



Ballerin
1950

EL RECREADOR Y LA FORMA

Elena Egusquiza

Crear, en un sentido absoluto, está reservado a Dios. Pero el hombre, hecho a imagen de Dios, puede recrear. Y esto no queda en pura posibilidad. El hombre tiene necesidad de recrear. Esta creación al estilo humano puede estar dirigida por dos motivos: la utilidad o la belleza. Lo primero tiene una repercusión meramente humana y a la medida del hombre. La creación de algo bello en cambio, tiene una pretensión metafísica. Va más allá. A propósito de las cosas, se pone en contacto con algo que hay fuera de las cosas. Con aquello que busca la filosofía, con aquello que busca el hombre cuando dirige su vista angustiosamente ignorante al fondo de algún misterio. Con Dios, único en la diversidad de sus Nombres. Porque el hombre incesantemente busca a Dios, aunque no lo sepa, y aunque lo nombre de otro modo. El filósofo lo llama por el Nombre de Verdad, el artista por el de Belleza, y todos al interrogar lo profundo de las cosas, ya sea por vía racional o intuitiva, no buscan más que a Dios, al Dios que resplandece en todas y cada una de sus obras. Algunos quedan en el camino, prestando más atención a las resonancias del Nombre que a aquello de lo que es Nombre. Pero siempre hay un querer ir más allá de lo puramente sensible. El artista lo hace por medio de las mismas cosas sensibles. Según en qué sentido se apoye será músico o plástico. Y si se apoya en imágenes internas de todos los sentidos vertiéndolas en lenguaje, no en algo puramente auditivo o visual, será poeta.

Aquí trataremos solamente del artista plástico, y en especial del artista pintor. Para él lo sensible no es algo que simplemente impresiona su sensibilidad. Es aquello que penetrando por sus sentidos, llega a su inteligencia y a su corazón. La inteligencia lo comprende y el corazón lo ama. Esta comprensión y este amor convierten al objeto dentro del artista en algo distinto de lo que originariamente impresionó a sus sentidos. Está teñido de subjetividad.

Este objeto comprendido y amado quiere el artista trasladarlo nuevamente al plano de lo sensible. Este traslado corresponderá al modo en que el artista lo tenga dentro, es decir, a su comprensión parcial o

total, y a su amor intenso o frío. (Una comprensión parcial lleva a la exageración de un elemento en detrimento de los demás, o a un trastorno en la escala de valores: la apariencia formal en detrimento del sentido. Un amor frío lleva al academicismo).

También dependerá, en cuanto traslación —no en cuanto concepción— a la obediencia de la mano a la idea.

Pero el artista no está aislado de su época ni de su pasado. En su manera de comprender y de amar hay influencias. Si es un continuador en su obra, se verá el aspecto de las cosas por el que se tiene más interés en su tiempo, si es un revolucionario se verá la reacción contra lo hasta entonces exaltado. Cuanto más se sobreponga a estas influencias en cuanto son cohartadoras de la belleza total, más artista será. Pero nunca podrá sustraerse por completo a ellas. Por esto es por lo que para estudiar una época debe estudiarse a sus artistas. Al ponerse en contacto con lo trascendente por medio de su subjetividad, que tendrá en parte mayor o menor una referencia a la de su época, nos dará la más profunda noción de lo que ha sido ésta.

Trataremos de hacer aquí un esquema de la distinta manera en que los artistas plásticos han encarado el problema de la belleza a lo largo de la historia del arte, para llegar a la manera de resolverlo en la época moderna.

Empezaremos por Grecia, porque no podemos comprender a los pueblos anteriores, por excesiva lejanía en el tiempo, y por pertenecer a civilizaciones con las que no tenemos aparentemente afinidades.

La manera de encarar la producción artística del pueblo griego se nos aparece como poniendo a la figura humana en el ideal de toda obra de arte. Pero no la figura humana sufriende o agitada por pasiones. Representaban lo que era para ellos el hombre perfecto, con un equilibrio completo, tanto en lo físico como en lo espiritual. Una posición tal de la belleza, tan serena y sobrehumana, estaba de acuerdo con la época de florecimiento en todos los órdenes y paz extraordinaria por que pasaba el pueblo griego. Pero una posición así, tan estática e insostenible para la humana naturaleza, cae o en un arte en que el cánón es lo principal, o en una superación dando vida, pasiones y movimiento a esas figuras. Pero para esto último era necesario un cambio en la contextura toda de su posición ante las cosas. Este cambio lo trajo el pueblo romano. Siguió considerando al hombre como lo principal, pero no era el hombre griego, más parecido a un semidiós, sino el hombre en cuanto sujeto de pasiones, sufrimientos y muerte.

Pero después de esto ocurre un hecho que cambia completamente al mundo occidental: el advenimiento del cristianismo. Este hecho provoca un cambio en los fundamentos que sostenían la vida toda de la antigüedad, y coincide con una época de terrible inseguridad social

provocada por la invasión de los bárbaros. El hombre se encuentra entonces en una situación fundamentalmente distinta de la grecorromana de idealización del hombre. Este ahora es un ser cuya única grandeza consiste en ser hijo de Dios.

Y esta concepción del hombre no era la de unos pocos, sino la de todo el pueblo. Concepción que trae como consecuencia una orientación de todo hacia Dios. El arte inclusive. Los artistas son maestros que enseñan al pueblo por medio de figuras y símbolos. Son hombres que saben acerca del Hijo de Dios y lo muestran a sus hermanos. Pero para ellos representarlo como lo hacían los griegos con sus semidioses, en un cuerpo perfecto, era impropio. Porque no tenían el concepto griego del cuerpo humano como realidad suprema, sino que veían en él una envoltura de algo superior, que en el caso de Jesucristo era nada menos que la divinidad. En sus representaciones del Hijo de Dios, que no podían ser de otra cosa que del cuerpo, éste no es lo principal. Es un signo con el que no se busca más que mostrar su divinidad o el significado de sus actos.

Esta concepción del arte dura hasta el advenimiento de una reacción contra la concepción teocéntrica de la humanidad. La bajeza del hombre había sido exagerada más allá de los límites de la realidad. Y surgió una reacción que exageraba también. El hombre pasó a ser no sólo algo en sí, sino el centro de todo. Era una situación análoga, aunque sólo aparentemente, a la de la antigüedad clásica. Y los artistas volvieron la mirada al arte griego. Y en la enorme diferencia entre ambas épocas, a la que se dejó de lado, reside el defecto del arte renacentista. A la ignorancia de una realidad espiritual infinitamente superior a lo puramente material, sucedió un preferir lo material conociendo lo infinitamente superior que es lo espiritual.

En un estado de cosas así, de exaltación de la persona humana en su aspecto más terrestre, se tenía que buscar en la pintura la perfección de la forma corporal. Pero no se rompió desde un principio con lo sobrenatural. Se lo naturalizó. Los motivos a los que más se recurría eran las imágenes religiosas. Pero Jesucristo parecía en ellas un hombre de mundo.

La religión se había convertido en un hábito puramente formal, y en consecuencia sus representaciones del Hijo de Dios, en lugar de querer mostrar lo que en él había de divino, eran un pretexto para componer belleza corporal. Pero no en un sentido realista, porque no iban directamente a la figura humana, sino que la veían a través de las cánones clásicos. De ahí también que la pintura renacentista sea de relieve. Se quería producir la misma impresión con un cuadro que con una estatua. El color estaba en función de la forma.

Y vemos en el proceso artístico del renacimiento una analogía con

el de la antigüedad: a las representaciones del hombre idealizado sucede una naturalización del mismo, y un manierismo por otro lado. Caravaggio y Tintoretto en Italia y en general los pintores flamencos fueron al hombre sufriente, alegre y contradictorio, y al ir a la naturaleza directamente, en sus cuadros el color ocupa un lugar más importante. Consiguen efectos de gran fuerza con violentos contrastes de luz y sombra. Y no se ciñen a la forma perfecta como los anteriores, pues ven que ésta no se da así en la realidad.

En España se da también una pintura realista, con Velázquez al frente. El Greco supera este realismo. Dentro de la forma real, la deforma cuando esto da más significado espiritual. Pero el suyo es un caso aislado. En general el realismo se convierte en manierismo. Miran nuevamente a los maestros en lugar de mirar la realidad. Y así ésta se fué haciendo cada vez menos real. Se convirtió en algo alambicado, de sentido decorativo, en lo que la línea tenía mucho más importancia que el color, y en lo que todo era risueño y cortesano.

Delacroix reaccionó contra esto volviendo a los contrastes de grandes masas de color y a motivos históricos o legendarios.

Y ya estamos en la época moderna, con los grandes descubrimientos que trajo consigo. Los de más importancia para la pintura fueron la teoría física de los colores y la fotografía.

Monet fué el primero que descompuso la luz en sus cuadros. Se dió cuenta de que los colores no se ven como masas uniformes; en ellos hay infinidad de matices dados por la distinta luz y los colores circundantes. Sus cuadros son una fiesta de la luz. Pintaba al aire libre, y en íntimo contacto con la naturaleza expresaba lo que en ésta veía de cambiante y luminoso.

Nacen así los impresionistas, que ven la naturaleza como una unidad de luz, y en consecuencia lo expresan con un gran predominio del color sobre la forma. Al pintar los matices cambiantes del color, pintan el momento pasajero, que no se repite. Cuando se encara el problema de la figura humana, quiere fijarse también el momento fugaz, el movimiento. Para resolverlo se recurre al boceto. Las figuras perfectamente terminadas dan necesariamente una impresión estática. También se encara por primera vez el grupo como algo unitario, y se quiere plasmar su única tendencia a algo, también por el boceto y las manchas de color.

Pero esta manera de pintar tiene una falla: con ella sólo se puede expresar lo cambiante, lo momentáneo.

Van Gogh y Cezanne superan dialécticamente el impresionismo. Consiguen plasmar lo estable dentro de la forma abocetada y el color quebrado.

Y ya está abierto el camino. Se ha abandonado la sujeción del artista a la representación de lo menos importante de la realidad obje-

tiva: su contextura formal. Siempre el artista tendrá que apoyarse en ella, pero el impresionismo convirtió en movimiento artístico la experiencia del Greco: nunca la apariencia formal debe convertirse en lastre del sentido íntimo.

Otro descubrimiento que tuvo mucha influencia sobre la pintura fué la fotografía. El deseo de sobrevivir a la muerte en un retrato formalmente idéntico salió del campo pictórico para apuntar a un nuevo arte que lo superaba en exactitud. Se rompía así con otra cosa que podría haber atado a la pintura a la representación exacta de la realidad.

En estas condiciones surge lo que es llamado arte moderno. El artista encara de otro modo su posición ante las cosas. Pone el acento o en su subjetividad casi exclusivamente (surrealismo), o en el objeto considerado en su estructura suprasensible (cubismo).

Picasso, el genio más original de los últimos tiempos, no se limita a una sola postura ante el mundo. Cada obra suya es una distinta manera de resolver problemas espaciales y de color. (Después otros artistas —Braque, Matisse, etc.— toman las teorías que él abandona para probar otras, y las desarrollan). En sus cuadros se ve el constante anhelo de agotar los problemas.

Pero lo que se puede decir del arte moderno en general es que va al fondo de las cosas; no se limita como el impresionismo, a pintar lo que ve. Quiere ir más lejos. A veces centra este ir más lejos en su comprensión y otras en su amor, sin separarlos sin embargo.

Del cubismo se puede decir que es una geometrización del espacio. A lo que es mudable y multiforme en la realidad sensible, quiere el cubista darle una estructura ideal, más profunda que lo puramente aparente y más estable que los cambios de perspectiva y de luz.

Frente a esta estructuración de lo puramente formal, hay una tendencia que busca casi exclusivamente expresar el sentido íntimo. Se quieren plasmar las relaciones y la esencia del objeto más que el objeto mismo. De ahí la interpenetrabilidad de los cuerpos que están en relación. El artista quiere expresar lo que en el amor hay de pérdida del propio ser en el objeto amado, por la unión transformante de los cuerpos. Igualmente dan más importancia a los estados de ánimo que al sujeto que los padece. Al pintar un ser que sufre ponen el acento más en el dolor que en el hombre. Por eso las deformaciones en que se prescinde de la posición normal de las partes de la figura, para expresar así la función desintegradora del dolor. A veces se lleva esta deformación hasta la fealdad extrema, pero hay que pensar si lo que el artista quiso fué impresionar agradablemente los ojos del observador, o bien hacerle llegar el mensaje del desgarramiento interno que tal vez él solo ve. Porque el artista está en contacto con lo trascendente, y ve más allá de lo que el hombre común.

Otra manera de encarar el arte actualmente es de origen freudiano. Se quiere dar corporeidad en el lienzo a imágenes que pretenden significar estados infraconscientes. Salvador Dalí es de esta tendencia, que en general es pretexto para componer obras de sentido retorcido y amanerado.

Como se ve, desde la Edad Media hasta ahora, pasando por el Renacimiento, en el que no se había olvidado totalmente a Dios, la pintura religiosa no tuvo casi artistas que se le dedicasen. Ultimamente ha surgido una auténtica pintura religiosa. Rouault sustenta en Francia este movimiento. Pinta a Dios en la Humanidad de su Hijo y en la soledad y el desamparo de Sus criaturas. La suya en general es una pintura rudamente trágica. Pero en sus cuadros vuelve a respirarse palpablemente la atmósfera del más allá.

Porque a Dios se lo encuentra también a través de los factores desintegrantes del mundo moderno.