

necesidades comunes, más aún, de las necesidades de esta o aquella comunidad determinada; un arte, en fin, aplicado, necesario, pero que no es ni puede ser nunca creación, criatura. Velázquez parece haber comprendido en seguida que la línea, las líneas del dibujo no son más que una trampa, más o menos delgada y delicada, que intenta de algún modo atrapar los fantasmas vivos, huidizos, de la realidad; pero la realidad que suele quedarse prendida en esa trampa no es nunca real, sino imaginaria, esquemática, plana; no es propiamente la realidad, sino una especie de mapa suyo deshabitado, aunque, eso sí, lleno de señales, de límites, de caminos. (Los mal llamados dibujos de Rembrandt no entran aquí para nada por la sencilla razón de que no son dibujos, ni tampoco «pintura», como he podido pensar otras veces, sino... carne completa, es decir, creación total, corpórea, absoluta, viva; y así sucede también con las obras maestras de los viejos pintores chinos y japoneses). De aquí que a los únicos que podemos llamar de verdad *dibujadores* sean siempre más bien espíritus curiosos, estudiosos, casi hombres de ciencia —como es el caso descomunal de Leonardo—, que se afanan en medir, calcular, acotar, delimitar, apresar con avaricia las formas reales; pero esas formas, abordadas así, no serán más que formas, las formas vacías, las siluetas huecas de la realidad. Porque la realidad, cuando se siente estudiada, huye. Y eso es lo único que sabe hacer el dibujo, la sutil estrategia lineal del dibujo: estudiar, indagar, subrayar, caracterizar, expresar, pero todo ello... imaginado, convertido en imagen, menos aún, en signo de una imagen. El dibujo no es creación, no acierta a ser creación por ser siempre análisis, conocimiento, no carne viva de la realidad, sino una especie de ciencia suya, ciencia pura de una realidad... ausente. Que la línea no existe lo han sabido, más o menos a tientas, todos o casi todos los pintores (y algunos, como el instintivo y fogosísimo Goya, o como el geométrico, el cartesiano tartamudo Cézanne, han querido formularlo en voz alta), pero ninguno ha dejado, por ello, de servirse de esa misma línea tan negada y vituperada; han recaído siempre en ella, unas veces con disimulo, y otras con descaro, o con remordimiento, o con debilidad, o con sincera provisionalidad. Tan sólo Velázquez se ha mantenido completamente limpio de esa mentira, y no por puritana abstinencia, sino, como sucede con todo lo suyo, por innata naturalidad original, sin necesidad de proponérselo, de imponérselo.

Velázquez no percibe la realidad paso a paso y mirada a mirada, o sea, gradualmente, meditativamente, sino de un sólo y gran golpe de vista abarcador, abrazador; no va conquistándola pieza por pieza, parte por parte, para después, reunidas unas con otras, reconstruir una totalidad, sino que la totalidad de la realidad misma se le entrega sin reserva ni resistencia alguna; y se le entrega de ese modo porque siente muy bien que Velázquez

no es su contrario, su extraño, su externo, su investigador, sino su próximo. Velázquez no investiga, no hurga, no se adentra jamás en la realidad —de aquí que no sea un pintor profundo, sino alto—, y más bien parece observarlo todo con un cierto despego, con un aire casi distraído, casi frío. Diríase, incluso, que no pone demasiada atención en las cosas, que no repara mucho en los seres, que no contempla apenas el paisaje; el secreto y la razón de todo ello estriba, sin más, en que la realidad toda, de parte a parte, es suya, suya propia desde siempre, sin haber tenido que salir, como todos, en persecución. Velázquez no necesita del laberíntico andamiaje del dibujo para poder captar la realidad; las más complejas, imprecisas o pesadas formas reales son llevadas por él graciosamente en vilo, sin descomponerlas ni alterarlas, hasta el remanso claro de su obra, hasta el amoroso purgatorio tibio, vivo, de su obra. En los demás pintores siempre estamos asistiendo al afanoso traslado de la realidad pieza por pieza, y es ahí, en ese agitado viaje, donde las formas se trastocan, se desfiguran y, para que no se pierdan del todo, se *estilizan* finalmente con el auxilio reconstructor del dibujo, mientras que en Velázquez las formas no han sido nunca desmontadas para después volverlas temerariamente a montar, sino llevadas, enteras y verdaderas, por su propio pie, o cuando mucho, tiernamente empujadas, persuadidas. Por eso la realidad que vemos en sus lienzos no se parece en absoluto a la realidad violentada, desapacible, de los realistas, al botín sucio de los realistas. En la obra de Velázquez la realidad ha entrado, con gustosa mansedumbre, como en un redil abierto, libre, y si permanece en él, no es porque haya quedado atrapada, encerrada, sino precisamente para poder dar testimonio continuado, constante, de su libertad. Es cierto que la realidad acude sin falta a la cita de la obra velazqueña, y que incluso parece aposentarse en esa obra, en el recinto vacío, cóncavo, de esa obra, pero muy pronto comprenderemos que sólo está en ella de paso, de tránsito. La realidad en los lienzos de Velázquez aparece siempre yéndose; yéndose por el fondo, por la puerta del fondo, una puerta que, a veces, como sucede en *Las Meninas*, es visible, y otras no, pero siempre practicable. El dibujo, pues, no tiene nada que hacer aquí, que dibujar aquí; ya hemos visto que la realidad no va a ser fijada —y esa es la tarea propia del dibujo: fijar—, sino... soltada, liberada, salvada, es decir, piadosamente, amorosamente abandonada a su ser.

Con la composición Velázquez tendrá, poco más o menos, la misma actitud desconfiada y desdeñosa que le hemos visto adoptar frente al color, los colores de la pintura, y frente a la línea, las líneas del dibujo. La composición, la ley de la composición, no es que no exista, existe, eso sí, e incluso existe dentro mismo de la realidad, del cuerpo de la realidad, pero no dentro de la vida, de la vida real; la composición es una ley real pero

sin vida, aparte de la vida, es decir, puramente estética, geométrica. No se trata, como sucede con el color, de un fenómeno, de un efecto, sino de una ley, de una ley ideal, espiritual y, claro, aplicable; pero la ley de la composición necesita, para empezar, algo, un trozo de realidad o un trozo de pintura acotados, limitados, algo, en fin, donde exponer, donde imponer esa ley. Para que la ley de la composición pueda ser aplicada se necesita partir de unos espacios cerrados, delimitados, convenidos, establecidos; sólo entonces puede empezar a ordenarse, a componerse una composición. La composición de un cuadro está siempre sujeta al cuadrado, al rectángulo inicial; más aún, es hija directa suya. Sin marco, es decir, sin el límite del marco no llegaría a formarse jamás una composición.

Para Velázquez, la realidad viva no tiene límites, sino que es más bien imprecisa, movida, fluida, continuada; y a su pintura, claro, le sucede lo mismo. A Velázquez no le puede interesar una realidad compuesta, dispuesta de un cierto modo, plana, encajonada, inmóvil, fija. Los cuadros de Velázquez no es ya que estén abiertos de par en par, sino que carecen de cuadratura, que no son en absoluto cuadros; todo eso que vemos ahí podría muy bien caer más a la izquierda, y tal perro despertarse y marcharse, y Felipe IV desplazarse o sentarse, y la Infanta Margarita cambiar de humor o enjugarse la frente, y el bufón don Juan de Austria pedirnos permiso y desaparecer. No es que las figuras de Velázquez finjan, con una cierta mímica, estar en movimiento, en agitación, como las de Rubens, pues no hay nada tan pasivo como sus pasmados personajes, sino que todos estos seres, apareciendo precisamente en calma, los sabemos movibles, cambiantes, inseguros. Están aquí, delante de nosotros, pero podrían estar en otro sitio y de otra manera. En un lienzo de Tintoretto, la gesticulación desorbitada, exagerada, teatral, de sus figuras, no descompone nunca la composición, la preconcebida composición, sino al contrario, muchos de esos gestos extravagantes, innaturales, han sido llevados hasta el delirio precisamente para poder hacerlos coincidir con ella, con sus leyes; tendremos entonces delante de los ojos una imagen parada del movimiento, o sea, un movimiento eternizado y una ley de la composición cumplida.

A Velázquez no le pueden importar ninguna de esas mojíngas estéticas; él viene a muy otra cosa, él parece venir, no para intentar conquistar la realidad, ni para expresarla, ni para reflejarla, ni para adularla, pues ahora resulta que ni siquiera es la realidad lo que le interesa, sino la vida; él parece venir a toparse con la vida, a encontrarse con ella, a cruzarse con ella, pero no egoístamente para vivir más, ni siquiera mejor, pues nadie como él ha tenido una conciencia tan clara, tan sabia, tan conformada de nuestra condición de pasantes, de transitantes. Su estar de paso —sin asomo de patetismo ni de resignación— no le produce ningún desasosiego,

ni tampoco ese escepticismo vividor, frescachón, campante, en que suelen caer tantos (a veces, pueblos enteros) cuando descubren, de pronto, que son mortales. Velázquez se diría en posesión, más aún que de un secreto vital, de un secreto... central, centro de un todo que fuese mucho mayor que la vida, un todo que abarcase desde antes de la vida hasta más allá de ella; dueño absoluto de algo muy sencillo pero dificilísimo de obtener, que no hay que obtener, sino tener de antemano. Es como si, desde siempre, y con una certidumbre casi animal, Velázquez hubiese sentido y pensado que la vida no es, como vanidosamente suele sentirse y pensarse, algo para nosotros, para nuestro uso, para nuestro particular disfrute o aprovechamiento, sino más bien al revés, que nosotros somos algo para ella, destinados a ella. Y no es tanto que la vida nos necesite, que necesite de nuestro apoyo, pues ella puede muy bien mantenerse en pie, vivir, ser por sí misma, aunque parece aceptar, acaso desear, más que una participación nuestra, activa y útil, algo como un... homenaje. Para *ser*, sin duda se basta ella, pero le gustaría ser reconocida, valorada, cantada. Velázquez ha escuchado, quizá mejor que nadie, más claramente que nadie, ese deseo, la voz apagada y entrecortada de ese deseo. La realidad, por más que lo enamore, no logra retenerlo, entretenerlo demasiado, porque, en definitiva, ella no es más que una hermosa corteza exterior, y lo que él ha escuchado es más bien una jugosa savia interna. Para Velázquez, la realidad, el cuerpo de la realidad, es algo imprescindible, pero también sin mucha importancia, o sea, es algo que, siendo absolutamente imprescindible, no es decisivo; lo decisivo estará dentro, encerrado dentro, transparentándose. Velázquez pinta esa transparencia, no quiere pintar más que esa transparencia; de ahí que la realidad que termina por presentarnos —tan veraz— no sea propiamente realista, es decir, corpórea, pesada, abultada, sino imprecisa, indecisa, insegura, movible, casi precaria, me atreveré a decir. La realidad en los lienzos de Velázquez es como una realidad de humo, humosa, neblinosa, delgadísima. Velázquez ya hemos visto que no quiere pintar cuadros, pero aunque quisiera, con esa realidad casi fantasmal que tiene entre las manos, no podría formar cuadro alguno, porque los cuadros se forman, precisamente, con cuerpos materiales, con presencias de bulto, con relieves evidenciados por el claroscuro pictórico. Su pintura, o lo que irremediablemente queda de pintura en su obra —ésta también irremediable— no es nunca un canto adulador, exaltador de la realidad, sino el claro, calmo, alto homenaje a un vívido centro misterioso que la realidad lleva en sí pero que no es ella.

Un adulador de la realidad sería, por ejemplo, Ribera; y un exaltador, Goya. Pues el gran baturro, que antes habíamos tomado por un visionario, por un imaginativo, por un inventivo, ahora nos resulta mucho más atado