

## EL SENTIMIENTO DE LA PINTURA

Italia, 1959

Ya cerca de Venecia, lo que contemplaba desde el tren era un campo plano, fácil, reconocible, del que podía disfrutar confiadamente. Las huertas –mediado el mes de julio- lucían esa fertilidad transitoria, baja, de las tierras inundables; una fertilidad tendida al sol, de un esplendor modesto, enano, que yo, nacido en Murcia, conocía muy bien. Por eso pude tener la impresión, no de que llegaba allí por vez primera, sino de que *volvía*. Avanzaba la mañana, y el calor era ya como una escultura, iba consumiendo el espacio como una escultura; el esfumado del horizonte, espesísimo, cargado de todos esos violetas sucios que se levantan de lo lagunoso, parecía un barro, un barro que luchara por una especie de elevación, de liberación. Yo sabía que aquello no era Castellón de la Plana, sino Venecia, pero los elementos de un paisaje y otro son tan parecidos, que tuve como una extraña sensación de rima, de ley de la rima; era ese sentimiento contradictorio, o doble, combinado de gozo y de tristeza, que tenemos al descubrir lo semejante, ya que allí encontramos una prueba de cierta hermandad del mundo, de un lazo fraterno entre las cosas del mundo, pero también encontraremos una prueba de sus límites, de su redondez cerrada e inexorable, de su agobiante perfección. Me sabía en uno de esos momentos cruciales en que dentro de nosotros se cumple algo muy decisivo, algo que se nos manifiesta más bien como una sordera, como una ignorancia.

No puedo, pues, expresar muy claramente lo que viví entonces, metido en aquel vagón que olía a mueble dejado al aire libre, a barniz caliente; se trataba, sin duda, de uno de esos minutos en que la totalidad de la persona está en juego, en que nuestras sustancias más escondidas parecen salir al exterior, darse cita en una especie de punto febril, alto, que debe tener cierto parecido, no con la muerte, sino con el tránsito de la muerte, es decir, con una *excesividad* de la vida. Es como un uso simultáneo de nuestras energías más dispares, y los sentidos, los sentimientos, los pensamientos, el alma, se agolpan de pronto, luchando juntos por salir, por entregarse de una vez, unidos, acordados únicamente por el frenético deseo de expirar.

Pronto estaría en esa ciudad estrambótica, de un pintoresquismo irritante, de una excepcionalidad monstruosa, y que en las fotos se parecía tanto a un capricho, a una ligereza; yo ya sabía que Venecia no era *eso*, y lo sabía -con una certidumbre cerril- desde que me encontré, cara a cara, siendo muy joven, delante de un Tiziano. Iba por las calles muy estrechas tropezándome con unas gentes que me parecieron desmesuradamente hermosas, de una hermosura clara, franca, plebeya, casi impúdica; una hermosura que daba la impresión de haber quedado, de pronto, al descubierto, a la intemperie; había en todas estas personas algo, una cualidad, que entonces no lograba precisar del todo, pese a su evidencia, y que ahora, obligado frente al papel, me decido a señalarla como una inmoralidad limpia, una especie de salud. Aquellas personas que pasaban rozándome, tropezándome, o que veía asomadas a unas ventanas muy próximas (con esa cercanía desproporcionada y convencional con que aparecen en los cuadros primitivos o en algunos decorados de teatro), todas aquellas personas, digo, me parecieron extraordinariamente plenas, de una *descarada realidad*. Pero ese descaro de lo real iba a encontrarlo, después, en muchas otras cosas, en las plazas, en las ruinas, en las iglesias, en los cuadros; porque Italia, en definitiva, es eso: *un atrevimiento*.

Me sentía conquistado, hechizado, arrobado, pero no dejaba de ser un español, y todo aquello me escandalizaba un poco. Porque el realismo español es otra cosa; el realismo español es más bien como una penitencia. Al español no le gusta la realidad, pero la supone sagrada, y la acepta, pues, como un cáliz, la va bebiendo como una hiel mística, la va sorbiendo como una sabiduría; para el italiano, la realidad –por dura que ésta pueda ser- significará siempre *un esplendor*.

Ya en el hotel, desde la neutralidad de mi cuarto, pude darme cuenta exacta de estar en Venecia. Ahora la ciudad no la veía, pero se encontraba a dos pasos de aquellos tabiques, existiendo con una complacencia implacable; de pronto, hubo un campaneo extenso, romo, limado, que no parecía sonido, que no era sonido, sino paisaje, carnosidad de paisaje, una carnosidad cegada, nacarada, marina, y todo el cuarto pareció llenarse, inundarse de exterior. Una vez filtrada, llegada la laguna hasta mi rincón, me decidí a salir. Andaba calmoso, cauteloso. Encontré un arco y, como se hace siempre, me metí por él; era la Piazza y, al fondo, la Piazzeta, obcecadas en una especie de hervor, de guiso arbitrario, bastardo, loco. Se comprende muy bien que todo aquello pueda irritar a las naturalezas puritanas. Yo mismo me sentí atropellado por tanta belleza ilegal, abusiva, de origen confuso, y como provisoria. Me plantaba en tal o cual punto que suponía estratégico (bajo las arcadas de la Biblioteca, a la sombra del Campanile, junto a la columna de San Teodoro) y juzgaba, no ya con dureza o sin piedad, sino que juzgaba *sin sangre*, e iba volcando las más rigurosas leyes sobre aquellas estrambóticas reliquias. No quería dejarme embaucar. Estaba alerta, vigilaba, y a todo le descubría algo muy endeble, algo de quiosco chinesco, de armazón de madera. Y con todo aquel engaño que creía percibir me fabricaba unas conclusiones que no sentía, que no podía cobijar en mi sentimiento, y en las que había desembocado, sin duda, a rastras de una geometría inanimada, cerebral. Andaba, pues, metido, caído en esa mecánica triste, en esa mecánica traidora que yo mismo había denunciado y condenado tantas veces refiriéndome a sus cultivadores profesionales: los historiadores, los críticos, los estetas. En verdad, esos cultivadores no me han parecido nunca culpables, sino víctimas, víctimas de un error inicial, solemne, inmóvil, que consiste en partir de la idea –por eso se produce el error, por partir de una *idea* y no de un sentimiento- de que arte y realidad son dos cosas distintas, separadas. Yo sentía desde siempre que esto es un disparate, uno de esos dispartes que sobreviven agazapados, y atraviesan culturas, tiempos. Allí, en medio de Venecia, yo también había sido atacado, aunque fugazmente, por ese mal, y por un momento (un cuarto de hora, dos horas) me encontré aposentado en esa actitud, vil y sin temperatura, del gustador, del conocedor, del juzgador. ¡Y qué vergüenza habría de sufrir después, al recordar esos minutos de reparos y de recelos cobardes! Porque sentí muy pronto como si despertara de una petrificación, de un encantamiento artificial y ahora me estuviese minando una sustancia viva en la que ya podía creer, abandonarme a ella confiadamente, seguro de su legitimidad; recuerdo que fue como un roce, o como un golpe de aire fresco, una ráfaga vívida que se abriera paso entre aquella espesura de sofocación y de arte. Volvía en mí, comprendía que esas dos plazas no eran láminas de arquitectura, lecciones, ejemplos secos, objetos de museo, sino de *seres vivos*, dos seres que están allí, de pie, temerariamente, no para coincidir con nuestras leyes o nuestras razones, sino para sumarnos a su vida, para enamorarnos, para hechizarnos, para *vencernos* si fuera preciso.

Ese error del que se hacía partir la historia del arte, la crítica, la teoría estética, y que yo había contemplado, señalado, condenado desde fuera, lo conocía ahora desde dentro, lo acababa de padecer. Mi sentir sobre aquella cuestión era –después de mi torpe experiencia en la Piazza- igual y... no era igual; había estado en la otra orilla, en la orilla

errónea y, al volver, encontraba ésta, en la que viviera siempre, más firme, más absoluta.

Se pensó que el arte era una especie de *comentario* más o menos agudo, penetrante, intenso, que unas personas especialmente dotadas –los artistas- hacen del espectáculo de la realidad. Ni siquiera es, como supone Bergson, una visión más directa de la realidad. El arte es realidad, el arte es vida él mismo y no puede, por lo tanto, separarse de ella para contemplarla; el arte no es otra cosa, no puede ser otra cosa que vida, carne viva, aunque, claro, no sea nunca *mundo*. Pero al entreverse –por parte de los más listos- que el arte no es mundo, se pensó que tampoco podía ser vida, sino... ARTE, arte artístico, ensoberbecido, es decir, algo separado, artificial, abstracto, y se llegó con facilidad a ese ahogo del arte por el arte; los más tontos, al entrever que el arte no había sido nunca mundo, lo supusieron *defectuoso*, lo encontraron *en falta*, e intentaron reformarlo, moralizarlo, rellenarlo de obligaciones y justificaciones, o sea, intentaron... *mundanizarlo, socializarlo*. Pero ni tontos ni *listos* (esas dos variantes de una misma esterilidad) nos llevarán a nada verdadero. El historiador, el crítico, el esteta, se mueven fatalmente en el error no por incapacidad personal, sino por su situación falsa, por su emplazamiento absurdo. Cuando el crítico, por ejemplo, se planta delante de una obra, no lo hace como hombre –con su compuesto natural de ignorancia y saber-, sino como *perito*; deja, pues, automáticamente, de ser *alguien*, para convertirse en *algo* y, a partir de ese momento, todo lo que sucede no sucede ya dentro de un espacio vivo y entre seres vivos, sino entre *cosas*, entre simples cosas inanimadas. ¿Qué puede, pues, importarnos, que tales cultivadores se llamen Burckhardt, o Winckelmann, o Ruskin, o Pater, autores, sin duda, eminentes, si todo aquello que nos digan será siempre el fruto de una relación, no ya equivocada –eso no sería tan grave-, sino de una relación que no ha tenido lugar, que no se ha efectuado, que *no ha sido*? Y no ha sido, no ha podido ser porque el crítico –ese *algo* que es el crítico- no puede *acercarse* a una obra con naturalidad de hombre, con simpleza de hombre, sino armado, avisado, conocedor, se *enfrentará* con ella, se plantará delante de ella como un... policía, como esa *cosa* que es un policía; pero en un interrogatorio policíaco, es sabido, pueden arrancarse verdades, pequeñas verdades (y también mentiras, grandes mentiras), pero no puede establecerse nunca ninguna relación, ninguna comunicación. El hombre, al convertirse en cosa ya no es capaz de hermandad, de fraternidad. Entre obra y crítico no se produce relación alguna, pero sí se forma entre ellos algo, un algo pastoso, como una corporeidad, como una opacidad; es, realmente, lo contrario de una relación –puesto que la relación es siempre transparencia-, pero es aquello que el crítico toma, sin duda de buena fe, por un *encuentro* fecundo con la obra y, esa pastosidad ciega, que lo ciega, ya un tanto retocada, trabajada, termina por poder presentársela a sí mismo y a nosotros como un fruto, como el fruto de su amor y de su juicio; pero claro, toda esa niebla densa, compacta, no es más que el *cuerpo presente*, pesante, de una incomunicación. ¿Qué ha podido, pues, faltar? Ha faltado... la inocencia, una especie de ignorancia viva, positiva, limpia, esa ignorancia que es sin duda un último reducto de la sabiduría primera, es decir, de la única sabiduría existente, preexistente, anterior a todo; porque lo que viene después no es ya sabiduría, sino inteligencia activa, emprendedora, entendedora, industriosa. El hombre moderno ha envejecido tanto que apenas si *recuerda* algunos trazos de su ser original y le es muy difícil reconocer y escuchar esa voz rica de la ignorancia y, sin embargo, hoy sabemos que es *indispensable* para él, pues sólo será un hombre vivo, es decir, actual, en la medida que pueda y sepa obedecer, ser fiel a esa voz de origen.

Al día siguiente me desperté sobresaltado por la animación de la calle; parecía bullicio de *suceso* –acaso un suicida, o un motín-, y me costó mucho reconocer en

aquellas voces el tono natural e intrascendente de la conversación callejera. Los que pasaban, no es que hablasen precisamente muy alto, pero todo cuanto decían, en aquella estrechez resultaba como fuera de escala, porque no eran palabras a gritos, sino palabras gigantes, palabras de un tamaño absurdo, que no cabían entre las paredes que forman la grieta de la calle y, al subir hacia los tejados buscando el espacio libre, una salida, iban, sin querer, entrando por las ventanas, llenando las casas, atropellando involuntariamente a sus moradores. Delante de aquel hablar corpóreo, en un idioma que casi no entendía, me sentí como... muy desnudo. Apenas si eran las ocho y, a pesar del sol, la ciudad lucía aún muy fresca. Había que encararse con aquel *exceso* que me escandalizaba y embelesaba a la vez, o mejor, tenía que incorporarme a su ritmo extraño, único. Porque en aquellas horas que llevaba de estar en Venecia había percibido eso: un ritmo, un ritmo de carácter, sin duda, muy difícil, una rara combinación de contrarios, una fusión de ligereza y lentitud, una especie de facilidad contenida que, más tarde, me pareció reconocer, ver corroborada en el especialísimo fluir de las góndolas. Yo no había venido a visitar esta ciudad, sino a *tocarla*, y no como una reliquia o una llaga dudosa, sino a tocarla *como a un nido*, como a un principio. Y para tocarla así, no por deleite, ni por incredulidad, ni por ciencia, sino por *servidumbre*, necesitaba llegar hasta su centro, hasta su vientre materno.

Mi primera visita fue para el pequeño cuadro de Carpaccio, *Las Cortesanas*. Ante una reproducción de ese cuadro único –uno de los más raros que puedan existir-, siempre me sentía caer en una especie de embeleso. Mis amigos pintores (sólo me refiero aquí a los tres pintores con quienes he logrado conversar de una manera razonable) no acababan de entender esa fascinación por un cuadro que no es propiamente una de esas obras pictóricas que, a los del oficio, nos alimentan como el plato de una cocina succulenta, aceitosa, un tanto tabernaria, rica. Rembrandt y Goya son, sin duda, los dos bocados mayores de esa clase de alimentos terrestres; no tan extremosos, Tiziano, Rubens, Velázquez, Murillo, Frans Halls, Constable, Rosales, Corot, Lega, Cézanne, Nonell, Solana, Bonnard –cada uno a su manera, en su medida y categoría diferentes-, pueden ser también muy buena carne para nuestra gula material. Ahora me doy cuenta de que para estos amigos míos –auténticos pintores los tres y, dos de ellos, sumamente inteligentes- la pintura es un fin en sí misma, mientras que para mí no es más que un medio, un medio, claro está, que me tiraniza, que me ha tiranizado siempre, pero que nunca he podido considerar como un fin. Y no sólo la pintura; el arte todo, con su grandeza indudable, jamás pudo parecerme sino un tránsito que lo reclamaba todo del artista, que lo exigía todo del artista, que actuaba en él como una fatalidad, que lo minaba, que se lo comía entero, pero que no era un fin. En ese mismo carácter *implacable* veía yo su transitoriedad. Porque nada tan feroz como lo efímero, lo que vive de pasada; su terquedad y necesidad violentas pueden hacernos creer, por un instante, que se trata de algo central, de importancia central, de trascendencia última, de finalidad tope, pero los grandes y últimos fines, precisamente, no encierran ferocidad alguna, *pasión* alguna. Yo sentía, como cualquier otro pintor, el apetito y el ansia de los colores, de los pinceles, de los lienzos, y conocía toda la sensualidad que implica el ejercicio de lo pictórico, de “lo plástico”, y no es que luchara en contra de esa sensualidad, de ese ansia, de ese apetito irreprimible, de esa tiranía gustosa, pero no quería confundirlos con otras llamadas, eso es todo; cedía como cualquiera a todas esas delicias, pero no quería falsearlas, dignificarlas, atribuyéndoles un contenido y un alcance que no pueden tener. Recuerdo a uno de estos amigos –M. J.-, que cuando se disponía a trabajar, manchándose de pintura, de barniz, de aceite, con cierta complacencia, y clavaba la tela en el bastidor con ese cariño diminuto de los zapateros remendones, parecía un sátiro; me impresionaba toda aquella voluptuosidad y, durante

mucho tiempo, esperé ver salir de allí, de aquel placer tan intenso, un fruto vigoroso, definitivo; pero el placer, ya se sabe, es estéril. De esa especie de pornografía pictórica no brotaba nada, nada que no fuera otra vez ella misma, porque todo cuanto cae del lado de la abstracción —y lo pornográfico es eso, algo que ha sido *separado* de la vida— no desemboca nunca en nada, y su ímpetu, su frescor, su fuerza, se agostan o se *aburguesan* muy pronto, ya que no se trata de verdadera vida, sino de una vida caricatural. Pero ser pintor no es gustar de lo pictórico —como supone un extendido error moderno, del que se hace eco André Malraux en *La création artistique*—, sino que ser pintor no es más que *una forma* como otra de ser hombre, una de las *encarnaciones* posibles del hombre. Por eso el arte, el arte grande, el arte no artístico, no puede nunca ser juzgado, porque es vida, y lo vivo puede ser... tocado —e incluso acercado, amado, o repudiado, insultado, desdeñado—, pero no juzgado, porque lo vivo es Dios. En *Las Cortesanas* de Carpaccio había percibido un vigoroso centro palpitante, algo que fue llevado allí, fijado allí sobre aquella pequeña tabla, con unos pobres medios pictóricos, pero que habían resultado suficientes; percibía un palpitar válido, sumamente válido y, me atreveré a decir, como sin mérito; reconocía en esta tabla, pues, una obra legítima, hija legítima de un saber vital que se ignora a sí mismo, de un saber ignorante, de un saber sin ciencia. Me atraía, por otra parte, el milagro de su primitivismo y su modernidad fundidos en un tiempo único, en un tiempo completo, que le dan a esa pintura una robustez perenne, presente. Su primitivismo reside, creo, en el lenguaje, un lenguaje que narra, que explica cosas, pero que aún no sabe... *entregarlas*. Lo curioso es que en *Las Cortesanas* no hay nada que narrar, que contar, ya que no se trata de ninguna historia, ni tampoco de ningún retrato —historia y retrato son las dos formas del narrar primitivo, una de ellas en movimiento y la otra en quietud, pero igualmente precisas en sus noticias y datos reales—; esta narración *nueva* que se hace en *Las Cortesanas* es más bien como la historia profunda de un vacío, de una situación, de un sentimiento, de un silencio. Hay allí, además, mucha observación y penetración humanas, pero no entendidas como ciencia, sino sentidas como poesía, percibidas como secreto. A esas dos mujeres las vemos gozando de una ociosidad melancólica, patética, y los otros seres que están alrededor viven también sometidos a esa atmósfera de desesperanza casi feliz, de aburrimiento dulce; la mujer del primer término se entretiene, sin alegría, en jugar con el perro que asoma su cabezota para mordisquear la vara o el látigo que se le ofrece, y casi no parece un perro, sino un monstruo mitológico traído a rastras hasta la realidad, hasta la mansedumbre de la realidad; el lugar parece una terraza, pero no asomada al exterior, sino metida, hundida en un azul espeso, en un azul prisión, un azul que cierra, es decir, un azul primitivo. Se trata de un cuadro límite, de un cuadro final, de un cuadro que termina, no una época, o una fecha, o un estilo, sino que termina una *sordera*, un estado de sordera de la pintura; pero aquello que lo hace candente, presente, no es la parte inaugural, sino finalizante. Porque no se trata, en modo alguno, de una agonía, de una muerte del primitivismo, sino de algo así como de una apoteosis suya; en ese cuadro el primitivismo acaba, pero no acaba muriendo, sino culminando. Es un cuadro que pertenece a la modernidad, que es ya modernidad, pero en donde lo antiguo, para irse, se ha espesado. Volví los ojos al balcón de esa sala del Museo Correr, abierto a la Piazza de San Marco, y en aquel momento llegaron al barandal unas palomas, no blancas como en el cuadro de Carpaccio, sino grises, con los cuellos de un tornasolado verde-violeta. Si fuese decididamente escritor creo que podría y debería sacar partido de esa semejanza casual, de esa oportuna hermandad entre lo vivo y lo pintado, pero sólo diré que sentí una oscura sensación de sosiego, de plenitud, como cuando la vida, la naturaleza viva, nos hace partícipes de uno de sus innumerables secretos sin necesidad de revelárnoslo; es ése, posiblemente, el instante de nuestra relación más profunda con

la realidad, cuando conseguimos no ya entender la realidad –pues ello, aunque difícil, sería apenas nada-, sino *serla*, ser realidad. Ahora veía, arrancando de un solo manantial primero, dos brazos de agua grandes: uno, el del sentimiento; otro, el de la expresividad. Giotto abre, sin duda, el cauce expresivo, mientras que Carpaccio parece abrir el de un sentir inmóvil, interior, silencioso. El expresivo me conduce, después de algunas peripecias, a Goya y, más tarde, a Van Gogh; el del sentimiento, como un agua escondida, me lleva, pasando por Tiziano, hasta Velázquez y después hasta Constable. Para los beatos de la historia y la crítica artísticas, estas raras asociaciones distantes que acabo de señalar aquí pueden parecer muy absurdas y, acostumbrados a indagar, averiguar, rastrear semejanzas, influencias o contaminaciones fisionómicas, es decir, de estilo, les ha de ser muy difícil aceptar esas dos grandes líneas internas, centrales, sustanciales, del fluir pictórico. Pero si en vez de obstinarse en esa investidura profesional, convencional, del crítico y el historiador hechos “cosa”, se decidieran, orgullosamente, a su modestia de hombres simples, desnudos, es decir, a quitarse ese uniforme que iguala buenos y malos, mediocres y geniales en un mismo cuerpo solo, un cuerpo sin vida dentro, sin *ser* dentro; si tuvieran, en fin, la valentía de acercarse -o esperar-, de pie y a pecho descubierto, a tal o cual obra de creación viva, limpia, limpiada de su estilo, lavada de la *provisionalidad* de su estilo, entonces podrían percibir que una vieja pintura china y el pequeño paisaje azul de la *Villa Medici* de Velázquez, tan diversos de rostro exterior, de corteza exterior, brotan, sin embargo, de una misma cueva silenciosa, *inexpresiva*; y que el *Beso de Judas*, de Giotto, el *Saturno*, de Goya y los *Girasoles*, de Van Gogh, brotan de otra gran cueva hermana: la parlante. Pero esos dos cauces paralelos que sentía palpitar a lo largo de toda la creación pictórica, habían escapado siempre a la historia y a la crítica; a la crítica, como hemos podido ver, porque ésta no puede *intervenir* en la vida, en lo vivo, y a la historia, porque ésta no puede *ejercerse* sino en una materia pasada, que ya no está, y lo vivo es actualidad permanente. Por eso la historia que se hace, la única que se puede hacer, resulta siempre la historia de una piel muerta, de una superficie estilística muerta, que es lo único que *pasa*, y, por lo tanto, sí, juzgable, historiable.

Las llamadas artes plásticas de nuestros días han olvidado casi por completo esa vena delgada, secretamente vigorosa, del sentimiento. Hoy, todo lo que logra ser *algo* parece irse por el otro sendero, por el lado de la expresión, y no propiamente por el ahínco de la expresión, de la furiosa e irreprímible expresión de la vida, del drama urgente de la vida –que es lo que hicieron los grandes expresivos: Giotto, Goya, Van Gogh-, sino que todo parece irse por la expresión del arte, por la debilidad de la expresión del arte.

Estaba casi alegre. Me parecía haber topado, al fin, con el manantial antiguo, femenino, tibio, húmedo, materno, de la pintura; un manantial que luego se abría y fluía en dos ramales. No era el principio de una escuela –la llamada “escuela Veneciana”-, sino un principio grande, vital, libre; un principio que, precisamente, negaba toda posibilidad de escuela. Lo veneciano –que los historiadores registran como una transformación y evolución que sufre y goza la pintura- resultaba ser propiedad *fija* de la pintura, algo que encerraba y llevaba desde antes, que no podía adoptar en tal o cual momento, ya que había sido suyo siempre. Hasta tal punto le pertenecía que, durante siglos, pudo haberse olvidado de ello, pero no separado de ello; es más, quizá no era sólo un órgano decisivo, un miembro inseparable del cuerpo de la pintura, sino tal vez la Pintura misma. Ella, la pintura, o mejor dicho, *su acción*, pudo enredarse, extraviarse en signos, diluirse en perfiles, pero no había dejado, por dentro, de ser lo que era. Lo veneciano no es, pues, una escuela, un estilo, un movimiento, un concepto nuevo, sino una *reaparición* de lo pictórico perenne, de lo pictórico original, del pecado original de

lo pictórico. Venecia, claro, no inventa, ni siquiera descubre lo pictórico, sino que lo deja brotar por sí mismo, salir a la superficie. El genio creador de los pintores venecianos fue sentir la presencia secreta, escondida, de la pintura, y dejar que ésta apareciese, sin más; y ese genio mismo era, creo, como una recompensa por su actitud pasiva, humilde, vasalla. Porque ser creador es eso: obedecer. Ser artista, por el contrario, es desobedecer, y de ahí ese carácter de travesura que tiene casi todo el arte moderno, ya que se trata de un arte especialmente artístico, artificial. El arte, en contraste con la creación, es siempre una petulancia, un propósito, un lucimiento, un mérito, una... *idea*; la creación, en cambio, es un acto (no una acción, porque la acción encierra idea, es idea también), la creación es un acto vivo, un acto-naturaleza. La creación es un poder humilde –el más grande, el más alto-, pero es un poder humilde; el verdadero creador está *sometido* a ese poder suyo, y cumplirlo no puede ser nunca un alarde. El arte, por el contrario, es un alarde, un mérito, un orgullo, porque es la versión demoníaca del acto de crear, ya que el demonio no puede crear nada, pero sí puede, en cambio,  *fingir*  que crea, aunque olvida siempre algo, un detalle que lo delata, olvida esconder su satisfacción, su alegría, porque el creador no puede estar contento ni triste de su poder, sino...  *conforme* . Ser creador-pintor es, pues, ser vasallo, ser siervo del sentimiento pictórico. Carpaccio, Bellini, Tiziano, Tintoretto, son grandes esclavos del sentimiento; escucharon humildemente a su ama, la Pintura y dejaron orgullosa señal de haberla escuchado. No intentaron apresarla, ponerle cadenas, rejas, como torpemente hicieron otros artistas grandes, que pueden llamarse incluso Leonardo, o Holbein, o Veronés, o Vermeer, o Cézanne. Ahora me explicaba la existencia de pintores que, sin depender de Venecia, son venecianos. Juan Van Eyck es un veneciano. Nuno Gonzalves, el portugués, es un veneciano. Comprendía que el concepto de lo veneciano es viejo, no como es vieja Venecia, sino como es viejo el mundo. Venecia no había inventado nada, fundado nada, sino...  *mucho más que todo eso* : había sentido y escuchado en sí una verdad esencial, una verdad que no era suya ni de entonces, sino de todos y de siempre; una verdad verdadera, que no se le había ocurrido al hombre, sino que, mayor y más antigua que él, le había sido entregada, prestada, depositada en sus manos. Puede decirse que Venecia lo que hizo fue  *ceder*  a la pintura, acoger la pintura, el sentimiento originario, vivo –no artístico- de la pintura. Venecia no era, pues, una escuela, una manera, una tendencia, ni siquiera un orden, una ley, sino un lugar, una atmósfera propicia, un criadero, un vivero. Tiziano, el más rico, quizá, de todos los pintores (y del que resulta tan difícil encontrar una obra que le represente, un cuadro pleno y completo), casi no es un pintor, sino pintura, es decir, logra ser impersonal a fuerza de ser sentimiento sólo, sentimiento pictórico absoluto. Tiziano parece estar borrando todo aquello que pudiera precisarse, cristalizarse en estilo, hacerse estilo en un descuido de fluir vital. Los mismos colores de Tiziano –él, que ha pasado por ser un colorista- no son propiamente colores, tintas determinadas, sino una especie de  *acoloramiento* , de “sofoco” que sufrieran las cosas, los paños, los cielos, las armaduras. Son como un rubor, como una fiebre reveladora, denunciante. Ese carmín, ese verdoso, ese azul, no son colores, sino  *descartos*  de lo vivo, manifestaciones descartadas de vida. El color, aquí, no parece haber sido aplicado sobre la tela, sino provocado; parece surgido, salido de ese fondo de pozo, de esa concavidad oscura, desconocida, que es, en principio, el cuadro. Porque para él, que no es un pintor, sino una atrevida encarnación de la Pintura, el cuadro no será jamás –como viene siendo para los simples pintores, sobre todo después de Cézanne- una pobre “superficie”, sino una cueva, una cueva de la que, sin duda, hay que salvar, sacar al exterior, a la luz, toda la vida encerrada allí o allí cobijada. 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. Por eso, para él, el cuadro no es más

que un instrumento, un sitio. Sus cuadros *decepcionan* al entendido, al conocedor actual, ya que éste los contempla cegado por una idea muy falsa: la idea del *producto* artístico, de la obra objeto. Pero Tiziano no ha producido cuadros, fabricado cuadros, compuesto cuadros, ya que no es pintor, sino pintura, o sea, una exteriorización de la esencia misma, de la sustancia misma de la pintura. Se ha creído que Tiziano ejerció una gran influencia sobre todos los pintores siguientes (y en ese sentido de “significación histórica” es, sobre todo, como se le respeta), pero no es así, o por lo menos, no en la forma estilística, formal, escolar, que se supone; Tiziano no influye, no puede influir, puesto que no viene a imponernos unas leyes, ni siquiera viene a darnos una libertad, sino a *recordárnosla*. Es cierto que, después de Tiziano, toda la pintura parece moverse bajo su sombra (Rubens, Rembrandt, Velázquez, Goya, Constable), pero no se trata de influencia, sino de... *redención*. El sentimiento pictórico –que ya podemos ver con toda claridad en las pinturas rupestres- había caído en una maraña estilística, una vieja maraña renovada de tanto en tanto, en donde el arte se refugia cuando se siente perdido, huérfano de su razón grande y natural. Porque el arte, cuando se extravía, busca afanosamente un estilo, ampararse en un estilo, disimularse en un estilo que, al menos, lo acomoda, lo consuela, lo aburguesa. El arte grande no tiene nunca estilo, pero sí fisonomía, rostro, y tiene, claro está, *forma*; pero su forma es única, intrasferible, y no puede, pues, convertirse en estilo, ya que el estilo está fundado en un juego sutil y muy ocioso de *repetición*, en un ingenioso artefacto mecánico de repetición. Venecia no era una escuela de pintura, sino la Pintura que, por medio de Tiziano, se manifestaba con la fatalidad armónica de la naturaleza. Me había tropezado aquí, cara a cara con una especie de *desnudez*. No se trataba ya del arte, de la generalidad del arte, ni de la particularidad del oficio pictórico, sino de algo mucho más secreto, más oscuro, y también más vigoroso. Había cavilado mucho sobre el arte de la pintura, pero no me había detenido a deletrear ese sentimiento interior; lo sentía, lo aceptaba, y eso era todo. Ahora, en cambio, lo había visto, con toda precisión, fuera de mí, delante de mí y, claro, me interesaba como un ser, como otro ser. Por eso no pude dejar de preguntarme: este sentimiento ¿quién es, qué es, en qué consiste?

Mientras tanto callejeaba por el apretado laberinto de Venecia, deteniéndome en cada uno de esos puentes casi chinos, entre útiles y caprichosos, en los cuales pasaba horas inmóvil, emocionado pero inmóvil como una tortuga, absorbiendo rareza, belleza, pringosidad, o sea, mojándome en el aceitoso veneno de estas calles, de un realismo tan inverosímil. Un atardecer, de entre aquellas aguas espesas, usadas, me pareció ver salir, surgir como una Venus cochambrosa, el manchado cuerpo de la Pintura. Y no era ningún delirio; era que, a partir de entonces, el sentimiento pictórico no lo vería ya más como cualquier otro sentimiento del arte –el de la música, el de la poesía, el de la escultura-, porque ahora lo había individualizado y le encontraba como un dejo especial, casi una motivación de otra índole. No se trata, desde luego, de un sentimiento del color, ni de la luz, ni de la *apariencia* del mundo –como se suele creer-, sino de un sentimiento, me atreveré a decir, de... *la carne*, no de la corporeidad –ése había sido el error al pensar en la “apariencia”-, no de la corporeidad de la carne, sino de su sustancia. Y esa sustancia, que me parece ser líquida, no era, sin embargo, la sangre, ya que la sangre sigue siendo cuerpo. Decir que el pintor posee algo así como un sentimiento de la realidad no logra caracterizarlo, porque el novelista, o el poeta, o el escultor, incluso el músico, también sufren de ese mismo sentimiento. El poeta, de la realidad, parece percibir como un runruneo metafísico; el escultor es como si estuviera *cegado* por la realidad –por eso necesita tocarla-, cegado por la hermosura, por la belleza de la realidad y, claro, es que ha estado siempre más a salvo de toda expresión; el músico es como si percibiera una poesía muda, casi una especie de silencio. El



novelista no brota de un sentimiento originario, no es un origen sino una *consecuencia*, y por eso la novela no ha podido nacer sino en medio de la sociedad, más aún, en pleno *cansancio* de la sociedad, y de ahí que el novelista sólo perciba de la realidad su conflicto, su nudo, su *imposibilidad* permanente. Pero se nos había dado del arte y de las artes una imagen bien distinta. Un academicismo petrificado nos hacía partir siempre, no de unos sentimientos vitales, fatales, nuestros, sino de unas *tareas* artísticas preestablecidas, colocadas en la tierra no se sabe cómo, ni por quién, ni por qué, ni para qué, y de esas hospicianas y estrafalarias tareas se nos conducía hasta sus diferentes cultivadores. Hoy mismo, André Malraux, revestido de una cultura acomodada y enrarecida, nos dice que “*un peintre n’est d’abord un homme qui aime les figures et les paysages: c’est d’abord un homme qui aime les tableaux*”. “*Ce qui fait l’artiste, c’est d’avoir été dans l’adolescence plus profondément atteint par la découverte des oeuvres d’art que par celle des choses qu’elles représentent.*” Malraux –que es citado aquí como un representante típico de cierto ideario moderno, ciego, abstracto, razonante- nos asegura que Giotto no pintó excitado, impulsado por el espectáculo de la realidad –esto era lo que, con modestia pero sin disparate, había supuesto Bergson-, sino impulsado por el espectáculo de una tabla de Cimabue; de ello se desprende que Cimabue pintó impulsado por la tabla de otro, y así sucesivamente hasta remontarnos a las cuevas.

Se organiza de este modo el gran *tablero plano* del *juego artístico*, en donde sus jugadores –los artistas- compiten no se sabe en nombre de qué, quizá en nombre tan sólo –como piensa Valery- de la capacidad personal. Es cierto que en nuestros días el arte ha venido a parar, cuando mucho, en esa especie de competencia o justa meritatoria, pero que haya venido a *caer* en eso, no quiere decir que consista, precisamente, en eso. Ortega, receloso como un campesino, en su ensayo “La deshumanización del Arte”, sólo se aventurará a registrar *un fenómeno* y, si acaso, a *conversar* con dicho fenómeno, pero no identifica lo que *sucede* en el arte con lo que *es* el arte. Malraux, claro, no está hablando en un páramo, como Ortega (lo cual puede ser triste, pero también muy saludable), sino que se sentirá respaldado, apoyado por toda una opinión-estilo, una cultura-estilo; se atreverá, pues, a *repetir* lo que ese estilo espera de él, le pide, le exige. Y el estilo, sea el que sea, exige siempre de nosotros alejamiento, separación de la vida. Malraux supone que la pintura de Giotto ha sido provocada por la de Cimabue, ya que es evidente que Giotto toma de Cimabue *los medios*, librándose así de tener que inventarlos. Porque somos inventores ante la necesidad, obligados por una necesidad inmediata, pero sólo seremos creadores por fatalidad de origen, es decir, sin necesidad alguna, por creencia. Le facilita unos medios, pero no le revela nada; la revelación del sentimiento de la pintura, ya Giotto la ha tenido, mucho antes, al descubrirse inmerso en esa totalidad misteriosa de la naturaleza. Giotto no está, como piensa Malraux, ciego y sordo ante la vida y exaltado por la pintura de Cimabue; lo que sí le tiene exaltado y arrobado son los corderos, los ropajes, las manos, las miradas, los atardeceres, es decir, todo lo que constituye la realidad que le rodea, que le encierra, que le acosa; una realidad que, en algunos momentos, también parece pedirle ayuda, necesitar de él. Y una prueba más de su grandeza la tendremos en el *disgusto* que siente por el arte. Por eso le veremos desprenderse violentamente del calabozo artístico, estilístico, de entonces: lo bizantino. Lo bizantino es arte, arte puro, por lo menos hasta donde ese *ideal* ha resultado posible, ya que la vida misma, cuando no se cuenta con ella, no tiene más remedio que buscar una rendija y filtrarse, acomodarse allí dentro, en aquella especie de estuche, resquebrajando la dura y fanática perfección que había sido preparada.

Giotto huye de lo bizantino, del arte bizantino, del estilo bizantino, y no, como parece suponer Malraux, en busca de otro arte, otro estilo, otro bizantinismo diferente,

sino hacia una respiración vital, hacia un no-estilo, hacia un no-arte, es decir, hacia la creación real y verdadera. Giotto no viene a sustituir un arte por otro, sino a *romper con el arte*; viene a señalar un cauce natural, a poner el dedo en la llaga perenne, viva, de la realidad, eso es todo. Es lo encomendado siempre a los creadores: volver, volver a lo mismo de siempre, pero no volver a estilos ya padecidos y pasados (como sucede en el fenómeno social de la moda), sino volver a un origen desnudo, sin vestimenta alguna. Es lo que han hecho Van Eyck, Giotto, Tiziano, Velázquez, Rembrandt, es decir, los grandes innovadores: romper con un estado de enrarecimiento, de vicio, y volver, volver sin miedo a una especie de pobreza, a la inagotable pobreza original. Ni Giotto, ni Van Eyck, ni Tiziano, ni Velázquez, ni Rembrandt, son fundadores, sino suprimidores de estilos. Claro que todos estos seres, débiles como hombres, no siempre lograrán salvarse de caer en la trampa de otro estilo; pero ese otro estilo que no han podido evitar, no puede ser nunca un valor, sino una impotencia, acaso una vergüenza. Porque el estilo es siempre una caída. Giotto quiso abrir el calabozo del arte y airearlo, y limpiarlo, y santificarlo con el soplo divino de la realidad, con el aire siempre nuevo y fresco de la realidad; sólo pudo hacerlo a medias, porque lo bizantino –con su brillo, su simbolismo, su geometría, su pedrería, su abstracción- se había endurecido como una costra, había logrado formar una materia resistente, dura. Giotto no pudo destruirla, sino abrirle un boquete y hacer que entraran sus borregos, sus personajes, sus mismas pasiones.

Ahora distinguía, por una parte, un sentimiento único, central, grande, de embeleso profundo ante la realidad, que parece mover, sin distinción alguna de oficios, a todos los artistas creadores; y por otra parte había individualizado, en cada uno de estos oficios, un sentimiento que le es propio y le pertenece por entero. Seguía preguntándome por esa existencia secreta, ahora ya diferenciada, de la pintura. En la culta viciosidad vigente no hay que preguntarse nada; se nos da a entender que los artistas son seres dotados de preciosas facultades para tal o cual *tarea artística* preestablecida, y cuando estos extraños seres tropiezan, en su niñez, con un *producto* de arte convincente, pueden dedicarse en lo sucesivo, con gusto y aplicación, a una de esas hermosas labores, adobadas, eso sí, con un poco de “erotismo” y otro poco de “religiosidad”. ¡Qué disparate! Un pintor es un hombre, me atreveré a decir, *igual* que los otros, pero más gravemente, más vivamente herido por la realidad. No es lo suyo, pues, una simple “visión”, sino más bien como una *herida*: no es una visión nuestra de la realidad, sino una acción, una actuación de la realidad misma sobre nosotros, una violencia suya sobre el alma nuestra. Por eso la obra de creación brotará del centro del alma, del nido del alma, y no de la caja del espíritu, como sucede con la obra de arte artístico. La creación, como pudimos ver, es siempre una obediencia. El creador no viene a imponernos nada, puesto que no se mueve dentro de un mundo social e histórico –que es donde suceden todos los trajines, los acontecimientos, los reinados, las revoluciones-, como en cambio se mueve, remueve y trabaja el artista artístico; el creador se somete, cede, porque es naturaleza. Se somete de buen grado a la realidad y a esa herida que la realidad le regala como un don.

Pero ahora, además, me parecía entrever que los Cuatro Elementos Naturales son, acaso, las puertas vivas, comunicantes, por donde la realidad se abre paso hacia nosotros. Quizá la realidad de la naturaleza sea una sola e indivisible y, desde, luego, inabarcable; el hombre, por lo tanto no puede entrar en una relación completa con esa gran extensión viva, de vida, sino aceptar ser herido, tocado, iniciado por uno solo de los cuatro elementos de lo real; un elemento amistoso, conductor, que ha de llevarle a los otros tres, o sea, a una posible totalidad. Ese hombre al que después vamos a llamar pintor, recibe de las cosas y de los seres algo así como una visita apremiante, exigente;

la realidad se le planta delante con descaro, pero al mismo tiempo se diría que le habla en secreto, con una voz especialísima. El sentimiento de la pintura, o mejor, el sentimiento que más tarde ha de *convertirse* en pintura, es eso: una especie de jugosidad encerrada, contenida en la carne de la realidad; es como una sustancia interior, invisible, pero que a los ojos del pintor verdadero, nato, parece manifestarse, ofrecerse. Se diría que el pintor puede ver, por un milagroso acto de transparencia, ese *Agua* escondida como un tuétano. Porque el pintor la percibe, pero la percibe hundida, fundida en el cuerpo duro y hermético de la realidad, debajo de su hermosa corteza, latiendo, sí, pero no como un corazón, no como algo sensual, sino latiendo como un alma.

Me daba cuenta de que Tiziano, cuando pinta un terciopelo, no sólo percibe unos pliegues, unos relieves, unos colores, unas sombras, unas luces, o una sensación táctil, de material bien caracterizado, sino que hunde su pincel hasta tocar, diríamos, un agua de fondo; cuando pinta una armadura parece bajar a un pozo abandonado y rico; cuando pinta una mirada parece pasarse por la orilla de una laguna solemne.

En el sentimiento propio del escultor me parecía ver el mismo pasmo ante el alma entrevista de la realidad, pero comprendía que para el escultor, ese alma era, decididamente, otra, no ya húmeda, tiernamente húmeda, sino autoritaria, firme, de *Tierra* maternal y ciega. Más allá veía al poeta, embriagado por el vívido soplo del Aire, no de un aire delgado, sino lleno, lleno de una metafísica balbuceada, entrecortada. Más lejos aún adivinaremos al músico, pero, ¿qué quiere este hombre?, o mejor, ¿qué escucha?, porque lo que quiere ya lo sabemos, nos lo han dicho: quiere unas “matemáticas del alma”. Pero, ¿de dónde brota su sentimiento, de qué *materiales* se alimenta su sentimiento? Todo cuanto se ha intentado decir sobre la música, sobre el sentimiento de la música, recae invariablemente en una geometría, en una abstracción, en una ciencia. ¿Estamos, por fin –como parece desearse-, delante de un sentimiento artístico puro, *incomunicado*? Si no hubiese existido Mozart, yo mismo podría caer en la tentación de alejarme de la realidad y pasarme sin ella, a cambio de unos deleites sonoros; pero Mozart nos demostró que la música, la rigurosa caja de la música puede ser poblada, *habitada* sin ser destruida. Sólo me faltaba, pues, poder aceptar que la música dependiera del más fantasmal de los cuatro elementos; sí, fantasmal, ya que el *Fuego*, aunque visible, no acababa de ser una presencia absoluta y, sobre todo, no logra... permanecer. De esa manera quedaría como conclusa, como cerrada, no una *teoría* sobre el origen natural de las artes, sino una... *sospecha*. No me encontraba muy seguro de que fuera verdaderamente ése el origen del sentimiento musical, ni siquiera de aquellos otros de la escultura y la poesía, ya que había llegado a ellos por deducción, por extensión, y yo dudaba siempre de todo lo que no tuviera un nacimiento directo, animal. Sólo había podido escuchar en mí uno de esos sentimientos: el de la pintura. Y ahora, en Venecia, además de escuchado, me parecía *visto*.

No, no había en la fatalidad de la verdadera creación, *arte* alguno. El arte artístico existía, sí, había existido siempre, pero se trataba sólo de una competencia, de un propósito, de un mérito, de una voluntad del espíritu, de una serie de ocupaciones espirituales que, ingenuamente, los historiadores habían identificado con la creación. Tales artesanías han podido tener ciertos contactos fríos, ilícitos, con la realidad, y han jugado algunas veces a ser ella, a disfrazarse de ella (esta falsa participación de la realidad en el arte es lo que dio a los obcecados estetas un concepto tan malo de lo real y un amor tan puro por el arte, por el arte artístico, por el arte sin realidad, ya que ante lo ficticio de esa relación que se ha llamado “realismo” decidieron dudar de la realidad y no del arte), y esas artesanías, en efecto, no han dependido nunca de lo real; la

creación, en cambio, no puede ser otra cosa que realidad, que dependencia absoluta de la realidad.

El creador no es un hombre que construye cosas –como es un hombre que construye cosas el artista-, sino un hombre que espera, que cree, que cree en un alma de la realidad y la espera. “Se oye, no se busca”, parece ser que dice Nietzsche. El alma misma de la realidad quiere ser escuchada y, a su vez, escucharnos; para ello, para esa comunicación nos propone algunos senderos materiales: la poesía, la pintura, la escultura, la música. Esos senderos no han sido ideados, inventados por el hombre, sino donados por la naturaleza real misma; por eso no podemos andar por ellos caprichosamente, por gustosidad íntima, ni por vanidad personal, ni por voluntad propia, ni por juego alegre o doliente, sino por obediencia. Ser artista creador no es robarle cosas a la realidad –para luego ser utilizadas en la cínica composición de una obra-objeto-, no es aprovecharse de la realidad, sino aceptarla. No se trata de ahondar en la realidad y perderse en su fondo, perder entonces la realidad externa y aparente, sustituirla por su fondo, por un fondo que, sin ella, sin su carne y su piel, no es más que una abstracción; algo que ha podido, a veces, tentar al mecanismo cerebral, intelectual, del pensamiento y, por lo tanto, al artista artístico; no se trata –como intentara el surrealismo- de subir a la superficie lo profundo de la realidad, pisoteándola de pasada, es decir, colocando encima lo de debajo, en un vistoso acto subversivo, ligero y necio. El creador es siempre obediencia. La creación brota siempre de un sentimiento y el sentimiento es, claro está, obediente, apegado a su raíz, mientras que el mecanismo cerebral del pensamiento, que es de donde brota el arte artístico, es desobediente y despegado; el sentimiento se ajusta, se aprieta, se aferra, se humilla a lo real, mientras que el pensamiento se separa, se independiza orgullosamente de lo real hasta abismarse. Toda creación verdadera es, pues, servidumbre libre y alegre ante lo real; sólo así la realidad podrá recibirla en su seno, sumarla a su cuerpo.

Me iba de Venecia habiendo comprobado lo que ya sabía desde siempre y nunca me atreviera a comprender del todo: que la pintura no brota de un sentimiento de los colores, ni de la luz, ni de la forma, es decir, de ningún sentimiento de lo visible; pero tampoco brota de un sentimiento nuestro... *ideal*, espiritual, imaginativo ni artístico, sino de un sentimiento mucho más encarnizado. La realidad, como vimos, es una y única, pero está formada de cuatro almas vivas; el pintor percibe allí, no ya en el fondo, sino en el centro de ella, una de esas almas materiales; es la energía que le llevará a la *contestación* de la pintura; pero él, el pintor, no busca la pintura, no persigue la pintura y, mucho menos, el cuadro; la pintura y el cuadro es lo que recibimos del pintor, pero no lo que el pintor quiere, es más, lo recibimos porque él no lo quiere. Pero tampoco quiere conquistar la realidad, sino sumarse a ella, pertenecerle, ser real, realmente real. Sus obras son como unos *bocetos provisionales* para un contacto efectivo, para una comunión efectiva, de hombre y realidad. Pero, al hombre, ser real le es muy difícil; ese mismo a quien llamamos hombre común, y que suele estar muy satisfecho de su solidez, de su corporeidad indiscutible, vemos que ha confundido, a menudo, lo que no es más que inmediato y urgente con lo real, y así, ebrio de *realismo*, la realidad se le va de entre las manos. El hombre artista-creador, más bien por el contrario, es consciente de esa dificultad de encarnación en lo real, y sólo entra en su espesura de bosque conducido por un brazo muy firme, casi materno, fundamental, elemental. Para el pintor, ese elemento conductor es... *lo acuoso*, que, lentamente, parece ir delectándose lo demás, lo total.

