



El Arte comprometido y El compromiso del Arte



Arturo Serrano Plaja

El arte comprometido y el compromiso del arte
Arturo Serrano Plaja

El presente ensayo se escribió en 1959, y se publicó en
“Cuadernos de París”, nº. 41, marzo-abril de 1960.

Maquetación: Demófilo.
Mayo de 2019

Ilustración de la portada:
Diego Rivera: Mural de una
línea de montaje
(Illinois)

---o0o---

*Libros libres
para una cultura libre*



Biblioteca Libre
OMEGALFA
2019
Ω

Arturo Serrano Plaja

El arte comprometido y el compromiso del arte *

El presente ensayo se escribió en 1959 —y se publicó en 1960. Ciertos personajes, ciertos hechos de actualidad entonces, no la tienen hoy. Sin embargo, como el fondo sigue siendo el mismo, me parece mejor no querer «poner al día» estas notas por cuanto su significación última no está en la actualidad sino en lo que podemos considerar «datos permanentes» del conflicto o cuestión que abordan. Así, por ejemplo, la referencia a un Casanova —censor entonces, hoy «censurado» por «desviacionista»— viene a corroborar, irónicamente, por supuesto, mi afirmación acerca de las «revisiones periódicas».

ARTE comprometido. Arte inmaculado. Tales son los dos polos de la nueva-vieja- polémica acerca del arte, o, al menos, sus manifestaciones extremadas como posiciones polémicas irreductibles.

Una, la primera, sustentada por los comunistas y sus ideólogos. Es la suya, actitud de «idealistas» empeñados, como trataré de ver más adelante, ya que, a mi juicio, se empeñan en que toda manifestación artística cuadre o encaje en un esquema dado, en una «idea» —aquella que el materialismo dialéctico se

* Publicado en “Cuadernos de París”, nº. 41, marzo-abril de 1960.

hace del arte— y la cual se desprende del conocido análisis de Marx en relación a las superestructuras ideológicas.

Mas dicha posición «idealista» ha terminado por convertirse en otra cosa. En otras cosas. Porque si es cierto que las realizaciones soviéticas, por ejemplo, en muchos terrenos son hoy evidentes y formidables, en la materia que nos ocupa los términos «arte comprometido», «realismo socialista», etc., no son, no parecen ser, sino la última moda de un intento renovado en la U.R.S.S. y entre los comunistas del mundo entero, periódicamente, de acuerdo a cada nueva revisión en este campo. Si un día se habló de «arte proletario», otro se predicó un arte «nacional por la forma, socialista por el contenido», para ser, finalmente, «realismo socialista», en la Unión Soviética, o «arte comprometido» entre los comunistas de otros países.

Pero dejando ese como revisionismo periódico de lado, atengámonos a alguna de las posiciones teóricas más notables y a algunos de sus efectos igualmente más notables. Las primeras serían, entre otras, las de Jdanov, Lukacs —como ejemplos superiores— y las subsiguientes o menos importantes, por ejemplo, de Togliatti o Casanova.^[1]

¹ El presente ensayo se escribió en 1959 —y se publicó en 1960. Ciertos personajes, ciertos hechos de actualidad entonces, no la tienen hoy. Sin embargo, como el fondo sigue siendo el mismo, me parece mejor no querer «poner al día» estas notas por cuanto su significación última no está en la actualidad sino en lo que podemos considerar «datos permanentes» del conflicto o cuestión que abordan. Así, por ejemplo, la referencia a un Casanova (cen-

En cuanto a las repercusiones, citemos a título de ilustración, aquella del «escándalo» del retrato de Stalin por Picasso; la de la exaltación —en su día— de Fougeron en Francia; el «asunto» Pasternak, etc. Basta lo dicho, creo, para aludir —es claro que *resumir* todo ello en unas líneas resulta imposible— a cuanto intento referirme.

Significada así la posición del arte comprometido, trataré de hacer lo mismo con la diametralmente opuesta a ella. En ésta, todo contacto del arte con política —incriminada ya ella misma como algo torpe y deleznable— todo contacto, digo, con la política, es un contacto... poco menos que nefando. Prostitución del artista en todo caso.

Una tercera posición —también las hay en ese terreno— suele ser la del desdén ante la polémica.

Por mi parte —y acaso esta confesión sea intento justificativo para cuanto me propongo decir—, tal desdén me parece inadmisibile. Partiendo del supuesto, que tengo por evidente, de que hay pueblo interesado en aquella primera manifestación, es éste motivo poderoso para, a mi vez, interesarme en la discusión. Para manifestar conformidad o disconformidad con tal o cual punto; pero, en todo caso, no desdén.

Y al decidirme a hacer algunas reflexiones sobre el arte en general, y acerca de la pintura y la literatura en particular, toda mi ambición se funda en una especie de confianza, no sé si por demás ingenua o pe-

sor entonces, hoy «censurado» por «desviacionista») viene a corroborar, irónicamente, por supuesto, mi afirmación acerca de las «revisiones periódicas».

tolante en demasía, de creer que puedo contribuir con ello a aclarar algunas ideas elementales y a poner en claro, también, o si se quiere a poner en evidencia otras tantas ideas elementalmente falsas. Para ello ni tengo método ni cuento con otra cosa que una confianza grande en lo que, para designar de algún modo, llamaré la conciencia de la evidencia. O dicho de otra manera, acudiendo a Pero Grullo y a sus famosas verdades en la mayoría de los casos. De tal manera, si mi supuesto es exacto —siquiera sea en parte, las conclusiones se producirán espontáneamente en el ánimo del lector.

El arte como experiencia y la experiencia del arte

Propongo un silogismo escolástico. El arte no es ciencia; la ciencia es demostrable, luego el arte —su significación— no es demostrable. Las premisas me parecen fundadas: la primera, en el mero hecho lingüístico de que haya dos términos «arte» y «ciencia»; la segunda, por definición: toda ciencia que no es demostrable, no es ciencia propiamente dicha.

Para ilustrar el silogismo pongamos un ejemplo: ¿Cómo demuestro que «Las Lanzas», de Velázquez, o el «Caballero del Guante», del Ticiano, son *buenos* cuadros? ¿Cómo demuestro que Picasso *es mejor* que Fougeron?

No lo demuestro.

¿Concedo, por no demostrarlo, que cada una de las preguntas que formulo ha de quedar sin contestación? De ningún modo. «Las Lanzas» o el «Caballe-

ro del Guante» son *buenos* cuadros; Picasso *es mejor* que Fougeron. Con demostración o sin ella son esas dos verdades, dos evidencias elementales.^[2]

Porque de mi silogismo no se sigue que lo indemostrable sea inexistente o siquiera equívoco, cuanto menos falso. Toda la sustancia del arte estriba precisamente en eso: en no ser ciencia.

El arte es una experiencia perpetua. Pero en su apreciación interviene también, necesariamente, la experiencia del observador. Si a un joven de poca lectura, pero dotado de una inteligencia normal y de una sensibilidad sana, aunque sea un tanto corrompida por lecturas triviales; si a este joven, digo, le doy un texto de Shakespeare, es posible que, al principio, «no le guste», estragada su estimativa, tal como le supongo, digamos que por la lectura de *Tarzán*. Y si no tiene confianza en mi palabra, cuando por medio de ella le aseguro que Shakespeare es «mejor» que *Tarzán*, no puedo demostrárselo.

² Deliberadamente empleo los términos «bueno» y «malo», como luego «mejor» y «peor». Y no lo hago así por desconocer el vulgarrismo que suponen. Nadie puede ignorar, ciertamente, que la expresión «buena pintura» es igualmente aplicable a muy diversos pintores. Ni que, por otra parte, Ticiano, por ejemplo, no es «mejor» que Velázquez, ni ambos juntos «peores» que Rembrandt, puesto que no son comparables entre sí, siendo cada uno de ellos, a su manera, inmejorable.

Mas con todo ello existe una estimativa —nada subjetiva, por otra parte—, según la cual cabe valorar las diversas creaciones artísticas, jerarquizándolas. Si digo Ticiano, Velázquez, Rembrandt, Goya, aludo a una escala de la pintura. Si digo Ribera, Poussin, Reynolds, Courbet, me refiero a otros valores.



André Fougerón: Regreso del Mercado

Pero si me concede el crédito necesario para leer juntos unas cuantas páginas y observar mínimos aspectos literarios, es claro que él mismo terminará no ya por aceptar, sino proponer que Shakespeare «es mejor».

Será cosa de experiencia. Negar esto es negar la capacidad de formación y depuración del gusto, la ca-

pacidad de educación de cualquier ser humano. Y yo soy de los que creen en la educación. Precisamente. Y más adelante veremos por qué insisto en este punto. Resumo en este aspecto:

El arte no es demostrable, pero *es*. No tiene naturaleza científica, pero sí objetiva.^[3] No es cosa incognoscible, pero su conocimiento se funda únicamente en la experiencia. Demostración de tales afirmaciones: Ticiano, Velázquez, Rembrandt. Si no vivimos en plena superchería, la jerarquización unánime —aunque indemostrable— de nombres como éstos, nos la da hecha. De otro modo habría que admitir que nos hemos puesto de acuerdo, por no sé qué mezcla grotesca de amaneramiento e hipocresía, para sostener el hecho de que esos nombres tienen una importancia capital sin creer que de verdad tengan aquélla que se les suele atribuir.

Con la música a otra parte

Postulado: todo arte tiene una significación inmediata —sea o no significativo en sí mismo, sea o no figurativo, para empezar a tocar el tema— y otra significación mediata que, para hablar con pedantería,

³ Se dirá acaso, que la objetividad del arte no es tal o, al menos, no inmediata, ya que a veces tarda muchísimo en manifestarse. El impresionismo, por ejemplo, no fue aceptado, no se manifestó su objetividad desde el primer momento. O, buscando ejemplo aún mejor, el Greco: la importancia del Greco ha tardado unos cuatrocientos años en manifestarse. A eso diré que al fin, se ha manifestado. Y que las peripecias de lo inmediato no invalidan la objetividad del arte en medida mayor —o apenas— que la de la ciencia misma: «Eppur, si muove.»

llamaré trascendental.

Si me refiero a los crímenes de *Macbeth*, claro está que por aquellas páginas corre sangre. Pero no sangre únicamente. Los crímenes que allí vemos no son los mismos que se pueden leer en los periódicos sensacionalistas, ni aun siquiera en los libros de E. Wallace o Conan Doyle.



Por otra parte, las inverosimilitudes totales (tomado el texto en un sentido realista) del *Cuento de Invierno* nos conmueven, no por lo que tienen de inverosímil —también es inverosímil el «Superman» o la omnipresencia y omnisciencia de Stalin en ciertos films del «realismo soviético»— sino por la significación cierta, no ya verosímil, de las pasiones humanas a que se alude en la obra shakespeariana.

En *Don Quijote*, aparentemente se nos cuentan algunos hechos más o menos absurdos de un loco de pueblo.

Pero, cuando se piensa en la universalidad de tal libro nos vemos obligados a creer que llevan consigo, sin duda, una significación superior. Cuál sea ella y cuál su origen es cosa que veremos más tarde. Importa por el momento señalar el hecho: de cajón, por

otra parte.

En la observación sistemática de un hecho tal, para deducir sus conclusiones sociales, consiste, como es bien sabido, la tesis de Marx. Pero antes de él y después que él personas que no eran «marxistas» lo han observado también. En realidad lo registra (ya que no lo observé metódicamente), todo el mundo sensible a la realidad artística. Que dicha significación ulterior sea únicamente o no superestructura social, también quedará para más adelante. Pero podemos admitir desde ahora que todo arte tiene una significación que va más allá de la inmediata a la que alude o parece aludir (¿acaso muchos admiradores furibundos del Greco saben qué es lo que se cuenta en el «Entierro del Conde de Orgaz» o en el «San Mauricio»?) y que en algunos casos, aparece claramente como superestructura social.

Mas, afirmando eso, conviene ahora observar el fenómeno a contraluz. Y para ello, nos vamos con la música a otra parte —o nos metemos en su propio terreno.

¿Qué *dice* Bach? ¿Falla? ¿Qué *significa* la música, en general? ¿Qué quiere decir? Es claro que en la música no es posible encontrar un contenido doctrinal de ninguna especie, puesto que su lenguaje no se dirige a la razón, sino a la sensibilidad. ¿Diremos por eso que la música es —sin juego de palabras— insignificante? Diremos, más bien, que tiene una significación interna y que sus formas, siendo formas puras (ya que de hecho no traducen, no pueden traducir ningún concepto de razón) por estar hechas por el

hombre, pueden traducir y de hecho traducen, emociones humanas: y entre ellas, claro está, también sociales o colectivas; en ciertos casos. De donde una forma pura, sin contenido posible, sirve para expresar al hombre. Nótese.

¿En qué se diferencia —para un espectador que desconoce los pormenores técnicos— la música de Bach, Beethoven o Falla? Podríamos enunciar una a cien divagaciones más o menos plausibles. Pero hay un hecho previo y rotundo y es que nadie que oiga una «fuga», la «Quinta» o el «Retablo» puede confundir dichas tres piezas a menos de ser sordo.

Tomemos ahora una de ellas, la «Quinta», por ejemplo.

Si el oyente conoce el argumento de la sinfonía y es de los que se complacen en el sentimentalismo grandilocuente, creará encontrar un motivo más para admirar a Beethoven al recordar la pésima, la chabacana literatura románticoide con todo aquello del Destino llamando a la puerta, etc., etc. Pese a todo lo cual la «Quinta» sigue y seguirá siendo una de las obras musicales más admirables. ¿Por qué?

Aquí bastaría dejar la palabra a Stravinski y a su magnífico análisis de Beethoven en tanto que «materia musical». Pero aun sin acudir a Stravinski, digamos que no estamos todavía en condiciones de dar la contestación positiva; sí creo, en cambio, poder adelantar la negativa: no es grande la «Quinta» por lo que su autor *quiso* y, en consecuencia, no por todas esas zarandajas del Destino, etc. Es decir, no por el enunciado del contenido, sino por el contenido mis-

mo. Por consiguiente, no por el tema. Nótese.

De la misma manera podría aducirse otro hecho con relación a otro arte que habla más claro: la pintura. El tema religioso, por ejemplo, ha sido tratado por miles de pintores. Con todo, no expresa la mística católica quien más lo desea, quien más milita —la «mala» pintura religiosa de todos los tiempos—, sino, por ejemplo, el Greco, pese a todos los incidentes, teológico-estatales, que se produjeron entre el pintor y las autoridades —en todos los sentidos de la palabra— de su época.^[4]

⁴ Es bien sabido que el Greco *tropezó con la Iglesia*, para emplear la expresión cervantina, en más de una ocasión y de modos verdaderamente pintorescos. En el «Expolio» se le acusó de irreverencia o herejía —desviación— porque hizo aparecer en el lienzo a las Tres Marías, siendo así que, según los textos sagrados, no se hallaron presentes a esa escena. En otros lienzos, porque algunas cabezas del cuadro ocupaban lugar más elevado que la de Nuestro Señor, con lo que, aparentemente, el artista restaba autoridad y jerarquía a Cristo. En otros, en fin, con argumentos lógicos, formidablemente lógicos; tanto, que terminan por ser caricaturas; porque pintaba ángeles con alas demasiado grandes, dando así a entender —ahí estaba la desviación o herejía— que los ángeles vuelan, como las palomas, por la fuerza material de sus alas, siendo así que los ángeles tienen alas sólo a título ornamental; luego, si había ángeles con alas grandes —y los del Greco no se puede negar que las tienen crecidas— había herejía. Y era exacto. Doctrinalmente hablando, era exacto y lógico. Pero hoy, ¿qué nos queda? No digo ya en el terreno del arte, sino también en el de la doctrina misma. ¿Los argumentos de aquellos sabios doctores? La verdad del Greco llega a ser más verdadera que la de la teología que la informa. Y mucho más, desde luego, que la de las «teologías» que se le oponían. Algo así como si el Greco hubiese contestado a sus detractores con chulería de analfabeto madrileño: «No me venga *usted* con teologías, hombre.» Y con razón. Porque la verdad es que pocas o ninguna vez se habrá expresado con tanta «verdad» —en arte, digo— el catolicismo como en

Elocuencia manzanar

Ahora vamos a tocar otro tema. Tan rico éste que no vacilo en ofrecérselo a cualquier exhaustivo tratadista alemán: «La manzana, símbolo ilustre en la moral, la ciencia y el arte.»

Para percatarse de que no hablo tan sin ton ni son, bastarán, creo, algunos ejemplos: la manzana de Eva, la de la discordia, la manzana de Newton... y las innumerables que, en la pintura de todos los tiempos, aparecen en los bodegones o naturalezas muertas.

Dejando por el momento intacta la famosa y diabólica de Eva; aplazando para más tarde aquella otra de la discordia —realismo, antirrealismo—, vengamos a la de Newton. Supongo que la leyenda a que me refiero no tendrá circulación única en España. Mas, en todo caso, allí, en la tierra manzanar por excelencia (en cuanto a la discordia, al menos, nadie nos negará la palma), la ingenua idealización científica quiere que Newton dedujese sus famosas leyes acerca de la gravitación universal viendo caer una manzana del árbol.

Pues bien, tal manzana tiene un peso en la historia —nunca mejor empleada la expresión— formidable. Porque al definir con su caída la noción de peso, en la medida en que la experiencia se puede repetir, su carácter de objetividad científica sigue siendo verdadero.

Supongamos ahora que un artista quiere inmortalizar

aquel «Expolio» o en tales ángeles.

tan sublime momento como el que la cándida leyenda se complace en proponernos, y desea pintar a Newton y su manzana: *¿Cómo sería la manzana?*

De los miles de manzanas que existen en la pintura universal aislemos dos para nuestro discurso manzanar: aquella de Zurbarán que se conserva, creo en el Museo de Viena (yo la vi en París) y una de las amontonadas por Cézanne en la conocidísima fuente de cerámica amarilla. Elijo dichas dos manzanas para facilitar la cosa, ya que ni siquiera esos dos pintores se encuentran en los extremos del eje manzanar como ocurriría si propusiese como ejemplos alguna manzana de un cuadro «primitivo» y alguna de un buen pintor moderno, tal como Braque.



Zurbarán: Plato con manzanas
y flor de azar

¿Existe algo, aparentemente, con menos contenido social que una manzana? Si a alguno de los pintores comprometidos en el movimiento del arte comprometido se le ocurriese pintar una manzana, ¿no se le podría criticar por ocupar su atención de «artista militante» en cosa tan poco militante como es una manzana?



Paul Cézanne

Sin embargo, en términos de pintura, nuestras dos manzanas son de lo más jugoso que darse puede. Y su zumo, elocuente hasta más no poder. Por un lado, vemos que ambas manzanas son efectivamente frutas. Digo que no sólo son «figurativas», sino «realistas» sin el menor género de duda. Por otra parte, bien claramente dicen la diferencia que hay no sólo entre dos hombres

—Zurbarán y Cézanne— sino, aún más, entre dos grandes pintores. Pero, ¿concluye ahí su mensaje, en una especie de «virtuosismo de violinistas», tal como gusta decir uno de mis amigos militantes, para mejor manifestar su desprecio por los artistas? Claro que no, y aquí la formidable, la monumental elocuencia manzanar.

Dichas dos frutas no nos hablan únicamente de la «torre de marfil» de sus autores sino que —nada menos— relatan, a su modo manzaneril, claro está, la historia de la sensibilidad artística de dos mundos, de dos épocas. Pero dicha realidad artística, de ser cierta la tesis de Marx, es a su vez expresión de la realidad histórica en sí misma. Es decir, que ante tales dos manzanas es concebible que Marx, procediendo por deducciones dignas de un Sherlock Holmes de la sociología y viendo —digo *viendo*, no mirando— la manzana de Zurbarán, su tonalidad, su dibujo, la manera de tratar el volumen, etc., etc., podría deducir ese como ascetismo del extraordinario pintor de monjes blancos.

O dicho de otro modo: Zurbarán podría no haber pintado uno solo de sus monjes blancos (o haberse perdido éstos, para nosotros, en cualquier incendio) y sí, únicamente, esa manzana, y ya con ella haber expresado, siquiera fuera parcialmente, ese momento de la historia española que alguien calificó como «democracia frailuna». O, admitiendo aún más explícitamente la tesis de Marx: bastaría ver esa manzana para ver en ella la superestructura —al menos una parte de ella— ideológica de la sociedad monárquica española de los siglos XVI y XVII.

Corolario: de donde, sin aludir explícitamente a un tema y aun dentro de la famosa «torre de marfil» — en este caso monasterio granítico del Guadalupe extremeño— se puede expresar una realidad social... con algo tan poco social como es una manzana.

Si es así —como por mi parte lo creo—, esas dos manzanas, además de ser obra de dos artistas determinados, son también retratos de época (digo que cada uno retrata de alguna manera a su época), aun sin aludir a nada particular de dicha época. Pero nótese que son retratos de época además de ser obra «personal» de dos artistas. Luego volveremos sobre eso, que ahora necesitamos ir a *Notre-Dame* de París.

Paréntesis arquitectónico

Se ha dicho, y se ha dicho muy bien, que la arquitectura es: *a)* el arte colectivo por excelencia; *b)* el arte que dice siempre la verdad. . . aun cuando mienta.

Empezando por la segunda afirmación bastaría ver, como me fue dado en Buenos Aires, un edificio supuestamente «gótico» y construido de cemento armado, para apreciar la colosal mentira que aquella monstruosa verdad nos estaba diciendo. Incluso ciertas iglesias construidas en Europa y trasladadas luego en bloque, digo piedra por piedra, a los Estados Unidos: siendo como eran verdad en Europa, por el hecho de cruzar el Océano ya se convertían en formidable mentira.^[5]

⁵ Otro ejemplo sería el de cierta arquitectura de un momento deter-

En cuanto a que la arquitectura es el arte colectivo por excelencia, para percatarse de ello creo que basta abrir los ojos. En cualquier ciudad y en cualquier país. Nada, creo, tiene una relación tan directa con un pueblo, en un momento determinado de su historia, como las formas arquitectónicas. Las pirámides de Egipto, un templo hindú, un monumento azteca, el *Empire State Building*, nos hablan más de Egipto, la India, México o de los Estados Unidos que de los arquitectos que erigieron todas esas construcciones. Más aún: ciertas iglesias barrocas de Hispanoamérica parecen emparentadas, ciertamente, con el barroco español. Pero emparentadas sólo. Pese a que muchas veces la planta —«las trazas»— se mandara ya hecha de España, la intervención, ya en América, del obrero indígena les daba —les dio— ese sello que hoy aparece inconfundiblemente americano.

Volvamos ahora a *Notre-Dame* de París. ¿Quién fue el arquitecto? Podemos, de algún modo, decir que no

minado del «realismo socialista». Para defender el neoclasicismo, el conformismo arquitectónico de dichos monumentos, se encontró en su día escritor francés que, queriendo salir al paso de toda posible crítica a dicha arquitectura (que él *sabía* falsa, mentira: de ahí su «defensa»), exclamó: «El pueblo tiene derecho a columnas», con lo que se dejaba entender, oblicuamente, que atacar tal arquitectura era tanto como atentar a los derechos del pueblo. O se suponía —despreciando soberanamente al «pueblo»— que éste es tan estúpido como para desear, en calidad de «lujo», sin duda alguna, esas columnas de que ya había gozado la burguesía, etcétera, etcétera.

En definitiva, tales «columnas» eran también mentira verdadera, mentira de verdad. Y a su defensor, para ponerlo de manifiesto, podría contestársele: el pueblo tiene muchos derechos: tantos, que incluso tiene derecho a *no* tener columnas.

lo sabemos. Más aún: que no se sabe; aunque se sepa, como se sabe. A diferencia del *Hamlet*, *Don Quijote* o *Fausto*, aquí el autor pasa inadvertido y *Notre-Dame* nos aparece como manifestación colectiva. ¿De qué colectividad? La cuestión exige punto y aparte.



Porque aquí, contrariamente a los ejemplos anteriores en que podíamos decir «Egipto», «India», «México», «Estados Unidos», aludiendo así a nociones —digo *nociones*— nacionales, *Notre-Dame* no puede únicamente referirse a la noción «Francia». Lo más grande que ha hecho Francia en su historia —en la del arte, digo— es precisamente eso: hacer algo que no puede llamarse, propiamente hablando, francés.

Porque con el gótico la noción colectiva de que habla su arquitectura, nos dice algo que va más allá de un marco nacional. El gótico expresa, más que nada,

mejor que cosa alguna, la esencia cristiana (como arte social, claro está, en cuanto manifiesta *the way of life* de una parte de la humanidad). Y así, cierta manera de poner las piedras, determinado modo de decorarlas, la habilidad para resolver ciertos problemas que tal técnica de la construcción planteaba, traduce no ya la peculiaridad de un pueblo, el francés, sino aquélla, más vasta, de muchos pueblos —todos los cristianos europeos— de una colectividad espiritual.

A mi juicio, nunca, ni antes ni después, se ha hecho algo semejante. Nunca, nada en la historia vale lo que vale esa *forma* que traduce —en piedra, precisamente— toda una concepción de la vida y de la muerte. Rasgo genial de un pueblo, el francés —sin medida común con ninguna otra de sus manifestaciones artísticas—, ese de haber sabido inventar ciertas formas que valían para que *toda* la cristiandad se viese expresada en ellas.

Porque aquí el «tema» y el «contenido» —la doctrina católica— estaban dados a todo el mundo cristiano. ¿Por qué, pues, Francia? ¿Qué condiciones sociales o materiales determinan que Francia haya inventado esa forma?

Con todo lo dicho pareciera que este de *Notre-Dame* de París pudiera ser ejemplo mayor para la argumentación del arte comprometido. Sin embargo, que yo sepa, nadie, nunca, se ha referido a él abiertamente. ¿Por qué? ¿Por ser el gótico «arte cristiano» únicamente? No me parece. Ocurre que aquí tenemos un arte social, colectivo, militante —sí, señor, ya salió

aquello— que ha sabido traducir en determinadas formas toda una concepción de la vida, del hombre mismo, por tanto, en determinadas circunstancias de su historia. Y sin embargo no sirve de ejemplo. ¿Por qué? ¿Sencilla omisión?

Acaso porque *Notre-Dame* es todo eso —social, colectivo, militante— sin que nadie se lo mande. Dicho de otra manera, porque es un arte *libre* que libremente participa —yo preferiría decir comulga— con una manera de entender la vida humana y, por ello, la expresa y la refleja.[⁶]

Pero dicho eso, no está dicho todo. Es preciso ahora, para mejor, para bien entender esa traducción a formas arquitectónicas de toda una noción de la vida, ver tales formas en detalle. Tomemos, por ejemplo, una gárgola cualquiera.

¿Hay algo en el mundo que aluda más y mejor a la sociedad cristiana — como sociedad— que una gár-

⁶ Se podría objetar a esto diciendo que la libertad en la época de las catedrales era más bien relativa. Lo cual, creo, es cierto en tanto que libertad jurídica o política. Pero sin meterme ahora a averiguar si tal carencia de libertad era sentida como tal, como falta de libertad, ésta, en todo caso, no afectaba al espíritu o, para decirlo con palabras más concretas, no afectaba a la creación artística como sucedió luego (acaso cuando se creyó menos en la verdad cristiana), por ejemplo, en los tiempos del Greco y de sus famosos teólogos.

Puesto que las catedrales están ahí, es claro que se permitió su construcción y que, por lo tanto, hubo libertad concreta para la renovación de las formas arquitectónicas que el gótico implicaba. Por consiguiente, tal libertad de creación artística existía, aun cuando se demostrase que el o los arquitectos y trabajadores que participaron en la construcción de la obra carecían de plena libertad como hombres. La falta de libertad, en tal caso, les afectaría en cuanto personas jurídicas y no en su condición de artistas y artesanos.

gola? Basta verla para que evoque en nuestro ánimo la catedral grandiosa como centro de toda una sociedad. Evidentemente, una cruz en cuanto signo abstracto (sin detenernos ahora a considerar las posibles formas artísticas que puede asumir una cruz), es más concluyente todavía. Pero ocurre que la cruz es el signo, precisamente el signo cristiano abstracto, y no su traducción concreta a formas artísticas. Mientras que la gárgola no alude a nada positivamente cristiano. Está a punto de ser una forma pura —en cuanto a doctrina— y de hecho lo es, en cuanto al arte. Y sin embargo, tal forma pura es perfectamente militante... si se quiere.

¿Por qué? Porque aquí la relación sociedad-arte ha llegado a un punto de saturación casi único en la historia. El artista y aun el artesano anónimo respiran la esencia cristiana. Así, cada acto espontáneo de la vida expresa, como no podía por menos de ocurrir, ese subfondo común, sin presiones, sin obligación alguna, sin ninguna necesidad de dirección espiritual. Y si para el hombre, en cualquiera de esos siglos, su centro de gravedad es la esencia cristiana, para el artista, para el artesano, cuyo papel consiste en expresar por la imaginación esa misma realidad traducida a ciertas formas, dicha traducción o trasposición se produce, franca, espontáneamente, acaso sin cabal conciencia de la totalidad del mensaje humano que con ello se está elaborando en dirección al futuro. Porque se nutren de una realidad interna que es común a toda la humanidad (o a lo que se piensa, desde esa perspectiva, como toda la humanidad) de ese instante. Cualquiera que sea la forma que, a partir de tal

estado de ánimo, adopte la imaginación, es claro que traducirá, sin poder hacer otra cosa, aquella realidad interna. Pero... a condición de que la imaginación sea tal y de que se la deje ser tal.

¡Qué lejos estamos aún de los teólogos del Greco! Estos, doctrinarios, incapaces de aceptar —ni aun de ver— en el arte algo más que un juego de estetas (¿se ha notado que, para ciertos «militantes», la palabra estética casi viene a suponer alguna forma de pederastia o poco menos?) andan siempre con el centímetro a cuestas midiendo la cantidad y la calidad de doctrina que el artista debe ofrecer al público. Sin alcanzar a comprender que las formas artísticas —precisamente— son resumen y síntesis de una realidad interna dada.

Es concebible que los sermones, la «teoría», la doctrina misma que aquella gárgola de *Notre-Dame* resumen, queden un día olvidados en cuanto contenido o fondo doctrinal. Es seguro, en todo caso, que nadie se acuerda ya —de no ser en forma sarcástica— de los famosos razonamientos ultra-religiosos de los teólogos que amonestaban al Greco. Pero es seguro también que, mientras el arte tenga una realidad para el hombre, nadie olvidará al Greco... ni a los artistas de *Notre-Dame*.

Porque, de cualquier modo, ni la arquitectura gótica ni sus gárgolas, por más que sean —¡y de qué espléndida manera!— expresiones colectivas, han sido hechas por la colectividad (la cristiana, en este caso). Pero Grullo diría que la mayor fe cristiana del mundo no basta para ser un buen arquitecto o un buen escul-

tor o siquiera un buen cantero. Y que si *Notre-Dame* y cada una de sus gárgolas están ahí, alguien, personalmente, las ha hecho. Es decir, que si la realidad interna estaba dada, la trasposición a forma de arte ha pasado por las manos —por la imaginación— de algunos individuos. Con lo cual, volvemos a las manzanas de Zurbarán v Cézanne. ¿Qué hubiera ocurrido si otros pintores que los citados hubiesen pintado unas manzanas? Podemos admitir tres casos: *a)* lo hubieran hecho peor, mal, impersonalmente, caso en el cual no estaríamos hablando ahora de cosa tan trivial como unas manzanas mal pintadas; *b)* lo hubieran hecho bien, personalmente, caso en el que serían *otras* manzanas; *c)* lo habrían hecho igual, exactamente igual, a la manera de copias magníficas, caso en el cual serían inútiles, puesto que ya existían las que habían pintado los artistas citados. Porque aquí, contrariamente a lo que ocurre con la manzana de Newton, lejos de confirmar algo, lejos de añadir algo al conocimiento, la repetición de la experiencia es inútil, como trataré de ver con más pormenores al hablar de la «inanidad de la escuela». Pero antes me parece necesario atar ya algún cabo y es éste el de la relación del arte con el individuo y, por consiguiente, entrar a tocar el «vicio» del individualismo.

La cuestión del individualismo

Para mejor meternos en faena, vámonos a España. Sobre España y lo español existen unos cuantos lugares comunes que siguen circulando por el mundo como recién inventados.

Los más triviales son de cartel: «Sevilla», «mujeres de ojos negros como la noche», etc., etc., y están ya casi reservados a las malas agencias de turismo. Otros, en cambio, conservan aún cierto prestigio intelectual: «leyenda negra», «crueldad española», «individualismo español».

Tomemos este último. No es que yo lo niegue —«¡ni lo quiera Dios!»—, pero sí niego el carácter estrecho y, dicho sea francamente, ridículo y convencional que se le suele atribuir.

En efecto, no es la menos de las paradojas, aquella según la cual uno de los trazos más acusados del arte español es el tener, tomado en conjunto, un contenido social, político y combativo más inmediato y aparente.

Creo que no hay exageración —digo, si no es ya lugar común— en proponer cierto tipo de creación española como una de las más representativas en cuanto a ser expresión estética de conflictos sociales y políticos, entendiendo aquí por representativa, sobre todo y ante todo, la voluntad consciente y deliberada de hacer tal cosa.

Fuenteovejuna, *El Alcalde de Zalamea*, *Peribáñez*, *Del rey abajo, ninguno*; *Los fusilamientos* y *los Desastres de la guerra*, de Goya; Galdós; el *Guernica* de Picasso, son todas creaciones no ya de un contenido «social», sino —para mayor escándalo de los puristas— directamente político.

(Notemos, entre paréntesis, algo que no deja de tener gracia como es el hecho de que se haya podido decir —con fundamento— que la obra maestra, el prototi-

po en cuanto a la exaltación del «momento insurreccional colectivo», el diálogo por excelencia, sea de un fraile —si se quiere— español del siglo XVII. Mas aquí, para que lo picante del paréntesis no quede reducido a los partidarios del arte comprometido, podríamos añadir, aludiendo ahora a los puros de la literatura negra, que la misma gracia podría tener el hecho de que uno de los primeros y más fecundos desesperados —sin grosero juego de palabras en cuanto al término «fecundo»— sea *Don Juan*, obra también de otro fraile español del siglo XVII.)

Volviendo al arte comprometido digo que nunca mejor que con los ejemplos citados antes parece que se pueda «echar la cuenta» —y que ésta salga bien— acerca del arte, superestructura ideológica de una sociedad dada, tal como se postula en la tesis marxista.

Porque aquí —digamos en *Fuenteovejuna* o el *Alcalde*— ni siquiera es preciso el rodeo del conocidísimo análisis de Marx sobre la obra de Balzac. Como se sabe, Marx prescinde de las opiniones políticas de Balzac —católico y monárquico— para ver en su obra cuanto efectivamente hay de crítica feroz de la sociedad que rodeaba al novelista francés, pese a la voluntad del mismo Balzac. En *Fuenteovejuna*, no hay que dar rodeo alguno; allí se exalta al pueblo, precisamente de manera colectiva —«todos a una»— y se le exalta por su actitud insurreccional que aquí no sólo es tal directamente, sino que además nos aparece con su condición de clase.

El análisis podría extenderse a todo el teatro nacional-popular de lo que se llama siglo de oro. Global-

mente hablando, podemos decir que aparece en verdad como superestructura de una estructura social dada. Exacto. Pero aquí, si no se quiere incurrir en grosera demagogia meramente política, por ser verdad todo cuanto hasta ahora se ha dicho hay que completar lo anotado con el factor tiempo, sin el cual toda reflexión acerca de temas históricos es vana y sin sentido.

¿Cuál es el tiempo de Lope y Calderón? No, ciertamente, y pese a las alusiones directas, en ciertos casos, el suyo actual. No. El tiempo real, el tiempo social de su conflicto es el tiempo histórico de los Reyes Católicos. Y el conflicto político-social a que se alude, la alianza tácita o explícita del rey con el pueblo, frente al señor, al feudal.

Pero socialmente hablando, ¿se puede pretender en serio que en tiempo de Felipe II, el feudal conservaba aún una fuerza de clase?, ¿que la expresión de ese conflicto era, pues, actual y militante? No siendo así, como efectivamente no lo es, el tiempo de ese conflicto corresponde al tiempo histórico de los Reyes Católicos, es decir, a unos ciento o ciento cincuenta años antes de los acontecimientos que se nos presentan como actuales. De donde, si ese teatro es superestructura —y hasta cierto punto así lo creo—, lo es de la estructura del tiempo de los Reyes Católicos y no de aquél de Felipe II.

Lo mismo podría decirse en el caso de Goya, al hacerse el artista expresión genial de la lucha popular contra la invasión napoleónica. Y es exacto. Digo que es correcto decirlo a condición de no olvidar el

tiempo. Es decir, de no querernos hacer creer que la obra de Goya, fue, en ese sentido, *militante*, si por tal hay que entender la *militancia* tal como la entendía el difunto Jdanov, que en paz descansa para que nos deje descansar en paz. La militancia de Goya, como la de Galdós en los *Episodios* (como la de Tolstoy en *Guerra y Paz*, libro éste, como se recuerda, escrito unos ochenta años después de los acontecimientos), no es la actual de su tiempo, de los acontecimientos mismos. Otro tanto se podría decir de Víctor Hugo en Francia. Globalmente hablando, creo que se podría sostener que *Los Miserables* es la obra militante por excelencia, en cuanto a la revolución francesa. ¿Mas, cuándo se escribió?

Volviendo a Goya, éste, para crear la superestructura de epopeya nacional no dibuja sus escenas antes de los hechos —¿cómo podría hacerlo?—, ni siquiera simultáneamente, claro está. Confirmando una vez más su carácter de superestructura, su obra aparece *después*. A título de ejemplo, creo recordar que la obra mayor de Goya, en este terreno, el cuadro de *Los Fusilamientos*, fue un regalo —¡oh, sarcasmo!— que el pintor hizo nada menos que a Fernando VII, cuando el *Deseado* regresó a España. Por cruel paradoja, el cuadro más militante de la historia, constituye un regalo del artista al rey que acaso sea el rey más traidor de la historia y, en cierta manera, por su traición, responsable de los fusilamientos reales que dieron lugar a los pictóricos de Goya.

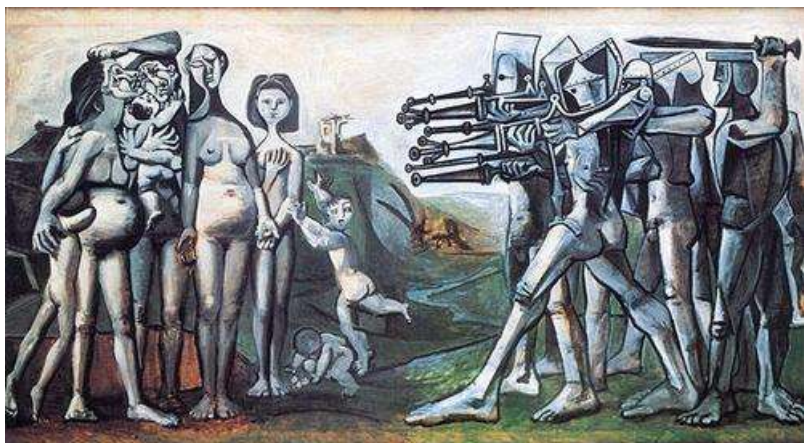
(Aquí quiero notar, para que se vea que no me duelen prendas, que el *Guernica* de Picasso, es contemporáneo a la guerra de España, y que en ese cuadro tam-

bién se dan, a mi parecer, las condiciones de arte comprometido y de arte superior, de arte a secas.



A ello diré: *a)* se trata de la excepción que confirma la regla; *b)* que habría que saber si tal cuadro —más allá de donde van las conveniencias y la táctica— les parece a los partidarios del arte dirigido, arte comprometido o, más bien, formalismo decadente; *c)* que, de cualquier manera, para pintar ese cuadro no bastaba con *sentir* la guerra de España sino, además, ser Pablo Picasso. Y eso sin entrar a considerar que, dentro de la obra de Picasso, dicho cuadro tiene, a mi ver, un valor muy distinto que otros, de la que podríamos llamar, la misma serie, tal como *Corea* o *Guerra y Paz*. Lo que en el primero me parece coincidencia plena y magnífica de una emoción social con una individual, acaso no se dé en los otros, que

aparecen deliberados y, de algún modo, cerebrales.)



Pablo Picasso: *Matanza en Corea*

Hasta aquí, de intento, me he referido únicamente a los que, en el plano de la cultura española universal pueden llamarse, en cierto modo, artistas comprometidos.

Sacando ahora algunas conclusiones, sea la primera subrayar el hecho una vez más: cabe la obra maestra (*Fuente-ovejuna*, *Los Fusilamientos*, *Guernica*) en ese tipo de inspiración. . . a condición de que ésta sea tal: inspiración y no imposición. Porque tal término, «inspiración», aunque de corte un tanto romántico, presupone un conjunto íntimo y personal de emociones y reacciones que, al fin y al cabo, designa muy bien dicha palabra. Mientras que toda dirección espiritual presupone imposición ajena al artista, o servilismo lacayuno por parte de este último.

Me complazco igualmente en subrayar el hecho de

que prototipos del individualismo español —Lope, Goya, Picasso— sean creadores de manifestaciones sociales y políticas en el arte, y no, por ejemplo, algunos realistas socialistas de cualquier época, valga el anacronismo. Mas por ello, dejar ahí estas líneas, sería falta de honradez. E inconsecuencia. Para evidenciarlo desde el primer momento propongo una serie de preguntas.

Un puñado de preguntas comprometedoras

Lope de Vega, creador de *Fuenteovejuna*, así como de *La Dorotea* y del conocidísimo romance *A mis soledades voy*, ¿será progresista en la primera obra y retardatario en las otras? ¿Conviene tales calificativos —que con intención empleo para caricaturizar el anacronismo de lenguaje— al Goya de *Los Fusilamientos* y los *Desastres de la guerra*, así como al Goya de la pintura *negra* y de los *Disparates*?

¿Es el Calderón de *El Alcalde* más revolucionario o militante que el de *La Vida es Sueño*?

O, más actualmente todavía: Picasso, ¿es militante en *Guernica* y decadente o formalista en la época cubista o en las deformaciones de doble perspectiva?

Repitiendo ahora las preguntas, ya sin alusiones a la grosería simplificadora: ¿expresa Calderón más o menos su época con *El Alcalde* que con *La Vida es Sueño*, o con *La Devoción de la Cruz*, en cuanto exaltación extrema, mística e inverosímil del catolicismo?

¿Se dirá que Goya es más progresivo o de algún modo más representativo, y, en definitiva, más importante para el hombre, que Velázquez, aposentador mayor de Felipe IV y de carácter prudente, reservado y, si se quiere, palaciego? ¿Será cuadro más importante *Los Fusilamientos* que *Las Lanzas*? ¿O que *Las Meninas* sea cuadro pintado de espaldas a la historia, elaborado en la torre de marfil?

¿Se dirá que Shakespeare, al escribir *Hamlet* o *Cuento de Invierno* es menos progresista que Lope en *Fuenteovejuna*?

No digamos nada del teatro clásico francés, de corte y para la corte. ¿Será Racine menos progresista que Marivaux?

Si es verdad que el arte es superestructura de una sociedad, dicha superestructura residirá por igual en las obras de apariencia militante que he citado más arriba y en las otras. En ese caso, el lenguaje empleado anteriormente sería grosera demagogia, puesto que Racine es expresión de su tiempo, como Marivaux lo es del suyo. Mas si es así, ¿por qué, hoy, a los artistas vivos, se les quiere exigir otra cosa? ¿Por qué se incurre con ellos en idéntica grosera demagogia?

Precisamente por creer, como creo, que el artista, en calidad de hombre, participa de los conflictos de su época, el arte, como tal, generalmente y salvo raras excepciones no puede hacerlo, ya que necesita una base previa, una estructura dada, sobre la cual aplicarse.

Parábola del aire viciado

Y con esto ya estamos cara a cara con todos los «directores espirituales» de todos los tiempos, desde los teólogos del Greco hasta los de Picasso, a causa de su retrato de Stalin.

Superestructura, *that is the question*. ¿Superestructura o infraestructura? Propongo ahora lo que, pomposamente, llamaré parábola del aire viciado.

Si la atmósfera está viciada o enrarecida en una habitación, por más voluntad que yo, florista, ponga para ello, claro está que mis flores no pueden prosperar puesto que ni yo mismo, no ya mis flores, puedo respirar como Dios manda. Intento, claro, abrir la ventana, pero resulta que ésta da a una cloaca de aire aún más infecto. ¿Qué puedo hacer yo con mis flores? De hecho, no soy el responsable de que la atmósfera está viciada («yo»: el florista, es decir, el artista).

Que los especialistas en renovación de aire vengan y comiencen su trabajo —si de verdad son capaces de ello— y luego los floristas podrán cultivar hermosas flores. Esto es, que creen ellos la infraestructura sana y luego aparecerá, según sus propias profecías, la superestructura correspondiente: paradisíaca, con flores hermosas.

De otro modo, el arte de contenido acaba donde empieza la voluntad de contenerle. Ya que si no, se formula algo contradictorio: por una parte se dice que el arte es superestructura, pero al mismo tiempo se quiere que el artista sea o *sirva* de infraestructura.

Inanidad de las escuelas

Permítaseme —una vez más— volver a lo dicho acerca de la manzana zurbaranesca. Ya vimos que dicha manzana pintada por otro, pero al modo de Zurbarán, era totalmente inútil. Porque la experiencia sintética de Zurbarán acaba en él. Es única, puesto que repetirla significa perder el conjunto de observaciones, emociones, recursos técnicos y vivencias que determinan que el individuo Zurbarán exprese su época en su manzana.

Repetir todo lo demás, todo lo que constituye el cuadro sin la experiencia interna del momento en que Zurbarán lo pintó, es dejar el cadáver del cuadro. Es quitar lo esencial para quedarse con la manera, o con el *manierismo*.

Es decir, la escuela. Entre un pintor y su escuela hay toda la diferencia que va de lo vivo a lo pintado. Ni más ni menos. En la manzana de Zurbarán está lo vivo; en un cuadro de escuela, lo pintado. Es decir, lo que se puede aprender como un niño aprende en la escuela. Por cuanto escuela, en la medida que significa repetición, viene a ser sinónimo de academicismo: «lo pintado» del dicho. A decir verdad, de cada gran artista arranca una escuela —inútil. Porque cada artista es lo vivo; la invención personal, y por lo demás, repetición. Academia. Así hubo los academicistas del renacimiento, como luego del impresionismo, como actualmente de eso que llaman «école de Paris», en la que mucho —mucho— no es sino mera repetición de lo ya dicho hace unos treinta años por Picasso, Braque, Rouault, etc. Si éstos son lo vivo de

una gran experiencia, mucho de la pintura abstracta de hoy es, ciertamente, «lo pintado», la escuela.

Y en arte —en el arte que importa— no hay escuelas: hay casos.

Compromiso del arte

Y con esto estamos ya metidos en un compromiso: el de completar nuestro enunciado general. Que si hemos hablado hasta ahora del arte comprometido, nos falta por hablar del compromiso del arte. ¡Menudo compromiso!

Engolando la voz pedantemente, podríamos decir: el arte supone un compromiso previo a toda acción: expresar de un modo personal una realidad dada para todos. Que «todos» sea una cantidad de hombres mayor o menor, es una contingencia, en realidad, ajena al arte, mucho más al artista — y que concierne a la historia.[⁷]

Si se pierde de vista esa especie de perogrullada según la cual todo arte vale lo que vale el artista que personalmente lo ejercita, no creo que se pueda dar un paso en serio hacia la inteligencia del arte. Porque

⁷ El «todos» de Baudelaire, en la famosa conferencia que dio, creo que en Bruselas, era unas trece o catorce personas. No por ello el arte de Baudelaire es menos válido. Caso opuesto, e igualmente válido, es aquel «alzarse con la monarquía cómica» de que nos habla Cervantes refiriéndose a Lope y a la especie de monopolio que ejerció en el teatro español de su época. El «todos» del Greco, cuando pintó el *San Mauricio* que, según Sigüenza, «gustó a pocos», no invalida que el Greco sea hoy el Greco y que guste, efectivamente, a todos.

eso, el factor personal, el valor individual del artista, es lo único que importa. Ni siquiera la originalidad, mucho menos el tema, ni el fondo, ni la forma: la personalidad. El compromiso del arte es ése: nada más que eso, pero nada menos.

La personalidad y no la originalidad, repito. Calderón, cuando toma casi un acto entero de Tirso —en su *Absalón*— no es original; Corneille, al tomar el *Cid*, no es original; Goya, copiando como copió a pluma toda la obra de Velázquez, no es original; Picasso, cuando copia las *Meninas*, no es original. Existe casi el catálogo completo en cuanto a los orígenes de casi todas las obras de Shakespeare, y en consecuencia, Shakespeare no es original. Pero, claro, todos ellos son personales. Iguales o parecidas reflexiones se podrían hacer respecto al fondo o contenido. Lo que diferencia al Greco de todas las malas pinturas religiosas no es el contenido —común por definición— al tratar los temas religiosos, sino la personalidad. Una vez más, *Pero Grullo dixit*.

De donde pedir al artista que diga lo que todo el mundo y de la manera que todo el mundo, y que además sea «artista», es tanto como pedirle que no sea artista. O pedirle que hable con la boca cerrada. De hecho, y dígase lo que se quiera, eso es lo que desean todos los «teólogos» vivos o muertos. Se pretendía, por ejemplo, que cada premio Stalin dijese lo que Jdanov quería que dijese y que, al mismo tiempo, fuese un gran artista tal y como Jdanov creía que debía de ser un gran artista. Y lo que pasaba luego — y lo que pasa— es que, como no resulta, había que encontrar una explicación. Y se encontraba: el artista

en cuestión no había sido bastante «realista», había incurrido en «desviación», etc., etc., y vuelta a empezar a decir cómo se ha de ser «buen artista».

De hecho, se postulaba y se postula que hay una buena manera de ser artista. De hecho, se postulaba y se postula la escolaridad del artista. Se cree —o se quiere hacer creer— que se aprende a ser un buen artista. Y como en esto hay cierto equívoco, parece necesario comentarlo.

Por ejemplo: el Greco, en el taller del Tintoreto, aprendió algo. No hay la menor duda. Todo artista aprende algo en el pasado. ¿Pero qué es lo que aprende? Aprende, digamos, a ser pintor. Es decir, adquiere toda una técnica de su o sus maestros, y, en ese sentido, la escolaridad es positiva. Y si mucho aprendió el Greco con el Tintoreto, con seguridad no aprendió menos Goya al copiar a pluma todos los cuadros de Velázquez. Pero tomemos estas copias. Lo primero que salta a la vista es que, siendo como son copias, y excelentes, ya no son «Velázquez», sino «Goya». Pero dejando eso de lado, podemos decir que el Greco y Goya aprenden, con Tintoreto y Velázquez, a ser pintores: el oficio. Lo que no aprenden es a ser el Greco y Goya. Para que ambos sean lo que son, han tenido luego que desaprender, se diría, todo lo aprendido. De otro modo, no estaríamos ahora hablando de ellos, sino únicamente de Tintoreto y Velázquez.



El Greco: *La oración en el huerto*

De ahí las innumerables anécdotas que podrían citarse de grandes artistas negando a otros grandes artistas. ¿Habría que ver en ello únicamente celos, alguna forma de rivalidad ridículamente afeminada? Cuando el Greco, hablando de Miguel Ángel, dice que «era un buen hombre que no sabía pintar»; cuando Velázquez, ante tal cuadro de Leonardo, dice, «non me piace niente», ¿expresan únicamente mezquindad, celos mal reprimidos, virtuosismo de violinistas? Y por otra parte, ¿acaso Miguel Ángel «no sabía pintar»? ¿Puede «no gustar nada» la pintura de Leonardo?

Y es que ahí, precisamente ahí, está el compromiso del arte. Miguel Ángel y Leonardo, el Greco y Velázquez, son, los cuatro, grandes pintores, eso que solemos decir genios de la pintura. Por eso, precisamente por eso, cualquier otro artista digno de tal

nombre, no sólo los ha de abandonar, sino que además tiene que repudiarlos a los cuatro, tal como los dos segundos repudiaron a los dos primeros: porque el compromiso del arte consiste en afirmar, personalmente —valga el pleonasma— una personalidad.

Insistamos en esos dos ejemplos. Si yo concibo la pintura según el criterio del Greco, es claro que Miguel Ángel no sabía pintar, puesto que lo hace de otra manera. Y para demostrarlo, es necesario que muestre cómo pinto yo: el Greco. Y como el movimiento se demuestra andando, pinto tal y como lo entiendo yo: el Greco. O dejo de ser quien soy yo: el Greco. Lo mismo cabría decir del par de fuerzas Leonardo-Velázquez.

Mas con eso, con la personalidad, con la individualidad del artista, aun sin quererlo, estamos poniendo el dedo en la llaga de toda una filosofía. ¿Qué fuerzas sociales, en efecto, económicas o materiales, determinan ni pueden determinar que en unas condiciones idénticas pueda haber dos personalidades fundamentalmente diversas? ¿Cómo explicar que, en las mismas condiciones, exactamente en las mismas, un individuo sea eso que llamamos un genio, un hombre superdotado para una actividad determinada, y a su lado otro, paralelamente, un mediocre?

De ahí que mejor o peor, más o menos abiertamente, los maestros del realismo socialista postulen el didactismo del arte. Y que los discípulos de tal escuela, aplaudan, pues es mucho más fácil ser muy «realista soviético» que escribir una buena novela o pintar un buen cuadro. En realidad, con lo ya dicho, el arte su-

pone lo contrario, exactamente lo contrario, a todo didactismo.

Se puede aprender una formación científica o artística. Lo que no se puede aprender en ninguna escuela o universidad es a ser Einstein^[8] o a ser Goya.

Mas dejando a Einstein de lado, vengamos a Goya. Este, como dijimos antes, copiando a Velázquez, estudiando a Velázquez, aprende mucho. Nada menos —quizá— que a ser pintor. Pero es claro que si se hubiera limitado a eso, no habría sido Goya. Para serlo, ha tenido que *desaprender* todo lo aprendido en Velázquez, ya que nada de ello podría servirle para su propia experiencia. Esta es personal e intransferible.

Contrariamente a lo que una ideología «progresista» supone ingenuamente —o perversamente, que ese es otro cantar—, pero en todo caso de manera «idealista», cada artista no añade nuevas posibilidades al árbol del arte. Más bien mutila el conjunto ideal de ellas —que por lo demás es infinito— la suya propia. Su obra, la de cada artista, no es el resultado progresivo de un método, de unos conocimientos dados, sino la progresiva afirmación de una experiencia úni-

⁸ ¿Acaso no fue también Einstein condenado en la URS.S. por los teóricos de la ciencia —no por los científicos, supongo— y con la misma obstinación «idealista» de querer que Einstein fuese Einstein del modo que ellos sabían que se podía ser Einstein? Que aquí, la excomunión no se limita al artista, al «violinista» de mi amigo, sino al hombre de ciencia. Pero, como el viejo Galileo, «eppur si muove». Y la nueva iglesia, como la vieja, terminó por aceptar a Einstein. O dicho de otro modo: Einstein terminó por ser marxista puesto que los marxistas, al fin, le rindieron honores.

ca, la suya —repetir otra sería tanto como negarse—, y sin la cual, por tanto, todo artista posterior habrá de afirmar su arte personal.

Que en este terreno, repitámoslo, entre el artista verdadero y el simple artista de etiqueta: «católico», «impresionista», «cubista», «realista», etc., va toda la diferencia de lo vivo a lo pintado. O dicho de otro modo: entre el compromiso del arte y el arte comprometido —en cualquier otro compromiso que no sea el suyo propio— va toda la diferencia de lo vivo a lo pintado. ■

