iluminada por la luna-; las personas vagando, yéndose fantasmales; el frío, la soledad (mía); todo me produce algo así como una felicidad dolorosa.

*

Para las combinaciones absurdas: monjas y Venezia.

Venezia, 29 de enero

De nuevo el chocar del agua marina en el mármol de los escalones me produce una sensación extraña; tiene algo de carnal, de sonido carnal.

*

Acuarela de un canal demasiado... *pintoresco*. No me gusta, pero ha sido útil como trabajo: liquidación de muchas cosas sobrantes.

*

Por la tarde, otra acuarela, sólo buena como trabajo también. Liquidar, tachar, o mejor, olvidar, desdeñar, verlo todo con una especie de desdén... entrañable, es decir, con familiaridad, con amistad.

-90-

Venezia, 30 de enero

Por la tarde, S. Sebastiano. Toda la pequeña iglesia, pintada, *decorada* por Veronés. Es, quizá, de lo mejor suyo. ¡Qué bueno y grande sería este pintor nada veneciano, es decir, nada pintor, si fuese de veras, y por naturaleza, el que aparenta ser, el que con hábil maestría, y ambición, y empeño, casi logra ser! Todo esto -empezando por el san Sebastián medio en sombra del altar mayor-, los cuadros, las puertas del órgano, los frescos de las paredes, está muy bien, pero no hay *nadie* aquí para... *respaldarlo*, para *hacerlo válido*, que salga *valedor*, que lo *garantice*, todo esto está muy bien, pero... *vacío*, y claro, todo se vuelve, entonces, *academia*. ¡Qué lejos se está aquí de Tiziano y de Tintoretto!

*

El hombre no busca la felicidad, pues no se trata de una necesidad masculina, sino exclusivamente femenina. La mujer *es* desgraciada, y claro, quiere la felicidad; el hombre no tiene, apenas, *tiempo* de ser desgraciado.

Venezia, 31 de enero

Amanece con tanta niebla que no veo, al abrir el balcón, no ya la orilla de enfrente, sino las góndolas o las barcas que pasan por el centro del Canal Grande. Salgo y voy al Florian a tomar un café; San Marcos y el Ducale están maravillosos. Parecen, no algo corpóreo que la niebla lograra borrar en unos instantes, sino algo *ideado*, *pensado*, y que empezara, de pronto, a tomar cuerpo, a convertirse en piedra. Siempre, por lo demás, se está aquí en una extraña situación, diríamos, de metamorfosis inminente, acechante. Todo aquí parece estar a punto de volverse otra cosa.

-91-

Creo que he pintado una acuarela que sirve. Estoy entrando, quizá, en ese círculo *vicioso* del trabajo.

*

La Trattoria C. La dueña (una especie de Milagros) tiene algo muy atractivo y... *bandido*. Su hija es una de esas mujeres satisfechas, guapas, descuidadas; casada con uno de esos hombres *masculinos*, trapiondas, padre hasta la *maternidad*; yerno y

suegra se entienden muy bien, se conocen muy bien, se saben igualmente sinvergonzones, y claro, se admiran y se vigilan; él la «padrotea» un poco, y ella se deja, con cierta coquetería, explotar, y no por tonta, ni por *debolezza*, sino por lujo. En la calle veo que Milagros está como perdida, imprecisa, pero cuando entra de nuevo en el local recupera su mando, su *pisada*.

Venezia, 5 de febrero

El ruido de los cubiertos dentro del cajón, es decir, tropezando con la madera, es un ruido más bien *cálido*, pero como *perteneciente* al invierno.

Venezia, 10 de febrero

La mujer que vende el maíz para las palomas, hoy, con la nieve, se había amparado en los soportales y les iba dando un poco de grano a las palomas ella misma, quizá por bondad o por sentimentalidad, quizá tan sólo por *interés*, para que vivieran al menos hasta el próximo día de sol, con gente en la Piazza. También puede darse que *olvide*, a veces, que está allí para eso, para vender, y *se pierda* entonces en una imitación de *los otros*, que quiera *vivir* lo que viven los otros.

*

La Belleza en la Trattoria. La hija de la dueña viene algunas veces con una amiga suya que, al pronto, no parece muy guapa, pero más tarde resulta ser, decididamente, -92- una belleza, es más, la belleza. Es de un rubio intenso, vigoroso, casi... verde. Muy clara de piel, pero no blanca, sino... lívida -de un amarillo Nápoles rosado, pálido, desmayado-, no como algo sin color, sino como algo que lo ha perdido. Es, desde luego, un rostro de una gran perfección, de un gran rigor, de un gran vigor, construido y sostenido por leyes muy rigurosas y vigorosas, pero... terriblemente delicado. En las comisuras de los labios hay como una *intimidación* que da un poco de sofoco, de sonrojo, y no por el *deseo* que pudiéramos sentir, sino porque se tiene la sensación de *sorprender* algo, más que sensual, demasiado *íntimo*, demasiado *propio*, *suyo* en extremo, o mejor, no ya *suyo*, de ella, sino... *para* ella.

En la belleza -absoluta, pura- hay algo de... *inhóspito* y como *vedado*, que ha vuelto siempre loco -y a veces tonto- al hombre; se diría que el hombre no ha sabido comprender que la belleza existe, sí, pero no para *esto o aquello*, ni para nuestro uso, aunque tampoco... inútilmente, vanamente.

Quizá lo que ha querido, de una manera oscura, el hombre, al toparse con la belleza, con ese nudo insoluble de la belleza, ha sido más bien... *borrarla*, salir de ella, liberarse, desembarazarse de ella, y no como él ha supuesto siempre con tanta ingenuidad e infantilismo, *apropiársela*, es decir, *poseerla*.

«Poseerla» sería, pues, como una sustitución. Pero quizá todo, o casi todo, lo que *vivimos* no sean más que... sustituciones.

Venezia, 11 de febrero

Venezia es como una mancha de aceite.

Venezia, 12 de febrero

Venezia es toda ella *tornasol*. Lo veneciano va y viene, oscila, es un juego de *estar* y *no estar*, aunque... *siendo* siempre. *Il vetro* coloreado, nacarado; el ir y venir de la -93- luz en el damasco y en el terciopelo; el aparecer y desaparecer de las nubes; las aplicaciones de mármol en la Basílica; los mosaicos; el sol a través de la niebla; el reflejo del agua; el mar...

*

Creo en Dios, en la naturaleza, en la realidad, pero absolutamente nada en la sociedad -sea la que sea-; y creo también en la persona, en las personas, incluso creo en las gentes, y, sobre todo, *me gustan* las gentes, aunque espero muy poco de ellas, ya que su autenticidad parece como *entumecida* desde hace siglos.

Venezia, 14 de febrero

Cuando se ha negado *lo histórico* parece un absurdo decir que lo veneciano es o viene a ser... «lo no primitivo». Pero la verdad es que lo primitivo no es más que un *estado*, un estado... del espíritu -no un tiempo, no un momento de la historia-. Si el arte sucediese dentro de la historia, todo en él sucedería como en la historia, es decir: sucesivamente; pero Jan van Eyck puede muy bien, y a un mismo tiempo que Memling (que sí es primitivo), no serlo en absoluto, y Zurbarán puede ser muy primitivo (como en efecto lo es) en los mismos días que Velázquez es *moderno*, quizá lo más moderno que se ha logrado llegar a ser, sin... dejar de *ser*. Fidias, Miguel Ángel, Tiziano, Rembrandt, Velázquez, Cervantes, Shakespeare, Mozart, Tolstói, Galdós no son sino *fragmentos* de un solo y único espíritu ... permanente; son como distintos *estados de ánimo* del Espíritu.

Venezia, 17 de febrero (martes de Carnaval)

Restos del Carnaval. Al anochecer veo máscaras volviendo de no se sabe dónde, ya de retiro a sus casas húmedas. Se siente muy bien que vienen de un *fracaso*, de una *desilusión*. ¿En busca de qué han podido salir así vestidos a la calle? Se nota que esperaban de *eso* mucho más, y, sobre todo, que esperaban... *otra cosa*.

-94-

Venezia, 18 de febrero

Toda obra suprema parece estar asomada a una especie de... abismo. Incluso la de Velázquez -tan firme, tan segura, tan... justa- parece estar al borde de algo sin fondo, sin fin, que no acaba, que no concluye.

Venezia, 19 de febrero

Al mediodía, en la Piazza. Las palomas, como las góndolas, no se tropiezan nunca.

Las palomas están familiarizadas con todo, menos, al parecer, con el sonido de las campanas, ya que emprenden de pronto el vuelo como despavoridas. Después me he dado cuenta de que no se asustan, sino que aprovechan ese ruido, que no las asusta en absoluto, como señal, o mejor, como pretexto para ir alegremente de un lado para otro. Aparentemente se produce un pánico general, pero no es más que una... *mentira* colectiva, cínica y... llena de humor.

Venezia, 21 de febrero

Lo que más apreciamos y elogiamos siempre -un poco a la ligera- en los grandes retratistas es su penetración psicológica, su capacidad de dar con el carácter propio del modelo, del retratado en cuestión. Pero llegar al fondo del individuo, de esa persona determinada, no es más que *la mitad* del camino a recorrer. Porque no sólo se trata de llegar al individuo, sino de sobrepasarlo, de ir más allá de todo él y toparse *de nuevo* con el hombre, con el hombre sin más ni más, anónimo; ese hombre que el retratista se había dejado, por unos instantes, a un lado, ocupado y atento como estaba en observar y caracterizar. Es lo que han visto y sabido hacer Jan van Eyck, Tiziano, Velázquez, Rembrandt y... algún otro.

-95-

La *Margarita van Eyck* de Brujas; el *Felipe II joven* del Prado en Madrid, o el *Aretino* del Pitti en Florencia; el *Papa Doria* en Roma, o el *Duque de Módena* de la Galería Estense en Módena, o la *Dama del abanico* de la Colección Wallace en Londres, o el *Retrato de hombre* de la Colección del duque de Wellington en Londres, o el *Martínez Montañés* del Prado en Madrid; el *Retrato de Shaskia* del Louvre en París, o

el *Retrato de anciana* de la Galería Nacional en Londres son, sin duda alguna, *muy ellos*, muy particularmente ellos -parecidísimos, sí, y no sólo en superficie, sino en profundidad-, pero antes y después de ser ellos uno a uno, han sido y seguirán siendo todos el hombre, el hombre general, original.

Venezia, 22 de febrero

Al ver aquí en Venezia algunos techos de Tintoretto he tenido que pensar en Miguel Ángel y en su descomunal techo de la Capilla Sixtina. No porque Tintoretto (que admira a Miguel Ángel) pueda recordarlo, sino precisamente porque no puede en absoluto.

Tintoretto es, desde luego, un gran pintor -un tanto *agitanado*, eso sí, de una genialidad muy descarada, vistosa, tramposa, atrevida, o sea, de una genialidad sin *recato* alguno, como también le sucederá más tarde a Picasso-; Tintoretto es un gran pintor, pero... pequeño, corto, es decir, proporcionado a su pobre tamaño natural de hombre. Para llevar a cabo todas esas pinturas de la Scuola San Rocco, de la Madonna dell'Orto, del Palazzo Ducale, se necesitan muchas facultades de pintor, es más, muchas facultades sobrantes de pintor y, naturalmente, un cierto arrojo, pero no se necesita poner en juego nada... *sobrehumano*, ni se necesita exponer, comprometer nada... vital, central, del *ser* mismo; el impetuoso afán de Tintoretto no es más que trabajo, arte, profesionalidad monda y lironda. Miguel Ángel, en cambio, en el techo de la Sixtina lo expone todo, lo compromete todo, incluso el propio pellejo -de ahí que más tarde, en la pared final, nos muestre su misma piel colgando como una piltrafa-; muy joven aún ya se lo juega todo a ese... *disparate* hermosísimo de su gran techo: una *inmensa locura* que acabará por *sostenerse* allá -96- arriba como un... *emparrado*, un enrejado de músculos; piernas, brazos, torsos entretrojados, que están aquí, diríase, sin... necesidad; sin necesidad, pero... fatalmente, irremediablemente.

*

A Miguel Ángel siempre se le ha visto como a un ser... titánico, sobrehumano -y hay demasiados motivos para verlo así-, pero la verdad es que yo lo veo siempre, también, como... maltrecho y que vuelve de una batalla... perdida, o medio perdida, o sea, lo veo como que vuelve medio vencido. El genio (parece ser que dice Tolstói) es «no poder dejar de hacer», pero lo patético de Miguel Ángel es que *eso*, eso que le ha sido encomendado y que no puede dejar de hacer, de cumplir, es... excesivo, desmesurado para él, para sus débiles hombros. Porque a nadie se le ha dado un cargamento tan «pesante», tan grande. En él hay, diríamos, como una desproporción, no entre lo que quiere y lo que puede (pues sólo se trataría entonces de una pobre insensatez humana, demasiado humana), sino una gran desproporción entre lo que él, Michelangelo, *es*, y lo que más o menos *puede*, una desproporción, me atreveré a decir, dada, administrada por la misma divinidad -y no como un castigo, como un justo castigo por alguna falta, sino como una... injusticia pura, suya, de la divinidad, o sea, como una enigmática *injusticia divina*.

La verdad es que Miguel Ángel -no pese a su grandeza, sino por culpa de ella- da siempre una extraña sensación de... *fracaso*: un fracaso, diríamos, esplendoroso, eso sí,

y de una gran hermosura, de una hermosura superior, quizá, porque Miguel Ángel aparece como vencido, como... *aplastado* por la misma planta del pie... supremo: se siente muy bien de quién es ese pie, su fuerza, su... *tenerezza*.

*

La escultura de Miguel Ángel no es que sea, propiamente, *dramática*; el dramatismo que encontramos *allí* -no tanto en ella, como «allí»- no es un dramatismo -97- de tema - Miguel Ángel más bien parece borrar, eliminar el tema, o por lo menos... esconderlo-, ni un dramatismo expresivo, de expresión, sino de *relación*, de esa relación desigual, desarmónica, penosa, angustiada, difícil, que se establece siempre entre Miguel Ángel y su obra.

Venezia, 28 de febrero

Después de ver en Ca'Pesaro el magnífico cuadro de Bonnard he comprado una buena monografía sobre el pintor. Este hombre, sincero y auténtico sin duda alguna, parece pintar con dos pinceles a la vez; lo que hace con uno de estos pinceles, lo borra, o mejor, lo emborrona un poco con el otro; hay un pincel que *hace* y otro que *deshace*, quedando así en la tela, fijado en la tela, una especie de... *movimiento*, de vida en movimiento. No es propiamente un truco, no es más que un recurso, un... *método* legal.

Venezia, 1 de marzo

Al principio, cree uno que las palomas no son más que eso: *palomas*, mantenidas allí para darle un *entretenimiento* vivo a la Piazza, una simple diversión, pero después se comprende que lo que hacen es *dibujar* la plaza, darle su amplitud, su espacio, y ponerle techo, y cielo, o sea, hacer patente su tamaño, su ámbito; no rellenar, sino subrayar un vacío.

Venezia, 10 de marzo

Gide no podía aceptar así como así esa extraña fachada de S. Marco, *horrible* acaso como ejemplo arquitectónico, pero sumamente hermosa como reliquia, como santa basura, como enigmático desperdicio marino dejado ahí por la marea. Es desde luego difícil de ver, de comprender, porque a veces -todo depende de la luz- es como una -98- diadema, o un sombrero maltrecho, viejo, o un crustáceo monstruoso, o un instrumento musical y, claro, todo esto no podemos... *juzgarlo* así, tranquilamente, con nuestras... pobres y razonantes leyes, sino... *vivirlo*. Esa fachada, hija de nadie, levantada por nadie, ha ido formándose poco a poco ella misma, y hecha ya un amasijo de riquezas, se ha quedado ahí, en ese rincón, replegada y concentrada como una lechuza.

Venezia, 11 de marzo

La sonoridad especial de las campanas, por la tarde, con frío; todo muy claro, muy recortado, como de hierro, sin distancias, con toda la isla de S. Giorgio aquí, dentro mismo de la Piazzetta.

Venezia, 13 de marzo

Todo esto, ahora, lo veo ya con nostalgia; como desde México.

Venezia, 19 de marzo

Con la marea baja, la ciudad se diría que enflaquece, que se queda en los huesos, y como andrajosa. Pero aun así, qué brillo, qué *sonido* le arranca la luz.

Venezia, 25 de marzo

El estilo es, en efecto, el hombre... francés.

Venezia, 7 de abril

Irme de aquí no significa, en absoluto, que me voy a Parigi (como reza en cambio mi billete de tren), ni a ninguna parte; una y otra cosa no se... continúan. Irse -99- de Venezia es sólo eso, no puede ser más que eso: *irse de Venezia* y... basta, es decir, es algo que termina, radicalmente, en ese punto.

Una ciudad después de otra, un lugar después de otro, por muy diferentes que pudieran ser, no me habían producido nunca ese *corte*, esa *separación* de ahora, entre Venezia y todo lo demás, ya que seguía siendo yo mismo, el mismo que, simplemente, cambiaba de ciudad o de lugar -e incluso de emociones-, pero no de... *persona*. Pero aquí, después de tres meses largos, soy otra persona. La Serenissima no es sólo una ciudad, un lugar, sino una... *existencia*, y nos hace, armoniosamente, ser personas de esa existencia suya. Porque si a Venezia le damos tiempo puede empujarnos, enseñarnos a ser, a ser *nosotros*... en ella, desde ella. Nos ofrece una posibilidad del ser y del vivir; nos da como un... *sentimiento* de vida, de la vida, un sentimiento nuevo, inesperado -o

perdido- de vida. Porque Venezia es, ante todo, un espacio, una concavidad; es la palma de una mano -una mano extendida al aire, a la lluvia, a la luz-; es un *refugio* abierto, expuesto a la intemperie. Nos acoge en su regazo, nos educa, nos madura; y nos regala una forma de estar, del estar, del *sentirnos* sin apenas movernos, ya que ese punto en donde por casualidad estamos, en donde por casualidad nos encontramos, es como un centro, un centro... suficiente.

París, 8 de abril

Llegada a París, por la mañana temprano. La verdad es que todo esto le sucede a otro.

París, 9 de abril

Por la mañana, exposición de los paisajistas ingleses, en L'Orangerie, con Sole.

¡Qué extraordinario todo lo que hay de Constable! Turner, estupendo también, claro está, pero muy mal escogido, ya que falta lo más alto suyo, es decir, sus acuarelas, sus anotaciones, sus bocetos únicos, y sobran, en cambio, muchos de esos cuadros -100- que pintara en tonta competencia con los aburridos y solemnes paisajes de Claude Lorraine.

París, 11 de abril

Por la mañana vuelvo a la exposición de los ingleses. *Reafirmación* de Constable y de Turner. Después, *contemplación* -curiosa, gustosa- de Girtin.

*

Desde el Pont Royal, un atardecer desmesurado, inacabable; incluso llegó a darme un poco de miedo, porque más que *duración*, era inmovilidad, fijeza definitiva, pasmada hermosura... eterna, muerta. El reflejo del sol en el agua, de un rosa metálico. Todo de una gran belleza y grandeza solemnes, pero un tanto... inhóspito.

París, 26 de abril

En los Independientes, casi todo lo que hay, más que ser horrible, es muy pobre. El Matisse es bonito, *fresquito*, pero tan poca cosa que se desea en seguida un alimento

más fuerte, una comida completa. Eso, amigo nuestro, no es pintar, sino tan sólo *demostrar* que se es sensible, y ser sensible no es, desde luego, ninguna cosa fea, pero sí lo es su deliberada actitud demostrativa, presumida.

La sensibilidad es un don, el buen don de unos dioses... menores. La sensibilidad no es algo a ejercer, a explotar, sino a ir... siéndola, *llevándola* buenamente, y nada más. Sin presumir.

París, 28 de abril

La razón, en su afán de razonar, tiende a separar unas cosas de otras, y por eso desemboca tan pronto en la abstracción, en la pura abstracción; pero la vida está, precisamente, entre las cosas. La vida, en realidad, no está en las cosas, ni siquiera en los -101- seres, sino en la *relación*, en la *comunicación*, en la *conversación*, en la muy estrecha y amistosa *unión* de las cosas y los seres.

*

A veces, la locura, o también la pobreza extrema -que en algunos casos viene a ser lo mismo-, se diría que conducen, extrañamente, a una como... *afinación* de lo fino, de lo delicadísimo. (Por ejemplo, la pobre mujer... *pobre*, casi mendiga, inglesa creo yo, que acude algunas veces al Beaux-Arts, y después de sentarse, pedir su plato y coger su cuchara o su tenedor, empieza esa diminuta ceremonia de comer en público, en un local muy estrecho y repleto, más que con buenas maneras, con una... *finura* verdaderamente exquisita, como sólo he visto en la miseria o en la demencia.) Tanto en la miseria como en la demencia parece a veces brotar algo muy delicado, y puro, y desnudo, que no son desde luego los consabidos y vulgarísimos buenos modales, sino la *finura* original, originaria, que hay, *escondida*, en el hombre, en el ser del hombre, y que sólo puede, acaso, quedar al descubierto cuando el hombre está sin nada, abandonado de todo, despojado de todo, en la indigencia más absoluta.

(He de volver otro día sobre esto.)

París, 29 de abril

El Louvre. Los cuadros hasta tal punto son seres vivos -los cuadros verdaderos, se entiende, porque un cuadro, digamos, de Ingres, como *El baño turco*, es siempre igual, muerto igual-, hasta tal punto son personas, que pueden muy bien cambiar de humor, de talante, de ánimo. Un buen día la *Betsabé* es un cuadro especialmente profundo, intenso; otro día ese mismo cuadro *amanece* un tanto frío, inexpresivo; otro día se nos planta delante, sin más ni más, con descaro, como una flor...

París, 2 de mayo

El Louvre. Lo que tanto le gustaba a Cristóbal en el cuadro de *Las argelinas* de Delacroix era, sin duda, la reunión, la cita en él de muchos y muy suculentos *motivos -102-* pictóricos: brocados, filtrada luz de harén, zapatillas moras, brazos, piernas; a Cristóbal le hubiera gustado pintar, no ese cuadro, ni siquiera ese tema, sino las *apetencias* pictóricas que suponía, y eso le hacía pensar, de buena fe, que *debía* gustarle. El cuadro es, desgraciadamente, malo, artificial.

París, 16 de mayo

Hay en los cuadros de Van Gogh como una especie de *prisa*, que no es la prisa de la vida, ni la prisa de la locura -que viene, quizá, pisándole los talones-, ni la prisa de la obra -que también apremia-, ni siquiera la prisa de la muerte -que siempre anda por ahí-, sino la prisa del... espíritu, sin más.

París, 20 de mayo

Exposición de Picasso. Magnífica. ¡Qué salud eterna! Claro que eso: su salud, es acaso lo único eterno que hay en él y en su obra; todo lo demás es... *perecedero*.

*

Por la noche, Alicia Markowa en *Giselle*. Sole, tan enemiga del ballet clásico, más que nada por su devoción a la Duncan, tiene que confesarse a sí misma -porque Sole únicamente se confiesa ante sí misma- que la Markowa está... «sublime». Sí, se diría que ha ganado en algo, no se sabe muy bien en qué, quizá en una especie de... *terminación*, de... *acento*.

París, 23 de mayo

La profesora de canto, prima de L. Su sombrero es, más que precioso -que lo es-, muy expresivo, vivo, vívido; de un artificio, diríase, como sin esperanza ya. Es un personaje muy desencantado, pero en pie todavía, erguido, irguiéndose sin convencimiento, pero con... ilusión.

Lisboa, 26 de mayo

Lisboa me recuerda, de pronto, en tal o cual esquina, a Cádiz, aunque Cádiz sea muy plana y Lisboa no; acaso el color *fácil* de las casas, cierta alegría marina, una blancura banal, como un blanco vacío, de vacío. Parece un poco una ciudad andaluza, de una Andalucía del norte, de una Andalucía... alemana. Hay en ella también, y muy evidente, algo oriental, pero no es más que como un *espolvoreado* por encima de toda esta ciudad rara, distante.

París, 12 de junio

El Jeu de Paume. En Sisley hay siempre un cierto *ahorro*; un ahorro que a veces puede resultar una síntesis, y otras veces resulta, más bien, una *escasez*. En Toulouse-Lautrec, por el contrario, ¡qué despilfarro! No. ¡Qué lujo!

*

Van Gogh. *La Guinguette* es, decididamente, un milagro. La golondrina, que no había visto hasta hoy, es casi como *un grito*, no una golondrina, sino tan sólo su grito - solo- de golondrina. La *individualidad* de cada cosa, de cada banco del jardín, de cada mesa, de cada pareja, de cada enredadera. ¡El cielo! Un cielo gris, o más bien sin color. Una tristeza infinita, pero sin quién, sin qué ni dónde, una tristeza que no es de ese lugar ni de ese momento, de ese atardecer, sino que se diría más bien la tristeza de Van Gogh, tan simple, de haber comprendido a fondo la realidad entera, completa, la realidad que con tanta alegría ansiaba comprender.

París, 14 de junio

El retrato de Vollard, pintado por Cézanne en «cien » sesiones, es horrible. Es un cuadro ciego, zopenco, terco, sordomudo, taponado, empastado, cerril. Es como -104- una exhibición de impotencia. Cézanne creyó, de buena fe, que una cierta dosis de... *geometría* lo llevaría de la mano, fatalmente, al punto justo. Pero la geometría sólo puede llevarnos a la justeza geométrica, y... se acabó: no da un paso más.

Miguel Ángel, por culpa de su endemoniada *terribilità*, también nos da algunas veces ese patético espectáculo de impotencia, pero claro, se trata siempre en él de una impotencia esplendorosa, grandiosa, *terribile*. La de Cézanne es una impotencia... pequeña, modesta.

París, 15 de junio

Chardin tiene, en el Louvre, una naturaleza muerta con jarra, caja de madera, pipa, y no sé qué más, que es verdaderamente un cuadro extraordinario; pero... se acabó. Todo

lo demás suyo es muy basto, y, de pronto, cursi; porque el buen ciudadano francés pasa de la basteza a la cursilería, sin pasar nunca, ni un momento, por una... *aristocracia*. Corot nos da, a su manera, ese mismo espectáculo.

México, 18 de junio

Llegada a México. Atontamiento y cansancio. Una cierta alegría. Sensación de ceguera. Algunos buenos amigos han venido a recibirme. Un cielo espléndido, de una belleza desmesurada. Todo parece asentado en su lugar. No, no falta nada, o casi nada. Falto... yo. Veremos cuándo llego.

-[105]-

△▽

Carta a un Andrés

-[106]- -[107]-

Para Andrés Peláez

No, amigo Andrés, yo no he dicho que «la modernidad» no exista, sino tan sólo que... *no importa*, que no puede importarnos, porque *eso*, «eso» tan endeble, tan de superficie, tan de *pasada*, que llamamos «modernidad», no tiene valor propio, valiosa sustancia propia. La modernidad no *es*, no puede *ser* -nunca-, *valor*, como estúpida, frívola y descuidadamente hemos terminado por suponer, la modernidad no puede ser más que un simple... *estado* por el que pasan -y pasan irremediabilmente- las más o menos pobres obras de arte nuestras, pero sin formar parte -carne- de ellas. (No podría decirse con exactitud cuándo ni dónde empieza esa disparatada obsesión nuestra de *querer ser* modernos por encima de todo y de que nuestras obras *sean* modernas a costa de todo, pero acaso habría que ir a buscar, a rastrear su inocente chispa primera en el Renacimiento mismo, es decir, en algunos jugueteos, entretenimientos o competiciones renacentistas, aunque, claro, esa idea tan alegremente insensata de una modernidad como valor se manifestase entonces, en todo caso, con una graciosa desenvoltura que ahora ha perdido por completo, hasta el punto de convertirse en algo terriblemente solemne, casi fúnebre, mortuario, sobre todo en los setenta y tantos años últimos, *medio enterrados* como estamos en ese oscurantismo cerril, servil, senil, de una mostrenca modernidad sobrepuesta, tiesa, artificiosa, mecánica, maniática, forzada, inmovilizada, establecida y... ¡oficial!)

Claro que existe... *otra cosa* -una especie, diríamos, de *energía* soterrada- que acaso también puede (y con mayor motivo) ser considerada «modernidad», pero no es,

entonces, en absoluto, esa petulante modernidad exterior, vistosa, brillante, fugacísima, que todos sabemos, sino otra más secreta, más verdadera: es una modernidad que no consiste en ir sacándose de la manga, sin ton ni son, míseras novedades pueriles, tontas, tontucias, sino de dar *vigorosa vida sucesiva* a lo de siempre, a lo fijo de siempre. Porque si «clásico no es más que vivo», moderno no puede ser más que vivo también; pero claro, vivo de... vida, de vida vívida, sanguínea, no de esa *seudovida* -que no es más, en realidad, que una pobre *agitación*, un simple *trajín*, un *ir y -108- venir* vacío, en el vacío-, no de esa *seudovida activa* que el historiador -todo historiador- confunde y toma siempre, sin remedio, por la misma vida central, real y verdadera.

En el acompasado fluir del arte han surgido, de tanto en tanto, algunas novedades legítimas, genuinas, pero han sido siempre novedades involuntarias, novedades... *sin querer*, o sea, por *melodiosa fatalidad*. Dejando a un lado, por ahora, la descomunal *novedad perenne*, permanente, de Fidias -o de quien sean esas esculturas *actuales* del Museo Británico, que se parecen tan poco a todo el resto de la estatuaria griega, es decir, de la estatuaria *antigua*-, en Giotto, por ejemplo, percibimos muy bien, más que una novedad propiamente suya, la novedad que le ha sido encomendada, *prestada* por la Pintura misma, y que vemos asomarse a la superficie de su obra como un rubor apenas, como una *sofocación* medio escondida: es ésta la forma que tienen de presentarse ante nosotros las novedades profundas, oscuras. Esa especie de «sofocación» de lo secretamente nuevo, también la percibimos en Masaccio, y en Miguel Ángel, y en Van Eyck, y un poco más tarde en Tiziano (no así en Tintoretto, como podría suponerse a la ligera, ya que se trata, sin duda, de un artista muy original, pero de una originalidad deliberada, desvergonzada, caprichosa, vistosa, extravagante, artística, estilística -todo eso aparte, claro, de ser un gran pintor-, y no de una originalidad... originaria, orgánica, de raíz, de ley; y lo mismo sucederá con el Greco, consecuencia directa suya y estrambótico, vicioso manierista genial -tan idolatrado por la muy agitada «modernidad» de 1908, 1928...-, pues ni Tintoretto ni el Greco son portadores, a portadores de novedades reales, sustanciales, sino *inventores*, *ideadores*, osados y cínicos *improvisadores* de novedades particulares suyas, personalísimas, es decir, *postizas*). También sentiremos la recia y succulenta novedad de Rembrandt, sobre todo en esos garabatos *medio chinos* de sus dibujos; y, por fin, un buen día veremos acercárenos mansamente, sin descaro alguno, «sin ser notada», la desnuda novedad *suprema* y... última de Velázquez. Y... no hay más, o no hay apenas más; se acabaron, por lo visto, las novedades naturales, medulares: se diría que todas las novedades posibles, que iban a ser posibles a lo largo del tiempo, existían ya desde un *principio*, desde el principio -es decir, desde cuando se concibiera, de una vez por todas, el vigoroso cuerpo completo de la Pintura-; existían de antemano, sí, aunque subyacentes y silenciosas, como en espera de su puntual y fatal necesidad; ahora, con -109- la extraña aparición de *Las Meninas*, de *El niño de Vallecas*, del *Argos*, del paisaje azul de la *Villa Medici*, del *Bufón don Juan de Austria*, se habían agotado todas nuestras reservas de novedades irremediabiles, ineludibles: habían ido subiendo, diríase, del fondo mismo, primitivo, de la Pintura, hasta la misteriosa exterioridad presente de su rostro; era como si ella, después de algunos siglos de azaroso y difícil crecimiento, alcanzara su mayoría de edad, una edad, diríamos, *plena*, definitiva y permanentemente adulta, sin decadencia ni vejez.

No, no es que se diga aquí (como acaso podría pensarse) que Velázquez ha llevado la Pintura a una especie de tope, de última perfección final (entre otras cosas porque la idea de *perfección* es absolutamente extraña al arte, al arte verdadero -es decir, nacido

vivo-, como le es extraña también a la vida real misma, ya que la vida no puede ser perfecta o imperfecta, sino... viva nada más; y el *arte creación*, después de muchas y muy vanas averiguaciones, terminaremos viendo que no pertenece propiamente a la Cultura -que es a donde íbamos, con tanta necesidad, a buscarlo, a interrogarlo-, sino a la Vida, a la vida animal monda y lironda; porque el arte, cuando no es un juego ocioso, lujoso, estéril, ni ese otro quehacer, tan opuesto, pero igualmente ridículo y triste, de un arte... útil, eficaz -como han querido los socialismos-, es decir, cuando no se le desfigura ni se le fuerza a representar uno de esos dos caricaturescos papeles -el del *arte puro* por una parte y el del *arte aplicado* por otra, o lo que es peor todavía, una versión combinada, mezclada, de uno y otro-, cuando, en fin, los... *comediantes* no logran hechizarnos o entontecernos con alguna de estas tres comedias -a veces incluso muy bien representadas, recitadas con talento, y hasta con genio-, el arte, entonces, vuelve sencilla y tranquilamente -modestamente- a su más *alto* ser, a su enigmático ser natural, animal; o mejor, no es que vuelva: está ahí desde siempre -hasta siempre-, formando parte, siendo parte de un secreto fecundo). No, Velázquez no es que haya topado con la perfección -¡qué tontería!-, ni que haya llegado a meta alguna, ni a ningún final de ningún camino. (No se trata aquí de participar en una carrera de obstáculos, ni de competir en nada, ni siquiera de avanzar, de progresar...) Velázquez no se afana lo más mínimo, no se agita, no actúa apenas; es como si la Pintura, de cuerpo entero, actuara en él, a través de él, ya que lo ha *reconocido* en seguida como auténtico creador, como hombre creador, como animal creador, como animal obediente, como criatura obediente, -110- como criatura creadora, es decir, *pasiva*; el creador auténtico no hace sino... *ceder* a la creación, *consentir* en la creación, y, desde luego, sin imponerle a ésta nada, sin añadirle nada. «No se busca, se oye», dice Nietzsche. Claro que para eso, para *oír*, y para *oír eso*, hay que disponer de un oído muy fino, de *animal muy fino*, y el artista, ya se sabe, el artista artístico, puro, no oye nada, no puede oír nada, entre otras razones porque no escucha, porque no puede, quizá, escuchar, de tan atareado como se encuentra con la *ideación* y la *construcción* de su admirable artefacto artístico. El artista-artista se encuentra tan lejos de la fina animalidad de la naturaleza que, claro, no puede oír nada; el hacedor o componedor de esas obras de un arte tan puro, tan absoluto y tan... *abstracto* (pero ahora no se alude aquí a ese tristísimo cultivo de lo abstracto que puede verse en las obras artificiales y falsas de un Kandinsky, por ejemplo, o en esas otras, de un Mondrian, más limpias quizá, más tontamente limpias, es decir, de una bobería espiritualista tan extremada, tan colmada, que casi *fanno tenerezza*; no, no se habla aquí de ninguno de esos tercos y caricaturales *abstractos de profesión*, muy ciega y formalmente *afiliados* a una especie de *partido*, la estrechez de un partido, y autores, inventores, constructores, fabricantes, pergeñadores todos ellos de unas... *cosas* sumamente pedestres y chatas -salvo, acaso, tal acuarela o tal dibujo de Paul Klee, ya que por encima de su fanática esquematización estéril suele asomarse allí, aunque diminuto, un sentimiento muy auténtico, un palpito muy real-; aquí se habla del artista-artista grande, que puede muy bien ser, incluso, el propio... Praxiteles, o Leonardo o Holbein, o Góngora, o Bach...); el artista-artista, puro, absoluto, abstracto, es decir, hecho abstracción él mismo, separado de todo, encerrado sin respiro en su propia y rigurosa caja de artista, no puede -por muy grande que éste sea- oír nada, no puede... *recibir* nada. Todos estos grandes y magistrales autores -en aquellos casos en que, verdaderamente, sean grandes y magistrales- nos entregarán, pues, obras cumbre, perfectamente logradas, alcanzadas, terminadas; obras, por supuesto, de una gran belleza, de una belleza casi mineral; obras, sí, de muchísimos quilates, pero... sordas, y también, en definitiva, *mudas*.

Vemos que siempre han existido, por un lado, las obras propiamente dichas, las obras de arte, de arte-artístico (algunas sumamente admirables y valiosas), y, por otro lado, han existido... *las criaturas*, es decir, unas obras que no son obras, sino seres, seres de un arte que tampoco es arte, sino vida. Es ésa, sobre todo, la gran diferencia -111- - con otras muchas, claro-, la diferencia, diríamos, *radical* que ha podido verse siempre entre la pintura de Picasso y... todo el resto, y los restos, de la muy ajetreteada *pintura moderna* de nuestros días, es decir, de los últimos setenta y tantos años. Pero esta diferencia tan radical, y tan evidente, sólo ha sido notada por tal o cual simple catador común, por algunos espectadores, gustadores comunes, o sea, por algunos testigos naturales, libres y... *directos*, pero no ha sido vista, en cambio, por la muy cegata y mecánica Historia, pues ella, sin duda de buena fe, lo que quiere más que nada es... *historiar*, historiar afanosamente, historiar por encima de todo; dejarlo todo historiado, es decir, encerrado y registrado, pero completamente a oscuras; metido todo en un saco, en ese gran saco, ya tan repleto, del novelón de la Historia, de la novela por entregas de la Historia del Arte (que hoy es más bien como una mezcla de novela policíaca y ciencia ficción); todo queda historiado, sí, pero sin luz, sin esa luz que todo aquello que es real necesita para vivir, para existir, para ser, la luz que todo ALGO necesita para ser verdad. Se diría que el disparate original de la Historia es su ingenua y ciega credulidad en el mero acontecer, en el mero suceder; en su obsesión de historiarlo todo, no caerá en la cuenta de que no es *real* -luminosamente real- todo eso que, sin embargo, acontece, sucede, o parece suceder, estar sucediendo. Picasso no es que sea más y mejor inventor de... *formas nuevas*, o de... *ocurrencias nuevas*, o de... *sustos nuevos*, que sus contemporáneos -es, principalmente, lo que se le ha reconocido, aplaudido e «historiado»-; Picasso no es que sea *superior* a los demás «modernos» -aunque también lo sea-, sino que es todo él, radicalmente, *otra cosa*, es decir, no es *cosa*, es el único artista (quizá con Stravinski) que no es, en todo lo que va de siglo, artista moderno, esa «cosa» que es ser *eso: artista-moderno*, sino un naturalísimo animal-creador, un creador de... criaturas, de criaturas vivas. Porque Picasso, aunque haya podido *jugar* algunas veces a ser moderno, ha sido siempre por el simple, sano y alegre impulso vital de... *jugar*, y nada más; no ha tomado nunca en serio *la causa* de la modernidad -como en cambio la han tomado en serio, ridículamente, solemnemente, totalitariamente, los *artificiales*-; Picasso ha jugado algunas veces, por fuera, a la modernidad (y entonces, de *eso* tan endeble, tan de pasada, nos ha dado, claro, una versión maravillosa), pero ha *obedecido* siempre, en lo profundo, a su naturaleza original de animal antiguo, de animal creador; Picasso, más que obedecer a una idea postiza de modernidad, obedece a esa especie de *energía soterrada* -112- que consiste en dar *vigorosa vida sucesiva* a lo de siempre, a lo fijo de siempre. Picasso, a fin de cuentas, es moderno, como es moderno Fidias y Giotto y Van Eyck y Masaccio y Miguel Ángel y Tiziano y Velázquez; es moderno como ellos, pero... no más moderno que ellos. Porque moderno no puede ser más que simplemente vivo.

España, 1978

-[113]-

△▽

Milagro español

-[114]- -[115]-

Bailar lo que se dise bailar, ha de ser de sintura para arriba.

Pastora Imperio

PASTORA IMPERIO

Si no recuerdo mal, hacia 1933 reaparecía en un teatro de Madrid, casi vieja y muy gorda. Sobre las cortinas del fondo habían pintado la Giralda y unos claveles -óleo sobre seda- de un mal gusto, de una falsedad y un *panderetismo* conmovedores; Pastora salió a escena con su famoso brazo en alto y en esa postura erguida, desafiante, típica del flamenco y que no constituye propiamente *paso de baile* alguno; no es, todavía, baile, sino acaso lugar, el lugar, la creación del lugar en donde el baile va a suceder. Ese momento, en ella, era de una arrogancia milagrosa, única, ya que no tenía -como el de Carmen Amaya y otras «bailaoras» y «bailaoras»- ningún satanismo; no era una arrogancia insolente, sino alegre, dichosa. Me di cuenta en seguida de que estaba delante de algo irrepitible; comprendí que en Pastora no se trataba de bailar muy bien, extraordinariamente -antes, quizá, ya se había bailado como ella y quizá incluso mejor que ella-, comprendí que no se trataba de *hacer*, sino de *ser*. Pastora es irrepitible, no en la medida que es irrepitible *algo*, sino *alguien*. Eso que ella bailó, aunque se bailara igualmente bien, sin Pastora no sería más que baile, porque cuando algo ha sido habitado así, después se vacía, se vacía sin remedio. Esa noche de su reaparición, al marcharse de escena después de marcarse unas «bulerías», sentí como si de pronto me quedara solo, abandonado, despojado; en su postura clásica, taconeando muy leve, se iba por entre bastidores y yo, calculando los pasos que faltaban para desaparecer, sufría la emoción de esa hermosura casi dolorosa, tensa, atirantada, que sólo puede darnos lo que sucede en el tiempo, es decir, lo que sucede en el tiempo y que, sin embargo, no pertenece a él: la música, el baile, los toros. Los entendidos le criticaban a Pastora sus impurezas, porque se había entregado, en efecto, a cierto *cupletismo*, es decir, había hecho concesiones a un gusto un tanto plebeyo, -116- había pisoteado su origen puro, popular y, en cambio, no había compuesto -como hiciera Antonia Mercé, *La Lista*- un danzarínismo estilizado. No se comprendió que Pastora no podía sentir ningún respeto por su propia autenticidad, por su pureza, puesto que las rebasaba, las sobrepasaba; ni podía, claro, estilizarse, disfrazarse. Pastora no era la fidelidad -como *La Macarrona*-, ni la estilización -como la Mercé- porque ella era el espíritu, el Espíritu Grande, y el espíritu grande no acepta prisiones, está libre, a salvo de todos los compromisos morales y estéticos. Pastora no necesitaba *comportarse* pura, para serlo; porque no era fuera, sino dentro y en el centro de su persona, donde estaba su invulnerabilidad, ya que su pureza no era, como en tantos otros, un simple estado de *abstinencia*.

1952

Galdós



A Galdós me lo figuro dando vueltas y vueltas por Madrid, sin prisa, claro está, pero no a la manera del paseante o del ocioso, es decir, no con el placer del paseante ni el cinismo del ocioso, sino con ese paso de perro callejero que no es propiamente una lentitud, sino una *sapiencia*; porque eso que en los perros callejeros puede parecer vaguedad de objetivo no es más que sabiduría, sabiduría profunda, convencimiento de que *no hay lugares absolutos* adonde ir. Galdós, con su gabán y su bufanda, parecía un mendigo de calidad, un mendigo que no pide, que recibe todo pero que no pide; y la realidad se le iba entregando así, cordialmente, sin violencia, sin conquista, sin *estudio*. Flaubert (un gran artista indudable pero menos *elegido*) tiene una actitud tan *estudiosa* ante la realidad que, claro, ésta muchas veces huye, huye ofendida a entregarse a otro, a otro que no la observe como un *fenómeno*, sino que la mire como un amigo, como un hermano; es el secreto de Galdós, tratar a la realidad como a una *igual* suya, es decir, sin servilismo ni altanería y, claro, sin objetividad, sin el insulto de la objetividad. Los sucesos más sorprendentes, más monstruosos, más inverosímiles, los ve Galdós con una gran naturalidad porque, en vez de mantenerse en esa actitud grosera del que asiste a un espectáculo, se presta delicadamente a ser un *amigo* de esos sucesos -no a tomar parte, partido en ellos, ya que eso sería meterse donde no le llaman-, se presta, sencillamente, a ser un *semejante* de la realidad para que ésta no pueda sentirse abandonada ni observada; Galdós no es que se mezcle y se pierda en lo real, sino que se *solidariza* con la realidad sin inmiscuirse en ella, y una vez solidarizado, hermanado, nada de esa realidad puede extrañarle. En los grandes novelistas es fácil descubrir dos actitudes, la del *impertinente objetivo* -Stendhal- y la del *generoso náufrago* -Dostoievski-, pero es difícil encontrar una actitud *piadosa* como la de Galdós. Flaubert creía ser la Bovary, pero no se trata de ser los personajes por dentro ni de *contemplanlos* a distancia, sino de *convivir*, de acercarse a ellos sin pasiones y sin aprovechamientos. Hoy, después de algunas tonterías del 98 sobre Galdós, parece despertarse una nueva estimación por él, pero los -118- investigadores, los historiadores, los críticos -como siempre- remueven afanosamente todo el *material* de sus novelas y se disponen a medir y a pesar la prosa, el estilo, la composición, la veracidad, la fantasía, los símbolos, sin comprender que, mientras se entregan a ese trabajo miope, se les escapa su grandeza. La grandeza de Galdós no la encontraremos nunca en la *composición* ni en el *contenido* de sus novelas, sino en la *relación armoniosa* que ha quedado establecida, milagrosamente, entre él y la Realidad.

1952

-[119]-



José Gutiérrez Solana

La mayor desdicha de Solana es haber llegado a la pintura española completamente a destiempo; su aparición resulta, mitad y mitad, un brote tardío y una temprana resurrección. Pero es, desde luego, un milagro, en bruto si se quiere, pero valioso, que no se ha comprendido todavía (Ramón Gómez de la Serna, en su mezquindad de gran artista, sólo vio en Solana lo que éste tiene de material aprovechable, de material

ramoniano, de *fisonomía* profunda, ya que Ramón sólo comprende el *carácter* y no el *sentido* de las cosas, es decir, que no llega nunca a encontrar *significaciones*), el caso de Solana es milagroso porque estando sentado, y casi inmóvil, en medio de su brutalidad, baja hasta él la voz grande, la voz recia de la pintura española, una voz que había quedado cortada, interrumpida por la tisis del presente. La pintura de Solana está llena de desaliño, de insensatez, de bajonazos, es decir, de mala «factura», pero nos hace sentir que estamos de nuevo en el *toreo*, que de nuevo se torea, que hemos vuelto a la plaza, al redil español. Solana vuelve a tomar la pintura por los cuernos y nos vuelve espectadores de su valentía, de su arrojo, de su locura; todo este espectáculo desgarbado, de pueblo, mezcla de generosidad y miseria, disgusta a muchos, pero claro, son siempre esos muchos que no comprenden, no a Solana -ya que eso quizá no tendría gravedad-, sino que no comprenden nada de la vida, de lo vivo, de lo real vivo, y que son como una clase extraordinaria de envidiosos, de envidiosos profundos, no envidiosos de otras personas, sino de la vida real misma, y por eso intentan retocar la realidad, encontrarle defectos; pero la realidad viva no tiene defectos, no puede tener defectos porque *ella* no es obra, no es una obra... puesta a juicio; lo que puede juzgarse es todo aquello que ha sido *hecho*, pero no lo que ha sido nacido (de ahí que la *crítica de arte* sea un absurdo y un imposible, porque el arte, como se sabe, no pertenece a la especie de las cosas hechas, sino nacidas); todo puede juzgarse, incluso la naturaleza, lo que *hace* la naturaleza, pero no lo que la naturaleza *es*. Solana desagrada, no sólo al público, sino a entendidos, porque da siempre ese espectáculo burdo, desarrapado, torpe, sin comprenderse que todo eso es él -120- mismo, su ser mismo, su naturaleza misma -sobre la que no tenemos derecho alguno- y no su *calidad*. Su calidad -sobre la que sí tenemos derechos- es milagrosa porque se levanta airoosamente de un centro que parecía inservible, de desperdicios, de basura. Solana es como una novela de Galdós de la que se han perdido o traspapelado páginas y nada concuerda ya, en donde los hechos no coinciden, no coinciden pero *existen*.

1952

-[121]-

△▽

Carta a un músico amigo sobre Victoria de los Ángeles

Ya sabes que desde hace mucho vengo acariciando la idea de escribir unas páginas sobre la muy sutil y vigorosa singularidad de Victoria de los Ángeles, o, más exactamente, sobre ese... *milagro musical suyo* -quizá *sólo* suyo en todo nuestro tiempo, o, por lo menos, *muy decididamente* suyo, aunque puedan existir otros, ya que también hemos podido oírles música verdadera, primordial, originaria, a una Wanda Landowska, a un Walter Gieseking, a una Marian Anderson, a un Casals, a un Segovia, y... a muy pocos más-; páginas, claro es, que irían a juntarse con otras muchas de ese apartado de mis escritos que llamara, precisamente, «Milagro español», y del que sólo se conocen algunos fragmentos. Pero he ido dejándolo siempre, sin prisa, ni... pereza, para más tarde, quizá porque no se trataba (como pude darme cuenta en seguida) de algo... temporal.

La música, la música verdadera, cierta, no es algo que *suena* y que *sucede* en el tiempo, sino algo, diríamos, mucho más inasequible, más difícil, más recóndito; algo

que ya existe, sin duda, antes de sonar, y que... permanece después de haber sonado, o sea, algo que está perennemente *ahí*, en una especie de *silencio* vivo. Lo demás -todo eso que sólo se produce y existe en el tiempo-, ya se sabe, no es más que ruido (como dijera aquél), un ruido más o menos feliz y más o menos meritorio; es un ruido demasiado material, es una ruidosa materialidad, vacía precisamente de música, y que, confundidos, buscan afanosamente y escuchan arrobados multitud de... melómanos, musicólogos, críticos y... gustadores. Sí, así es de rara y enigmática la substancia de la música, como lo es asimismo la substancia del baile o la del toreo -por lo demás, entreverados también de música-, ya que por un lado *parecen* darse y manifestarse en el tiempo, y por otro *sabemos* que no pertenecen a él.

En realidad, ninguna de las artes -la poesía, la música, la pintura, la escultura, el baile, el toreo- pertenecen al tiempo ni al... espacio, mientras que nosotros sí; de ahí su dificultad extrema, ya que tanto creadores como gustadores tendremos que llevarlas -122- a cabo y gustarlas en una especie de terreno de nadie, desértico, de una soledad radical, aunque no dramática, sino rica y vívida. Escribir poesía o música, pintar, modelar, bailar, torear, e incluso todo ello hacerlo magistralmente, no es que sea fácil, claro, pero la verdadera y más seria, más profunda dificultad es muy otra: es poder, llegar a poder, desde *aquí*, entrar en relación, en comunicación, con lo de *allí*, con aquellos enigmáticos manantiales.

La relación, la comunicación de Victoria de los Ángeles con la música (como ya te dijera, hace años, en Roma, donde la oímos juntos) no es sólo una relación de intérprete, de gran intérprete, sino de... *creador*, y no porque altere la escritura de Haendel, Mozart, Schubert, Massenet, Debussy, sustituyéndola con una invención propia, sino porque, antes de tropezarse con la escritura de éstos, parece como si se hubiese tropezado ya con ellos en... la música, en la concavidad de la música, en donde habita la pura y sola música -pues no hay más que una-; se encuentra con ellos, diríamos, allí, y ya con ellos, con cada uno de ellos, y junto con la música que ha ido, como ellos, a recoger en la fuente misma, primordial, de la música, puede venir hasta nosotros para darnos, no una versión -no una interpretación- de tal *lied* de Schubert o del *Porgi amor* de Mozart, sino *algo*, diríase, como una... *totalidad*.

La mejor crítica especializada -la mejor *posible*, pero siempre, claro, como es su costumbre, sin espíritu- ha podido, con sobrada razón, señalar en Victoria de los Ángeles su «elegancia de estilo», su «fraseo excepcional», su «dicción clara y limpia», la «belleza de su voz», la «pureza de su timbre», la «facilidad de su técnica», el famoso «velutato», e incluso algunos críticos... mejores han podido entrever, entreoír, intuir... eso que hay, decididamente, en su canto, de tan singular, de tan inefable. Pero ahí se detiene todo. Porque a la crítica -no sólo a la crítica de música, sino a la de cualquiera otra de las artes- no se le ocurre nunca pensar en el... espíritu, y mucho menos, claro está, en el... alma. Pero esos dos misterios existen. Es decir, casi no existe más que *eso* verdaderamente.

El día en que le oyera la *Manon* de Massenet pude darme cuenta de que Victoria no es, simplemente, una gran cantante -aunque, claro, también lo es-, sino algo más, mucho más, o sea: un gran espíritu. Conforme avanzaba esta ópera, me atreveré a decir, finamente dulzona, me di cuenta de que Victoria, sin falsearla, sin retocarla lo más mínimo, iba, diríamos, *elevándola*, no haciéndola otra, sino subiéndola hasta -123- sí misma, hasta la ópera misma que no había logrado ser, pero que estaba allí como

agazapada, como escondida. Me di cuenta de que Victoria había llegado, con el sentimiento -no con un sentimiento... sentimental, sino musical, estrictamente musical-, al centro de una ópera más bien modesta, aunque inspirada, y había encontrado en su dentro a un músico tan sensible, o más, que Massenet, pero sobre todo, mucho más *fuerte*. Había visto, sentido, que en Massenet dormía Debussy, y Victoria lo había despertado, lo había evidenciado, como sin querer.

Todo esto no es todo, pero no quiero adelantarte cosas que no están completamente decididas. Sigo, pues, trabajando.

En cuanto a eso de procurar ser o hacerme más... *comprendible*, no pienso dar ni un paso, y no por una terquedad que sería estúpida de mi parte, sino porque no tiene ningún sentido eso de «hacerse comprender» -en realidad, comprender es una cuestión del otro-; debemos, eso sí, expresarnos con la mayor claridad posible, pero no hacernos comprender, ya que entonces nos pasamos peligrosamente al terreno ajeno del vecino, o sea, nos alejamos de nosotros, nos falseamos.

1985

-[124]- -[125]-

△▽

Epílogo para un libro de poemas de José Bergamín

-[126]- -[127]-

Nadie, en las confusas letras españolas de nuestros días, ha podido ser tan confundido y tomado por otro como José Bergamín. Quizá el propio Bergamín ha creído ser otro, o ha cedido, con cierta coquetería, a ese *traspapelarse* en otras posibilidades suyas, *muy suyas*, pero que no eran, acaso, su ser más íntimo y verdadero, sino más bien como un lujo de sí mismo. «Se nos debe confundir con otro», dice Nietzsche. Es, pues, *bueno* que se nos confunda. ¿Por qué?, se dirá. Pues... porque sí - Nietzsche, como se sabe, habla siempre desde ese clima duro, crudo, de su vigorosa verdad indemostrable-, y también, quizá, porque ser confundidos con otro nos resguarda, nos preserva, nos ahorra, más aún, nos permite ser aquello que más intensamente y centralmente somos; ser confundidos con otro nos mantiene intactos, incontaminados, limpios; siempre, claro es, que se tenga fuerza suficiente para afrontar la desalmada y pura soledad en que ese trueque nos deja tirados.

En 1923 Bergamín aparecía en el ruedo de las letras con un libro, aparentemente, aforístico, pero ahora nos parece entrever que se trataba, en realidad, de un *disimulado* libro de versos; todos esos renglones de *El cohete y la estrella* son como una indecisa forma de versificación, sin duda provocada por esa especie de pudor o de timidez que nos parece descubrir en nuestro joven debutante; se diría que Bergamín retrocede, alarmado o avergonzado, ante la tentación del verso. (Es algo, desde luego, insólito ya

que no hay nada tan cínico como ese juvenil impulso versificador.) ¿Qué podía, pues, cohibirlo, entrecortarlo así? No una, sino muchas cosas; algunas muy vagas y subterráneas. Por una parte, el peso, el contrapeso de su endiablada inteligencia, es decir, de una inteligencia, no ya extrema, sino... excesiva -muy temeraria, además- y, por lo tanto, entorpecedora, incómoda. Quizá tampoco resultara muy fácil confesarse a sí mismo una descarada vocación de poeta -oficio, como se sabe, un tanto ridículo y desarrapado-, sobre todo para quien, como él, nos llegaba de una atmósfera familiar castiza, buenamente conservadora, de simpático señorío andaluz afincado en la Corte, sin olvidar el acento especial que ha de poner en la vida de un jovencuelo sensible el hecho de tener un padre demasiado famoso, demasiado público, y sufrir la consabida vigilancia de varios hermanos mayores. Pero la -128- causa principal de su *abstinencia* habría, acaso, que buscarla en la poesía misma que por entonces *se estilaba* e iba desplegándose sobre «el vistoso tablero del presente»; ese tablero del simple y accidental acontecer histórico, siempre epidérmico, y que cada generación nueva vive, de manera insensata, como algo profundo y definitivo. En esa superficie del agitado trajín estético, a la luz engañosa del día, del deslumbrante día actual, es en donde suceden los hechos puros, es decir, vacíos -que críticos e historiadores toman siempre por el objeto real y central de sus estudios-; en esa superficie es en donde se producen las innovaciones, las vanguardias, los movimientos, pero no la creación artística verdadera, pues ésta fluye siempre *igual* y muy silenciosamente. (Los viejos pintores y poetas chinos y japoneses tuvieron muy clara conciencia de todas estas cosas, y mientras nosotros, llenos de frívola petulancia occidental, íbamos acumulando novedades, modernidades, invenciones, experimentos, conquistas -hasta formar todo ese riquísimo basurero en que nos encontramos-, ellos se mantenían, durante más de veinte siglos, no inmóviles, como tontamente se suele pensar, sino *firmes* en su esencia única.)

De 1920 a 1930, y a la sombra de dos relumbrantes personalidades -Federico García Lorca y Rafael Alberti, de quienes se hacían remedos e imitaciones-, surgieron innumerables e irresponsables revistas de poesía que, claro es, no podían animar a nadie medianamente consciente a escribir en verso -y el joven Bergamín no era un consciente mediano, sino excesivo- porque envalentonaban y ponían en circulación un tipo de gracia versificadora muy frágil, muy gratuita, muy cantarina, o sea, completamente inútil; pero, por otra parte, todo aquel canturreo vacuo era tan vistoso, y resultaba tan alegre, incluso tan vívido, que, por un momento -unos años-, pudo parecer un agua fresca, benéfica, que le llegaba a la poesía moderna española, muy legítimamente, desde el fondo de una riquísima tradición popular. Fue Lorca, sobre todo, quien con más fuerza y por más tiempo mantuvo en casi todos nosotros esa engañosa ilusión, apoyándola con su plebeyo genio de parloteo sin fin; un parloteo, claro es, que terminaría por empujarlo fatalmente al teatro, a ese teatro suyo, no propiamente poético, como se supone, sino imaginístico, lleno de imágenes y de imagen, pero vacío de sustancia poética, vacío de poesía. Aquellas destempladas y extemporáneas explosiones de lirismo se habían impuesto de tal modo, con esa terca y tiránica necesidad de la moda, que, incluso para quien instintivamente no gustaba de -129- ellas, venían a ser como algo inevitable, y hasta obligado, del poetizar mismo. Existían, o parecían existir, tres excepciones: Jorge Guillén, Pedro Salinas y... Luis Cernuda, pero hay que añadir inmediatamente que en Guillén no era tanto una ética y una estética más rigurosas lo que le impedía caer en aquellos jacarandosos excesos, sino más bien como una... impotencia, pues la verdad es que desde su docta perfección de versificador castellano no dejaría nunca de suspirar, con cierto reconcomio, por la exuberante y más o menos gitana «genialidad» de Lorca. En cuanto a Pedro Salinas, también *negado* para todas

aquellas salerosidades andaluzas, no puede decirse que escribiera en verso, sino en una especie de prosa cortada, entrecortada; lo suyo era siempre, más que un poema, un *tema*, un *motivo* poético explicado o comentado en prosa común. La excepcionalidad de Cernuda, en cambio, sí era real y verdadera, no debida a *pobreza* de facultades, sino a un tiránico instinto de lo esencial, a una lírica elegancia interior; su *ausencia*, pues, del cacareo general de aquellos años se parecía muchísimo a la *abstinencia* de José Bergamín. Cernuda no se encontraba en el ruedo -aunque lo había pisado ya, como sobresaliente, con unos primeros lances mal acogidos-, sino que estaba como agazapado en un rincón de su fina Sevilla hostil, escribiendo calladamente; Bergamín, de formación más pública, escribía entre los demás -sus amigos-, pero no exactamente con ellos, como ellos, sino con ese *verso* suyo disfrazado, enmascarado de prosa y que se le aplaudía como prosa. Por si todo esto fuera poco, los tres fuertes pilares de Unamuno, Machado y Juan Ramón -que también habían canturreado algunas veces- quedaban un poco atrás, ya muy fijos -aunque más tarde habrían de sufrir, y siguen sufriendo, muchos de esos altibajos de estimación que forman parte de la historia, de la atolondrada historia, pero no de la rigurosa realidad, y no podían, por el momento, satisfacer ni servir de apoyo a ese joven artista que, con tanto afán, busca... *otra cosa*.

No se dice aquí que su endiablada inteligencia, el viejo poso familiar, una moda inconsistente, una distancia de los tres mayores, impidiera a José Bergamín cultivar el verso, sino que ninguna de estas cosas podían favorecer su *aparición*. Y, sin embargo, *no se trataba más* que de un poeta. Era, pues, como un poeta... «interrotto», como un poeta que se interrumpe a sí mismo, que se detiene, que se detiene a pensar -pensar es siempre detenerse-, que se detiene a pensar lo poético, no a decir en prosa lo poético de la realidad -eso es lo que hacía Ramón Gómez de la Serna-, -130- sino a pensar y a decir en una especie de prosa que era como verso lo poético de la poesía. Sus escritos sobre Lope, Cervantes, Quevedo, Góngora, no son nunca, como pueden parecer a primera vista, ensayos literarios (juzgados por muchos un tanto caprichosos); no son nunca investigación, ni análisis, ni crítica de lo poético, sino ellos mismos creación poética completa; no son un razonado comentario suyo a tal o cual obra de otro, sino irrazonada, inspirada obra propia; Bergamín no se colocará jamás *delante* o *enfrente* de una obra -ése es siempre el *mal lugar* del ensayista, del crítico-, sino que lo veremos *circular* amorosamente por ella, por entre sus pasillos, sus habitaciones, sus patios, no para medir y pesar las virtudes o las faltas, no para reconocer excelencias o descubrir caídas, sino algo así como para tocar, diríase, *tierra firme*, la misteriosa tierra firme de esa «esencialidad sustancial de la poesía» que él sabe encerrada allí, oculta muchas veces en el recodo de una estrofa, en la esquina de un verso. Su insistente peregrinación por casi toda la poesía escrita -que ha podido darle una muy acusada fama de hombre de letras, de complacido y empedernido hombre de letras- se debe más bien a que quiere *cerciorarse* de algo que ya conoce por creencia; porque Bergamín es creyente -por otra parte, como se sabe, es católico... *original*-, y su fe más decidida, más clara, es una fe inquebrantable en esa sustancia que se refugia en el fondo de este o aquel cuerpo material escrito, pero que no es el escrito mismo. Como si su gusto de escritor fuera, sí, la poesía, pero su apasionada creencia de hombre, en cambio, no fuera ya la poesía, sino algo que ésta puede, de tarde en tarde, misteriosamente, encerrar y ocultar en su seno. Es algo como un regalo, como un premio que la poesía recibe. Es como un premio, pero... ¿a qué, a la perfección del poema, a su pureza, a su trascendencia, a su sentimiento? No. Todo esto, aunque importante -quizás indispensable-, no es, acaso, lo decisivo. ¿Se tratará, entonces, de una recompensa concedida arbitrariamente? Tampoco. Es posible que la muy extrema y rara virtud que va a merecer ese don tan alto

sea una virtud muy simple: la simple *autenticidad*. Pero, de nuevo, autenticidad ¿de qué, de sentimiento y pensamiento, de composición, de arte? No exactamente, ya que conocemos demasiadas obras magistrales y colmadas de sentido que no han logrado ser tocadas por esa gracia última. No tiene más remedio, pues, que ser una autenticidad del impulso creador, de la motivación creadora, es decir, una autenticidad inicial, de arranque, de arranque íntimo, de íntimo *porqué*. Lo cierto es que sabemos muy bien que -131- esa sutilísima sustancia máxima existe; es más, casi no sabemos otra cosa de ella sino que existe; sólo conocemos su evidencia. Y Bergamín, en sus paseos por Dante, Bécquer, Nerval, no es que quiera, como un «estudioso», individualarla, identificarla, y tratar, entonces, de disfrutarla, sino... *visitarla* nada más, visitarla en los rincones que le son propios, respetando siempre su luminosísimo misterio. A él le basta saber por creencia, es decir, por *transparencia*, que la... *divinidad* vive y se mueve en nuestro mundo. Por eso Bergamín no es nunca, no puede ser nunca un ensayista, porque cree, y el ensayista, no; el ensayista ensaya, indaga, tantea, no buscando una verdad -en la que no cree-, sino, extrañamente, como ansiando una mentira, como esperando tropezarse con una mentira -que es en lo único que cree el incrédulo-, una mentira que nos pueda ser mostrada, demostrada, ya que el ensayo -como todo lo que de algún modo forma parte de una actitud científica- es malintencionado de por sí. Bergamín, en cambio, cuando se acerca a la obra poética de otro es porque de antemano ha visto o entrevisto en su fondo *lo mejor*. Por eso a Bergamín lo encontramos tantas veces -con el consiguiente escándalo de muchos- inmerso en unas obras -que pueden muy bien ser *La Celestina*, *Les Filles du feu* o... *La Verbena de la Paloma*- de categoría o calidad estética muy diferentes, tratándolas y exaltándolas *por igual* ya que a Bergamín -como creyente que es- lo que en definitiva le importa es el milagro, y en el milagro no caben jerarquías; el milagro, es siempre uno y el mismo; no hay milagros, sino milagro; no puede haber lo más o menos milagroso, ni unos milagros mejores o peores, sino el milagro absoluto. Y Bergamín sabe -como creador creyente que es- que el milagro puede brotar, producirse, depositarse en el rincón más modesto o incluso más deleznable; Bergamín no ignoraría, por ejemplo, que *Don Juan Tenorio* no es *El rey Lear*, y, sobre todo, que Zorrilla no es Shakespeare, pero tampoco ignoraría que esas dos piezas de teatro son *igualmente* geniales, *igualmente* milagrosas¹. No se trataría entonces de una arbitrariedad suya, de una travesura suya, de un caprichoso juicio suyo, sino de un *conocimiento*, de un misterio que le ha sido indicado, dado a conocer. Todo contribuye a la dificultad de su lectura, ya que el pobre lector de hoy, es decir, el lector apresurado, desatento, listo, pasado -132- de listo -o sea, vuelto a ser tonto-, cuando tropieza con el *ingenioso* *artificio* expresivo de Bergamín, piensa (ahora tranquilamente) que ha topado con todo; y Bergamín, por legítima soberbia de creador auténtico, no explicará, no aclarará nunca nada; no saldrá jamás al encuentro de esos errores, sino que irá dejando, diabólica y buenamente, que se forme ese *otro* que no es propiamente él, pero que acepta, quizá entre triste y divertido, como a una especie de hermano entrañable, inevitable, y del que se responsabilizará por generosidad, por dignidad. Estos poemas de *La claridad desierta* han sido escritos por el Bergamín más despojado, más interno; son los poemas de un *versificador* muy reciente, en colaboración, diríamos, con un hombre de setenta años, o sea, pleno, completo, lo que dará, pues, a esos poemas, una condición privilegiada de madurez juvenil -una juventud madura, en cambio, no es posible- y una transparencia, una «claridad» única, última. Después de una abstinencia tan larga y una destilación tan escondida, este poeta nato no puede ya temerle a escribir en verso, quizá porque ahora ha podido sentir vagamente, como aquel otro que ignoraba estar hablando en prosa, que ha escrito siempre en verso sin saberlo, o casi sin saberlo.

Carta a José María

-[134]- -[135]-

Amigo José María:

Ante todo pido perdón por no haber contestado antes; mi exposición de Madrid me ha llevado de cabeza, y después he pasado quince días malucho. Por lo demás, tampoco entendía muy bien lo que se me pedía o preguntaba.

Las generaciones -si es que existen- no me dicen nada, o casi nada: todos aquellos que componen, o se supone que componen, una generación, acaso tengan algo en común, sí, pero no será más que un estilo, un simple estilo, muy externo, de comportamiento social, quizá una especie, incluso, de... complicidad, pero no un estilo de ser. En esa mal llamada generación del 27 había, creo yo, amistad sobre todo, la muy andaluza amistad superficial, ligera, de unos cuantos que, por cierto, no todos, eran andaluces. Su mismo banderín gongorino era muy poco convincente; a la hora de la verdad, es decir, no propiamente a la hora de la reflexión, sino a la hora de la exaltación, del cántico, no pudo apenas oírse nada sustancioso sobre don Luis. Los excelentes estudios de Dámaso Alonso no son sino eso: estudios excelentes, concienzudos, serios, profesionales, profesoriales, no el apasionado homenaje poético de unos poetas a un poeta. Góngora vino a resultar entonces, más que nada, un pretexto, una ocasión, un motivo -a falta de otro- para que unos cuantos sin ideal común, sin programa común, se reunieran en torno de algo, de algo que no les importase demasiado y que, por lo mismo, todos pudieran aceptar fácilmente. Como sucede siempre en España, era, pues, un grupo de... *distantes*, de *separados*, de *opuestos*.

Pasado ya un poco más de medio siglo, la obra de todos esos jóvenes que fueron apareciendo -quieran ellos o no- *al amparo* de Juan Ramón Jiménez se nos presenta un poco extraña y difícil de *situar* -eso que les gusta tanto a los comentaristas profesionales-, y si, de pronto, intentamos revisar nuestras cuentas, podemos muy bien llegar a la conclusión -sospechada desde hace mucho, quizá más decididamente desde el estreno de *Yerma*- de que Federico García Lorca es un magnífico poeta... *menor*, decorativo, de un lirismo sobrante, con una muy curiosa mezcla de pillería y de inocencia mientras va cediendo voluptuosamente a las simples palabras. (La verdad es que, de no haber sido asesinado, podía muy bien, -136- dado su instinto, haber dejado atrás muchos adornos inútiles y acaso emerger entonces de su encantadora persona, si no propiamente un poeta... *mayor*, sí un poeta más firme.)

Su pareja torera, Rafael Alberti, gran versificador -buen lidiador-, pero poeta muy frío, muy... vacío, frío de vacío, es quizá uno de esos artistas... *jóvenes* que, a la hora debida, no aciertan a sobrepasar su juventud, es decir, no pueden pasar de magníficos novilleros brillantes a consistentes toreros adultos, viniendo a resultar así, como creía J. R. J. -que es sin duda el mayor, y mejor, y más fuerte, y más incómodo crítico español actual-, que *Marinero en tierra* es su libro más vivo, más fresco, más verdadero. Vuelve a darnos un libro muy considerable, es verdad -*Sobre los ángeles*-, y en cierto sentido, *precioso*, pero un tanto mecánico, sistemático, artificial, ya que sentimos muy bien que no existen tantos ángeles, o acaso que existen muchísimos más, un número infinito de

ellos; un poeta, pues, más profundo, comprendería en seguida que no puede, poema tras poema, y mediante un surrealismo externo, manierista, ir diferenciando y catalogando ángeles, sino que es necesario *aludir* a todos en un auténtico poema único. En cuanto a sus poemas más o menos comprometidos o de inspiración social y política, mejor es no hablar.

Después, claro, o antes, nos encontramos con otro poeta magnífico -«de muchos quilates»-: Jorge Guillén. Me refiero, sobre todo, al Guillén del primer *Cántico*: un Guillén, desde luego, muy formal, de un impulso poético, de un arranque poético, más que cantado, *exclamado*, demasiado lleno de exclamaciones, pero legítimo. *Eso*, mi muy antiguo amigo Jorge Guillén, no había que tocarlo ya más, porque así era *la cosa*. Guillén tenía que haber aceptado, con humildad, su «perfección», su limitada perfección, aunque pudiera resultar «antipática» para algunos, y no querer conquistar - como lo ha logrado, en efecto- a las «quintas» siguientes, porque así, su obra no es que tenga más extensión ni más riqueza, sino que viene tontamente a emborronarse, a desfigurarse.

De Vicente Aleixandre -sin duda el más *mediano* de todos- no puede decirse mucho. Su gran ocasión fue desembarcar, sin más ni más, y después de unos primeros balbuceos grisáceos, en el río revuelto de un surrealismo tonto, gratuito, provinciano - como de veraneante desocupado-, pero muy *de moda*, una moda, por lo demás, un tanto atrasada, anticuada ya por entonces.

-137-

De Moreno Villa, ese caprichoso *experimentador* de calidad -«de madera escogida, eso sí»-, iremos poco a poco olvidándolo todo, y quedándonos, apenas, con un título estupendo -*Pobretería y locura*- que desaprovechó lastimosamente, escribiendo unos cuantos artículos insulsos, de paleta internacional muy bien educado.

A Emilio Prados lo veremos moverse un poco a tientas por su poesía, sonambúlico, medio cegato, como medio perdido en una especie de... *oscuridad noble*. No llega nunca a puerto; sus poemas desaparecen en un monótono canturreo.

A Gerardo Diego, siempre con ese algo, diríase, de... *apasionado* diletante, inmerso en una ociosidad muy culta, y, desde luego, sin *voz*, pero con un ingenioso buen gusto en el versificar, en el buscar... Manolo Altolaguirre, dotado de un impulso inicial, de un arrobo inicial muy verdadero, pero cortísimo, diluido y como si no pudiera acabar de ser, de poder ser.

Y claro, Luis Cernuda; el mal interpretado Luis Cernuda. Y el mal interpretado... José Bergamín. Porque, por muy extravagante que pueda parecerle a tal profesor de «Graná», Luis Cernuda y José Bergamín son, acaso, los dos poetas más... *precisos*, más *finos* -sí-, más finamente vívidos, más soterradamente líricos de toda esa generación que no es generación; en una palabra: los dos más sustancialmente poetas. No se parecen nada entre sí, ni siquiera, como podría pensarse, coinciden en su inclinación becqueriana, porque cada uno *espera* de Bécquer algo muy distinto: Bergamín, más que otra cosa, parece valorar en Bécquer una dicción, un *tono* de la escritura; el ríspido sevillano, en cambio, busca más bien en las famosas *Rimas* una atmósfera de tristeza,

una tristeza que sea hermana de la tristeza suya, una tristeza que le sirva de compañía y de consuelo.

1979

-[138]- -[139]-

△▽

Balcón español

-[140]- -[141]-

△▽

Entrada en Madrid de un pintor

A Madrid se llegaba, sobre todo, por la estación de Atocha (y por la estación del Norte, por supuesto; lo que sucedía es que esa porción del mundo -el Norte- no existía para mí). También se llegaba por carretera, a pie, o montado en un carro, o en un burro. No en automóvil. Todos aquellos que habíamos nacido en provincias -en sus pequeñas y encantadas ciudades, en sus sabrosos pueblos, en la íntima concavidad de tal o cual paisaje- acudíamos a Madrid como moscas sin saber muy claramente por qué ni para qué. Se decían algunas cosas -«abrirse paso», «ver mundo», «hacerse hombres», «labrarse un porvenir»-, pero todo eso, claro, no era más que hablar por hablar. Acaso, desde fuera, se llegaba a Madrid, no tanto *para* esto o aquello, sino *por* él, por él mismo, por una extraña y vaga *intuición* y atracción nuestra de su ser más secreto y más... tenue. Nada más bajar del tren en Atocha, bordear la verja del Botánico, rozar el Museo, subir por Alcalá hasta Núñez de Balboa -que era en donde vivía la familia amiga que me hospedaba- me pareció haber entrado en contacto con un aire muy sutil, delgadísimo, limpio, virgen, sin color; un aire, diríase, de altura y... altivo, muy diferente al que yo conocía -ahora el aire de Murcia se me revelaba como algo casi corpóreo, carnoso, succulento, sensual-; el aire de Madrid, en cambio, era más bien como una transparencia.

En enero de 1928, casi un niño todavía, entraba yo temblando, sin respiración, sin aliento, en el Museo de más... *sustancia pictórica* que existe. Sabía muy bien, por reproducciones y libros, lo que encerraban aquellas salas -por aquel entonces muy silenciosas y casi desiertas-, pero ahora lo que tenía ante mí no eran ya unas simples estampas planas, aplastadas, sin vida, sino la *misteriosa verdad* directa de la Pintura. Los cuadros no eran esa «superficie animada» que tan tontamente se nos dijo ser; no, no eran lienzos cegados, tapiados, pintarrajeados por Poussin o por Mondrian, sino sencillísimas ventanas de par en par, abiertas al infinito.

Nada más entrar en las salas de Velázquez me pareció sentir en las mejillas, en las sienes, en los párpados, el roce de un aire frío, como el que sintiera el día anterior en -142- la calle. Era un frío limpio, de roca viva, no subterráneo, como el de París, por ejemplo; el frío de París es de sótano, de rata mojada, de alcantarilla, de albañal romántico. Madrid, a pesar de sus barrios pobres, de sus mendigos, de sus traperos, de sus basureros, no nos parecerá jamás un algo sin redención, pues todo se diría poder salvarse, elevarse gracias a ese frío tan puro, tan desnudo, del aire de la sierra. Pero eso

tan incorpóreo, tan delgado, es muy difícil de ver, de comprender; sin la vigorosa ayuda de Velázquez era muy difícil caer, sin más, en el gracioso laberinto de lo castizo. Recuerdo que venía de contemplar en Goya algo mucho más visible: el *madrileñismo*, un madrileñismo que es cierto y verdadero, pero no esencial. El madrileñismo no es Madrid, sino, a lo sumo, su marco, el marco que lo estiliza, que lo caracteriza, que lo facilita, pero el carácter no es nunca la esencia de nada. La esencia de Madrid es el aire. Y sólo el gran sevillano -la sensibilidad más firme, más *invulnerable* que ha existido- podía darnos esos retratos de caza suyos.

Porque Velázquez nunca se dejó deslumbrar -equivocar- por esa primera corteza que tienen las cosas todas del mundo, sino que su mirada llegó hasta el centro mismo de la vida. Por eso, en su retrato de Madrid no hay nada, sino aire, un aire azulado, aristocrático, de altura. Velázquez comprendió y nos hizo comprender que Madrid es el Guadarrama. Existe, además, lo madrileño, o sea, un estilo -todas las grandes capitales necesitan de un estilo muy dibujado, puesto que han de soportar y amasar lo diverso, lo que desordenadamente les llega de provincias-; Madrid tiene, claro está, una figura, una figura garbosa, popular, muy elaborada; Goya y Galdós -acaso también Ramón- son, quizá, sus más grandes pintores. La verdad es que me gustan mucho esos retratos, pero siempre volveré al del *Niño de Vallecas*, allí, en un rincón, asoman unas cuantas manchas que no llegan a decidirse en árboles, montañas o nubes, es decir, que no son paisaje, sino aire solo, un aire vívido, un aire que no es de ciudad, sino de campo, un aire que le llega a Madrid por la Plaza de Oriente y se abre paso Arenal arriba.

Madrid, 1991

-[143]-

△▽

Córdoba

En el primer momento Córdoba es más bien una desilusión. No esperábamos que fuese así. Pero de pronto, descubrimos que Córdoba no es visible, que todo eso que vemos no es ella propiamente, sino su caja, su cáscara. Córdoba no es visible por la sencilla razón de que no está por *fuera*. No hay, pues, más remedio, para adentrarnos en Córdoba, que empezar por la Mezquita, porque en la Mezquita es donde está la carne, la clave, la llave de la ciudad. Y no esperemos grandes puertas de entrada, sino tan sólo rendijas de paso. Por fuera, la Mezquita es terrosa, como construida con material de derribo. Nosotros, los cristianos, sin comprender del todo esa *lujuria sagrada* de lo árabe, siempre nos sentiremos nostálgicos de ella. Dentro de la Mezquita -que no es un bosque, como podría pensarse al ver las columnas, sino un huerto cultivado- los azulejos, los reflejos, los brillos y los oros se dan allí como si fueran higos ocultos, dátiles, sonar de agua, brotes; porque ese interior, más que arquitectura es paraje, un paraje *conseguido*, fruto de una especie de ingeniería viva, fresca, tierna.

Al salir de ese recinto que parece guardar una luz y una temperatura de harén, ya se sabe que Córdoba no está fuera, sino dentro, en el interior de ella misma. Y buscamos. Descubrimos entonces que los patios aquí no son propiamente patios, no son un ansia de exterior, sino un ansia de cárcel; son cárceles dichosas, en donde la libertad se ensimisma, se despereza, vive a su gusto.

-[144]- -[145]-

△▽

Barcelona

Al decir Barcelona pienso en esa combinación que siempre me ha parecido un tanto extraña: gótico y mar. Porque el Gótico, tan preso aún en la Edad Media, parece *suced*er tierra adentro; el mar, en cambio, es renacentista, es decir, transparencia de la Antigüedad. Pero en Barcelona lo gótico y lo marino conviven, se hablan, se sufren. El disparate genial de Gaudí es, posiblemente, haber querido expresar esa amistad difícil, haber querido hacer con el oleaje del Mediterráneo un gótico alegre, luminoso; no supo comprender que esa relación, llena de encanto sin duda, había que respetarla, que dejarla en ella misma y no querer fundir en uno a dos amigos, ya que se trataba únicamente de eso: de amistad y no de amor. De lo genial es de donde se cae más aprisa, y desde más alto; este arquitecto grande, este hombre que había querido poner el mar de pie, cayó en ese lago fangoso y lleno de nenúfares que es el Modern Style. Era fácil caer del Gótico al Modern Style, puesto que los dos estilos -a pesar de sus diferentes rangos- tienen al menos una cosa en común: que ni uno ni otro son propiamente *arquitectura*. El Gótico no es, como ya se sabe, una arquitectura, sino un sentimiento; y con el Modern Style, que no es un sentimiento pero sí una debilidad, tampoco puede *construirse* nada. Claro que el Gótico no necesita ser arquitectura para levantarse y sostenerse: el sentimiento que lo habita vale por las más lógicas técnicas de construcción, mientras que el Modern Style, completamente vacío de toda trascendencia, se desmorona, se derrite en largos cabellos líquidos y ondulantes. Para mí, Barcelona es, principalmente, eso que he llamado *amistad* gótico-marina; el apresurado podrá confundirla con Marsella, con un puerto como Marsella, y acertar en parte, pero no es ése su verdadero centro; el nervio central de Barcelona es un contraste enlazado de Norte y Sur, de Gótico y Mediterráneo.

1950

-[146]- -[147]-

△▽

Cuaderno de viaje

-[148]- -[149]-

△▽

Asís

Nos encontramos de pronto en una Edad Media presente, actual, nada histórica. Asís, como San Gimignano, es una ciudad dura, de piedra lisa, y apenas adornada, suavizada por algunas macetas o algún emparado modesto, difícil. El románico no es

aquí un estilo, sino la manera natural de construir para siempre. En todo, es cierto, parece respirarse humildad, pero se trata de una humildad clara, sin humillación alguna, sin penitencia, sin violencia, es decir, se trata de una humildad alegre, vívida. La fachada del Duomo, como de hierro, es una de las superficies más hermosas y ricas que se pueden ver; supongo que los historiadores llamarán a eso arquitectura, una pieza de arquitectura, pero a mí me pareció una mano, la palma de una mano trabajada, fuerte, campesina, poblada de callosidades y descarnados nobles. Pero la verdadera lección de Asís parece darla más bien el campo, un campo sencillísimo -¡sin paisaje!-. Un día, apenas salido el sol, subí a lo que llaman la Rocca Maggiore, desde donde se pueden contemplar varias leguas a la redonda de tierra cultivada -olivos, viñas-, y la figura de San Francisco me pareció diferente; caí en la cuenta de que no se trata de un santo panteísta y lírico (como se le ha querido presentar), sino de un verdadero santo *grande*. En toda persona sensible hay, claro, cierto panteísmo, pero la sensibilidad es una superficie, le pertenece a nuestra superficie, o dicho de otro modo, la sensibilidad es una superficialidad, es la piel, la epidermis de nuestro espíritu, pero nunca su médula. San Francisco nos ha podido parecer panteísta por eso: porque es sensible como cualquiera, porque tiene superficie como cualquiera, pero no es panteísta en su adentro, en su centro. San Francisco parece cantar -y hasta es posible que lo fingiese para disimularnos su grandeza-, parece cantar las ramas, los pájaros, las florecillas, pero aunque lo que suene nos resulte canto, lo que llevan dentro esos sonidos no son canto, cántico, sino lastima, lástima inmensa, una piedad terrible. El panteísmo es otra cosa, el panteísmo es, como se sabe, una exaltación de la naturaleza, y un fuerte *agradecimiento* hacia el impreciso Creador de su hermosura. En sus caminatas, San Francisco debió de sentirse tan cerca de los yerbajos, -150- de las piedrecillas, de los arroyos, que se inclinó hasta ellos como nadie, es decir, no con admiración, o elogio, o goce, ni siquiera con amor, sino con pena, con una gran pena; en San Francisco no hay nunca paisaje, porque todos aquellos elementos que podían formarlo, los ha convertido ya, milagrosamente, en seres, en hermanos suyos, es decir, en dignos de misericordia.

1956

-[151]-

△▽

Montmartre

Hoy, esta hermosa colina resulta para muchos una falsedad, casi un fraude, por haberse establecido en ella esas tiendas para turistas en donde, por cierto, se negocia... ¡con nada!, pues no hay allí nada propio, único, especial, que vender. Al llegar a la Place du Tertre, los visitantes buscan, con una mirada de desencanto, pero creyente todavía, algo decisivo: un agua milagrosa, una roca santa -pues todo tiene, en efecto, algo de peregrinación a Lourdes-, y acaban en un tabernucho caro. Por otra parte, los pintores han huido; sólo quedan algunos *pompier*s y algunos *naïfs*. La mixtificación es, pues, tan visible, que no hay por qué preocuparse, ya que el verdadero Montmartre -ese pueblo ciudadano, un pueblo que no pertenece, en absoluto, a las afueras de París, sino que es París mismo- no sólo está intacto físicamente, linealmente, sino habitado y vivido por sus personas reales -comunes o estrambóticas-, *naturales* de allí, y que, formando parte de la ciudad, no necesitan de ella, no bajan hasta ella.

Creo que me reconcilié con Montmartre contemplando, desde el espantoso Sacré-Coeur, un atardecer de enero (un atardecer a las cuatro de la tarde); veía el panorama de París allá abajo, enriqueciéndose, apretándose, ahogándose en su propia tinta, su niebla y su humo, espesándose poco a poco en un amarotado solemne. La noche no era allí algo que cae, sino que sube, que brota de la ciudad con una lentitud implacable, hambrienta, y percibí, de pronto, un silencio descomunal -un silencio que había olvidado-, un silencio tan grande que no excluye los ruidos, que no necesita excluir los ruidos, puesto que los rebasa y, más fuerte que ellos, parece como si los acogiera para demostrarnos que no son nadie. Es un silencio sin ausencia, un silencio que es más bien una armonía, o tal vez un ritmo; un silencio así, tan alto no podía ser eso sólo: silencio, y pensé que quizá escondía, como un dios disfrazado o metamorfoseado, otra identidad. Y sí, toda aquella imponente sustancia, tan tersa, tan extensa, no era sino la corporeidad misma del invierno, es decir, era El Invierno. Estar en Montmartre es, posiblemente, como estar un poco más cerca de la -152- naturaleza que en París, es como entablar una relación con la naturaleza, sin haber salido de la ciudad, de la ciudad de París. De todos los pintores que han pasado por esa colina, sólo Van Gogh supo sentir su esencia, su espacio pueblerino, campesino, silvestre; los otros -incluyendo al Utrillo mejor- no vieron sino el *carácter*.

1956

-[153]-

△▽

Lisboa

En Lisboa, sin saber por qué, me acordaba mucho de Cádiz. Creo que se debía, principalmente, al coloreado ligero, un tanto banal, de sus casas; quizá se debía también a cierta atmósfera de marinerismo antiguo, de marinerismo de grabado (un grabado inglés que representara tal puerto exótico, quizá del Japón). Sí, hay algo muy oriental en Lisboa difícil de localizar y precisar, muy evidente al mismo tiempo, algo que se diría una pimienta espolvoreada sobre los tejados -esos tejados con un leve *respingo* de pagoda-, algo como una pimienta difícil traída en veleros; porque Lisboa parece un lugar de volver, un rincón al que se vuelve después de una universalidad, después de un cansancio. Es una ciudad un tanto andaluza, pero como de una Andalucía... *alemana*, es decir, del Norte, una Andalucía dura, de hierro. Su catedral es muy fuerte, casi bárbara, muy severa, pero de una severidad luminosa; y el llamado «Manuelino» -un gótico ancho y blando- parece una arquitectura temerosa de deshacerse, llena de atadijos hechos con maromas de barco y que, poco a poco, esos nudos se hubiesen convertido en ornamentación. El interior de Los Jerónimos, más que construido, se diría formado de conchas, de moluscos, de lapas, es decir, resultado de una caprichosidad natural, de la Naturaleza, y que un buen día quedó petrificado para siempre. Ante el gran tríptico de Nuno Gonçalves que se guarda en el Museo, sentí de nuevo esa sensación de abstracción y vida, de *dureza* y *vida* mezcladas. Pocos primitivos pueden compararse en grandiosidad, en rotundidad, en absolutismo, en síntesis. Casi no parece un artista, sino un guerrero, un guerrero en paz, un guerrero que no batalla, que *lo es* pero que no batalla, un guerrero inmóvil, es decir, verdaderamente fuerte. Los personajes de su tríptico son, quizá, los seres más herméticos de toda la llamada pintura primitiva: cuanto pudiera caer en expresión, en debilidad de expresión, ha sido convertido aquí en

intensidad: no hay nada muerto, sino que todo está bien vivo, pero todo está vivo sin moverse, sin expresarse, con una existencia, con una *respiración* de coraza, de coraza palpitante.

-154-

Me pareció que Portugal encerraba un esqueleto muy antiguo y duro, un armazón muy sólido, pero que este armazón había sido revestido ahora de un encanto suave, feliz, un poco banal, un poco tropical, y como traído de otras tierras.

1956

-[155]-

△▽

Huerto y vida

-[156]- -[157]-

Siempre que, vuelto hacia mí, reculando en el tiempo, he querido llegar a lo más antiguo y más escondido de la memoria, a ese primer instante de conciencia animal pura que ha de ser, por lo visto, de donde arranque ya toda nuestra vida, desemboco invariablemente en una imagen muy simple: una rama de nisperero recortándose sobre un cielo azul. Eso es todo. ¿Qué hace ahí, en lo profundo, esa rama de árbol sin más ni más? Sabiéndome nacido en un huerto -Murcia, Huerto del Conde, en la Puerta de Orihuela, el 10 de octubre de 1910-, la verdad es que no puede parecerme demasiado extraño que mi primer recuerdo consista, precisamente, en unas cuantas hojas (esas hojas de nisperero, un tanto rípidas, que sin dejar de ser vegetales parecen tener, por un lado, algo metálico, y por el otro, su reverso, algo aterciopelado); pero lo que me intriga de esta imagen no es lo que aparece, sino lo que no aparece en ella, lo que... *falta* en ella; y lo que falta, sorprendentemente, es... el yo, un yo que habitara y viviera esa imagen, ya que el hombre no suele recordar nada como no sea *recordándose* a sí propio en algún contacto, en algún comercio con los demás. Pero lo cierto es que aquí todavía no hay nadie, *personne*, no hay persona, sólo esa rama sin qué ni por qué, o sea, sin *argumento*, sin *sujeto*, incluso sin representar o simbolizar cosa alguna, en una especie de... *estar* puro, mondo y lirondo, como algunas de esas flores, rodeadas de vacío, que aparecen en las viejas pinturas chinas y japonesas. Se trata, pues, de *algo* -una imagen de algo- que ya me pertenece, de algo ya mío, pero sin mí, todavía sin mí. Claro que en ese fondo primero de la memoria han quedado aposentadas también otras imágenes (como unas manchas vívidas) en las que aparezco asomando por los bordes, en tal o cual escena borrosa con mis padres, o con mi madrina Lola y su cuñada Encarna, pero he sabido siempre muy bien que todas ellas son imágenes *posteriores* a ésta, tan fija y nítida, de la rama de nisperero; durante casi setenta años la he conservado, intacta, aunque ignorando su sentido o creyendo tontamente que no lo tenía, que era algo así como una especie de... *estampa*, la estampa plana de una visión *de nadie y sin nadie*, caída allí *per caso*, surgida allí por generación caprichosa, desligada de todo, gratuita, decorativa. Era, desde luego, un error; digamos, para empezar, que en la realidad no hay

nada, no puede haber -158- nunca nada... *decorativo*, es decir, vacío; y digamos, sobre todo, que en la realidad no puede darse cosa alguna -por neutra e inexpresiva que se presente- que además de ser ella (esa que aparece y permanece siendo) no venga a descubrirnos y a explicarnos *otra*. Sabemos que las cosas y los seres que buenamente logran salir, subir a la superficie de la realidad, no sólo vienen a ser eso que son, sino que vienen, quizá más aún que a ser, a... *decir*, a decirnos, a revelarnos significaciones, y no ya significaciones suyas, sino de otras cosas y otros seres. Pero todo *eso otro* vendrá siempre dicho con una voz tan queda -en una voz, diríamos, de imagen, en una voz de metáfora-, en una voz que no es voz, sino *visión*, casi como una silenciosidad; se entiende, por lo tanto, que incluso un oído muy atento no acierte a veces a escucharla bien y podamos quedar, de pronto, tranquilamente aposentados en una estupidez que no nos correspondía, que no era nuestra, que no era la nuestra -ya que todos podemos, quizá, disponer de una-, pues aquí se trata muy concretamente de esa estupidez de los listos, de los realistas, de los que piensan que el pan no es más que pan. La necia persistencia de mi sordera quizá se debió también, por lo menos en parte, a la desconfianza que me inspirara desde el primer momento tanto *símbolo* artificial, falso, arbitrario, como nos traería, por ejemplo, el surrealismo. Desde 1928 (fecha de mi llegada a París, a los diecisiete años, donde topara por vez primera con unas *pinturas* de Max Ernst y unos *escritos* de André Breton) hasta 1935, por lo menos, y aun después, la verdad es que yo no podía oír hablar sin disgusto de... «oscuros significados», de «magia», de «belleza convulsiva» -que me parecía más bien una enfermedad-, de lo «maravilloso», de lo «alucinante», porque cuando se hablaba de todo eso ya sabía qué plato iban a servirme. A esta imagen de la rama de nisperero sobre un cielo azul yo no quería, porque me gustaba así como era, echarle nada encima que la pudiera alterar, emborronar, pero tampoco le arrancaba nada. La había conservado siempre, pero la había inmovilizado. Porque, claro está, las significaciones y los símbolos existen; y no es sólo que existan algunas veces y en algunas cosas, sino que existen siempre y en todo. Sí, todo lo que existe viene ya, independientemente de su ser, con una significación... dispuesta de antemano, aunque sin dejarse ver ni oír del todo. Hay, pues, que... respetar, esperar y, desde luego, *callarnos* lo más posible. Hoy, a sesenta y siete o sesenta y ocho años de distancia, me ha parecido entrever y entreoír que esa pasmada imagen de unas hojas era, sencillamente, como un pequeño y fresco *anticipo* -159- del lugar, del sitio exacto de mi nacimiento; un lugar, un sitio, un punto que parecía, de una manera tan incontestable, ser él -y lo era-; precisamente *siéndolo* es como *decía* ser, también, otra cosa. Este punto único y solo se encuentra aquí, es *aquí*, pero se encuentra aquí *representando* la totalidad del mundo real. Yo no puedo estar dentro, aparecer dentro de esa imagen, porque esa imagen no es una imagen, sino la realidad directa y viviente misma, que ya existe cuando yo todavía no existo (existo ya, sin duda, con dos o tres años, para mis padres, pero no para mí), y antes de tener noticia alguna de mí mismo, conciencia de mí mismo, la realidad parece dar un paso, tenderme la mano para que yo -o mejor, ese *garabato del ser* que aún no soy- tropiece buenamente con ella y pase, sin sentir, a ser real.

España, 1980

De los huertos



-[162]- -[163]-

Nacido -el 10 de octubre de 1910- en una pequeña casa que formaba parte del Huerto del Conde en la Puerta de Orihuela, muy pronto pude percibir o sentir que la ciudad de Murcia -tan finamente polvorienta y desvaída- no se encontraba, como pudiera pensarse vista desde lejos y un poco desde lo alto (digamos desde Los Garres o el Verdolay) cercada por la huerta o las huertas, sino por los huertos. El huerto no es simplemente una combinación de huerta y de jardín, o sea, algo mezclado, juntado, hecho de dos mitades diferentes, sino algo de una sola pieza, con su misteriosa sustancia propia. Los huertos que rodeaban la ciudad parecían querer amurallarla blanda y tiernamente, marcaban una separación entre lo huertano y lo ciudadano, pero eran también como un enlace suyo: defendían amistosamente lo uno de lo otro. Todo el blanquecino y fino y vivo polvillo murciano, que parecía elevarse del suelo y como poblar entonces la luz misma -irisándola-, tropezaba y rebotaba en esas tapias, se detenía allí; dentro, pues, de esos mágicos recintos reinaba otro aire, otro clima. Los huertos no eran en absoluto -como vienen a serlo el jardín o el parque- presumidos lugares de *ritrovo*, de paseo, de recreo, sino lugares de... vida verdadera, profunda, apretada, intensa, completa. El buen murciano se asomaba a los huertos con cierta respetuosidad, solía pedir permiso -un permiso que tenía concedido de antemano-, dar las buenas tardes, y adentrarse por los «caminicos» y las «sendicas», junto a un agua diminuta, estrechada, canalizada, que regaría un rincón de alhelíes o de lechugas, refrescando, de paso, la base de un nisperero; de pronto, podía muy bien verse una gallina extraviada, picoteando, con su estupidez de juguete mecánico, unas violetas o destrozando unos jacintos; un montón de cañas cortadas estarían secándose al sol y perdiendo poco a poco su verde tierno hasta volverse grises, cenicientas; un jazminero adosado a una pared se diría recrearse en un silencio concentrado, en su misma hermosura trabajada, trenzada, como hecha de encaje de bolillos, y un ciprés, a su lado, con un existir muy diferente, mucho más áspero, más viejo, más hermético, se adentraría en sí mismo como un animal cuando se apretuja para dormir. Porque todo, en el huerto, vive entrelazado, hermanado, pero sin fundirse, sin confundirse ni emborronarse, sino siendo precisamente *lo propio* con -164- más fuerza. El huerto no es, como es al fin y al cabo la huerta, un lugar de cultivo, sino de... cultura, es decir, de idealidad carnosa. Un campo, una vega, una huerta, son trozos de naturaleza real, material, aunque trabajada, elaborada: son parte, forman parte de la naturaleza, pero no la significan, no la simbolizan. El huerto, en cambio, es como una imagen suya, de la naturaleza, sin serla propiamente; el huerto es una imagen... poética, esencial, esencializada, de la vida misma, y por eso quizá entrábamos en él, en ellos -cuando todavía circundaban la polvorienta ciudad de Murcia- como entraríamos en un misterio, en el apretado misterio que es siempre la imagen, toda imagen.

No se necesita mucho para comprender que el huerto es una imagen pensativa, sensitiva, del vivir mismo y, sin duda alguna, de origen oriental. De ese fondo oriental inagotable nos llegaba siempre lo que hasta ahora habíamos podido llamar cultura; si lo pensamos bien y muy despacio, veremos, con cierta sorpresa, que no hay más hilo de cultura que ese vigoroso y fino hilo oriental; no, no hay, en definitiva, otras raíces de cultura, otras culturas, sino tan sólo múltiples derivados suyos, o... barbarie. Hoy, embebecidos de una barbarie progresista, de un mísero narcisismo infantil y de una

imbecilidad ilustrada -que no es posible todavía averiguar de dónde han brotado-, parece que estamos dispuestos a terminar con todo en todo el mundo.

España, 1975

-[165]-

△▽

Merced, 22

-[166]- -[167]-

¡Hace cincuenta años! ¡Medio siglo! Murcia era entonces, todavía, Murcia, concentradamente Murcia. Cada lugar de España era entonces todavía él, muy él y ningún otro, es decir, cada *sitio* era un sitio único, singular, y no sólo por su carácter y fisonomía diferentes, sino por su... sustancia, por su *solitaria* sustancia. España, la invertebrada España, era, pues, entonces, como un tapiz muy rico y muy apretado de... «soledades juntas». Pero así como ser Córdoba -o ser Toledo, o ser Valencia- era ser una singularidad bastante dibujada, ser Murcia era ser una singularidad mucho más imprecisa, más misteriosa, más secreta, más fina (sí, más fina), más inefable, más indecible, más invisible. *Eso*, eso tan propio, tan recóndito, tan inexpresable en que consistía ser, sencillamente, Murcia, ser ella y ninguna otra ciudad o cosa, la verdad es que... no ha desaparecido, o no ha desaparecido del todo, pero cada día va siendo más difícil de percibir. Yo lo percibo aún, y cuando voy a Murcia voy a eso: a percibirlo, a sentirlo, aunque, por otra parte, ignore en absoluto lo que pueda exactamente ser. Ahora, después de los años, cuando cuento con unos días o unas semanas, vuelvo tercamente a Murcia (o a ese sitio en donde estaba aposentada Murcia), no para *verla* -pues demasiado sé que no queda apenas nada de su corporeidad visible-, ni para *recordarla* -pues para ello no necesito ir-, sino para tener, una vez más, la ocasión de toparme, materialmente, con esa especie de... *hálito* suyo, único, inconfundible para mí, aunque, como digo, ignore su identidad; porque no estoy muy seguro de que *eso*, eso tan tenue, y tan perenne, tan firme, sea en verdad un *hálito*; afinando el oído, se diría más bien como un *leve espesor* del aire, como una *sutil carnalidad* del aire, de un aire que no es, desde luego, el aire tierno, succulento, de lo levantino -un cierto Alicante, un cierto Castellón, una cierta Valencia-, porque Murcia no es levantina, ni, por otra parte, andaluza, como se puede tener la tentación de suponerla, ni tampoco mitad y mitad, como podría pensarse por su situación fronteriza. Todo aquello que lo murciano pueda tener de levantino y de andaluz -que, sin duda, tiene- es más bien un tanto externo, por fuera, y como de pasada, casi de refilón. Esa preciosa y enigmática sustancia última (o mejor, primera) de lo murciano, no es sustancia de nada... regional, pues ni siquiera la encuentro en otros puntos de -168- la provincia misma de Murcia, sino sustancia de «algo» sin región, sin regionalismo, sin levantinismo, sin andalucismo, es decir, sin... *carácter*, sin esa evidencia caricatural del carácter.

Era Murcia entonces, como digo, una delicada ciudad polvorienta, de una *vigorosa sustancia desvaída*. Desde la calle de la Acequia, por detrás del Romea, cruzando la plaza de Santo Domingo -con mis primeros pantalones largos-, yo llegaba, muchas tardes, a Merced, 22. Allí, alguien muy redondo, muy vital, muy alegre, me mostraba -regateando cada cosa, escondiéndola, valorizándola- el material que llegaba de todas

partes para el *Boletín de la Joven Literatura*: unos poemas de Alberti, o de Altolaguirre, o de Prados; unos aforismos de Bergamín, una prosa de Dámaso Alonso, una pesadez de Chabás, un dibujo de Palencia, las fotografías de unos cuadros de Cristóbal Hall. Vuelto a ver y a leer todo aquello con emoción, me tropiezo, de pronto, con una «Décima» murciana de Jorge Guillén: «El caserío se entiende con el reloj de la torre», y, más adelante, en otro número de *Verso y Prosa*, con la «Elegía» de Luis Cernuda. La verdad es que son dos piezas inamovibles, firmes.

España, 1976

-[169]-

△▽

La frente del atardecer

-[170]- -[171]-

Parece que Tiziano decía del atardecer que «es la hora de la Pintura». Se comprende que él lo pensara así -aparte de ser, posiblemente, cierto-, pues sus cuadros son como algo arrancado a esa riqueza final del crepúsculo. Alguien podría decir que también es la hora de la Poesía, o de la Música -no así de la Escultura, que es el mediodía-; pero Tiziano se refiere, creo yo, no tanto a esa general *inclinación lírica* que encontraremos siempre en el atardecer -común a la Poesía, a la Música, a la Pintura- como a la buena ocasión que ofrece esa hora para que la realidad pueda esconder en lo oscuro todo aquello que no es decisivo en ella y, en cambio, empujar hacia la luz todo aquello que sí lo es. Porque la tarde, con su sabia distribución de sombras, se diría que reajusta, que reordena la realidad. En el atardecer la luz parece haber... *escogido* por fin; se ha decidido por algunas cosas, por algunas formas, por algunos relieves, y nos entrega una realidad, diríamos, filtrada. Pero nada ha sido suprimido alegremente, sino tan sólo retirado, depositado en esos abismos piadosos que se forman al caer la tarde; y todo aquello que, más que sobrar, es inoportuno, parece hundirse en esa penumbra amiga dejándonos entonces dueños de unos puntos esenciales, cumbres, y por otro lado, dejándonos también disfrutadores de unas zonas de oscuridad llenas, repletas de cosas que no vemos, que no necesitamos ver, pero sí sentir que existen, saber que siguen ahí, manteniendo la cadena de la realidad; porque una realidad... *depurada* sería una realidad rota, estética, muerta.

Tiziano vio -como ningún otro pintor hasta entonces- que en ese gran campo de lo real no todo merecía la misma atención; vio que de esa gran mole caótica había que entresacar, que destacar aquí, que hundir allí, y sin utilizarlo todo, no había que perder nada; para esto, claro, el crepúsculo, con su sombra creciente, venía a prestarle ayuda, pues el anochecer iba comiéndose, con una lentitud voraz, grandes pedazos de aquel cuerpo excesivo; la realidad quedaba de esa manera reducida, pero como reducida a su mayor fuerza, a sus más resistentes valores. De aquí que una figura pintada por Tiziano pueda estar sostenida por unos simples *acentos*, acaso tan sólo dos o tres, pero tan firmes que todo lo demás puede muy bien abandonarse a entrevivir su ausencia de fantasma; a menudo, del brillo de unos ojos necesitamos resbalar hasta el -172- pliegue de una manga de terciopelo y pasar, casi de un salto, a los nudillos de una mano, a la empuñadura de una espada, al relieve de una rodilla. Lo demás, o sea, esos grandes

espacios que separan un acento de otro, no es que estén vacíos, o no existan en absoluto, sino que han sido encomendados a una penumbra palpitante, es decir, han sido encomendados... al atardecer, a las concavidades del atardecer.

Esa complicidad del atardecer no era, desde luego, un truco, ni siquiera un recurso que Tiziano, gitanescamente, inventara o ideara para facilitarse las cosas, sino una ley, legítima, que acudía espontáneamente en su ayuda, no escamoteándole ciertas zonas de la realidad, sino evitándose las, y de ese modo lo salvaba, por una parte, de caer de bruces en ella -en una realidad fangosa, farragosa-, y por otra, de caer en la tentación del atajo, del innoble atajo; en una palabra: era una ley que lo conducía por el camino más directo y verdadero a una Realidad madura, resumida, certera.

El atolondrado suele ver, en la concentrada lección del crepúsculo, un dejo de dulzura agónica, decadente, romántica, pero el crepúsculo no es propiamente romántico -como es romántica, quizá, la noche-, sino más bien algo muy definitivo y muy *fijo* -aunque no dure apenas, pues el crepúsculo no viene a durar, sino a perdurar, a trascender-; del crepúsculo puede decirse que es algo así como la cordura del día; en cambio, de la noche no puede decirse que tenga cordura, sapiencia, sino, en todo caso, genio, delirio, es decir, debilidades. Y el día, eso que se llama el pleno día, no es más que acción pura. El atardecer llega con su acumulada, silenciosa carga, y parece empujarnos a recapacitar, pues él mismo no es sino una especie... de Pensamiento.

Siempre, claro está, me atrajo ese instante decisivo del atardecer, y no sólo por su consabida e infalible belleza (que una de las muchas actitudes cobardes del arte moderno ha pretendido relegar a los cromos, a los malos cuadros y a los malos poemas), sino porque sospechara que se producía en él una... transfiguración.

Recuerdo ahora el atardecer de un octubre veneciano, ni más ni menos hermoso que otros muchos atardeceres que viera en muy distintos lugares, y que siempre contemplara, más que arrobado -aunque me embriagara, como a cualquiera, su despliegue suntuoso-, más que embelesado, un tanto perplejo y expectante, como en espera de una... *palabra* suya. Aquel día tuve muy clara la sensación de encontrarme más cerca. Estaba en la Piazzetta mirando hacia la isla de San Giorgio, en donde el sol daba -duraba- un poco como siempre y un poco distinto también -como -173- siempre-, es decir, con esa especie de puntualidad variada que suele tener allí la luz al estancarse, para luego irse hacia dentro y desaparecer en sí misma. Todo lo demás había ido, poco a poco, hundiéndose en la sombra como en un agua oscura, y el sol -un sol que se diría espesado, apretado, repleto de experiencia, de antigüedad vigente, presente- se aferraba a unos puntos estratégicos, culminantes; aquella cúpula y aquel *campanile* del Palladio recibían un sol aún muy vigoroso, pero que no disponía ya de tiempo para desplazarse a otras cúpulas, a otras torres, y todo aquel mármol tan liso -por el que había resbalado hasta entonces la luz-, ahora, por el contrario, parecía una esponja o una tierra sedienta; esa luz encharcada, inmovilizada allí, no podía ya irse, sino dejarse beber, embeber. En realidad, no quedaba ya nada que pudiera seguir llamándose luz, sino más bien color, un color que iba, segundo a segundo, enmudeciendo, pero de una mudez acumulada y rica.

¿Qué podía ser... *aquello* que no era ya sol, ni luz, ni color siquiera? Sabía, eso sí, que se trataba, como dije, de una transfiguración (¡y a ese misterioso, extremo momento, lo llamábamos, vaga y precipitadamente, «un momento de gran belleza», quedándonos después tan tranquilos!), y sabía también que se trataba de una

transfiguración de altura, de hondura, y no una simple metamorfosis, de esas que se producen a miles dentro del trajín constante de la naturaleza. Aquí era ella, la Naturaleza misma, la Naturaleza en persona, quien parecía transfigurarse en algo muy diferente. En el atardecer no es que la naturaleza de improviso tomara otro tinte y, así teñida de dorados o morados líricos y preciosos, continuara su curso inquieto, sino que parecía detenerse, callarse, interrumpirse. La frenética actividad diaria de la naturaleza se interrumpe al topar con la frente del crepúsculo y es como si en ese momento descansara, no sólo de su afanosidad, sino de su propio ser, del ser naturaleza; como si ella, en su sustancia misma, renunciara, abdicara. Será tan sólo unos instantes, porque en seguida viene la noche para restituirle a la naturaleza su función, su acción, aunque ahora como un ritmo especial, un *tempo* nocturno, muy distinto de aquel otro acelerado del día.

Desde entonces, el atardecer sería para mí no ya como un algo misterioso, sino como un Misterio. En realidad, lo había visto siempre en esa forma completa, pero sin poderlo apenas reconocer, ya que siempre me tropezaba con el obstáculo de su agobiadora belleza -una belleza que me alcanzaba, me tocaba, pero paralizándome, -174- inutilizándome, dejándome fuera y sin paso-, mientras que ahora, en un feroz ahínco de la atención, había logrado, acaso, acercarme hasta su centro.

De ahí que el atardecer resulte un instante de tanta solemnidad, pues la Naturaleza, en ese paréntesis, se aligera, se purifica, se lava, se salva de su activa obcecación, y se aviene no a razones -que eso no sería nada y, además, ya las tiene de sobra-, sino que se aviene a pensamiento.

La Naturaleza se había retirado poco a poco; primero el sol, después la luz, más tarde el color y su sustancia; todo se lo engullían aquellos pilares últimos de la realidad, y así enriquecidos por dentro, me parecieron, de pronto, una... *frente*, la concentración, el espesor de una frente, el nublado de un entrecejo pensativo.

Roma, 1962

-[175]-

△▽

Poemas

-[176]- -[177]-

Seis sonetos de un diario

△▽

1,

A una verdad

*No es el amor quien muere,
somos nosotros mismos.*

L. C.

No es el amor quien muere, Luis Cernuda,
somos nosotros mismos. En un canto
te lo he visto decir con el espanto
de tener la certeza y no la duda
en tus labios que escriben. Tan desnuda
te brota la verdad, que no sin llanto
entregusto tus versos como el santo
que en su propio sufrir encuentra ayuda.
No importa ya por quién, por qué, ni dónde,
sobre un triste papel la verdad nace;
cuando ella fluye así, cuando desata
los lazos más sencillos que ella esconde,
la causa de sí misma se deshace.
No es el amor quien muere, él es quien mata.

-178-

2,

Al silencio

No es consuelo, silencio, no es olvido
lo que busco en tus manos como plumas;
lo que quiero de ti no son las brumas,
sino las certidumbres: lo perdido
con toda su verdad, lo que escondido
hoy descansa en tu seno, las espumas
de mi propio sufrir, y hasta las sumas
de las vidas y muertes que he vivido.
No es tampoco el recuerdo lo que espero
de tus manos delgadas, sino el clima
donde pueda moverme entre mis penas.
No esperar, mas tampoco el desespero.
Hacer, sí, de mí mismo aquella sima
en que pueda habitar como sin venas.

3,

Al sufrimiento

De tanto serme estrecha compañía
he llegado a sentirte ya tan mío
que peor que tú mismo es el vacío
que me queda sin ti. Yo te querría
apretado a mi pecho todo el día
por no quedarme a solas con el frío
de ese lago parado y tan sombrío
que es vivir en la nada. Sufriría
más aún, ya lo sé, pero un consuelo
en el propio sufrir quizá nos nace
como una leve flor allá en la arena.
Me lo has quitado todo, tierra, cielo;
déjame sin embargo que te abrace,
que todo cuanto he sido está en mi pena.
-180-

4,

A Dios

Me despojas de todo, permitiendo
que yo mismo contemple esas cenizas.
No me hieres, me robas. ¿Eternizas
todo aquello que matas? No te entiendo
todavía, ¡mi extraño!, mas creyendo
estoy en esa fuerza que deslizas.
¿Por qué, despojador, me tiranizas
atándome al vivir que voy perdiendo?
No me matas, me muero, me devoro
con mi propio existir. Y cuán esquivo
te siento a mi dolor. ¡Cómo te alejas!
Me arrancaste mi llanto, y ya no lloro;
me arrancaste mi vida, y ya no vivo;
si el morir me arrebatas ¿qué me dejas?

5,

A la lámpara

Aquí sobre mis hombros ateridos,
cerca y lejos igual que las estrellas,
aquí junto a un pasado sólo huellas,
junto al lecho en que sueñan reunidos
el vivir y el morir, sobre los nidos
del recuerdo, aquí estás como unas bellas
y leves manos tibias con que sellas
los párpados cansados y dolidos,
aquí estás como un ser, como una cosa
que tuviera ya un alma casi mía
amarilla también y también mustia,
aquí sobre mi frente silenciosa,
aquí como una vaga compañía
llegando con tu luz hasta mi angustia.
-182-

6,

A mis amigos

Como si hubierais muerto y os hablara
desde un ser que no fuese apenas mío;
como si sólo fuerais el vacío
de mi propia memoria, y os llorara
con una extraña pena que oscilara
entre un cálido amor y un gran desvío;
como si todo fuera ya ese frío
que deja un libro hermoso que cerrara
sus páginas sin voz; como si hablaros
no fuese como hablar, sino el tormento
de ver que hasta sin mí mi sangre gira.
Sólo puedo engañarme y engañaros,
hacer como que estáis, como que os siento,
cuando el mismo miraros ya es mentira.

México, 1939

-[183]-

El Tevere a su paso por Roma

△▽

El Tevere se extiende como el brazo
de una madre cansada y perezosa;
sus aguas son de carne entre verdosa
y es blando el ademán, antiguo el trazo
de esa línea curvada de su abrazo;
no es un río presente, es una fosa,
es una tumba viva y temblorosa
que va hundiéndolo todo en su regazo;
y el pescador inmóvil, silencioso,
el *frocio* casi lírico, la rata
repentina, las putas ambulantes,
un pájaro saltando, un *cane* ocioso,
un lujo de basuras -vidrio, lata-,
le bordan dos orillas delirantes.

5

10

Roma, 1974

-[184]- -[185]-

Velázquez

△▽

Un soneto con estrambote en prosa

Mucho ha sido borrado por su mano:
lo ideal, lo perfecto, la belleza;
la misma fealdad, con su tristeza,
se ha disuelto en el aire soberano.
Un lujo de pintura -veneciano-
ha querido perderse en la justeza.

5

Topamos con lo externo y la pobreza
de la vil superficie, el rostro vano,

la fachada de todo, lo aparente.

¿Sólo ha sido copiada y respetada
la sorda piel del mundo aquí presente?

10

Parece que estuviera -bien pintada-

la simple realidad indiferente;
pero el Alma está dentro, agazapada.

-186-

Eso que nos parece estar escondido, agazapado detrás de la realidad del mundo y detrás de la realidad velazqueña, más que el alma, es un Algo, un «algo» que sólo nos es dado percibir (cuando lo percibimos) como por una especie de transparencia, a través del cuerpo compacto de la realidad. No, no es propiamente el alma, porque a ella, en un cierto modo y hasta un cierto punto, la conocemos muy bien y podría decirse que dispone, incluso, de una fisonomía propia bastante determinada; además, el alma *no está* nunca *de antemano*, desde *un principio*, sino que... *acude*. El alma, como un agua viviente, con la puntualidad y fatalidad de un agua viviente, inundadora, acude a llenar esas concavidades que, aquí o allí, han quedado dispuestas para recibirla; el alma acude (cuando acude) como un... merecimiento -por eso no podemos salir, desaforadamente, como bárbaros cruzados, en su persecución y conquista, sino esperarla tranquilos, pasivos, limpios, por si ella, por propia, piadosa, armoniosa voluntad, quiere buenamente acudir, venir y aposentarse en nosotros, habitarnos-; el alma acude (cuando acude) en donación, en gracia; no tenemos alma, la alcanzamos (cuando *nos es dado* alcanzarla), o mejor, nos alcanza (cuando nos alcanza). El alma acude a nosotros (cuando acude) y, más raramente aún, acude también a esas obras que, en realidad de verdad, no son obras, sino seres, es decir, esas obras nuestras que ni son obras ni son nuestras. Pero ese Algo, en cambio, ese «algo» *animado* que nos parece ver, o entrever, o entresentir, detrás mismo de la realidad, no es que acuda, sino que está siempre y desde siempre en ella, escondido y como agazapado en ella. La realidad -eso lo sabemos todos, lo sentimos todos- es... sagrada; y es sagrada -no divina- sin duda por ser portadora, encerradora, escondedora de ese Algo tan... evidente; Velázquez -como Cervantes, y acaso como Murillo, y también como Galdós- supo darse cuenta, de una ojeada rápida y extendida, que la realidad no puede ser esquivada, evitada, saltada, por muy deleznable, provisional o externa que nos parezca, y por muy espirituales, esenciales y profundos que nos supongamos, ya que es precisamente en ella, dentro de ella, donde habita, viva y fija, esa sustancia que, sin embargo, no es en absoluto -como algún día hemos podido creer- sustancia suya propia (la sustancia misma, particular, de la realidad), sino más bien como un... Son, el invisible garabato de un son, el son de un Algo que está, sí, dentro de la realidad o detrás de ella, pero sin serla, ni expresarla, ni significarla; un «Algo» que, al ser percibido por nosotros, sabemos en seguida que es más, mucho más que la simple realidad, -187- y también... *otra cosa*, aunque inseparable de su cuerpo, de su ineludible cuerpo real. La realidad es, pues, sagrada, no por sí misma, por ser sí misma, sino por lo que esconde -por lo que esconde de divino-, ya que la realidad -que no es divina- es sagrada como puede ser sagrada un arca, una caja, una casa, una cueva, una celda. La Divinidad, toda divinidad, parece estar pidiendo, o estar esperando, veneración, adoración -aunque no la necesita-, pero lo

sagrado ni pide ni espera veneración o adoración alguna; lo sagrado, simplemente, está ahí, no es *alguien*, sino un lugar, un sitio, un *dónde*, un sitio en donde se asienta lo divino. La realidad no es divina, es sagrada; la realidad es el sagrario de la divinidad, el *escondite* de la divinidad. Por eso la realidad, por un lado, no puede ser esquivada, evitada, saltada, y por otro, no puede ser venerada, adorada; por eso el «realismo» -todo realismo- es siempre tan estúpido, y equivocado, y falso. El realismo, en Arte -como en todo lo demás, es decir, como en Religión, como en Filosofía, como en la Vida misma-, es siempre ilusorio, erróneo, tonto. (Alguien podría decir que en esta enumeración de *energías fundamentales* falta, quizá, la Ciencia, y que en el santo terreno de la ciencia al menos el realismo es bueno y es útil, pero... la Ciencia ha sido siempre vista con mucho recelo y desconfianza por quien esto escribe, pues a esa gran cazadora o atrapadora de verdades nunca acaba de parecerle una verdad legítima ella misma, al revés exactamente de lo que sucede con la Religión, la Filosofía y el Arte, que pueden muy bien atiborrarse de mentiras pero no dejan nunca, por ello, de ser verdad, recia, vigorosa, vital, real, carnal, animal, original, originaria verdad.) El realismo -que, claro, no puede escapar a su baja condición de... «ismo», es decir, que no puede escapar a su entusiasta cerrazón, a su obcecada, y ciega, y hueca idolatría- no puede enamorar, es decir, *entontecer* a nadie que no sea enamorado y tonto ya de antemano, porque enamorarse del «realismo», y adherirse a él, seguirle los pasos, adoptarlo y querer realizarlo, e incluso implantarlo -por más talento que tenga ese alguien, y por más que se pueda llamar José de Ribera, o bajando mucho de categoría, Caravaggio, o Chardin, o Courbet, o Millet, o Émile Zola-, enamorarse así, fanatizarse así, no es más, en definitiva, que tomar gato por liebre. La realidad no puede ser borrada, ignorada o pasada por alto en una obra de arte bien nacida, legítimamente nacida; ni puede ser adulada, exaltada, glorificada; y tampoco... analizada, espiada, estudiada, viviseccionada; la realidad ha de ser... *recibida*, bien recibida, recibida con ~~188-~~limpieza, y después, claro, ha de ser tenida siempre presente, muy presente; ha de ser tenida presente, y, al mismo tiempo... casi como abandonada, abandonada a su presencia, a su hermosísima y humildísima presencia. Eso es todo. Eso es todo, al menos por nuestra parte; por parte suya, de la realidad, ella, al sentirse, diríamos, no ya comprendida (esto, aunque importante, no es indispensable), sino al sentirse *vista* e... *intocada*, respetada, dejada intacta en *su sitio* y en *su ser* sagrados, es sin duda entonces cuando se aviene a *responder*, a respondernos, a correspondernos con su hermoso y simple *estar*, sólo si hemos acertado en nuestra actitud y en nuestra... *distancia* respecto a ella -que acaso consista en una especie de *amoroso despego*-, podrá ella quedarse aquí, delante de nosotros, dando la cara, *dándose*, y, al mismo tiempo, conservándose propia y... virgen, sucesivamente virgen, en todo el esplendor oscuro, enigmático, de su exterioridad.

España, 1977

-[189]-

Del pintar

△▽

Trazado de desnudo

Aquí está su contorno, su figura,
su apretada presencia desvalida,
su armazón, su relieve, su atrevida
mansedumbre corpórea: es tierra pura,
es carne dolorosa de escultura, 5
es un molde vacío, es una vida,
más que ciega, callada o aterida,
que estuviera sin nadie y ya madura.
Es la caja del hombre, es su corteza
solitaria, sin él; todo es regazo, 10
lugar, concavidad, sedienta calma.
Parece abandonado a la belleza,
esperando, pasivo, que a este trazo
se asome todo el ser, y acuda el alma.
-190-

Mansedumbre de obra

Acude entero el ser, y, más severa, 15
también acude el alma, si el trazado,
ni justo ni preciso, ha tropezado,
de pronto, con la carne verdadera.
Pintar no es acertar a la ligera,
ni es tapar, sofocar, dejar cegado 20
ese abismo que ha sido encomendado
a la sed y al silencio de la espera.
Lo pintado no es nada: es una cita
-sin nosotros, sin lienzo, sin pintura-
entre un algo escondido y lo aparente. 25
Si todo, puntual, se precipita,
la mano del pintor -su mano impura-
no se afana, se aquieta mansamente.
-191-

Mano vacante

La mano del pintor -su mano viva-
no puede ser ligera o minuciosa, 30
apresar, perseguir, ni puede ociosa,

dibujar sin razón, ni ser activa,
ni sabia, ni brutal, ni pensativa,
ni artesana, ni loca, ni ambiciosa,
ni puede ser sutil ni artificiosa; 35
la mano del pintor -la decisiva-
ha de ser una mano que se abstiene
-no muda, ni neutral, ni acobardada-,
una mano, vacante, de testigo,
intensa, temblorosa, que se aviene 40
a quedar extendida, entrecerrada:
una mano desnuda, de mendigo.
-192-

De pintor a pintor

*El atardecer es la hora de la
Pintura*

TIZIANO

Pintar no es ordenar, ir disponiendo,
sobre una superficie, un juego vano,
colocar unas sombras sobre un plano, 45
empeñarte en tapar, en ir cubriendo;
pintar es tantear -atardeciendo-
la orilla de un abismo con tu mano,
temeroso adentrarte en lo lejano,
temerario tocar lo que vas viendo. 50
Pintar es asomarte a un precipicio,
entrar en una cueva, hablarle a un pozo
y que el agua responda desde abajo.
Pintura no es hacer, es sacrificio,
es quitar, desnudar; y trozo a trozo, 55
el alma irá acudiendo sin trabajo.

España, 1978

Para *El Crepúsculo de Michelangelo*



1,

Parece que llegaras, desasido
del cuerpo de la piedra, a doblarte,
a pasar de este lado, a formar parte
de este mármol de acá, más dolorido,
que es la carne de hombre, y convertido 5
ya en un ser como todos, recostarte
-rota ya la materia, roto el arte-
en tu propio desnudo atardecido.
Parece que vinieras, liberado
de lo eterno, a mezclarte con los otros, 10
a caer en la vida y disolverte.
Al borde de un abismo te has quedado:
ya no puedes bajar hasta nosotros,
ni a tu centro de piedra devolverte.
-194-

y 2

Te quedas en lo alto, suspendido 15
-como un duro celaje ensimismado-
y parece que así, más sosegado,
ya no quieras bajar, que arrepentido
de ser vida o ser mármol sin sentido,
quieras ser ese enigma apretujado, 20
ese nudo, ese nudo entrelazado
de piedra y animal; así tendido
en la tímida curva de un declive
-como un cielo parado y consistente-
se diría que callas, perezoso. 25
Eres algo que vive y que no vive.
Ni eterno ni mortal: eres presente
sucesivo, ya quieto, aún tembloroso.

-[195]-

△

Naturalidad del arte

(Y artificialidad de la crítica)

-[196]- -[197]-

Al darnos cuenta, un día, de la naturalidad y verdad del arte, nos damos cuenta al mismo tiempo de la artificialidad y mentira de la crítica artística.

Lo más patético del crítico de arte -de música, de poesía, de pintura- no es tanto que se equivoque y no entienda, sino que *entiende* de una cosa que... no comprende. Claro que sería injusto pensar que sólo el crítico no comprende; pero los no-críticos, al menos, no entienden de lo que no comprenden y, por lo tanto, no se produce en ellos el *disparate* que se produce en el entendedor, en ese entendedor que no comprende.

Entender, lo que se llama entender de algo -de música, de poesía, de pintura-, no es que sea muy fácil, mas se puede conseguir con un poco de tiempo, una cierta inteligencia y una buena cantidad de aplicación. Pero *comprender* es otra cosa. Comprender es un acto más bien seco y rotundo, muy rápido, además, pues a la sola aparición del *sujeto* en cuestión, éste debe ser instantáneamente comprendido por nosotros de un solo golpe, de una vez por todas, o no lo comprenderemos nunca. (Podría pensarse que lo descrito aquí como el vivo fenómeno del comprender no es más, en definitiva, que el de *intuir*, pero no es así, pues comprensión e intuición coinciden, sin duda, en ser una y otra eso que se llama «conocimiento inmediato», pero mientras la intuición conserva siempre su tembloroso carácter de inspirada, es decir, de indeterminada, de inacabada, de insegura, de imprecisa, la comprensión en cambio es algo muy firme, muy definitivo, muy conclusivo, muy completo; intuir es como abrir una brecha, pero comprender, más que abrir, es cerrar, es apresar, es aprisionar, es abrazar muy fuertemente algo; intuir sería, pues, como una impulsiva acción certera, pero un tanto endeble, y exclusivamente... espiritual, no corporal y física como es la acción del comprender.) Entender de arte -de música, de poesía, de pintura-, actuar de entendido, de perito, de crítico en fin, no puede ser más, en el mejor de los casos, que una simple *ocupación* rara, o sea, algo que se hace, pero que no se es, el crítico no nace, se hace; el *puesto* del crítico es una de esas *necesidades artificiales* que de tanto en tanto inventa la ajetreada sociedad, pero en donde la naturaleza viva no ha tomado parte.

-198-

Alguien podría decir que existe en el hombre un cierto «sentido crítico» innato, parte integrante y congénita de su ser, pero un «sentido», como sabemos, es algo muy personal y, aunque sumamente importante, tan sólo de carácter... auxiliar. El sentido crítico no puede ser más que una herramienta personal, íntima, casi secreta, de trabajo; pero es ese «trabajo», precisamente, el que debe cesar, interrumpirse en el instante

mismo en que, del cuerpo de tal o cual obra, veamos elevarse el oscuro milagro de una criatura verdadera, completa, viva; porque ante la vida no podemos, necia y porfiadamente, seguir siendo críticos, actuar como críticos; la vida no puede ser *objeto* de crítica (quizá pueda, eso sí, someterse a crítica el... mundo, todo aquello que es mundo, mundanal ruido, pero no la vida); la vida no puede ser espiada, indagada, investigada, juzgada, ni siquiera entendida, sino... comprendida, aprehendida.

Comprender es acoger, acoger algo en su totalidad esencial, o mejor, en una esencialidad que resultaría ser su totalidad; comprender es acoger sin reservas, sin reparos; vemos, pues, por una parte, que la comprensión excluye, automáticamente, la crítica, la actitud crítica, y por otra, que de lo que no ha sido comprendido, acogido, no hay por qué hablar.

Puede, eso sí, juzgarse lo que hacemos, pero no lo que *somos* -y aquí es donde se encuentra el nudo de la cuestión-, pues la verdad es que la poesía, la música, la pintura, la escultura no son, en absoluto, como se ha dado por descontado siempre, *actividades*, las muy bellas y elevadas actividades de ciertos seres de excepción -los artistas-, sino inactiva, pasiva naturaleza carnal, animal, del hombre, del hombre... común.

No haber visto, no haber comprendido el carácter «común» del arte creador, del acto creador, es lo que más contribuye a desviarnos de su naturaleza verdadera, de su verdadera identidad, de su razón de ser, ya de por sí escondidas y misteriosas. El arte ha sido visto siempre como la meritoria inclinación de *unos cuantos* -de esa clase especial de hombres que llamamos artistas- y se ha supuesto que esa clase de hombres se desvive por componer unas sonatas, escribir unos poemas, pintar unos cuadros; se ha supuesto que esa clase de hombres se las ingenia como puede para fabricar unas «fantasías», unas «bellezas» con las cuales apagar las ansias de *esos otros* que llamamos gustadores, amadores, consumidores.

Pero la realidad de verdad es muy otra; la creación artística no es un asunto *personal* del artista creador, ni un asunto *privado* entre el artista creador y el gustador o -199- consumidor de su obra, aunque tampoco se trata de nada... social, general; lo «común» de la creación no tiene ningún estrecho carácter... socialista, sino extensamente humano.

Sólo el hombre común -el «superhombre común»-, es decir, el hombre común... sano, limpio, fuerte, silvestre, puede y sabe *recibir* la realidad entera y verdadera, sin manosearla ni manipularla, sin la boba idolatría de unos, ni la ilusa y petulante alteración o deformación de otros.

(La *decisión* que se tomara, al empezar el siglo XX, de procurarnos a toda costa un arte... en sí mismo, desasido, desentendido de la realidad -un arte inventado, ideado, imaginado, fantaseado, colocado encima, pegado encima, puesto, superpuesto, postizo, añadido, o sea, un arte, cuando mucho, pergeñador, confeccionador de cosas-, pudo parecer entonces, hace setenta y tantos años, una vívida acción purificadora, salvadora, que nos libraba para siempre del tontísimo y tristísimo realismo, pero nos damos cuenta hoy, a la vista de tanta *basura artificial* como ha ido acumulándose, que era tan sólo una decisión estúpida, y también, quizá, un tanto... satánica, juguertonamente satánica, de un satanismo estéril, infantil, pueril. El *hacedor de arte*, sin duda muy cansado y asqueado de esa imagen tan falsa que de la realidad nos venía dando el «realismo» a lo largo de todo el siglo XIX, quiso reaccionar con violencia, sin contemplaciones, y, como suele

sucedier cuando se está demasiado cegado por la razón, al arremeter contra el realismo, arremetería, de paso, sin darse cuenta, contra la misma realidad -la santísima realidad-, o sea, confundiéndose, embarullándose. Mala suerte; porque todo ese infeliz arte moderno que se nos avecinaba sería, pues, edificado, levantado sobre un error, *en nombre* de un error, un error... sacrílego, un error que no era simplemente un error, sino que llevaba dentro una profanación muy necia y muy grotesca.)

Sólo el hombre común -«superhombre común»-, es decir, el *muy real y muy santo varón común*, es quien puede y sabe recibir a la realidad entera y verdadera, tomándola - y dejándola, claro- en su justo y humilde lugar sagrado, valor sagrado. Los más grandes creadores han podido siempre, sin miedo, no propiamente *copiar* la realidad, sino... revelarla.

La poesía, la música, la pintura, han sido siempre realizadas por unos pocos, sí, pero *en nombre* de todos. Si se hubiese tenido en cuenta que el arte creador -no el arte -200- artístico, ya que éste sí va destinado y dado a un público- no se ha hecho jamás *para* unas gentes, sino *en lugar de ellas*, nos habríamos evitado tanta palabrería sobre arte social, o minoritario, o revolucionario, o aristocrático, o burgués, o puro, o útil, o... moderno. El arte creador, hacedor de criaturas, no se dirige a nadie ni a lugar alguno conocido; podría decirse que la creación *no va a ninguna parte*, sino que... *viene*, viene de muy lejos y muy dentro hasta alcanzar una superficie real, de la realidad. Es sumamente tonto decir que la obra de Miguel Ángel se hizo al servicio de unos papas o la de Velázquez al servicio de unos reyes; Jan van Eyck, por ejemplo, pudo él mismo, de buena fe y con ingenua modestia, pensar que *trabajaba* para unos comerciantes, pero hoy *sabemos* que no es verdad; el retrato de los esposos Arnolfini fue emprendido, no por honesto y vil encargo, sino porque necesitaba urgentemente pintarse, realizarse; pero no se trataría de una necesidad de los Arnolfini, y tampoco de una más extensa necesidad medieval, histórica, ni siquiera de una íntima necesidad del pintor como pintor, del artista como artista, sino de *una primaria y tiránica energía del hombre como especie pura, bruta*. Escuchar esa voz originaria, antigua, perenne, sustancial, esencial, y obedecer a ella, es *lo propio* del creador, pero la verdad es que esa voz suena para todos, y lo que pide -porque viene a pedir, a exigir- nos lo pide a todos; no es una voz especialmente destinada a los artistas creadores, sino una imperiosa voz que suena para el oído total humano, aunque sea, eso sí, oscura, subterránea, que se oye apenas. Es entonces cuando el creador -ese vívido hombre común a quien después llamaremos creador- da un paso decidido, decisivo, hacia delante, y se destaca, a pesar suyo, de los demás, de todos esos demás que también son *creadores*, pero creadores mudos, sordomudos; es entonces cuando, pasivamente, el creador se decide a tomar en sus manos la enigmática acción creadora. Pero lo que hace no lo hace *para sí* -¡qué tontería!-, ni para los otros, sino *porque... tiene que ser hecho sin remedio*, porque ha de estar haciéndose continuamente, perennemente, y los demás, al parecer, viven como distraídos. No es tanto que Fidias, Jan van Eyck, Miguel Ángel, Cervantes, Velázquez, san Juan de la Cruz, Shakespeare, Rembrandt, Mozart, Tolstói, hayan hecho esas obras que sabemos, como que nosotros, los demás, los demás comunes mortales hemos *dejado de hacerlas*, aceptando ellos, humildemente, pasivamente, ser los autores de esas obras -esas obras que no son obras, sino criaturas-, nos han dispensado de tener que llevarlas a cabo nosotros, ya que se han prestado a realizarlas en -201- su propio nombre y en el nuestro, pues en esos instantes impersonales de la creación, de la creación verdadera, *nos representan*.

No, no se trata de una *tarea*, ni se trata de una *aportación*, ni se trata de un servicio que el artista presta gustoso, generoso, a la sociedad, sino más bien de una especie de... *sacrificio*, un sacrificio que se cumple, diríase, en el propio seno, en el propio regazo de la naturaleza, en la viva concavidad sagrada de la naturaleza, es decir, *antes y fuera* de toda noción o sombra de sociedad, de *civiltà*, de cultura.

El arte creador -no el arte artístico, pues éste es más bien, como se sabe, una simple *prueba de talento*, de ingenio, incluso de *genio* algunas veces-, el auténtico arte creador, hacedor de criaturas, es siempre un acto natural, un acto original, un acto *principio*, y quiérase o no, *sagrado*, es decir, fatalmente emparentado con la religión, pero... *sin serla*. (A ese actual hombre medio, bastante culto, bastante equilibrado a pesar de unas pequeñas neurosis de vida cotidiana, de un razonado izquierdismo político, y no propiamente *ateo*, ya que ésta sería una palabra fuera de lugar, sino simple y limpiamente descreído, escéptico, medianamente satisfecho, casi feliz, que se parte de risa ante los muy emotivos desmayos estéticos de tal o cual madame Verdurin conocida suya, lleno de admiración -eso sí- por lo más alto y espiritual, pero sin idolatrías ridículas, lo veremos, de pronto, irritado, al ver que aquí también se topa, si no con la Iglesia, sí con la religión, cuando parecía que se hablaba exclusivamente de arte; a ese hombre culto, cultivado, *le gusta* el arte, y piensa en él, además, como en algo... autónomo, robusto, que se basta a sí mismo, que no debe ser barajado con otros... temas -el hombre de cultura supone que todo son temas-, pues, a cambio de no aceptar las obtusas *ideas* sobre el arte que, en efecto, con tanto desparpajo ha formulado siempre el marxismo, pide que tampoco se le atribuyan al arte vaguedades y turbiedades místicas.) Pero el arte, que no es, desde luego, religión, ha brotado sin embargo del mismo lugar, del mismo manantial escondido del que brotara la religión; es, pues, como un agua de otra roca, pero hermana suya.

El arte no es religión, pero nos llega de ese mismo lugar, profundo y oscuro como un pozo, del cual nos llega la religión -no lo divino, puesto que lo divino nos llega siempre de arriba, de la claridad de arriba-; el arte viene de donde viene el impulso religioso, el don religioso, es decir, la sed; el arte creador nos llega de muy lejos y de -202- muy abajo, como de un abismo, pero no un abismo de caer en él, sino un abismo de nacer de él; de allí debió de venir también la filosofía: otra hermana, otra agua.

De estas tres -religión, creación, filosofía-, la filosofía es la hermana más ocupada, más preocupada por todo; es ella la que busca, la que escucha, la que pregunta, la que se pregunta, pero aun así, agobiada de cuestiones, de problemas, de «temas» que ir desentrañando, no deja de sorprender que no lograra jamás una buena razón, una buena *justificación* del arte, del fenómeno natural del arte, es decir, no propiamente una explicación lógica y satisfactoria -¿quién podría pedirle esto?-, sino... verdadera, *oscuramente verdadera*.

(Acaso la filosofía, en su obsesión por la luz, aferrada, condenada, autocondenada a ese noble delirio suyo de la luz, no ha podido, como en cambio pueden la religión y la creación, *detenerse a tiempo* ante tal o cual santa zona de oscuridad, esas zonas que guardan con tanto celo algunas muy evidentes verdades indemostrables, y que, claro, no pueden ser tocadas, analizadas, iluminadas, sino tan sólo *percibidas* en su oscuridad.) La filosofía -por su innata vocación luminosa- no ha podido aceptar, sin más y a cierra ojos, el *oscuro enigma natural* del arte, pero al mismo tiempo, cuando ha intentado acercarse a él para «explicárselo», ha visto, sorprendida, no tanto que el arte ofreciera

una gran resistencia a declarar su identidad, su razón de ser, su sentido, sino que se le convertía entre las manos en algo que... *no es*, en algo que ella misma -tan recelosa de todo saber previo- sabía muy bien que no es. De tan extravagante situación debió de surgir, sin duda, la idea de una Estética, de una ciencia adjunta, especializada en bellas artes, en bellos oficios, en bellas emociones; de este modo, quizá, la filosofía podría sentirse dispensada de su obligación y, en efecto, ya no se ocuparía más, directamente, del arte; como mucho, *se cruza* con él cuando se dirige, demasiado absorta, a otro sitio. Así, es evidente que cada vez nos encontramos más lejos de su fundamento y como sentados, asentados en ese lugar erróneo desde donde el arte puede parecer, más que un irremediable impulso inicial, animal, una simple y pobre *conquista* del... espíritu.

El arte ha sido visto principalmente como un producto, como un fruto elaborado o una flor contrahecha y superpuesta, no como una viva realidad radical, sino como una medio-realidad, un entresueño, una especie de ilusión corpórea, algo *intercalado* en el vivir, como un entreacto fantástico del vivir, como una muy noble y -203- hermosa ocasión para la fantasía, es decir, algo como una... mentira que, una vez legitimada y legalizada por la Estética, podíamos aceptar y permitirnos a la manera de un lujo, de un juego, de un consuelo.

Sólo Nietzsche, cuando habla sin querer, *sin pensar*, de arte, vemos que respira en un espacio que le es *conocido*, y no porque sea más *artista* que los demás -aunque también lo sea-, sino porque es más... *hombre común*, el *superhombre común*, o sea, el no-artista, el no-sabio, el no-cosa; y siendo más hombre común, se comprende que tenga con todo -con todo lo demasiado humano y lo demasiado divino- un contacto más verdadero y real, una relación más sanguínea.

Nietzsche no se ha *ocupado* nunca, propiamente, de arte; lo ha dado siempre por descontado dentro de la vida -como hace el hombre común-, y no es que lo haya visto como un elemento más de ella, sino siendo absolutamente ella, es decir, saliendo, subiendo del fondo mismo de la vida, hasta nuestra superficie terrenal, como una planta.

El hombre común sería, por lo tanto, el *único* capaz de comprender -no el hombre de la calle, ya que éste, como sabemos, no es más que una escandalosa y vil deformación, una adulteración de la hombría, de la hombría originaria-; el hombre común es quien más cerca se encuentra de la sustancia medular del arte, aunque no entienda nada o casi nada de lo que allí dentro sucede.

El crítico, es decir, el hombre que un buen día escoge y decide hacerse crítico, doctorarse de crítico, no se da cuenta, el insensato, de que desde ese momento renuncia definitivamente a su *posibilidad* de comprender -a la cual tenía derecho como cualquier otro-, y de que conforme vaya perfeccionándose en su especialización, irá hundiéndose más y más en la maraña de lo que sucede en el tablero del arte y apartándose de lo que el arte, sin tablero, *es*.

El no comprender sería, por lo tanto, una invariable y puntualísima particularidad del crítico, pero no de exclusividad suya. Tampoco suele comprender el artista; el artista-artista comprende mal, o no comprende en absoluto el misterioso fenómeno del arte, aunque puede *sufrirlo* en su propia persona, quizá porque se encuentra demasiado absorbido por las muy complejas y fascinantes artesanías; obsesionado por el *cómo*, se le irá, paso a paso, desfigurando el *qué*, y una vez caído en ese bache puede incluso

llegar a pensar, ingenuamente, que la música es una cuestión de sonidos, -204- la poesía de palabras, la escultura de volúmenes, o la pintura de líneas, colores y... «espacios». En cuanto al perezoso esteta, ya sabemos lo que el arte viene a ser para él: una tonta voluptuosidad, una diversión, un refugio, casi un aburrimiento.

La decisión de hacerse crítico de arte, entendedor de arte -de música, de poesía, de pintura-, es disparatada, porque se funda en un error de principio: suponer que un cuarteto de Mozart, por ejemplo, es una... *composición musical*, es decir, una *pieza compuesta*, una *pieza demostrativa* del industrioso genio inventivo de su autor -formada, según parece, de una determinada «materia» que exige, a su vez, para poder ser apreciada, de un entendedor especializado-, en lugar de *comprender* y *aceptar* ese cuarteto como lo que verdaderamente es, como una simple criatura, como un ser vivo. Y un ser vivo, claro, no puede retocarse: es como es, y nada más; ni puede *desmontarse*, con la sana e insana intención de analizarlo concienzudamente, no sólo porque de atrevernos a ello cometeríamos un pecado, sino porque además resultaría inútil, ya que al primer movimiento nuestro de activos viviseccionadores, el ser, ese mismo ser que ansiábamos *examinar por dentro* y *entender a fondo*, se esfumaría, dejándonos en las manos unas simples materias ciegas, opacas, inanimadas y leñosas. Esas «leñosidades» son, en definitiva, lo que tan insensata y buenamente se dispone el crítico, el buen crítico, a estudiar y juzgar.

En vez de esos equipos de estudiadores, de analizadores, de examinadores, de enjuiciadores que constituyen el cuerpo un tanto policial y penalista de la Crítica de Arte, podrían existir más bien algunos buenos hombres que, simplemente, como antiguos y modestísimos empleados de consumos, no dejaran pasar cosas de matute: eso es todo; pero eso tan sencillo -y, claro, tan difícil- cambiaría radicalmente toda la Historia del Arte, perdiendo entonces ésta ese confuso, feo y revuelto aspecto que tiene hoy -como de canal de desagüe, como de «cloaca máxima»- y recuperando su verdadera condición de río vivo, natural.

La Historia del Arte, libre de todo ese peso muerto de las cosas inanimadas y de los meros hechos históricos -de todo eso, sin duda, podría decirse que *ha ocupado* un espacio y que *ha sucedido* en el tiempo, pero no propiamente que... *ha vivido*-, limpia de toda esa materia inerte, burda, estúpida, con que suele ir llenándose, abultándose la Historia, la historia del arte sería entonces un río, sí, pero no el llamado «río de la historia», no el río que pasa, sino el río que... permanece; el verdadero historial -205- del arte vendría, pues, a ser, más que la distraída y precipitadísima superficie del agua, como una temblorosa fijeza suya interna.

La Crítica, por el contrario, ha dejado siempre pasar todo, cosas y seres confundidos; ha dejado pasar lo que tan sólo eran viles objetos, meras obras, cachivaches, del lado de las criaturas vivas; quizá pensara, ingenuamente -y por el gusto de ejercer la profesión que se había inventado para sí-, restituirle más tarde a cada cosa su lugar propio y su propia naturaleza -por eso, acaso, necesitaría poner tanto empeño en ordenar, en valorar, en juzgar, en pesar, en medir, en definir-, pero cuando se parte de un error no es como cuando, accidentalmente, nos lo tropezamos (pudiendo entonces evitarlo o subsanarlo); lo que se funda en el error no logra nunca salir de él, desasirse de él.

La Crítica -la crítica de música, de pintura, de escultura, de literatura, de poesía-, movida por una impaciencia y una precipitación, diríamos, *prenatales*, no supo esperar a nacer por razón natural, por fatalidad natural (si es que realmente había sido ya... *concebida* y, por consiguiente, más o menos *esperada*); la crítica no supo abandonarse al parsimonioso «tempo» lento de la naturaleza y, sin pensarlo mucho, se colocó de un salto en el mundo de los vivos. Una vez inventada por sí misma, hija de nadie, pero ya *existente*, se verá obligada a ejercer, a practicar, a parlotear sin descanso.

De un origen tan artificial no podía surgir nada muy verdadero; ni siquiera podía surgir, con más modestia, nada que resultara medianamente útil. La cruda y dura realidad es que la crítica, a lo largo de toda su historia, ha demostrado ser tan sólo una interminable cadena de equivocaciones. Al nacer o hacerse presente una sonata, un cuadro, un libro, la crítica acude presurosa, creyendo de buena fe tener concertada una cita con esos... productos del arte -porque la crítica piensa que se trata, en efecto, de productos-, pero el encuentro, como hemos podido ir comprobando, es siempre desastroso: lo que en un primer momento aplaude la crítica, más tarde resulta ser falso sin remisión, y lo que, por el contrario, condena, es después aquello que renace incontenible. Pero no puede pensarse en una incompetencia o incapacidad personal de *todos y cada uno* de los críticos que han venido existiendo, ejerciendo; el crítico, el crítico-individuo, no entra para nada en esta cuestión. No es el crítico, sino la crítica, quien viene a estar siempre (decida lo que decida o tome las -206- precauciones que tome) en un error perpetuo; el crítico, en todo caso, será culpable de haber *creído* en la crítica, de haberse prestado a ella, pero nada más: todo lo que viene después no es suyo, no es del crítico-persona -él no es más que una víctima inocente-, sino de la Crítica, de ese postizo y superpuesto papel vano que la crítica se empeña en representar, en recitar

Cuando tal crítico de hoy contempla escandalizado los errores garrafales de sus colegas de ayer o antes de ayer, éste puede pensarse a sí mismo, ingenuamente, un crítico mucho más certero que aquellos otros, pero se trata de una pura ilusión. Es siempre la obra sola, impermeable a los vaivenes de nuestras caprichosísimas y muy razonadas valoraciones, la que veremos colocarse, asentarse en su sitio propio, sin ayuda de nadie, ni siquiera con ayuda del tiempo, como se suele creer, pues decimos que «el tiempo dirá» o que «el tiempo juzgará», pero el tiempo no dice, no juzga, no escoge, *lo acoge* todo, *lo come* todo; no es una tarea suya ser justiciero, ser certero; el tiempo es aquí como un cauce, un gran cauce nada más, y no tiene opiniones, predilecciones.

El avisado crítico actual se siente muy contento, muy satisfecho de enmendarles la plana a sus antecesores; no sólo puede, así, suponerse dotado de una mayor perspicacia, sino viviendo también en una época más perspicaz, sin comprender que, aunque consiga descubrir y corregir los errores de sus compañeros de oficio en el pasado, él sigue, de todos modos, estando de lleno en el error, afincado en el error original de la Crítica -que, como viéramos, es haber confundido, de una vez para siempre, las «criaturas» con los «productos»-; clavado, enclavado, pues, en ese lugar fijo, mientras subsanara unos errores ajenos y viejos iría, automáticamente, fabricando unos errores propios y nuevos; el crítico -el crítico de música, de pintura, de escultura, de literatura, de poesía- no puede salir nunca de su falsa naturaleza y, por lo tanto, es ingenuo pensar que puedan existir unos críticos mejores o peores que otros: todos los críticos son *el mismo* crítico, *vienen fatalmente a ser* el mismo crítico.

Porque darse a la crítica es como vestirse, revestirse de un opaco y sordo uniforme. Cuando alguien (y no sólo el crítico de profesión, sino cualquier mortal) *se sitúa delante* de un cuarteto de Mozart, o de un dibujo de Rembrandt, o de un poema de san Juan de la Cruz, con la sana intención de «entenderlos» y poder, así, muy concienzudamente, proceder a su «análisis crítico» y a su «juicio crítico», ese alguien, a -207- quien hace un instante habíamos podido ver lleno de vida, animado por la vida, ahora, de pronto, desde que se ha enfrentado con esas criaturas de Dios, confundiéndolas y convirtiéndolas en puras cosas, en puras obras, o sea, en meros productos artísticos, vemos que él mismo también parece transformado en un simple objeto, en algo pétreo, petrificado, sin poros.

Una vez caídos en ese espacio inanimado -no propiamente muerto, pues la muerte está viva también, sino en ese espacio sin vida, *originariamente* sin vida-, lo que sucede o se produce entre el cuarteto de Mozart y su consabido crítico musical no tiene realidad ninguna, comunicación real, corriente vital de ser a ser; cuando mucho, es un bobo ajeteo de averiguaciones y noticias huecas, insignificantes, sin significación. De ese contacto tan estéril parecería naturalísimo que no quedase nada, pero queda, por el contrario, mucho, aunque inútil y sin valor: queda, precisamente, todo eso que más tarde ha de constituir el falso y equivocado material... *definitivo* de la historia, de la muy engordada Historia del Arte, de las artes.

La Historia del Arte se nutre, sobre todo, de ese material equivocado que le proporciona la Crítica. Diríase que la historia no quiere más que... historiar, sea lo que sea, cegada, obcecada por su propia función: de ahí que los mayores desatinos críticos puedan ir pasando, tranquilamente, a ser suyos, es decir, a ser eternos, grandes desatinos eternos.

Todo lo que pasa a formar parte de la historia -incluso aquello que pueda ser menos digno de perdurar- en seguida adquiere allí dentro una gran fijeza y una gran consistencia *solemnes* nadie a partir de entonces conseguirá borrarlo, arrancarlo de esa prestigiosa atmósfera parada, pasmada.

Ni los más agudos y concienzudos historiadores podrían ahora ya, pasados tres siglos, aunque lo intentasen valientemente, arrojar de la historia del arte una obra, digamos, como la de Poussin -bien dispuesta, bien razonada, incluso bastante bien ejecutada, pero que no tiene que ver con la creación, es más, que ni siquiera tiene nada que ver con eso que tantas veces habíamos convenido en llamar un «arte artístico», un arte puramente estético, extremado, cultivado, elaborado, refinado, estilizado, como viene a ser *el arte* de un Botticelli, de un Mino da Fiesole, de un Vermeer, de un Mallarmé, que si no es nunca un arte de carne y hueso (de carne, sangre y hueso), sí es, en cambio, siempre, un *precioso* y *valioso* juego mental del espíritu-; nadie, -208- hoy, se atrevería a *expulsar* de la historia del arte unos cuadros tan bien... *tejidos* como *El rapto de las Sabinas* o *Los pastores de la Arcadia* de Poussin, y, sin embargo, todos sabemos, en nuestro interior, que esos cuadros no son ni han sido más que piezas, simples piezas curiosas de una artesanía inanimada.

La historia lo acoge todo, sea lo que sea (aunque tiene, desde luego, una muy decidida inclinación por lo más falso), y una vez acogido, lo *petrifica* todo, lo *acartona* inmediatamente todo; después, claro, ya de cartón piedra, nadie podrá, ni sabrá, ni querrá jamás moverlo de ahí, de ese *su* lugar... *histórico*, aunque ficticio las más veces.

Nadie, en las muchas revisiones que se acostumbran, puede ahora ya suprimir unas telas, pongamos por caso, como la *Olimpia* o *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet: obras cumbre de la mixtificación, de la suplantación. Lo que hace de esas obras -y de cualquiera otra de Manet- algo tan detestable no es el hecho solo de ser malas -ser malo, malo simple, malo inocente, no es pecado alguno, es desdicha, pero no es pecado; lo que sí es pecado, y pecado en profundidad, es *hacerse el bueno, fingirse el bueno*-; lo que hace de esas dos obras unos armatostes tan fúnebres, tan vacíos, es su propio estar ahí, de cuerpo presente, *figurando* la pintura, *simulando el paso* de la pintura, *el suceder* mismo de la pintura; porque Manet no es tan sólo, como puede pensarse, un pobre y hueco imitador caricatural de Tiziano, Velázquez y Goya -aunque también es *eso*-, sino un siniestro figurador, simulador de lo pictórico, una especie de *ventrílocuo* de lo pictórico, ya que la viva voz legítima del pintar, del... *cantar*, no estaba ni por asomo en él. ¡Cuando se piensa que por esos mismos años Eduardo Rosales nos daría -con una naturalidad milagrosa- el... mejor, el más pleno, el más consistente, el más radiante, el más hermoso cuadro de toda la pintura moderna: su gran *Desnudo de mujer*! ¡Y aquí sí que puede hablarse de modernidad, de una modernidad profunda, que emerge de lo profundo! Su luz misma es ya una luz... moderna -no *precursora* de esa otra luz tan falsa, tan voluntaria, tan opaca, tan pastosa, tan fangosa, que muy poco después nos traería el Impresionismo, sino una luz, diríase, *de ahora, presente*, de la naturaleza presente, una luz más bien delgada, como también la encontraremos, acaso, en algunas acuarelas de Cézanne-; pero en ese cuadro de Rosales (tan estúpidamente ignorado por la muy farfullera Historia), lo más maravilloso no es que *anticipe* a Cézanne, sino que *realice* -y por el camino real, carnal, de la pintura... única- todo lo que ella, la Pintura, pide siempre, -209- no se cansa de pedir siempre, y que Cézanne supo muy bien *oír*, e incluso *ver y querer*, pero *no pudo llevar a cabo*.

La mentira que son esas dos grandes telas de Manet (hoy desenmascaradas por algunos, muy pocos) sigue ahí, en su *puesto* (en ese puesto, tan inamovible, de lo *acaecido*), formando parte del reluciente basurero eternizado de la historia.

«Nada de lo que existe se resigna a morir, pero la mentira es lo que con más bravura se defiende de la muerte», dice Galdós.

Es como si la mentira -teniendo quizá plena conciencia de sí, conocimiento exacto de su falsa y endeble condición- buscara desesperadamente ese acomodado refugio de la historia, de la envarada y empaquetada historia. Pero lo más escandaloso no es que la historia se atiborre de mentiras, sino que... falten en ella, demasiadas veces, las verdades, las mejores verdades, pues mientras recibe en sus brazos, sin discernimiento, todo cuanto acontece, las más oscuras, las más profundas evidencias -que, claro, suelen ser menos visibles- se le escapan.

Pero acaso sean las verdades, las mejores verdades, ellas mismas, las que se resisten a entrar en la historia, a formar parte de los aplastados y largos frisos mentirosos de la Historia. Vemos que el gran *Torso* del Vaticano, las palpitantes *Parcas* de Londres, el húmedo cuerpo de la *Victoria* del Louvre, no pertenecen, en absoluto, a ese fenómeno cultural de la... «estatuaria griega»; en cambio, las obras de Escopas, Praxiteles, Lisipo... entrarán de muy buen grado en la Historia del Arte, tal vez por lo que hay en ellas, en su composición y elaboración, de... mentira, es decir, de arte, de arte artístico, de idealidad mentirosa, de artificio, de estilo. Una verdadera criatura viviente como la *Victoria* del Louvre -que a los ojos del historiador especializado no viene a ser más que

un buen ejemplo de escultura tardía, helenística-, aunque haya sido destacada, popularizada como imagen hasta la saciedad, no se aviene nunca a esa solidificación eterna de lo historiado: la veremos salirse, desasirse de la Historia, la veremos incluso desprenderse de su misma fama alcanzada y plantarse, como una desconocida, en medio de la Naturaleza; en realidad, ha estado siempre allí, *all'aperto*, y no propiamente ocupando el espacio como esos bultos sordos y ciegos que son las estatuas, sino habitándolo como un ser, con la vulnerabilidad y la transparencia de un ser.

La *Victoria de Samotracia* casi no está en el Louvre. La *Venus de Milo* y *La Gioconda*, en cambio, no sólo están allí encajonadas gustosamente, sino que parecen haber -210- sido hechas a la medida y a propósito para ese lugar; no es que después de una existencia más o menos azarosa hayan ido a parar a esas salas, sino que de antemano han sido ya concebidas y construidas, cuidadosamente, como perfectísimos armatostes de museo. La fija, monolítica *Venus de Milo* no es, como ha podido decirse, un modelo de belleza femenina ideal, sino un modelo de perfección en sí, de formas perfectas en sí, de formas que no se refieren a nada y que no sólo están desligadas de toda representación, sino vacías de significación; *La Gioconda*, su hermana o hermanastra, tampoco significa nada real, vivo y verdadero; más que una criatura, es una cosa, es como una especie de reloj, de reloj de pared -en realidad, se trata del más acabado artilugio mecánico inventado por Leonardo-, pero no un reloj para decirnos la hora, sino para estarse inútilmente en el muro del Louvre, solo y mudo, pasmado, aislado, gozándose de su propia esterilidad de piedra preciosa admirada y cotizada. Tanto la muy leve y famosísima sonrisa de *La Gioconda* como el ligerísimo y apenas esbozado quiebro de la cintura en la *Venus de Milo* no son más que dos recursos técnicos extremos, de sus respectivos autores, para darnos o intentar darnos, con su escultura y su pintura admirables, una muy engañosa y anémica ilusión de vida.

La verdad es que la historia no tiene por qué... *saber* mucho de todo eso que va historiando, ya que, por lo visto, ella no es más que un *recipiente*, sería, pues, la crítica (si la crítica fuera lo que, con tanta ingenuidad, supone ser) la encargada de *percibir*, de *oír*, no para entonces juzgar -¿quién, de no ser rematadamente tonto, caería en la tentación de juzgar?-, sino para poder entregarle al cauce de la historia un caudal real y verdadero.

Pero la crítica no ha podido nunca... *dar*, de verdad, con la obra de creación, *toparse*, *encontrarse* con ella, entrar en *relación*, en *comunicación* con ella, pues ha ido siempre a buscarla allí donde no podía estar en absoluto, es decir, dentro del tiempo, encajonada dentro del tiempo histórico.

(Y no uno, han sido dos los desatinos constantes de la crítica... voluntaria, artificial: por una parte, *salir* -¿de dónde?- en busca de las obras como quien va de caza y, por otra, suponerlas existentes en un coto cerrado.)

Por eso, al empezar, se ha dicho aquí que el historiador, o el crítico, o el perito, o el entendido de arte no es que no entienda, sino que entiende, o en cierto modo entiende, de una cosa que no... comprende; lo piensa como depositado y asentado en -211- ese lugar y tiempo en que se sabe que existen las cosas, pero ese *Algo* misteriosísimo que es la obra de arte, la obra de creación, no es en absoluto cosa. No, no sabemos con exactitud qué pueda ser, o venir a ser, ese «algo»; el artista, que se lo ha preguntado en muchas ocasiones, la verdad es que *no ha necesitado* nunca responderse: la *fatalidad*

misma de su ímpetu creador le ha dispensado, le ha... *salvado* de tener que responderse. Sea lo que sea, lo único seguro es que el artista creador no tiene más remedio que llevarlo a cabo, que intentarlo al menos. Además, demasiado sabe que no hay más respuesta verdadera que la obra misma de creación.

Todo esto lo... *conoce*, más que lo sabe, el creador, el creador natural, real, pero no lo conoce, en cambio, el entendedor. Al entendedor, al insensato entendedor, la obra de arte le llega, más que como una *misteriosa realidad viva*, como un *acontecimiento* valioso, curioso, entretenido, decorativo, casi frívolo, espectacular, de más o menos mérito, pero externo, muy por fuera; lo que el entendedor nos entregue después de haber leído tal página, o escuchado tal «andante», o contemplado tal pintura, no puede ser más -cuando mucho y en el mejor de los casos- que una especie de *crónica* despegada, literaria, de unos hechos... *culturales*, no vitales, no de carne y hueso vivos.

El buen individuo que un mal día *se hace*, de pronto, entendedor (a veces incluso *estudiando* afanosamente para ello) no entrará en esa especie de sindicato (sindicato de entendedores) *por* una precisa y decidida vocación íntima, propia, sino más bien *para* poder prestarle así un servicio -un servicio público- a la sociedad, a la muy recargada y... vacía sociedad; sabe, pues, o cree saber lo que quiere y adónde se dirige (aunque se trata, quizá, de un espejismo), pero lo que decidida mente no sabe es, ¡ay!, de dónde viene.

El entendedor carece de *punto de «partenza»*, de *impulso original, originario*, y por eso no puede -aunque de un cierto modo entienda de arte- *comprender*, aprehender la obra de creación: no podrá, ni siquiera, *suponerla*; ni podrá *suponer* que exista ese *oscurísimo sople inicial* de donde arranca todo aquello que *asoma*, que aflora.

El entendido sólo tiene noticia de un artista... hacedor, constructor, voluntario, industrial, «ingeniero», y... *lúdico* (como tanto se dice hoy), o sea, sólo tiene noticia de un artista... artificial; no tiene conocimiento de otro, del otro, de ese otro que no es, apenas, artista, sino creador, creador de criaturas reales, creador de realidades.

-212-

Las muy artificiosas y forzadas obras de arte resultan siempre preciosísimas para el entendedor de profesión, ya que le proporcionan, en un principio, entretenimiento, y después algunas tareas importantes -analizar, investigar, comparar, encasillar, valorar, enjaular, juzgar, pesar, medir-; pero, claro, así como la obra de arte -de ese arte al que se puede *juzgar* con más o menos fortuna- es como un *trasto superpuesto, caído encima* de la realidad, la creación, por el contrario, brota, sale, *nace* a la realidad por derecho propio y desde dentro y desde el centro de la naturaleza, *es* naturaleza.

Obra de arte y obra de creación no vienen a ser jamás la misma cosa. Y esto, así de simple -¡y tan claro!-, el entendedor, el estudioso, el historiador no lo saben, no lo han podido saber, no lo han sabido saber nunca, ni tan siquiera *entrever* nunca. De esa inicial y radical ignorancia nos llega el gran cuerpo solemne, monstruoso, mamarrachesco, de la Historia del Arte, de las Artes -con sus respectivos apartijos de música, de poesía, de pintura, de escultura, sin que el entendedor (que ha ido formando, pergeñando esa historia) ni por un momento haya sentido la presencia, la existencia de ese «algo»... misteriosísimo que es la creación.

Por eso se ha dicho aquí también -y vuelve a decirse, aunque no propiamente por repetición, sino por... insistencia- que el entendido, el perito, el crítico, el historiante (todos ellos con una tranquilidad y una ingenuidad que *fa tenerezza*) se aplican y dedican a unas tareas o actividades sumamente ilusorias.

El que *se hace* entendedor es siempre un alguien medio perdido, que carece de origen, y eso, claro, lo extravía, lo deja sin qué ni dónde. Se encuentra, pues (como tantos otros que, también perdidos, irán haciéndose profesionales de otras muchas profesiones), en medio de esa gran plaza pública que es *la sociedad*, sin saber adónde ir, y sobre todo sin saber qué hacer. (Porque, claro, el que se siente perdido, o medio perdido, el sin naturaleza, *vive* la sociedad como si fuera la vida.) De todo cuanto va tropezándose le gustan, sin duda, algunos oficios, tales trabajos, ciertos quehaceres, aunque no logran resonar en su interior como auténticas vocaciones, y de pronto, un miércoles o un viernes, le parece haber descubierto, por fin, no una vocación, pero sí una ocupación rara y atractiva: la de entender; hay que decir que con anterioridad ya había tropezado con unas... *cosas* estrambóticas (llamadas principalmente obras de arte o piezas de arte) que sin saberse con mucha exactitud lo que son ni para qué sirven le resultaron llenas de atractivo, gustosas, valiosas, divertidas, dignas de estudio. -213- No tuvo más que juntar esos dos hallazgos: estudiaría muy seriamente para *entender de aquello*.

Ya tenemos aquí al estudioso, al estudioso de arte, del arte, de las artes. Se procurará en seguida unas cuantas leyes (para no andar por ahí, medio suelto, y como entregado al puro capricho), no sin antes olfatear un poco en algunos textos de filosofía, de historia, de estética, y ver de... *hacerse una idea*, una idea de donde partir, porque ya hemos visto que carece, sobre todo, de punto de partida natural, carnal. El estudioso sería, por lo tanto, como una especie de... *huérfano*, pero no huérfano de padres, sino como un huérfano de sí, de sí mismo, un alguien sin sí mismo.

Después, con los muy doctos resultados de sus investigaciones y análisis, puede incluso hacer un gran paquete y ofrecérselo, no sin cierta solemnidad, a la muy sufrida... cultura, y dicha cultura -a semejanza de la susodicha historia-, ya se sabe, lo acoge con gusto casi todo.

(Alguien podría decir -porque siempre hay alguien que quiere decir, decirnos, salirnos al paso- que esta imagen del estudioso ha sido escogida, un tanto de mala fe, entre las versiones más... *baratas*, pero lo cierto es que en el modelo más caro encontraremos, si no la misma calidad, sí el mismo error.)

Es un error, diríase, pequeñísimo, diminuto como un punto, sólo que como un punto... descomunal, que lo equivocará todo inmensamente. El error del estudioso de estética es... innato en él, va implícito en él, en el estudioso de arte, de las artes, pero, más que anterior a su nacimiento -que no existe-, es anterior a su inocente y lamentable *decisión* de *hacerse* estudioso de esa materia, *estudiante* -y *dottore*, claro- de esa materia, de esa... asignatura. Es un error apenas visible, pero que está, desde luego, ahí, muy bien aposentado, aunque no desde siempre, no desde que el mundo es mundo, ni siquiera desde que la cultura es cultura, pero sí desde que la cultura es... sociedad. El estudioso, el investigador, el teorizador, al dar su primer paso ya lo han equivocado todo de punta a punta: es un paso que no tiene más remedio que ser erróneo, no ya porque ha

sido dado en el vacío, sino porque es un paso... sin vida, que se mueve, sí, pero con un movimiento mecánico, de muñeco.

El error del estudioso -en quien no sólo encontraremos inocencia, sino también una especie de generosidad, aunque muy tonta, pues existe, como se sabe, una generosidad mema, vacua, y otra, claro, que no lo es- sería haber partido, no de un hermoso -214- y rico impulso animal -como era su obligación de hombre común-, sino de una pobreza, de una pobreza suya, y de un estado de miseria de los otros, de ese inmenso conjunto de otros que es *la sociedad*, la muy opaca y cegata sociedad. Ese huérfano... vagoroso, y como vacante de sí, que viene a ser el investigador de estética, viéndose así mismo sin un afán verdadero y tiránico, o sea, viéndose medio desvaído, medio vacío, falto de una rica necesidad propia, parece haber querido, al menos, escuchar *las necesidades* de *los otros* y hacerse la ilusión de estar prestándoles ayuda; pero aquellos que componen y viven una sociedad -aquellos que la viven como si fuera la vida, confundiéndola con la vida- no tienen auténticas necesidades, apetitos reales, sino tan sólo... pequeñas *avaricias*; quieren cosas, *saber* cosas (no como sabiduría, como sapiencia, como ciencia, sino como triste curiosidad, como... parloteo social, cultural); quieren información, mucha información... para nada; quieren acumular, guardar, retener todo eso, disponer de todo eso que han acumulado para nada. El inocente pecado del estudioso de estética es, precisamente, contribuir (quizá sin querer) a esa mentira, mezclarse, prestarse a esa mentira de *los demás*, ponerse al servicio de una necesidad... innecesaria, falsa, que no es suya, ni de nadie, claro, porque la sociedad no es nadie, o mejor, es exactamente nadie. La sociedad ha ido, eso sí, haciéndose cada día más fuerte, más poderosa, más extendida, incluso ha ido convirtiéndose en eso que se llama una gran... «potencia», en esa monstruosidad que es una gran potencia, pero no ha podido convertirse humildemente en *alguien*, ni siquiera en *algo*, en algo de *valor*. Ni *alguien puesto en pie*, ni *algo elevado*. La «sociedad», en sus primeros pasos, no era eso, desde luego, no había sido *ideada* para ser eso (el «ideador» original nos había brindado ya muchas otras *ideas* así, buenas todas, sin duda, pero todas... por realizar, por hacer, y esto, claro, no por vagancia suya, ni por descuido, sino por una especie de delicadeza última, por una como *tenerezza* paterna, y que así pudiéramos nosotros, meritoriamente, hacerlas *reales* y verdaderas); pero aun entonces, en aquellos días, cuando la idea de *sociedad* y de *lo social* toda vía no había sido vilmente deformada, alterada, no pudo acoger en su seno el acto creador. La sociedad, incluso en ese su primer estado legítimo, no ha podido «comprender», «aprehender» nunca la *naturaleza* verdadera del arte, del arte creación; la sociedad -aparte de su apasionada inclinación por unas artes puramente decorativas, de... *tapicería*, de adorno, y su manejo de una cultura de presunción, y como pura presunción- ha podido a veces, cuando mucho, percibir, distinguir, -215- reconocer, apreciar, estimar, gustar... determinados *valores* de una obra de arte, pero ignorando siempre -absolutamente siempre- el *ser*, el ser solo, único, sustancial, de esa obra misma (lo que, a su vez, claro está, invalida, automáticamente, todo aquello que había percibido, incluso aquello que había percibido con tino, con *acierto*); la sociedad, siendo «nadie», no puede tropezarse con «alguien» o «algo», con ese enigmático alguien o algo *puesto en pie* que viene a ser toda creación viva.

Roma, 1975

Eso es todo, o viene a ser todo por el momento. Hemos visto aquí que la crítica no es tanto que sea errónea, equivocada, ni certera, sino sencillamente que *no es*; y no puede venir a ser porque carece de origen natural, carece de nacimiento, de

alumbramiento. El punto de arranque de la crítica no es más, a lo sumo, que una simple *ocurrencia*. El punto de arranque del artista creador, en cambio, *sí existe*, y existe desde siempre, desde que el hombre es hombre, o acaso antes. Cuando aparece el hombre -el hombre común-, ya se encuentra *allí*, como agazapado, ese vívido impulso creador del que, por otra parte, no sabemos apenas nada. Desde luego es algo muy fuerte, muy vigoroso, pero sumamente enigmático. Es un impulso tan antiguo como actual. De pronto -como por ejemplo sucede en nuestros días- puede parecer que ese impulso ya no está, que ha desaparecido, que se ha convertido en otra cosa, en una industria, en un trabajo, en un oficio, en un capricho. Pero no es así. Lo que en realidad sucede hoy -en todo lo que va de siglo- es más bien que ese impulso ha caído en un *compás de espera...* necesario y descomunal. Pero un buen día aparecerá en el aire una especie de Arco Iris inmenso y volveremos a tener poesía, música, pintura y escultura verdaderas, limpias, desnudas, sin colgajos adheridos, sin ingeniosidades pegadas, sin sustos, sin sorpresas, sin modas más o menos baratas, sin modernidades de tres perras. Y el crítico -el crítico honrado, el crítico ingenuo- caerá en la cuenta de su fea actividad. Acaso encuentre entonces un quehacer más puro: algo así, diríase, como... una *confesión*. No sería la confesión de unos pecados, ni tampoco de unas virtudes, sino la confesión de un sentir, de su sentir.

Madrid, 1996

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo