

Cuatro clases de arte en memoria de Carlos Clavería

Fui de los últimos que hablaron con Don Carlos Clavería, y casi seguro el postrero con quien sostuvo una charla intelectual. Coincidimos, ya tarde, a la salida de la Facultad desierta, con paquetes de ejercicios bajo el brazo. El departir resultó premonitorio en los pasillos y en la plaza solitaria. Se trató de Literatura, de Arte, de hombres, como en una despedida; de lo nada y lo mucho que vale todo, como en un balance de cierre; de la muerte, como paz y fin. Sus palabras acerca de Paul Valéry, sobre *La joven Parca* y *El Cementerio marino*, fueron lección magistral postrera e inadvertida, deslizada con sencillez en la íntima amistad. Aprendí mucho, no datos, sino humanidad profunda de la madurez suprema de los últimos momentos.

Recordar a Don Carlos Clavería con un frío artículo erudito, de materia distante a la suya, es apreciable homenaje. Pero su personalidad y las circunstancias evocadas inclinan a otra ofrenda más cálida y próxima. Se trata de unas simples clases de Arte, ya profesadas en las aulas con él compartidas. Si la razón de ser de un profesor es explicar, y si esto constituye su mayor contribución y su más directo riesgo, también la clase puede ser el obsequio más idóneo.

La elección de las que siguen entre las de orientación más psicológica y literaria, no pretende emulación, sino prolon-

gación de aquel departir en que me deleitó con la última de las suyas, inigualable.

I

UN ARQUETIPO FEMENINO EN EL ARTE: SALOMÉ

A través de buena parte de la Historia del Arte deambula una extraña mujer con dos cabezas, una la suya y otra cortada de un recio varón. Vaporosamente vestida, y a veces desnuda, danza con ella en las manos, la contempla extasiada en una bandeja, la atraviesa con las pupilas aceradas de sus grandes ojos negros y rasgados, y sus carnales labios se contraen en mohín de helada y malsana lubricidad. Sus figura es tensión sensual condensada, elegante, exquisita, perversa. Fina como gamo, reptiloide, felina, deliciosa, cruel, atractiva y absurda, contradictoria, sofisticada, obsesionante, delgada y maldita, es el espejo de todos los encantos de las tinieblas, jarrón de las flores del mal. Esa mujer equívoca es Salomé.

Según la Biblia era hija de Herodías la adúltera e hijastra del déspota Herodes, rey de Judea. Pero tuvo muchas antecesoras célebres e innumerables continuadoras. Porque Salomé es ante todo una radical posición femenina ante el hombre, una de las maneras rotundas y universales de ser que se repiten siempre y en todas partes, con ineludible fatalidad para quien la encarna y para quien la sufre. Es un arquetipo.

La historia de la Salomé bíblica asegura que Herodes se había amancebado con Herodías; aunque escuchaba con simpatía las palabras de San Juan el Bautista. Pero como le afeaba su conducta, las relaciones se agriaron:

«Herodes había prendido a Juan, y le había aprisionado y puesto en la cárcel, por causa de Herodías, mujer de Felipe su hermano. Porque Juan le decía: no te es lícito tenerla. Y quería matarle, mas temía al pueblo; porque le tenían como a su profeta. Mas celebrándose el día del nacimiento de Herodes, la hija de Herodías danzó en medio y agradó a Herodes.

Y prometió él con juramento de darle todo lo que pidiese. Y enviando, degolló a Juan en la cárcel. Y fue traída su cabeza en un plato, y dada a la muchacha; y ella la presentó a su madre» (*Evangelio según Mateo*, XIV, 3-11).

La iconografía de San Juan es muy extensa, variable con las épocas. En el Renacimiento y el Barroco es casi un angelote que juega con su primo Jesús. También se le ve en la inscripción de su nombre en el Templo, la liberación de la matanza de los Inocentes; el retiro, penitencia y predicación en el desierto, en sus tratos con Herodes, en el bautismo de Cristo, el entierro de sus despojos y su aparición en el descenso al Limbo. En las representaciones aisladas es un hombre casi salvaje, de largos cabellos y barba descuidados, recubierto por una piel sin curtir, hosco, exaltado, intensamente varonil. El ciclo artístico de su martirio contiene numerosas inexactitudes, como la presencia en la mesa de Herodías, o Salomé que recoge la cabeza cortada en la prisión.

Quizás nadie comprendió el drama como Ortega y Gasset en las seis exiguas páginas que le dedicó en sus *Estudios sobre el amor*: «El dato esencial de su leyenda, la clave del mecanismo psicológico, está en el hecho de que Salomé obtiene todas sus demandas. Como para ella desear es lograr, han quedado atrofiadas en su alma todas aquellas operaciones que los demás solemos ejercitar para conseguir la realización de nuestros apetitos. Las energías, de esta suerte vacantes, vinieron a verterse sobre la turbina del deseo, convirtiendo a Salomé en una prodigiosa fábrica de anhelos, de imaginaciones, de fantasías. Y esto significa una deformación de la feminidad. Porque la mujer normalmente imagina, fantasea menos que el hombre, y a ello debe su más fácil adaptación al destino real que le es impuesto».

La psicología básica de Salomé es su escasa diferenciación erótica. Los límites entre la mujer y el varón son muy poco concretos en ella. Contra la posición femenina de amar y sentirse poseída, Salomé siente el imperativo masculino de dominar, de ser amada, de imponer su tiranía. Pero no sería mujer si no precisara entregarse a otro de algún modo, y por su temperamento imaginativo y frígido lo hace a un fantasma

de su propia elaboración. Así naufraga su ser en una dimensión irreal, ya que no existe hombre que coincida con la imagen de su cerebro. Por eso se siente desgraciada, arrastra una malhumorada y displicente existencia en medio de la opulencia, siente la vida vacía porque proyecta su inútil ensueño en los varones que la rodean como si probara trajes inadecuados.

«Salomé es fantaseadora a lo varonil, y como su vida imaginaria es lo más real y positivo de su vida, contrae en ella la feminidad una desviación masculina. Añádese a esto la insistencia con que la leyenda alude a su virginidad intacta. Un exceso de virginidad corporal, una inmoderada preocupación por prolongar el estado de doncellez, suele presentarse en la mujer al lado de un carácter masculino. Mallarmé vio ciertamente suponiendo a Salomé frígida. Su carne, prieta y elástica, de finos músculos acrobáticos —Salomé danza—, cubierta con los resplandores que emanan de las gemas y los metales preciosos, deja en nosotros la impresión de un reptil inviolado» (Ortega).

Un día conoce a Juan y cree que su fantasma ha tomado cuerpo. Triste error, porque el Precursor sólo coincide con ella en que es un varón distinto a los demás, «que pertenece a un nuevo sexo desconocido. Otro síntoma de feminidad deformada. El Bautista es personaje peludo y frenético, que vocea en el desierto y predica una religión». Entonces explota la tragedia: Juan pierde su cabeza, Salomé alcanza a la vez la cumbre de su triunfo y el abismo del fracaso.

Salomé no es única en la Biblia, tiene en Judit una hermana mayor, diestra también en cortar cabezas, y frecuente tema artístico de enfoque muy semejante. Ciertamente que la movió el impulso de salvar a su pueblo del ejército asirio que lo amenazaba, pero mintió descaradamente, hizo falsas promesas al enemigo en nombre de Jehová, y los medios que utilizó definen a un impresionante carácter, no muy inclinado a la bondad.

Nada más expresivo que las palabras del *Libro de Judit*. Era una viuda de extraordinaria belleza, que vivía reti-

rada haciendo penitencia. Pero cuando madura su plan pone manos a la obra «Y bajando del oratorio a su habitación, se quitó el cilicio, y desnudóse de los vestidos de viuda, y lavó su cuerpo, y ungióse con unguento precioso, y repartió en trenzas el cabello de su cabeza, sobre el cual púsose una riquísima cofia; y atavióse con sus vestidos de gala, calzóse sus sandalias, púsose sus brazaletes, y las manillas y los zarzillos, y las sortijas, sin omitir adorno alguno» (*Judit*, X, 1-3). Luego se añade con fina observación: «Al llegar a la puerta de la ciudad, hallaron a Ocías, y a los ancianos de la ciudad, que la estaban aguardando, los cuales, así que la vieron quedaron en extremo asombrados de su hermosura» (X, 6-7).

La primera reacción de los asirios fue detenerla, mientras ella les aseguraba que tenía la intención de pasarse. Pero «Así que oyeron aquellos soldados sus palabras, quedaron contemplando su cara, y se les leía en los ojos el pasmo: tan encantados estaban de su rara belleza» (X, 14). Lo mismo sucede cuando la presentan al general: «Apenas estuvo ella en su presencia, quedó Holofernes inmediatamente preso de sus ojos» (X, 17). «Decíanse unos a otros: «No hay en el mundo mujer semejante a ésta en la gentileza, en la hermosura del rostro, ni en el hablar discretamente» (XI, 18-19). «Después de haber echado una mirada sobre él, le hizo una profunda reverencia» (X, 20).

La intriga avanza, Judit responde a los ardientes deseos de Holofernes que hará «todo lo que él guste y mejor le parezca, y cuanto sea de su agrado», y tras nuevo acicalamiento «conmovióse el corazón de Holofernes así que la vio». La ingenuidad del feroz y sagaz general ante la bella se define con agudos trazos, dignos de novela o película psicológica: «Y Holofernes estaba tendido en la cama, durmiendo profundamente, a causa de su extraordinaria embriaguez». Judit ordenó a su criada que esperara afuera, «se arrimó al pilar que estaba a la cabecera de la cama de Holofernes, y desató la espada que colgaba de él, y habiéndola desenvainado, asió a Holofernes por los cabellos de la cabeza... y dióle dos golpes en la cerviz, y cortóle la cabeza, y desprendiendo de los pilares el cortinaje, volcó al suelo el cadáver, hecho un tronco. De allí a poco salió

y entregó la cabeza de Holofernes a su criada, mandándola que la mentiese en su talego» (*Judit*, XII).

Judit, que recurre a procedimientos similares a los de Salomé para librarse de un enemigo, es casi su desdoblamiento psicológico. Confirma su frigidéz que no se entregará a Holofernes, y que a pesar de su belleza permaneciera viuda hasta su muerte a los ciento cinco años.

También la Biblia trata de otro hombre en extremo varonil, que por su necia confianza en otra mujer pierde la vida por los manejos de ésta con su cabeza. Es el incauto Sansón que declara a Dalila: «Nunca a mi cabeza llegó navaja; porque soy nazareno de Dios desde el vientre de mi madre. Si fuera rapado, mi fuerza se apartaría de mí, y seré debilitado, y como los demás hombres. Y viendo Dalila que él le había descubierto todo su corazón, envió a llamar a los príncipes de los filisteos diciendo: «Venid esta vez, porque él me ha descubierto todo su corazón... Y ella hizo que él durmiese sobre sus rodillas; y llamado un hombre, rapóle siete guedejas de su cabeza, y comenzó a aflijirlo, pues su fuerza se apartó de él, y sacáronle los ojos, y le llevaron a Gaza; y le ataron con cadenas, para que moliese en la cárcel» (*Jueces*, XVI, 18-21).

Las numerosas variantes del drama arquetípico de Salomé pueden ser el origen de la frase familiar de «perder la cabeza por una mujer». Este tipo de mujer vampiro, esa sádica que goza en la destrucción del cerebro del hombre al que cree amar, con fría y torcida pasión, se mantuvo en la literatura y el arte —reflejos de la vida real— hasta los tiempos actuales.

En relieves y miniaturas medievales se ve a una bella que cabalga sobre un serio personaje que anda a cuatro patas: es el filósofo Aristóteles que consiente en rebajarse al nivel del bruto para satisfacer un capricho de su amante, otro ejemplo de mujer que corta la cabeza en sentido figurado al destruir su racionalidad. La protagonista de la novela *Sinué el egipcio*, basada en un texto faraónico y trasladada a la pantalla con escaso acierto hace unos años, disfruta destruyendo sistemáticamente las más hondas convicciones del protagonista. On-

fala vistió de mujer a Hércules y le hizo hilar, mientras ella reía a carcajadas. La Salambó de Flaubert, la Antinea de Loti, son otros ejemplos de fémina terrible. En los libros de caballerías suele aparecer una dama tranquilamente sentada en el bosque que, sin saber por qué, sostiene en su regazo la cabeza cortada del amante. También la tiene la Mujer del Cráneo de la catedral de Santiago de Compostela.

Las Mata Hari, la bella espía que trastorna a los ingenuos que no ignoran el final de su aventura, son parientes de Salomé que reaparecen periódicamente. Un feroz anhelo de vindicación femenina mueve a estas mujeres que directa o indirectamente apetecen la cabeza del hombre. Conocen y dominan bien casi todas las cualidades masculinas, pero en su tipo de inteligencia y en su voluntad hay algo que les escapa, y que por lo tanto las atrae y desean su posesión por encima de todo. Por eso el intelectual es su blanco preferido, y el más expuesto, porque las mentes privilegiadas son con frecuencia ingenuas y débiles.

Las peligrosas cazadoras de cabezas no sólo pertenecen a la ficción o al carácter, las hay muy reales. Sus hazañas yacen olvidadas en el polvo de los archivos criminales y en las historias clínicas de los manicomios. Algunas son más conocidas. En los días de la Revolución francesa un grupo de mujeres quiso captar para su causa a un destacamento de caballería real; no lo consiguieron hasta que una muchacha improvisó una danza que, según se dice, habría hecho temblar al propio San Antonio Abad, mientras pedía la cabeza del rey. La argucia convenció a los militares.

Por aquellos tiempos pareció resucitar Salomé en la famosa Anne-Joèphe Terwagne, más conocida por Théoigne de Méricourt. En Londres y París fue amante de aristócratas, y luego de la mayoría de los próceres de la Revolución. Era una demente furiosa, y como la mayoría de su clase, lesbica ninfómana, cargada de tal odio hacia el hombre, que estalló en demencia criminal. En 1792 dirigió un ataque victorioso contra las Tullerías al frente de 8.000 mujeres; no se perdía ejecución y provocaba cuantas podía. En una cárcel encontró a un desdichado flamenco desconocido y le acusó de ser su primer

seductor (en realidad fue un inglés), lo decapitó en público con sus propias manos y danzó con su cabeza entre chorros de sangre y en pleno éxtasis delirante.

También aparece en el arte la reacción del hombre, y la cabeza cortada de Medusa en manos de Perseo es la contrapartida de Holofernes y Juan. El clasicismo antiguo, cuadros del Renacimiento y del Barroco —uno atribuido a Leonardo—, el Perseo de bronce de Benvenuto Cellini, jalonan el tema de obras maestras, aunque nunca alcanzan la trágica profundidad de Salomé y sus compañeras.

A veces el varón quiso condenar a la maldita mujer, que muy a su pesar le atrae como la luz a los insectos nocturnos. El cuento de *Las zapatillas rojas*, magistralmente actualizado en el cinematógrafo inglés, es la versión popular de la leyenda en que Salomé (aunque no se llame así en esta variante) se ve obligada a bailar sin poder detenerse desde el momento en que calzó unas zapatillas mágicas. En Lérida existe la tradición de que Salomé fue condenada a bailar sin parar por el mundo, hasta que al cabo de siglos lo hizo sobre las aguas heladas del Segre, que se abrieron y la ahogaron.

Tampoco faltan intentos de salvación. Kundry es un extraño personaje del *Parcifal* de Wagner, de doble personalidad según caiga o no bajo el sortilegio de un mago perverso. A ratos es una buena muchacha, pero en otros arrastra a la perdición a los Caballeros del Santo Graal. En la ópera wagneriana es la reencarnación de Herodías, condenada a vagar por el mundo en castigo de sus crímenes y por suponerse que se encontró con Jesucristo camino del Calvario y se burló de Él. A pesar de todo, al final del drama le llega la muerte junto con el perdón y la salvación.

El análisis psicológico y artístico de este tipo femenino, que por fortuna no es general ni siempre tan extremado, sería inacabable. Porque entre fantasía y realidad reaparece de vez en cuando esa «Salomé que no ama a Juan Bautista, necesita ser amada por él, precisa apoderarse de su persona, y al servicio de este anhelo masculino pondrá todas las violencias con que el varón suele imponer al contorno su voluntad.

Ved por qué, como otras un lirio en las manos, lleva esta mujer una cabeza segada entre sus largos dedos marmóreos. Es su presa vital. Rítmico el paso, ondulante el torso, corvino el rostro hebreo, avanza por la leyenda, y sobre la cabeza yerta, de ojos vidriosos, se inclina su alma con rapaz encorvamiento de azor o de neblí... Tal fue el trágico *flirt* entre Salomé, princesa, y Juan Bautista, intelectual».

II

UN MEDIO DE EXPRESIÓN: LA PENUMBRA DE REMBRANDT

«¡Cuánto viento hace! ¡Cómo gira el molino! Pocas fueron sus impresiones de niño. Allí nació y lo único que sabía es que no debía jugar delante del molino; a los niños no les estaba permitido acercarse a las movedizas aspas. Por dentro podrían trepar por las escaleras, perseguirse unos a otros, jugar al escondite. Completamente apartado del juego, está un muchacho de quince años, mirando con involuntario parpadeo la flamante luz de la estancia. ¡Con cuánto empeño, vuelto de espaldas a la ventana, trata de aprisionar la mágica luz, tan oscilante y temblorosa! Con una tabla sobre las rodillas y una paleta en la mano busca en aquel lugar pobremente iluminado, materia para cuadro». Así comienza Emil Ludwig su biografía emotiva de Rembrandt. Frases acertadas, porque en el interior de un molino holandés, apenas iluminado por la estrecha rendija que vierte luces doradas de reflejos de sol de ocaso, que rompe glorioso las nubes de tormenta, y en el interior de un niño que supo ver la poética e inmensa trascendencia de tan pocos elementos, se esconde el secreto de una vida rica, profunda y disparatada, y de un arte inmortal.

Sus antepasados fueron oscuros, trabajadores y silenciosos. La abuela había traído, desmontado, el molino desde el Norte, y lo instalaron junto al gran río que procedente de Alemania pasa por Leyden en busca de las costas del Mar del Norte. Por eso lo conocían como «el molino del Rhin». El

padre se llamaba Harmen Gerritsoon y añadió a sus apellidos el nombre del molino, van Rijn (del Rhin). Al chico, que tenía ocho hermanos, le bautizaron con un raro apelativo, Rembrandt, que no ha vuelto a llevar otro holandés importante, le añadieron Hamerzsoon (o sea, «hijo de Hamer») y conservó el de van Rijn. Así se llamó aquel pintor genial: Rembrandt Hamerzsoon van Rijn, con nombre extraño, nombre de molinero, de molino y de río.

Su vida es demasiado conocida para resumirla aquí. Dicen poco los acaeceres de un niño precoz, que estudió en la Academia de Leyden, fue luego discípulo de maestros secundarios, Lastman entre ellos (más conocido por esta circunstancia que por su obra), que nunca salió de Holanda y se limitó a vivir entre Leyden, Amsterdam y sus alrededores, que tuvo éxitos, fue temperamento extraño, sufrió la persecución de sus conciudadanos y murió pobre y solo como un mendigo. Menos importancia tienen los datos rutinarios: nacimiento en Leyden el 15 de julio de 1606, entierro en Amsterdam el 8 de octubre de 1669, etc.

La historia de Rembrandt es otra, la que transcurre en la intimidad metafísica de la penumbra, en ese binomio de tinieblas y de luz dorada que dialogan y se compensan, equilibrio supremo de los opuestos. Penumbra de las mal ventiladas habitaciones del molino natal, donde vibran el aire y la luz en el trémulo ambiente que le fascinó desde niño. Penumbra fantástica de las calles de Amsterdam, de sus canales y brumas, de la casa de oscuro ladrillo almoneda de acreedores voraces, edificio vacío de sentido que hoy muestran como curiosidad a los turistas al paso de una barca motora cerca de un malecón. Penumbra sobre todo de su alma, de ese espíritu que se asoma una y otra vez desde el fondo pardo oscuro de sus numerosos autorretratos, donde con casco, turbante o pañuelo, con cadena al cuello o mil atuendos inverosímiles, nos sale al paso su aguda mirada obsesiva, acaso para explicarse, preguntar lo inefable al que lo contempla, quizás para revelar inútilmente a la mayoría el secreto de la vida interior, de la trascendencia que sólo se conoce a fuerza de dolor y de renunciaciones, y que él poseyó como pocos.

Pintaba escasas cosas externas: ¿dónde está el alma de los árboles, de las casas o de las nubes? La tienen sin duda, pero él encuentra más accesible la del hombre, la expresión de un rostro de nariz abultada y pelo hirsuto, labios hinchados y manazas torpes, como cuando él mismo era joven; o el cambio cuando el rostro sonríe en los breves momentos de dicha—años de matrimonio con Saskya, de éxito de pintor de moda, de coleccionista de objetos raros y preciosos—, y sobre todo, cuando se asoma al espejo sucio y oxidado y de preludios del más allá empezado a presentir aquí, de conocimientos supremos que sólo concede la intensa vida interior en la contemplación del Cosmos a través de la pequeña rendija del yo, esa revelación de lo absoluto que mata para siempre la sonrisa.

En mucho mayor grado que en cualquier otro pintor, la obra de Rembrandt nos muestra una apariencia que sólo es medio imprescindible para alcanzar su ser secreto; es una ventana abierta en los linderos del mundo en que vivimos prisioneros y el comienzo de oscuras extensiones que no abarca la simple razón. En ella empiezan los misterios más allá de nuestras percepciones normales y se prolongan en tenebrosos infinitos, porque Rembrandt poseyó visión y técnica que posibilitan en sus cuadros el paso de lo visible a lo invisible y la inmersión de éste en lo desconocido. Sus leves veladuras se exaltan en dulce luz dorada o se oscurecen en tinieblas, amortiguan la presencia real de las cosas y franquean las puertas de la noche. Renuncia a la imitación de todo lo habitual, y sus materias preferidas son terciopelos, piedras, telas fastuosas, que sumen la mirada en una profundidad imprecisa y blanda, en honduras de silencio; o piedras preciosas, perlas, oro y plata, todo lo que durmió largo tiempo en los negros arcanos de la tierra o del mar, y que surgió de las profundidades para quebrar la luz en destellos. Y somete ese mundo a la alquimia de sus pinceles para extraer una nueva e ignorada sustancia, la quintaesencia que petrifica en sus visiones:

Toda esta magia tiene su explicación técnica sencilla, que heredó de otros. La pintura depende de las leyes ópticas y

posee sus posibilidades y limitaciones. Por eso debe elegir entre dos principios opuestos que dividen a los pintores en «valoristas» y «coloristas». En el primer caso se trata de expresar las sombras y las luces y pasar de unas a otras por sutiles e infinitos matices (con mayor propiedad, «valores»), como hizo Rembrandt; pero este delicado procedimiento está reñido con la intensidad y, sobre todo, con la diversidad del color. Se pueden lograr maravillas de modelado, espacio, profundidad, expresión poética deliciosa del mundo visible o soñado, pero hay que sacrificar la policromía, elegir un par de colores dominantes, generalmente uno cálido y otro frío, uno claro y otro oscuro, como el castaño profundo y el amarillo dorado del pintor holandés; a lo sumo, como él hizo, es posible añadir un detalle discreto y limitado de otro tono, como el rojo.

En cambio, el color intenso, claro y cambiante, exige su extensión en superficies sin claroscuro ni sombras; volumen y profundidad deben sugerirse por el escalonamiento de los tonos, por ejemplo, los naranjas y rojos para las luces y los primeros términos, verdes y amarillos para los intermedios, y azules y violetas para los últimos planos y las sombras. Lo que no puede hacerse es mezclar negro o blanco con los colores para obtener grises que evoquen modelados, porque el resultado sería lo que en lenguaje de taller se llama «un guiso sucio», o una estampa de almanaque. Y es también obligado que el paso entre dos colores cálidos (lo que se llama «intervalo») se verifique por un tono frío que cubra un espacio ni demasiado amplio ni excesivamente estrecho, porque si no resultaría una especie de caótica macedonia de frutas chillonas y ácidas a la vista.

Ninguno de estos procedimientos antagónicos supera al otro, con ambos pueden lograrse expresiones muy hermosas, se trata únicamente de la necesaria elección que cada cual debe hacer de acuerdo con su temperamento y con lo que pretenda decir. Leonardo da Vinci, Rembrandt, fueron valoristas supremos; los miniaturistas medievales y los impresionistas del siglo XIX militaron en el campo del colorismo. La conjunción de los dos sistemas es inaceptable en teoría y casi

imposible en la práctica; pero siempre hay excepciones, y algunos artistas lograron armonías más o menos conseguidas, como Brughel el Viejo, aunque sus cuadros cargan el acento en otros aspectos que disimulan y disculpan la transgresión de la ley.

Rembrandt utilizó por lo tanto una técnica que por conocida y elemental puede aprender cualquiera en pocos minutos y si es algo hábil, practicar en días o semanas. Pero si el procedimiento explica ópticamente a Rembrandt nada aclara acerca de su poético y metafísico contenido, sólo alcanzable mediante la contemplación intuitiva que conduzca a la íntima comunicación con el alma del artista. El valorismo que utilizó en sus penumbras fue el instrumento inerte, como el objeto cortante que sólo opera maravillas en manos de un cirujano genial.

Curioso destino el de Rembrandt, considerado hoy uno de los máximos artistas de todos los tiempos. Alcanzó pronto la celebridad y la riqueza con obras aceptables, pero que no superan las de sus buenos contemporáneos. «La lección de Anatomía del doctor Tulp» le convirtió en el pintor de moda y le llovieron los encargos; pero todo cambió en cuanto su espíritu empezó a deambular por secretos y más significativos senderos. La famosa «Ronda de noche» (1643), el enorme cuadro que hoy tiene una gran sala especial en el Rijksmuseum de Amsterdam, abarrotada de gentes de todas partes del mundo, marca la primera llegada a la cumbre de la dorada penumbra, pero el encargo era un retrato colectivo en que cada uno de los componentes de una milicia cívica pagaba su parte, exigía el parecido exacto y halagadoras concesiones a la máxima dignidad y heroicidad. En cambio, Rembrandt aprovechó el pretexto para crear una obra maestra en que no tuvo en cuenta los florines que pagaba cada uno, cantidades iguales para que le retrataran de idéntico tamaño y nitidez que a los demás, no para ser relegados a un fondo misterioso en compañía de sombras extrañas, de las que surgen seres inexplicables, como el raro y luminoso personaje femenino.

El delito era muy grave para aquellos obtusos y tacaños comerciantes, y poniéndose en su mezquina y miope mentali-

dad hay que reconocer que tenían cierta razón. Rembrandt fue para ellos un estafador, un loco, motivo de escándalo y escarnio. Le retiraron los encargos, se alejaron los amigos, la falta de dinero le acarreó las deudas, los juicios, los embargos, y desde entonces se fue sumergiéndose en las sombras de la desgracia, de la muerte que apresaba a su familia, de la bancarrota y la amargura, hasta hundirse en las penumbras del maravilloso ocaso de los últimos años de su vida, la genial época de sus mejores autorretratos, del Cristo que se revela en efluvios de luz divina a los peregrinos de Emaús, de los ancianos fatigados, venerables y abstraídos, que se calientan vencidos junto a la chimenea de una mísera estancia, o de filósofos que meditan la lectura en una habitación irreal, antro con escalera de caracol, que tantos psiquiatras consideran excelente alusión gráfica a la subconsciencia.

La estatua oficial del pintor se eleva hoy en el centro de la *Rembrandtplein* o plaza de Rembrandt, un amplio espacio cuadrado en el laberinto urbano de Amsterdam. Es un monumento anodino, frío y formulario, como el de tantos reyes, políticos, héroes y científicos a quienes nadie hace caso al pasar. Feo pedestal de piedra, escultura de bronce declamatoria y vacía. Por ironía, la *Rembrandtplein* es el centro del barrio digamos «alegre» de la ciudad, paseo obligado de *tedy boys*, de melenudos de rostro desafiante y de mujeres despreocupadas y provocativas, sede de cabarets de entrada misteriosa y escaparates con fotografías escandalosas, y donde sólo queda un café donde unos músicos ponen aún la nota melancólica, en un armonio y un par de violines, de un viejo vals vienés o de una canción de amor francesa pasada de moda.

Rembrandt no está allí, ni siquiera resta su más leve recuerdo. Hay que buscarlo lejos del ruido, de las riquezas y vicios del primer puerto de Europa, al margen de vidas que se consumen vertiginosamente en la última extravagancia, calcidoscopio de todos los disparates, hoy de moda, mañana olvidados. Debe irse —ya fuera de los museos— a los lugares donde la existencia sigue siendo como entonces, como siempre. Hay que hurgar sobre todo en las penumbras donde aún quedan prendidos jirones de su alma, de aquél espíritu de

niño melancólico con arrebatos de entusiasmo, con caprichos de caros juguetes de colores irisados, de adolescente que no supo vivir, de chico antojadizo que creció para pintar y madurar en la plenitud de la muerte.

No es difícil hallar esos rincones, los hay muy cerca, en las calles silenciosas, en muchas de las orillas de las noventa islas de Amsterdam y de sus innumerables canales unidos por cuatrocientos puentes, bajo los árboles que se reflejan en sus aguas verdosas y tranquilas, en esa paz remansada, que parece inverosímil contraste con lo que ocurre pocos metros más allá, y donde los siglos sólo han añadido las filas de coches aparcados ante un contador a tanto de *gulder* la hora.

Pero si de verdad se quiere evocar el espíritu del pintor, el que se creería perdido entre el tremolar del maquinismo, el viajero debe buscar con amor y silencio en los molinos. Es preciso rechazar los modernos, pese a su gracia y a sus vivaces colores, y entrar en los antiguos, como en el negruzco que existe no lejos de Amsterdam, anacronismo junto a la trepidante autopista de La Haya, o el que casi cierra la calzada al entrar en Delft desde el Norte.

En ellos hay paz, profundidad, olvido, sobre todo penumbra. Hay que meditar en esos molinos viejos de personalidad infinita, como barcos de vela en mares azules de cielos, o faros en los *polders*, que se yerguen como torres de homenaje de castillos menestrales; mezcla de atalaya y espantapájaros, émulos de siluetas de campanarios de iglesias. En esos monumentos campesinos que son breve cumbre en la inmensa llanura verde moteada de vacas; molinillos de las nieblas, colador de aguas de canales casi inmóviles, ruedas de carros del firmamento andariegas por ráfagas de arreboles; engranajes de soles que caen rojos, de arco iris; anemómetros contadores incansables del viento, lentos acuñadores de monedas fraccionarias que acumulan por celemines y vueltas. Escape de reloj de cuatro saetas y esfera de números de estrellas, de tic-tacs sordos que muelen sin prisa siglos implacables; flautas quejumbrosas con agujeros de ventanucas en que soplan las sinfonías de los vendavales del Norte; fantasmas gigantes con

vísceras de escaleras curvadas que aprisionan infinitos matices de penumbra.

Allí se halla el secreto de Rembrandt, en los molinos envueltos en tormentosos atardeceres dorados, que le revelaron su luz inigualable. Porque si se quiere comprender la verdad de un hombre hay que remontarse a sus orígenes. Y aquel muchacho nació, jugó y pintó en un viejo molino a orillas de las aguas del Rhin, que un poco más allá de su cuna se pierden anchas y tranquilas en las costas de Holanda.

III

UNA PROYECCIÓN HUMANA: GILLES Y WATTEAU

El simple estudio erudito de las obras de arte, reducido al autor, fecha y tema, apenas dice nada sobre su verdadero significado. Pero si se afina el análisis cultural y humano, se llega pronto a resultados extraños que acaban justificando la auténtica lógica de lo que a primera vista era banal o absurdo. Sólo entonces se logra la aproximación a la producción maestra. Un buen ejemplo, entre infinitos, es el cuadro de «Los actores italianos», de Watteau, retrato colectivo de un grupo de estos artistas. La exposición previa de estos tres términos es necesaria para alcanzar luego su auténtico contenido.

Jean Antoine Watteau fue un famoso pintor que nació el 10 de octubre de 1684 en Valenciennes, seis años después de que la ciudad fuera conquistada e incorporada a Francia por Luis XIV. Por lo tanto, era un belga valón, y como muchos grandes artistas franceses, un extranjero. Fue dibujante precoz, en 1702 se trasladó a París para seguir su carrera, allí estudió con Claude Gillot, que despertó sus aficiones por la Comedia Italiana. Más tarde, Claude Audran, conservador de las colecciones reales, le abrió las puertas del palacio del Luxemburgo, donde descubrió la pintura de Rubens. Un aficionado entusiasta, Crozat, le ayudó y le orientó hacia el género pictórico de las fiestas galantes. Para su buen amigo el

marchante Gersaint pintó una de sus obras maestras, la muestra de su tienda.

Mimado por la aristocracia, de la que se mantuvo espiritualmente distante, ingresó en la Academia en 1717 con el lienzo de «El embarque para Citerea». Pero al margen de los éxitos profesionales su vida era triste; en 1719 visitó Londres para que le reconociera el Dr. Mead, médico de la reina Ana, que nada pudo hacer para remediar la tuberculosis que le aquejaba, y al año siguiente se arruinó en la quiebra de la Compañía del Mississippi de John Law. El 18 de julio de 1721 su dolencia le arrastró al sepulcro tras una vida corta, larga enfermedad, existencia triste, sin esposa y sin hijos. Durante ella realizó numerosos temas militares, escenas de comediantes italianos y franceses, lienzos de fiestas galantes, y en corto período creó la pintura del siglo XVIII. Pero a pesar de sus asuntos preferidos y del erotismo de la época, su arte, de técnica segura, se refugió en un delicado simbolismo poético y jamás fue libertino.

«Los actores italianos», que motiva este comentario, es un cuadro al óleo sobre lienzo de 0'675 × 0'810 m., hoy en la National Gallery de Washington, fechado en Londres en 1720. Lo hizo para el Dr. Mead en los últimos tiempos de su vida, con un brillo en que vuelve a las concepciones realistas de sus comienzos, a pesar de que era casi su despedida de este mundo.

Las vicisitudes de los comediantes italianos en Francia son muy complejas. En 1576 Enrique III trajo la primera compañía de Venecia y la instaló en el Hotel Bourgogne, contra el parecer del Parlamento. Estos comediantes despertaban enormes entusiasmos, pero provocaron tan graves conflictos que fue preciso expulsarlos en 1584 y 1588. La afición los reclamó y Enrique IV volvió a traerlos de Pavía, Mazarino llamó otra compañía en 1645. Tiberio Fiutelli, creador del tipo de Scaramouche, divirtió a Luis XIV cuando éste tenía dos años, pero sus escándalos e intrigas le obligaron a expulsarles con pena durante su reinado: «—Vinisteis a Francia a pie y habéis ganado lo suficiente para volver en carroza—», les dijo. Regresaron una vez más en el siglo XVIII y su éxito fue

tan grande que se ligaron definitivamente a la vida del país y de su imitación nació la Comedia Francesa.

No es extraño que se convirtieran en tema pictórico, exaltado por Gillot y poetizado por Watteau. La escena teatral pasó a la pintura ya desde tiempos griegos y romanos, la iconografía románica y gótica refleja el auto sacramental, obras renacentistas como «La Primavera», de Botticelli, derivan de pantomimas, muchos cuadros de Historia del siglo XIX conmemoran un estreno triunfal. Lo mismo sucedió con la Comedia Italiana, en la que no existía texto fijo, sino un simple bosquejo propuesto a los actores. Cada uno improvisaba los detalles, el diálogo, la acción; creaban sobre la marcha bajo la influencia del público; reflejaban un temperamento propio encarnado en estereotipados personajes universales. De su ingenio surgió la moderna maquinaria escénica, la Opera cómica, la pieza de costumbres.

«Los actores italianos» de Watteau agrupa una serie de estos personajes, desde el loco bufón al mefistofélico judío, en torno a la bobalicona figura de un payaso —Mezzetin, o Gilles en su equivalente francés—, al que señala uno de sus compañeros. La acción anecdótica parece clara: la representación ha terminado, los actores se despiden, uno de ellos hace un ademán hacia el central en demanda de aplausos. Se supone la presencia de un público invisible que se identifica con el contemplador del cuadro. Es un viejo recurso barroco para crear espacio delante del lienzo mediante la mirada de los protagonistas de la obra, que al fijarla ante sí sugieren la presencia de alguien (el espectador) fuera del plano de la pintura.

Estas fichas de datos, que podrían ampliarse fácilmente, sobre autor, obra y modelo, nada dicen de la verdad del cuadro. El primer paso para buscarla es la observación de la reiteración obsesiva en las pinturas de Watteau del personaje central de «Los actores italianos». Con las naturales variantes, reaparece en «El viejo buhonero», a lápiz negro y sangina (Museo Bonnat, Bayona), «El campamento volante» (Ermitage, Lenigrado) donde se le reconoce con un pañuelo en la cabeza y ausente de lo que sucede a su alrededor, en «Los payasos»

(Louvre) donde se supuso que sería el retrato de su amigo Corneille van Clève, rector de la Real Academia, aunque no parece seguro. También se ve con una guitarra en «El amor en el teatro italiano» (Kaiser-Friedrich Museum, Berlín); en «Gilles» o el «Disfraz de Mazzetin» (col Wallace, Londres) donde sabemos que es Sirois, el primer marchante que se fijó en Watteau y le ayudó. La lista completa sería larga y aburrida, puede cerrarse con su «Autorretrato» a tres lápices (Museo Condé, Chantilly), que demuestra la identificación del personaje consigo mismo.

El afecto con que trata esta reiteración, su constante proyección en los personajes y amigos de su mayor afecto, es un toque de atención acerca del profundo significado que tenía para Watteau esa figura de payaso, tomada de la Comedia y, a través de ella, de los viejos bufones que cabriaban con cascabeles cosidos a sus multicolores vestiduras en las cortes medievales. El pintor no buscaba en él la alegría ni la burla, porque comprendía que el papel de bufón y del payaso es muy triste, muy profundo y serio, ya que durante los minutos de su estrafalaria actuación encarnan la grotesca tragicomedia de la vida de la que todos somos actores inconscientes. Como en la Comedia Italiana, existen tipos fijos, argumentos a grandes rasgos, y también en la existencia real hay que improvisar para que el público aplauda, aunque el éxito externo destroce lo más profundo y auténtico del hombre. Así comprendieron el drama de sus personajes Velázquez, Rouault, Picasso, Calderón, Shakespeare, Rusiñol, García Lorca, y tantos más que descubrieron la tierna amargura, la desolación del alma infantil y apasionada, la inmensa humanidad del juglar, del bufón, del payaso.

No cabe duda de que con todos los pretextos biográficos o artísticos que puedan señalarse, Watteau apuntaba mucho más lejos. Nada importa que todos esos cuadros reflejen seres un día vivos, de nombres casi siempre conocidos, porque incluso el máximo realismo retratístico es muy discutible. Aparte de las alteraciones formales de estilización, expresionismo, etc., para manifestar el carácter psicológico del modelo, en todo retrato maestro se advierte la paradójica con-

vergencia de la persona que posa y del realizador, que en cierto modo también se vierte en la obra. «La Gioconda» será Mona Lisa o quien sea, pero es sobre todo el alma de Leonardo; el desconocido «Caballero de la mano en el pecho» es a la vez el propio Greco, acaso su mejor retrato aunque físicamente no se le pareciera.

La proyección del artista en el modelo se acentúa cuando éste es un tipo universal, por esto el grandioso Moisés de Miguel Angel es su autorretrato más fiel por encima de los parecidos formales. Las delicadas, aristocráticas y enfermizas Venus de Botticelli reflejan el alma soñadora de su autor, sin que el cambio de sexo signifique gran cosa en este caso.

No cabe duda de que el personaje de Watteau es un arquetipo, y la importancia de éste, que con ligereza suele reducirse a fantasía literaria, es mucho mayor en la existencia diaria de lo que suele creerse. En el fondo todo hombre encarna a uno o varios, y en ciertas circunstancias puede ser absorbido por ese fantasma. A veces se sufren situaciones injustas, se pagan culpas no cometidas, se nos trata como si no fuéramos nosotros. Y es que los demás ven sin advertirlo a «ese otro» que nos posee, nos juzga como le juzgarían, exigen lo que le exigirían, y sin quererlo acabamos actuando como él. Hay casos tan extraordinarios como la poco ejemplar Agustina convertida en honrada heroína de la Independencia, el disoluto Tomás Beckett transformado en mártir cristiano cuando no pudo evitar tomar en serio la dignidad de arzobispo que por conveniencias le procuró el rey. También el crápula blasfemo y pagano que en una comedia de Lope de Vega parodia a Cristo en una orgía, y que durante la farsa se convierte y muere crucificado de verdad.

El personaje de Watteau es obsesivo porque todo lo arquetípico resuena hondamente sin que aburran sus repeticiones. Los cuentos más apreciados son los más conocidos, los del príncipe encantador y la bella y desdichada doncella, el ogro, la bruja y la madrastra. Mefistófeles, Don Juan, los tipos de la tragedia griega, de la Biblia, pueblan el mundo a millones y se codean en él con Don Quijote, Otelo, Romeo y Julieta y otros muchos que siempre interesan si se adptan a

las modas de cada momento. Este principio de la proyección y la identificación del hombre vulgar con el arquetipo en el arte, tiene sus equivalentes menores en el folletón ochocentista del malvado aristócrata y la burlada modistilla, en los héroes cinematográficos que tienen siempre el éxito asegurado en las más difíciles empresas, que realizan rodeados de fáciles y exageradas bellezas. El arquetipo es tan fuerte que, más o menos disfrazados, sirven a la publicidad repitiendo machacones *slogans*.

Para proseguir la búsqueda del arquetipo de Watteau, con el que sin duda se identificó, hay que pedir ayuda a la erudición crítica. Se asegura que el pintor de «Los comediantes italianos» se inspiró en un grabado de Rembrandt, el gran holandés del siglo XVII, que sorprendentemente representa al «Ecce Homo». Si Watteau puede situarse lógicamente en una familia artística en la que sería descendiente de la pintura de Rubens y antepasado de la de Renoir, en cambio nada tienen que ver sus pinceles con la paleta de Rembrandt. También es cierto que pudo conocer el «Ecce Homo» en la colección de su amigo y protector Pierre Crozat, que le alojó en su palacio, y que poseía 20.000 dibujos y láminas de maestros ilustres, entre ellas muchas de Rembrandt.

El holandés trató el tema en tres planchas: las de 1654 (Rijksmuseum, Amsterdam), dos versiones casi idénticas que recuerdan el alto tablado de un escenario, casi un patio o «corral», como se decía en España, y hasta se ven unos balcones como los que servían de palcos incipientes. Salvo el concepto escenográfico, estas láminas nada tienen en común con «Los actores italianos». El único enlace posible parece relacionable con otra versión anterior, la de 1635 (Rijksmuseum), muy trabajada y de calidad superior, una gran realización aunque algo convencional y aparatosa, de un barroquismo hinchado y declamatorio que no concuerda con la íntima y silenciosa penumbra habitual de las obras de su autor.

La comparación revela algunas coincidencias entre Rembrandt y Watteau: las grandiosas arquitecturas del fondo, la cortina a la derecha, los dos escalones del primer término, las correspondencias entre varios personajes, los estrafalarios

atuendos falsamente orientales del holandés y los disparatados trajes del lienzo de Watteau, el acusado carácter escénico. Y sobre todo, la presentación a un público invisible (los contempladores de la obra) de un hombre desdichado, al que un comparsa señala con intención de mofa.

A pesar de todo esto, y de que en las relaciones profundas hay que prescindir de literales paralelismos externos, no acaba de convencer la descendencia directa del cuadro de Watteau respecto al grabado de Rembrandt. Las comparaciones culturales amplias no equivalen a afirmar una filiación concreta absoluta, que exigen denominadores comunes muy numerosos y estrictos o la indiscutible confirmación documental. Los estudios actuales están derribando estrepitosamente la mayoría de las atribuciones basadas en la opinión de un erudito famoso. Sin embargo, en el fondo queda una verdad: sea cual sea el modelo de «Los actores italianos», su raíz iconográfica y compositiva procede del Ecce Homo cristiano, que pese a sus variantes es elemental y categórica en su idea básica del hombre bueno abandonado por todos, víctima de las mofas crueles de la multitud, y frente a ella su grandeza humilde y resignada.

Cabe preguntarse, incluso con escándalo, cuál era la intención de Watteau al relacionar un tema cristiano tan sagrado, con fuente en el capítulo XXVII del Evangelio de San Mateo, con el retrato colectivo de una compañía de pillos comediantes del siglo XVIII. Las dos respuestas inmediatas es que buscó un cómodo apoyo para la composición de su cuadro, o que quiso burlarse del propio Cristo presentándole como payaso. Lo primero es cierto, porque quien quiera comprender la composición y temática de la pintura hasta el siglo XV debe recurrir a las miniaturas, y después a los grabados. En estos aspectos es increíble la escasa originalidad de los pintores, incluso de los mejores, que contrasta con su riqueza de interpretación y ejecución. Se trata de una ley general y básica de la Historia del Arte.

La segunda respuesta es falsa, no hubo la menor ironía respecto al cristianismo, porque el personaje que sustituye a Jesús en el cuadro de Watteau era objeto del más hondo afec-

to para su autor. La identificación de lo profano con lo sagrado no era ninguna novedad. El sincretismo modelo-artista es tan viejo, que en las cavernas prehistóricas el hombre se pintaba unificado con el animal totem en figura de antropomorfa, en Egipto se representaba al faraón muerto con la apariencia del dios Osiris' amortajado, sus esposas tomaban el aspecto de Isis o de Hathor. Emperadores y emperatrices de Roma se figuraban como deidades mitológicas, tradición que heredó el Renacimiento y luego el Neoclásico. Lo mismo sucedió en el cristianismo, porque el personaje retratado adopta frecuentemente la apariencia y atributos de su santo patrono. Benozzo Gozzoli tomó por modelos de los Reyes Magos a miembros de la familia de los Médicis. Durero se autorretrató identificándose con los rasgos tradicionales de Jesucristo. Fouquet llegó al colmo al mostrar como una sensual Virgen María a Inés Sorel, la amante del rey.

En este complicado juego plástico y psicológico interviene el principio formal básico de las equivalencias y las correspondencias, que con pequeñas o grandes transformaciones cambian el aspecto externo de algo inmutable en el fondo. El retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos, de Velázquez, es el grabado de Durero «El coerro» invertido; «Las lanzas», del mismo autor, resulta de la combinación de tres grabados de temática que nada tiene que ver con el famoso lienzo. Idea y composición son idénticas en la «Entrega de las Llaves a San Pedro», de Perugino, y de los «Desposorios de la Virgen», de Rafael. En un cuadro un grupo humano tiene su correspondencia en un macizo de plantas que lo compensa en el lado opuesto: un ciprés sustituye a un campanario. De un autor a otro los nubarrones se convierten en bosque, éste en rocas.

Algo parecido sucede en la iconografía, en que los temas intercambian préstamos y contaminaciones polifacéticas y hasta de apariencia contradictoria, aunque la base permanezca inaltreable. La Gran Diosa se metamorfosea en Mujer de las Serpientes, en Eva, Lujuria, La Caridad romana o figura de fuente. El Arbol de la Vida será también cruz, hay correspondencia entre Judit y Salomé, entre faunos y diablos.

A comienzos de la Era el cristianismo triunfante sacralizó muchas historias paganas, incluso de fuerte erotismo, como la de Eros y Psiquis, Orfeo y Eurídice. Con el paso de los siglos se invirtieron los términos, el cristianismo cedió en la altura ante la presión creciente del nuevo racionalismo frente al teologismo medieval, y al recorrerse el mismo camino en sentido opuesto se secularizaron los argumentos cristianos. Pero en ambas transformaciones subsistieron las ideas fundamentales universales y eternas, que siempre sobreviven independientemente de las apariencias.

El cuadro de Watteau es de 1720, un poco anterior y un mucho profético respecto a las secularizaciones eclesiásticas, las desamortizaciones de bienes de la Iglesia, supresiones y expulsiones de órdenes, que fueron los equivalentes sociales y económicos de la transformación antes apuntada de la iconografía artística. Una vez más las ideas fueron antes que los hechos, y el arte se anticipó a lo que debería suceder en la segunda mitad del siglo XVIII y durante el siguiente. Watteau presintió también el final del *Grand Siècle* y de la *Grandeur* francesa en el acto de encerrar en un cajón el retrato de Luis XIV, como se ve en su «Muestra de Gersaint», y los enamorados aristócratas del «Embarque para Citera» es la libertina sociedad francesa que se dirigía a la futura guillotina, porque el fondo de este cuadro es el mito de la Isla de los Muertos. Llevó la figura de Cristo al escenario de la Comedia Italiana para actualizarlo en su época, como en nuestro siglo lo han paseado vestido de obrero por las sucias calles de los cinturones industriales los cuadros de Rouault y las canciones del Padre Duval.

El hombre tan repetido por Watteau es un infeliz, sin alegría, de juventud marchita, que se alza estático e inclina su melancólica cabeza. No importa su nombre, porque ese muñeco de trapo, distraído, inmensamente solo ante la multitud, que surge de una fantasmagórica lejanía para afirmar únicamente que existe y que es como es, que no podrá ser de otro modo, se identifica con Watteau y también con todos los hombres que fueron como él antes, entonces, hoy y con los que están por nacer. Un escritor belga actual, Simenon, tam-

bién profesa un efecto semejante a este tipo humano, que exaltó en «El hombre del banco» el desdichado al que sólo le queda la íntima soledad de un asiento público, y que repite constantemente en sus novelas.

Gilles, Mazzetin, el payaso, Ecce Homo... he aquí a este hombre bueno que se ofreció al sacrificio para que los demás también lo sean. Frente a él la chusma cruel, la que crucificó a Cristo y aclamó a Barrabás, el público que vio los martirios de los primeros cristianos y contempló las hogueras de la Inquisición, los que buscaron refugio en el número contra el miedo, los que se enfréntan con el pobre payaso porque no se atreven a hacerlo con los fusileros del rey. Gilles sufre por bueno y por tonto, como siempre lo hizo su arquetipo, incapaz de aprender. La turba enmudecerá un día, como un torrente agotado. Gilles seguirá en pie por la gracia de la fuerza suprema de su mansedumbre, siempre solo, con la triste y bonachona sonrisa de sus ilusiones siempre rotas y siempre renovadas.

IV

ARTE Y ANGUSTIA EXISTENCIAL: «EL GRITO» DE MUNCH

El arte de las décadas finales del siglo XIX y de los años del XX que precedieron a la I Guerra Mundial, está repleto de obras de aspecto tenebroso, con frecuencia repulsivo, siempre pletóricas de amargura, de fracaso y desastre, de la angustia inconsciente y expectante de la gran catástrofe de 1914-18, preludio de todas las que siguieron en nuestros agitados tiempos. La inspiración literaria y la fuerte carga psicológica son típicas de este período que se ha calificado de «decadente», responden a las corrientes simbolistas, modernistas y expresionistas.

En ese torturado horizonte destaca un cuadro —y su versión grabada en madera, aún más intensa— que lo resume y simboliza en grado insuperable. Se trata de «El Grito», de Munch, visión de un puente con una figura en primer término,

casi un fantasma sin sexo ni edad, convertida íntegramente en un grito despavorido. Las líneas del puente huyen hacia el horizonte cruzado por el término de un fiordo con dos barcos anclados; a su orilla una aldea apenas diferenciada del suelo, salvo el campanario. Todo, hasta las rocas, se convulsiona en líneas ondulantes, y contrasta con las siluetas impasibles de un matrimonio burgués —el caballero con sombrero de copa—, que paradójicamente pasea plácido y se recrea en la contemplación de tan caótico panorama. El cuadro está realizado en verdes oliváceos apagados, azul cobalto intenso, rojo sanguinoliento y algunos amarillos sucios.

Su autor, el noruego Edvard Munch, nació en Løten en 1863. Recibió la primera formación artística en Oslo, pero en cuanto obtuvo ayudas se trasladó a París, donde admiró a los impresionistas y a ciertos pintores básicos para la gestación de la pintura del siglo XX, como Seurat, Van Gogh y Toulouse-Lautrec. Residió, con intermitencias y frecuentes viajes, casi veinte años en el extranjero, sobre todo en París, Sur de Francia, Italia y Alemania. Italia apenas le impresionó, en cambio ejerció tanta influencia en Alemania, que el expresionismo germánico arranca en cierto modo de Munch, y a su contacto se debe la creación del famoso grupo *Die Brücke*.

Los comienzos de Munch fueron de naturalismo moderado, a la manera de Bonnard, teñido de cierto simbolismo emparentado con el de Gauguin. Pero dentro llevaba el peso aplastante de su temperamento nórdico, amante desgarrado de una Naturaleza terrible, en que las fuerzas creadoras y las destructoras, el amor y la muerte, luchan de modo extraño, excesivo y a veces colaboran en la misma obra. Era demasiado emotivo, de sentimentalismo pesimista y morboso que estallaba en violencias opuestas al humanismo meridional latino, alimentado por las obras teatrales del obsesivo Ibsen y del no menos extraño Strindberg; éste padecía raras fobias y sentía pánico insufrible a la vista de una vulgar cuchara.

Munch también tenía sus manías. Era el típico soltero solitario, aunque tuvo varias experiencias amorosas, todas desdichadas. En cierta ocasión la muchacha le disparó y le

atravesó una mano; desde entonces usó guantes y no soportaba la presencia de nadie que no los llevara. En una carta fechada en Berlín en 1903, dirigida a su tía Karen Bojlstad, se refiere a otra andanza desgraciada y a sus deseos de buscar la paz en la soledad: «Me doy cuenta también de que debo liberarme para siempre de la neurastenia que me ha costado los años de persecución de esta mujer nefasta. Creo que todas esas escenas violentas sólo son el resultado patológico de este largo tormento. Voy a buscar un rincón tranquilo en que pueda pintar en paz». Como consecuencia, para Munch la mujer era esa especie de vampiro del mundo literario de su amigo Strindberg, que atenaza, tortura y destruye al hombre con un amor que es potencia sobrecogedora y amenaza cumplida.

Superada la etapa de formación, su colorido se vuelve más intenso y directo a partir de 1890, y la expresión se concentra en amplias formas de contornos elementales y redondeados. La densidad expresiva de los cuadros y grabados de esta época refleja la obsesión que ejercían sobre el artista temas como la muerte, la soledad dolorosa, la melancolía, la enfermedad, la angustia ante la inmensidad de la Naturaleza. No hay que olvidar que vio morir de niño a su madre, que su padre era médico y el chico le acompañaba en sus visitas rurales, en las que conoció la miseria, vio la garra de la tuberculosis arrebatando vidas inexorablemente en una Escandinavia que por aquellos tiempos era presa del terrible mal, que también se llevó a su propia hermana. La madre muerta, la muchacha tuberculosa en el lecho, fueron después dos temas frecuentes de sus cuadros.

Las principales realizaciones de Munch después de 1890 pertenecen al gran ciclo que tituló «El friso de la Vida», según sus propias palabras «un poema de la vida, del amor y de la muerte» simbólico de la alegría y del sufrimiento de todo ser humano. El tema central debía ser «La danza de la Vida», donde se supera la soledad penosa el destino del hombre en una miseria y una alegría que no alteran los acordes colosales e independientes de las fuerzas de la Naturaleza. Para reforzar éstos sentimientos, sus paisajes expresan de modo directo este concepto, como sucede en «El Grito». Los árboles azul verdoso

oscuro, de formas simples y densas se recortan en la nieve o en cielos arremolinados con la fuerza de los primitivos signos elementales; las rocas parecen garras oscuras de la tierra; las estrellas son mil ojos malignos de la noche; todo se agita en torbellinos enloquecidos, palpita en convulsiones catastróficas. Y acrecienta el valor sugestivo de sus cuadros y grabados el realismo extremado que se sublima en sueños de magia negra y amenazadora.

Después de la crisis nerviosa que le arrastró a la locura temporal y la retuvo en una clínica mental de Munich en 1908, volvió definitivamente a su patria, y esa fecha marcó la frontera de dos épocas diferentes de su arte, que fue mucho más normal y menos genial. Desde entonces residió en el campo, en sus posesiones de Aagaardsrand, Krager, Ramme y Ekely, cerca de Oslo, donde falleció en 1944, después de la persecución de su obra por los nazis y de rechazar el cargo oficial que le ofreció el gobierno títere de Quinsling.

Los temas de sus cuadros coinciden en el fondo en uno: el miedo angustioso sin remedio. Así sucede en «La noche en la calle Karl Johan», en que las figuras son como turba de fantasmas enlutados que avanzan hacia inverosímil aquelarre con los ojos desmesuradamente abiertos, repetidos y ampliados en esos otros ojos cuadrados que son las ventanas violentamente iluminadas de las casas del fondo. O las melancólicas «Niñas en el puente», tristes aunque no muestren los rostros, que se extasían en las aguas quietas, líquido de tristeza y podredumbre, mientras las espía la luna tras un fúnebre macizo de árboles de verdoso oscuro y sucio. Y también las adolescentes consumidas por la tuberculosis —recuerdo de la hermana— el niño de pupilas desorbitadas ante «La madre muerta».

Los motivos básicos de los cuadros de Munch reaparecen en sus grabados en madera, aguafuertes o litografías, que forman una serie tan importante como sus pinturas. Esta dualidad se debe a su costumbre de reproducir para su colección las obras que vendía. En el blanco y negro intensamente contrastados de la madera, o en el colorido simplificado de la litografía, alcanzó una concisión que da a la imagen una fuerza

expresiva muy superior a la del lienzo al óleo, caso típico de «El Grito».

En éste, como en toda la obra de Munch, aparece el viejo mundo escandinavo animado por fuerzas todavía muy próximas a sus fuentes naturales. No es extraño que la realidad inquietante, la fantasía soñadora, las terribles potencias sin lógica ni contención, se mezclen en visiones de una Naturaleza grandiosa y sobrecogedora en la que el hombre es apenas un ente minúsculo; mísero, impotente. Como en la literatura de la época, la existencia transcurre en ella en un plano esencialmente psicológico que el artista matizó con fuerzas míticas y convirtió en símbolo que por su intensidad y sinceridad supera el de otros pintores de idéntica tendencia de su época, aunque debe reconocerse que los problemas plásticos fueron para él relativamente secundarios y los sacrificó a veces a las exigencias de la expresión.

La figura de «El Grito» es la personificación del miedo, con todo el cuerpo encorvado por éste, que lanza sin saber por qué un alarido y transmite hasta el infinito la angustia contenida en todas sus líneas. Es un miedo esencial, que penetra en todo, que late hasta en el último grano de polvo, un miedo como el de las maldiciones bíblicas de Jehová: «Y vuestro temor y vuestro pavor será sobre todo animal de la tierra y sobre toda ave de los cielos, en todo lo que se moverá en la tierra y en todos los peces del mar» (Génesis, 9, 2); «Yo también haré con vosotros esto; enviaré sobre vosotros terror, extenuación y calentura que consuman los ojos y atormenten el alma» (Levítico, 26, 16). «Y pondré mi ira sobre vosotros, y seréis heridos delante de vuestros enemigos; y los que os aborrecen se enseñorearán de vosotros, y huiréis sin que haya quien os persiga. Y a los que quedarán de vosotros infundiré en sus corazones tal cobardía, en la tierra de sus enemigos, que el sonido de una hoja movida los perseguirá, y huirán como de cuchillo, y caerán sin que nadie los persiga» (Levítico, 26). Tal es el auténtico miedo, irracional, incontrolable, miedo de nada que es miedo absoluto de todo, opuesto al temor, siempre fundado en un peligro real contra el que cabe defensa y victoria.

En esta definición del miedo coinciden los puntos de vista religioso, científico y artístico, porque para el biólogo moderno es el heraldo de la muerte, la emoción con que se manifiestan en los niveles superiores de los seres animales los fenómenos de parálisis del mecanismo vital, que al parecer se observa hasta en los elementales organismos unicelulares sometidos a repentinas o desproporcionadas alteraciones del ambiente normal de su vida.

Munch realizó «El Grito» en 1893, y esta obra temprana contiene ya íntegro el mensaje de su producción futura de la existencia solitaria y torturada del autor, auténtico autorretrato simbólico y anticipado. El que refleja la enloquecida figura de Munch es la fase de angustia de la rica escala tipológica del miedo. Existe en su encéfalo una situación conflictiva porque el miedo ha destruido el equilibrio entre el proceso de excitación e inhibición, el malestar orgánico se suma a la expectación de males inminentes, desconocidos e irremediables. Es el momento en que el paciente se siente enloquecer, está a punto de «perder la cabeza», como manifiesta esta personaje que se la sujeta como para retenerla. Entonces estalla el grito, descarga obligada de esa insoportable tensión, que conducirá a la fase terrorífica en que la personalidad se anula y la vida se reduce al mínimo imprescindible para conservar la existencia y ser mudo e impotente testigo del horror que le envuelve y que le arrastra hacia la muerte. Porque la reacción espasmódica-inhibitiva del miedo tiene carácter premortal más que profiláctico, al menos cuando llega a grado tan elevado, y es más bien una inhibición refleja provocada en los centros nerviosos por la onda de excitación anormal procedente de los estímulos causantes de la alteración.

Pero ¿cuáles son éstos en «El Grito», de Munch? ¿de qué se aterriza su protagonista? En realidad de nada, porque nada hay en el paisaje que objetivamente pueda amenazarle. El miedo es interior y exclusivamente suyo, es un estado del personaje; en cambio, la pareja del fondo se pasea tranquila y se solaza en el mismo mundo que sobrecoge a la figura del primer término. Mejor dicho, no es el mismo, porque el paisaje convulso no es objetivo y real, sino que la visión deforma-

da del que grita, no es «el mundo», sino «su mundo interior». Esta descripción de un estado anímico por el aspecto o la deformación del paisaje como proyección de la situación del protagonista, es un viejo recurso que utilizaron mucho los románticos.

En cualquier circunstancia de la existencia actúa también el factor personal de cada uno, la posición negativa de minusvalía o la positiva de autoconfianza, que provoca la catástrofe en unos y permite el sereno triunfo de otros en las mismas circunstancias. Si Munch nos hubiera dado la visión de la pareja del fondo, si no se hubiera identificado él mismo con la figura que grita, veríamos un paisaje idílico y soso.

No es extraño que en el cuadro y el grabado no se advierta ningún peligro. El miedo se nutre de la carencia, y por lo tanto su expresión suprema es la Nada, su mejor aliada, sobre todo si ayuda la imaginación, mucho más peligrosa en el hombre porque la posee en grado máximo. Por esto el miedo de «El Grito» es el miedo imaginario, el peor de todos, el «miedo al miedo», ya que nada puede contra él la fría y limitada razón, porque al ser imaginario se confunde con la nada contra la que es imposible actuar debido a su inexistencia, y toda lucha exige un enemigo que, por poderoso que sea, deje al menos la remota esperanza de su derrota o de la escapatoria a tiempo. Por eso hombres valientes retroceden despavoridos ante un enemigo invisible, los muertos asustan más que los vivos, los fantasmas torturan con mayor saña que un riesgo real. Y como ese terror sólo existe en la fantasía del que lo sufre, únicamente tiene el recurso de huir de sí mismo —lo que es totalmente imposible— o triunfar sobre sí, la más difícil de las victorias, sobre todo para una mente enferma.

Esa imaginación desbordada de la figura de Munch puede crear también, en condiciones favorables, paraísos soñados y fomentar ilusiones de hermosos colores; pero con más frecuencia, sobre todo en lugares o momentos social o individualmente críticos, suele discurrir por neblinosos caminos, o en el más inesprado recodo de sus amables visiones surge de pronto la duda o el terrible presagio y extiende sobre el mundo el negro manto del miedo, que tiñe el paisaje de tonos pesi-

mistas, deforma la realidad y exagera los peligros. De ahí las versiones tan radicalmente opuestas que nos ofrecen diversos artistas de un mismo paisaje, porque la humanidad tiende a matizar sus juicios de exagerados tonos rosa o de injustificados negros pesimismos. El hombre suele pasar casi sin término medio de señor de sí mismo y de cuanto le rodea, capaz de alzar su frente hacia Dios, a creerse mísero fango hundido en las tinieblas, presa en los abismos del espíritu del mal, o mecanismo absurdo sin significación ni destino.

Para expresar estos sentimientos Munch empleaba colores furiosamente intensos, ácidos, vehículos de contrastes hirientes pletóricos de tensión psíquica, que aplicaba a sus telas en ondas, en amplios y fluidos arabescos y espirales, con el vocabulario plástico intenso y desconcertante en su aparente lucidez propio del alineado. En este aspecto fue el continuador de Van Gogh, otro alterado y genial pintor, al que relevó en la historia del Arte tras el suicidio de éste.

Por todo esto el universo de Munch está poblado de seres angustiados y enfermos, tarados por una agobiante herencia mental y física como los personajes de «Espectros», de Ibsen, que arrastran la existencia sin felicidad ni escapatoria, abrumados por un drama permanente que roe la salud, mina el espíritu y corrompe los sentimientos. Algunos años después de pintar «El Grito», Munch, que tenía aficiones marcadamente literarias, escribió una extraña historia, «Alfa y Omega», que contiene casi su descripción: «Corría junto al mar. El cielo y el agua adquirían el color de la sangre. Oyó gritos en el aire y cubrió sus oídos. La tierra, el cielo y el mar temblaban, y sintió un miedo terrible».

«El Grito» de Munch y toda su producción relacionada con este tema, es algo más que la obra de un artista singular, o la curiosa penetración artística en un fenómeno psíquico y biológico angustiioso. Realizado a finales del siglo XIX, constituyó la pavorosa premonición de lo que sería la existencia y el Arte del XX. Todo el Expresionismo germánico posterior, muchos cuadros de Picasso, no pocos del metafísico Chirico, el Surrealismo, están plagados de gritos explícitos o implícitos,

de los que no se libran ni siquiera numerosas obras concretas y abstractas, en las que un signo géstico contiene, reducida a la elemental esencia de lo no figurativo, la energía primigenia y desesperada del grito. Gritos que sin cesar ha lanzado una humanidad enloquecida por bombardeos y campos de batalla, luchas revolucionarias, campos de exterminio, hambres y desastres de toda especie.

No es extraño que los poetas, como los pintores y los escultores prosigan en esa soledad del hombre, isla en medio de un mundo donde todo es ignorada y segura amenaza, y que sus producciones parezcan descripciones literales del cuadro de Munch. Buen ejemplo es «Hacia la noche»; del poeta surrealista Philippe Soupault.

«Es tarde,
en la sombra y en el viento
un grito asciende con la noche.
No espero a nadie,
a nadie,
ni siquiera a un recuerdo.
Hace ya tiempo que pasó la hora,
pero ese grito que lleva el viento
y empuja hacia adelante,
viene de un lugar que está más allá,
por encima del sueño.
No espero a nadie,
pero aquí está la noche,
coronada por el fuego
de todos los muertos
silenciosos.
Y todo lo que debía desaparecer,
todo lo perdido,
hay que volver a encontrarlo,
por encima del sueño,
hacia la noche.

Igualmente significativa de ese horror instaurado por Munch al filo de nuestros días, es otra famosa composición de Andreas Gryphius, poeta del siglo XVII:

¡Oh, él gritó!
 ¡Crimen! ¡Socorro! ¡Misericordia! ¡Miedo! ¡Cruz! ¡Petro! ¡Gusanos!
 [¡Azotes!
 ¡Mala suerte! ¡Tortura! ¡Verdugo; ¡Llama! ¡Hedor! ¡Fantas-
 [mas! ¡Frio!
 ¡Vacilación! ¡Ah, parece!
 ¡Abismo y altura!
 ¡Mar! ¡Colinas! ¡Montañas! ¡Rocas! ¡Quién puede soportar la
 [pena!
 ¡Trágame, abismo, trágame, lamento eterno!
 ¡Oh, pasad!
 ¡Abajo y arriba!
 ¡Mar! ¡Colinas! ¡Montañas! ¡Rocas! ¡Dolor que el hombre no
 [puede soportar!
 ¡Traga, traga, abismo, esos interminables gritos que oyes!

También el famoso cuento de terror «El grito», de Robert Graves, en que también el alarido es muerte, y las almas de los hombres piedras estáticas esparcidas en la playa junto al mar.

Y aquí hay que cortar, porque seguir sería trazar la larga semblanza, a través del Arte y de la Literatura, de la época más rica y tensa de la humanidad, pero que desgraciadamente comenzó con un alarido que todavía no se ha extinguido.

CARLOS CID PRIEGO