

## CARTA A UN ANDRÉS

( Para Andrés Peláez )

España, 1978

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 irremediamente- 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 juguetes, 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, mortuorio, 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 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 esa 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, aportadores de novedades reales, sustanciales, sino *inventores*, *ideadores*, osados y cínicos *improvisadores* de novedades particulares suyas, personalísimas, es decir, postizas). También sentiremos la recia y suculenta 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 la extraña aparición de *Las Meninas*, del *Niño de Vallecas*, del *Argos*, del paisaje azul de la *Villa Médici*, del *Bufón Don Juan de Austria*, se habían agotado todas nuestras reservas de novedades irremediables, 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 don íbamos, con tanta necedad, 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 socialismo-, 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, 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... Praxíteles, 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 ésta sea- oír nada, no puede... *recibir* nada. Todos estos grandes y magistrales autores -en aquellos casos que, verdaderamente, sean grandes y magistrales- nos entregarán, pues, obras cumbres, perfectamente logradas, alcanzadas, terminadas; obras, por su puesto, 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 ésta, sobre todo, la gran diferencia -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 ajetreada *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 Stravinsky) 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... creaturas, 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* 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.

OBRA COMPLETA, Tomo II  
Pre-textos, Valencia, 1992