

Cruz y raya en los libros

Escribe: ERNESTO CORTES AHUMADA

D'ORS, Eugenio. *Goya, Picasso y Zabaleta*. Madrid, Aguilar. 1964. 183 p.

CRITICA

Excluyendo lo que se podría denominar **escuela de Yago**, esto es, la de la sectarización y totalitarismo de las expresiones, matizadas no obstante de cierto candor, y ejemplo de la cual vimos en la cháchara formada en torno del último Salón de Artistas Nacionales —aunque la pintura colombiana, puesta a escoger entre dos, está pidiendo una **escuela de Falstaff**: alegre de espíritu, ágil de ingenio, abundante en imágenes, con gran equilibrio y confianza, y, sobre todo, de magnífica vitalidad, si se me ha de permitir la evocación shakespeareana—; excluyendo eso, digo, para la interpretación de un libro, un cuadro o un poema caben, en términos generales, dos escuelas. Son la “personal”, y obviamente su opuesta, la “impersonal”. Para la primera no hay obra de arte sin hechos personales comprobados, sin datos. En su caso se trata de esto: averiguar cómo sufría o cómo reía, por ejemplo, un pintor; si fue un niño juguetero o no; a cuántas mujeres enamoró; por cuáles y cuántos sitios deambuló; si su estampa tenía una belleza monstruosa, “como los cuartos traseros de un elefante”. Más aún, si poseía un espíritu emancipado, libre de cualquier convicción, lazo moral o código que envuelva. O si los poseía, por cierto. Todo ello que presenta —según esta escuela— la verdadera forma del tiempo, su cuerpo y su presión, habla rigurosamente del carácter de una obra, porque en todo hombre hay propiamente dos hombres: uno es el **hombre exterior** o sensible; otro es el **hombre interior**, la intimidad del hombre —como decía el maestro Eckehart—. De modo que, más en síntesis, la creación se explica por una sucesión de realidades personales. Ahí está una línea tendida entre espíritu, soma, vestido, casa, pueblo, país y no se qué más para hacérsela palpable. Y, en efecto, se mueve entre dos grandes polos: “yo y mi circunstancia”. Por eso flota sobre ella, cuando se le lleva hasta la arbitrariedad, la sombra agorera de una lengua babosa, una vestidura grasienta, unas raquílicas piernas, unos ojos saltones...; su vulgar bufonería y su aliento de corrupción, su mejilla fofa de viejo necio. ¡A buen fin no hay mal principio! Las obras son aca el comentario

de la vida, y viceversa. En cambio, para la escuela "impersonalista" ellas no equivalen a sucesos personales; sean los que sean. Todo, menos conjeturas. Nacen, por tanto, en el aire. "¡Esto es absurdo!", se dirá. Claro que no. Pues, ¿y qué otra cosa va a ser esta región del espíritu colectivo donde las determinaciones de la inteligencia producen cambios sutiles?

Para entenderlo es menester seguir los pasos de D'Ors. Y digo D'Ors no por el hecho de verme ahora frente a una de sus obras. Es que su posición obedece, por lo pronto, a un punto de vista eminentemente contemporáneo. Como el del "cine-ojo", de Denis Kaufman. Que rechaza todos los procedimientos del cine tradicional; léase, en su equivalente temporal, el de ayer. O el de antes de ayer. Ni expresión dramática, ni vestuarios, ni actores, ni escenografía, ni trucos, ni "puesta en escena". Porque el cine debe registrar directamente la realidad, los sonidos, el movimiento; quiere decirse, algo que está más allá de la anécdota y el maquillaje. Es también el "cine-verité", de Jean Rouch. En una palabra: lo que está fuera del individuo. Así, en el lenguaje d'orsino Goya representa ejemplarmente el barroco; es **pintor barroco**. Veamos las razones. 1º Porque —el barroco, se entiende— es un fenómeno general de cultura que interesa, además del arte por entero, a la literatura, la ciencia, la pedagogía, la política, la filosofía, las costumbres. 2º Porque su carácter es, encima de lo normal, natural en el verdadero sentido de la palabra, el cual reaparece en ciertas épocas fácilmente discernibles. 3º Porque es una consecuencia lejana de la nueva concepción del mundo que triunfa con Copérnico y Galileo, y que sustituyendo a la hipótesis geocéntrica por la heliocéntrica, restaura el naturalismo sobre las ruinas del antropomorfismo y le presta su tesoro de ideas; y 4º Porque los grandes viajes y exploraciones geográficas, previos al Renacimiento, proporcionaron al hombre un gran acopio de imágenes. Las razones me parecen felices. Ninguna otra traduciría mejor el origen de la exuberancia gigante del gran español, si se tiene en cuenta una ley exterior, grave y fatal. Don Eugenio, al fin y al cabo conocía lo que decía y decía lo que conocía. Y por eso sometió al hijo de Fuendetodos a su técnica de **sobre-conciencia**.

Sin embargo los cuadros de Goya se componen —voy a la expresión de Ortega— de pinceladas que dio la mano de un hombre. Y aquellas razones tienen muy poco que ver con las peripecias personales, intransferibles, del hombre —¡y qué hombre!— que pintó el lienzo que representa a la familia del rey Carlos IV; ni siquiera con el temblor de esa mano. Nada más, nada menos. Allá, diríase, un cielo inhumano, fraguado de naturaleza libre y desordenada, se le viene encima al pintor y lo aplasta; o, evitando situaciones espectrales, imaginarias e irreales, le estremece, le envuelve en ese **gran viento barroco**. ¿Cómo hacer para salir del embrollo? O sea de esto: ¿Goya pintaba, impulsado hacia la inquietud, por ser barroco, o al revés, pintaba barroco por ser Goya? Ante todo hay que tener a la vista la **totalidad** de su obra. Y nada facilita tanto esta presencia como tener, al mismo tiempo, su vida en su **totalidad**. Pues bien, nacido en Zaragoza —"famosa por la tozudez de sus hijos"— e hijo de modestos artesanos, ingresó de niño en el taller de José Luzán. Amplió sus estudios en Madrid con Francisco Bayéu, su futuro cuñado. Residió en Italia algunos años, donde el estudio de los grandes maestros y la observación di-

recta de costumbres y ambientes enriquecieron su extraordinaria sensibilidad. De nuevo en Madrid, contrajo matrimonio con Josefa Bayéu y por el apoyo de su cuñado y de Mengs pintó algunos cartones para la Real Fábrica de Tapices, de la que fue más tarde pintor oficial. Por encargo de Carlos III realizó el **San Bernardino de Siena predicando ante Don Alfonso de Aragón**. Inició entonces su fecundísima labor de retratista. Subdirector, y a la muerte de Bayéu, director de la Academia de San Fernando. Carlos IV lo nombró pintor de la corte, y por último primer pintor de la misma. Fernando VII lo confirmó en esta dignidad, a pesar de sus tendencias pictóricas revolucionarias y satíricas. Y de su culto a la razón. En su temperamento se dieron todos los matices; pero la sordera —consecuencia de una avariosis— que avanzó incontenible desde 1791, intensificó su carácter de tintes sombríos. Una vez restablecido se puso a pintar nuevamente. Mas ahora sus retratos se convierten en profundos estudios psicológicos. Sus personajes quedan bañados de una atmósfera como de limbo. Representa la casa de los locos. **Los caprichos, sus Majas, Los desastres de guerra, La tauromaquia, Los disparates**: he aquí lo que conmueve al artista, después de 1791. Nótese: después de este año de gracia y de desgracia. ¡Las vanidades, las pasiones y las angustias del hombre cuyos lienzos estremecen por lo siniestras! Viejo y enfermo marchó a Francia y... murió en Burdeos.

Goya, "gran intuitivo" fue, según esta biografía, un hombre de profundos contrastes vitales. Ved primero su mimo: vedle favorito de duquesas, de reyes y del vulgo rey. Luego el aguafuerte de sus cuarenta y cinco años; acá la molicie de las horas juveniles y de su premadurez está absorbida por el cabrilleo, por la pesadilla, por la combustión de su soledad, que estalla cual brasa ardiente sobre la piel de sus "extravagantes aberraciones" de imaginador. Hasta el punto de dar la ilusión de hierro candente. Prosigamos, pues; y tratemos de apoyarnos en algo todavía más firme. Siendo las contradicciones existenciales de Goya tan evidentes como el postulado vital de la escuela "personal", a saber: "las obras de arte no nacen en el aire, son pedazos de vidas humanas y, por tanto, ellas mismas vivientes", no podemos dejar de reconocer aquí y allá, en aquel deambular humano, una de las raíces de las oposiciones famosas en el mundo del arte goyesco. Precisamente constituyen con su obra, esto es, con sus antinomias estéticas el argumento dramático, su orgánica y viviente tensión personal. No implica esta coincidencia, o mejor aún este engarce trabar punto por punto vida y arte con exactitud matemática. En la vida, lector, dos y dos son cinco; puesto que se trata de una exactitud existencial. Una vez que hemos caído en la cuenta de ello, la vida de Goya sigue a su arte, y este a su vida, en una de las formas menos problemáticas que existan. Como la sombra al cuerpo —salvando el ripio—. Recuérdese la biografía, que no es anécdota sino categoría, y parejo téngase en cuenta sus antinomias pictóricas. Primera: Goya, criatura rebelde, si las hay, es muy antiguo y muy moderno. Se inserta rotundamente en la línea de una tradición antigua, pero con sus colores claros, el dibujo ligero y fugaz, el aire libre, la predilección por los fenómenos momentáneos se instala entre los impresionistas. Segunda: es a la vez el más realista de maestros objetivos y el más fantástico de los subjetivos soñadores. Con implacable veracidad, sin ninguna adulación, "y hasta sin ninguna de-

cencia", reproduce los rasgos de una persona real. Y también lleva hasta más lejos de la locura la producción de formas quiméricas. Tercera: se embriaga en la riqueza sensual del colorido, digamos como D'Ors: en los licores de la vida, y exalta al propio tiempo la potencia lúcida del dibujo. Seco y austero, a lo artífice de un vaso griego, no tiene prejuicio de ser un colorista epicúreo de velos, carnes humanas, ropas, sobre todo de femeninas transparencias. Cuarta: se sabe que es un **baturro**, un tipo radicalmente español y sin embargo, ni en asuntos o temas aparece incontestablemente peninsular.

¿Qué significa, en D'Ors, este ignorar y reignorar la vida de Goya? Se trata de fantasear una nueva **theoria** donde la imposibilidad, merced a la sagacidad interpretativa del autor, se haga posible? No; D'Ors, tan lúcido y auténtico, no se deja apresar de lo insólito, ni menos se permite ignorar la escuela "personal", sabiamente dosificada. ¿Acaso no escribe, en este libro y a propósito de Picasso, "quién se atrevería a pretender que lo artístico y lo plástico no entran, a su vez, dando la vuelta, en la región del espíritu"? Es más: de su estudio de Pablo Picasso sale muy bien librado lo **personal**. ¿Por qué, entonces, su olvido en el trabajo de Goya? ¿Por qué? Necesitaríamos, pues, conocer este motivo. Pero si ahora avanzamos una solución cortante, lo único que haríamos sería dejarnos resbalar a través de las conjeturas. Hay, no obstante, algo, un resquicio de luz. Los escritores españoles, los grandes escritores de España se han negado sistemáticamente a considerar el caso de este pintor, partiendo de donde, a mi juicio, se debe iniciar la investigación: de la posibilidad o imposibilidad de que lo mejor, lo más fantástico de su obra, lo haya producido a título de hombre sicótico. ¿Sería así, y si es cierto que lo macroscópico está en lo microscópico, un genial —por lo goyesco— Franz Xavier Messerschmidt, desgarrado como Goya, por el odio y el amor, acosado por complejos e inconscientemente dirigido por ellos? Esto está por averiguar. Sus biografías y estudios son por ello aproximaciones al hombre que fue Goya. De otra manera, lo que se obtiene es poner sobre su vida un sello de superficialidad. Por ejemplo: Ortega en un santiamén define su cordura. "Lo que no se comprende es cómo —arguye— si Goya pintó estos cuadros 'anormales' porque estaba enfermo pudo en la misma época pintar otros perfectamente 'normales' y, lo que es más grave para esta hipótesis, pinta cuadros **intermedios** entre los unos y los otros —de brujas, de cárceles, de degollaciones, etc"—. Mas este pintar doble, ahí está, es lo que cabalmente se comprende. Es, en suma, lo que exige tratar con absoluto rigor; pues los artistas insanos **cambian de estilo**. Como Goya... Ernest Kris, uno de los más eminentes psicoanalistas del presente, nos dice que al estudiar los procesos sicóticos se producen en los artistas creadores, cuando son enfermos, cuatro situaciones. Estas: la habilidad artística permanece intacta y no ocurren cambios pertinentes; la actividad artística es interrumpida y —sin cambio advertible— reanudada después de la mejoría del paciente; la perturbación se manifiesta en un cambio de estilo, pero aun cuando el estilo haya cambiado se conservan las conexiones con las tendencias artísticas del individuo (van Gogh) y su ambiente, y finalmente, el cambio de estilo únicamente puede explicarse según el proceso sicótico. No hay remedio. ¡"Dios también está en los pucheros"!

O, para decirlo en otras palabras: resulta lícito, mientras no se haga un estudio sicoanalítico profundo de Goya, afirmar que las monstruosas fulguraciones de su barroquismo personal son más definitivas que su barroco nacido de influencias ajenas; el derivado —es la tesis de D'Ors— de un fenómeno general de cultura del cual le “llovieron influencias” —lo mismo que en la concepción astral de Ptolomeo—. De ahí que yo me atreva a proclamar, frente al Goya dorsino, ese otro que penetró, grávido de alucinaciones febriles, gesticulante, reduciendo su circunstancia a su ego, en las abisales grandezas del hombre. Para mostrarnos un calvario humano y lo que en él se puede soportar. Es decir, al Goya que auténticamente fue. Y es ahora, desde luego.