

## ENCUENTRO CON GIOTTO (Padova)

Italia, 1960

La capilla de los Scrovegni, pintada por Giotto, es como una pequeña gruta azul, un cofre sagrado, un relicario. Al entrar casi tenemos la impresión de que algo se interrumpe, como cuando alguien destruye un panal de abejas y profana su sombra fecunda, densa prohibida. Aquellos cuadrados episodios son tan conocidos por medio de reproducciones que no esperaba encontrar grandes sorpresas (la pintura al fresco, además, por su falta de materia, no suele quedar desfigurada ni empobrecida en la reproducción, como en cambio sucede fatalmente con el rico caudal al óleo), pero me equivocaba, ya que no tuve más remedio que enmudecer y quedar pasmado, alelado, como siempre que me encuentro delante de la realidad directa. Ahora estaba yo mismo ahí, ante la obra real, y no ante esa estructura seca, geométrica, que nos entrega la reproducción como si fuese una espina sobrante, un despojo; ahora estaba yo mismo entre aquellas personas, inmerso en el espesor de sus vidas, mezclado a los sucesos que representan; en una palabra: esas pinturas, de pronto, habían dejado de ser, para mí, pintura, arte, ese arte artístico que en las reproducciones se vuelve tan evidente, tan visible; esas pinturas, convertidas ahora en vida real ellas también, o mejor, vueltas de nuevo a ser vida real, parecían irrumpir en nuestro mundo y borrar de un manotazo esa orgullosa y desalmada frontera que se acostumbra a poner entre la vida y la creación. Lo que algunos, sin duda, agradecen tanto en las reproducciones impresas (hasta el punto de poderse encontrar quien las prefiere a las obras mismas) es tropezarse allí, sobre aquella mísera superficie, ese... subrayado mundo distinto, ese mundo “enfrentado” al mundo real que se le pidió ser al arte y que el arte verdadero nunca es. En una reproducción, todo lo que en la obra original puede haber de naturaleza, no aparece registrado, se volatiliza, mientras que todo aquello que constituye su mecánica -el lenguaje, la técnica, el estilo- parece flotar alegremente, reinar en la superficie como un corcho; ese cuerpo flotante y sin sustancia -aunque, eso sí, rico de geometría exterior- es lo que tanto les apetece a los estetas, a los conocedores, a los gustadores; para la idea moderna de un arte en sí, separado, abstracto, todo esto resulta muy favorable y explica el gusto actual por tantas lujosas ediciones de “museos imaginarios”, ya que no sólo son portadores, sino exaltadores de ese “bocado” puramente artístico. Para quienes, en cambio, tienen la idea -ni moderna, ni antigua- de un arte vívido, es decir, que sea continuación de la vida, que brote de ella y no como otra cosa, sino precisamente como una extremosidad suya, acaso más vivo que ella misma, pero de ningún modo enfrentado a ella ni desentendido de ella, para los que piensan así es claro que una reproducción -por muy perfecta que pueda ser, o más aún si es muy perfecta- les parecerá una caricatura traidora. Pero no se trata sólo de esa alteración o de esa insuficiencia que todos estamos siempre dispuestos a reconocer y a “perdonar” en las reproducciones: se trata de que una reproducción es... “otra obra”.

Nada puede consolarnos ni compensarnos de la más mínima... “ausencia” de realidad, y los artistas irreales, fantasistas, soñadores, imaginativos -que en la cerebral cultura presente han gozado y siguen gozando de tan brillante aureola-, siempre me parecieron seres que se encontraban no ya en el error, sino en una como “miseria humana”. Ante una reproducción de la *Huida a Egipto*, de Giotto, siempre necesitaba violentar algo, acomodar, descontar o fingirme en esos primeros años del siglo XIV,

imaginar un mundo y una cultura de entonces, pero ahora, delante de la obra misma, no necesitaba ya de ningún movimiento mío, porque era ella, con su agua interior, la que se plantaba en un salto en el presente, destruyendo el primitivismo con el que antes tuviera que luchar, que pactar. Me sentí acribillado a miradas -todo ese matizado rosario de miradas que Giotto ha sabido arrancar a sus personajes y que a veces son de una dulzura, diríamos, violenta y otras de un dramatismo muy austero, aunque todas encerradas en idénticos estuches alargados-; me sentí atacado por la realidad de todas aquellas figuras a las que conocía linealmente, plásticamente, pero de las que había ignorado hasta entonces toda energía y todo su poder. El *Beso de Judas*, por ejemplo, casi no puede mirarse: sonroja de vergüenza, pero de vergüenza efectiva, actual, como si contempláramos no un cuadro en el que se representa esa escena, sino la escena misma, con su aguda y soslayada traición, entreabierto como una herida. Porque es un beso que parece de hierro. La mirada del Cristo, de una reciedumbre campesina, no sólo se diría mirar compasivamente a Judas, pues nos alcanza a nosotros también, ya que un perdón así, tan grande, tan extenso, nos hace partícipes, nos hace “culpables”. Todo lo que sabíamos, pues, de estas pinturas había quedado anulado, borrado en nosotros para siempre: vinimos a visitar unas paredes pintadas hacia 1303, pintadas de una manera un tanto primitiva, torpe -unas paredes muy importantes y significantes para la historia de la pintura-, y nos hemos tropezado, una vez más, con el sencillísimo milagro arrollador de la vida real, de la vida... “en cueros”. Ahora sabía que una pintura de Giotto, por más que se la quiera encerrar, encuadrar en un primitivismo, o en un goticismo, o en un prerrenacimiento, es decir, en una de las sucesivas formas que va tomando la ley estética, ella, la fragante, activa, atrevida pintura de Giotto, estará fuera siempre, sucediendo “fuera” y sucediendo “siempre”, en un ahora continuado, al aire libre, sin arte. En estas pinturas el arte acaso tuvo su participación -¿cómo podríamos ahora saberlo después de haber tropezado con su vida verdadera?-, e incluso es muy posible que, de algún modo, el arte siga allí debajo todavía, pero no podemos llegar hasta él ya que el “espesor vital” de sus escenas nos lo impide. Giotto no es un “artista”, sino un “creador”; no es un artista como en cambio lo es Piero de la Francesca, y así, en las acreditadas reproducciones actuales, Piero de la Francesca aparecerá siempre completo, mientras que Giotto, al pasar a esa especie de eternización del papel, parece quedar anclado, embarrancado, inutilizado, puesto que aquello que sostiene su obra no es una estructura, una arquitectura, sino una palpitación.

Al salir de la capilla de los Scrovegni no tenía, en absoluto, esa impresión de “pesantez culterana” que nos producen los museos; estaba, sí, agobiado, angustiado, pero no a causa del arte, sino de aquellas vidas allí encerradas. Empezó a llover. Tomé por una calle de gran animación y pude encontrarme, de pronto, en la Piazza del Santo. La basílica me pareció muy confusa, muy 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 ahí veía una vigorosa estatua ecuestre, de una hermosura casi violenta, 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, como 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, sí, 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 mastín obcecado y verme caído en una especie de “mendicidad”. No quería admirar, valorar, comprobar,

comprender estas o aquellas cosas, sino estar aquí con ellas, entre ellas, sin excluirlas ni excluirme, confiadamente entregado a un olvido fraterno.

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