

## CULTURA ESTÉTICA E IMAGINACION

### RAÍZ ESTÉTICA DE LA CULTURA ESPAÑOLA

La raíz esencial de la creación imaginaria y representativa española es, sin duda, alguna, la raíz estética. Aquella categoría de valor que excluye su propia reductibilidad a un valor de la misma índole. Ortega, que fue un espíritu español por excelencia, decía una vez que «es esencial a un valor estético su irreductibilidad a todo otro valor estético. Para mí es Cervantes acaso la calidad más alta que en la literatura existe, pero si ahora naciese otra vez, antes que los críticos casticistas consiguiesen hacerle académico, yo intentaría retroaerlo a su tumba. Un segundo Cervantes sería la cosa más fastidiosa y superflua del universo»<sup>1</sup>.

Las motivaciones últimas de las grandes creaciones de la imaginación española se puede decir que han sido motivaciones artísticas o estéticas por excelencia. Por ello, han dejado de ceder el paso las explicaciones realistas, el carácter social y documental de las grandes obras literarias, desde la picaresca renacentista, hasta un escritor de nuestro siglo tan implantado en la realidad como Pío Baroja. Las grandes y más sugerentes reducciones de la creatividad española, fueran cuales fuesen sus implicaciones sociales y psicológicas, son, en definitiva, reducciones de naturaleza estética. La obra de Cervantes, Lope, Góngora y la picaresca, en la literatura, la de Velázquez y Goya, en lo figurativo, llevan el marco de esta característica. Por ello, las grandes personalidades creadoras españolas se singularizan de un gran contexto, rompen con un clima y anulan cualquier dimensión colectivista de la creatividad. En virtud de esta característica peculiar, cada gran creador español es una anticipación, un salto en la modernidad. Lo es la picaresca con todo el caudal de ecos medievales literarios, especialmente franceses, puesto que su integración y su estilo es diferente, por su propia esencia estética. Lo es Cervantes especialmente con *Don Quijote*, con toda la arquitectura de libros de caballería, arquitectura de referencia

<sup>1</sup> Cfr. JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *El espectador*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1966, págs. 112-113.

de su propia construcción, por ser la primera obra que se diferencia de todo lo anterior del género, Erasmo incluido, que coloca por primera vez en la cultura occidental y entrega en la estructura de la imaginación poesía y locura. Lo es Velázquez, el gran pintor del equilibrio, artista de la integralidad humana; sin otro contexto hizo que no fuese el de su propio arte, que está lejos de la turbulenta aventura existencial del arte de un Miguel Ángel, que encarna como pocos, acaso sólo a la manera de la gran revolución científica de un Galileo o Copérnico, o filosófica de un Descartes, un mundo de representaciones en espíritu de *modernidad*. Lo será el mismo Goya con su total identidad con el mundo del arte, como lo será en nuestro tiempo otro anticipador, Picasso, que encarna en su propia experiencia la dimensión estética de experiencias que se iban a consumir un siglo o siglo y medio más tarde. Sorprende sobre manera la perfección formal en las grandes obras de creación españolas. Ella contrasta con el carácter anárquico del alma española, un sentimiento de auténtico equilibrio y sosiego emana de ella. La obra de arte, figurativa, literaria o política que fuese, la que encarna los momentos culminantes, responde a esta exigencia de serenidad y equilibrio. El «sosegaos», expresión con la cual Felipe II acogía a sus visitantes en su despacho de El Escorial, ilustra este contraste fuerte de creación permanente. Ante este sentimiento de realización de la obra de arte como tal, toda consideración de otro tipo pasa a ocupar un lugar segundo. De esta característica participa una obra como *La Celestina*, modelo de equilibrio psicológico y dramático, de reducciones formales últimas, la novela picaresca, la obra poética y dramática de Lope de Vega, la novela grande y chica de Cervantes, la poesía de Fray Luis de León, Quevedo, la pintura de Velázquez. El propósito del creador es la propia creación, la obra hecha lo mejor posible, con los medios formales más adecuados. Cuando este propósito pierde su equilibrio, lo formal se transforma en un fin en sí, como en el caso de Góngora, expresión formalista de una anarquía interior no retenida, donde la sobriedad, la elaborada reducción de la realidad característica del modo creacionista español, dejan el paso al desbordamiento y sobreabundancia imagista y metafórica. A esta exigencia responde la actitud poética de Antonio Machado, que expresa así su credo estético y su credo de la transfiguración literaria: «Adoro la hermosura y en moderna estética / corté las viejas rosas del huerto de Ronsard» y proclama uno de los dogmas estéticos hispanos: el desdén. «Desdeño las romanzas de los tenores huecos / y el coro de los grillos que cantan a la luna».

Esta dimensión poética de la creatividad nace en España con una figura que pertenece a una marca que podríamos llamar oriental de la cultura española. Nos referimos al mallorquín Raimundo Lulio, autor

de un *Libro de la contemplación* e iniciador de un «Ars magna», considerado el más español de los grandes creadores hispanos, «Platón hecho vida», que supo dialogar con las estrellas, con el viento y con los ángeles sobre el misterio de la naturaleza, de la poesía, la verdad y la vida<sup>2</sup>, para quien toda forma de expresión se reduce a una expresión poética. Anticipador también él de los tiempos futuros, concretamente de la modernidad estética renacentista, en Raimundo Lulio se ha visto igualmente un anticipador de nuestros tiempos, con su ansia de síntesis, con su no menos poderoso deseo de desentrañar el misterio de la palabra, con su imperiosa necesidad de expresión y evasión poética. Captar poética y estéticamente el mundo y su realidad ha sido una característica esencial del carácter español. Un escritor de clase y un pensador de fina sensibilidad como Ortega lo expresa así, en su propia actitud ante el contemporáneo éxito de la ciencia y de la técnica. Ortega proyecta la realidad del mundo y la materia misma de la ciencia, en la interpretación o la idea que del mundo se tenga. Así, el mundo físico, lejos de ser el mundo real, es un mundo imaginario, un mundo «interior», una creencia. «La ciencia física, viene a decir Ortega, es una de estas arquitecturas ideales que el hombre se construye. Algunas de estas ideas físicas están hoy actuando como creencias, pero la mayor parte de ellas son para nosotros ciencia nada más y nada menos.» Esta manera de ver la ciencia «sub specie poeseos» es algo más que una interpretación filosófica. Es una forma característica de definir la forma de creatividad en términos específicamente españoles. Términos que expresan la primacía del mundo interior sobre la realidad exterior. El «realismo» de la literatura picaresca, de la pintura de Velázquez y de Goya, nace en el fondo de un profundo desdén psicológico por la realidad. El configura los términos de un despliegue creador de la imaginación, de una realidad interior, que se transfigura en términos de pura naturaleza estética, en la figura del Lazarillo, en los personajes de *La Celestina*, en los retratos de Velázquez, poco propenso a apreciar los misterios y la belleza del paisaje, o en los grabados y pinturas «negras» de Goya.

#### TEORÍA DE LA MODERNIDAD

Es natural que para una teoría de la interpretación, que intente seguir los orígenes de la modernidad en la cultura occidental, la obra de Cervantes y de Velázquez se deslice en los términos del discurso y se imponga a su argumentación. Se ha descubierto en ella, en sus caracte-

<sup>2</sup> Cfr. ADOLFO MUÑOZ ALONSO: *Letteratura e filosofia di Spagna*, Editoriale Universitaria, Bari, 1968, pág. 47; Idem: *Filosofía a la intemperie*, Ed. Sala, Madrid, 1973, págs. 252 y sigs.

rísticas esenciales, «el sello de una nueva experiencia del lenguaje y las cosas»<sup>3</sup>. Para Foucault, Don Quijote no es, ni más ni menos, que «le heros de Mème». Estamos lejos de la interpretación de Maeztu, que verá en Don Quijote la conciencia de la decadencia, transfigurado literariamente antes de que esta decadencia tuviera lugar en la realidad histórica. Foucault sigue los avatares del mundo de la representación en compañía de dos creaciones dispares de la imaginación: «Las Meninas», de Velázquez, y *Don Quijote*, de Cervantes. Pero lo significativo del hecho no acaba así. Conviene recordar que el tema de su nuevo análisis estructural arranca de un texto de Borges, el último retoño de la picaresca fabulosa en suelo literario hispanoamericano, el cual, citando «cierta enciclopedia china» que ofrece una división de los animales, hace que se tambalee «nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro». El mundo de la representación está sometido a un bombardeo recíproco y confuso entre el universo de la imaginación monstruosa y de la realidad deforme y contorsionada. En compañía de Borges, llegamos al mundo de la representación de Cervantes y Velázquez y confrontamos el mundo de nuestra representación y de nuestro sistema imaginario con el mundo de la cultura ideográfica china, soñado por nosotros como un lugar privilegiado en el espacio», como la cultura «más meticulosa, más jerarquizada, la más sorda a los acontecimientos del tiempo, la más ligada al puro desarrollo de la extensión»<sup>4</sup>. El momento que «Las Meninas» y «Don Quijote» encarnan es fascinante como pocos. El pintor representa, con su obra, el momento culminante de la coherencia clásica entre la teoría de la representación y del lenguaje. El pintor se ha colocado a sí mismo en el cuadro y nos ofrece una situación de singular reciprocidad. De «pura reciprocidad». Estamos contemplando un cuadro desde cuyo interior a su vez un pintor nos contempla. Pero se trata de una reciprocidad que sólo en apariencia es pura y se manifiesta como tal. El maestro de la representación la maneja a su antojo, lo mismo que ocurrirá en nuestras relaciones con Don Quijote. El juego entre lo visible y lo invisible es un conjunto de medios que el artista domina y en el cual el espectador entra sólo en función de la voluntad del artista. Su mirada es un espacio geométrico ambiguo, ambigualmente alejado de la realidad que somos nosotros, indiferente a esta realidad. El espacio que el artista observa es doblemente invisible: es el espacio que constituimos nosotros, los espectadores, pero, además, un complejo de incertidumbres y elementos insinuantes. La mirada del pintor acoge, con posibilidades iguales, la presencia infinita de la multitud de espectado-

<sup>3</sup> Cfr. MICHEL FOUCAULT: *Les Mots et les choses*, París, Gallimard, 1966, págs. 60 y sigs.

<sup>4</sup> *Ibid.*, págs. 10.

res que se sienten mirados, pero también, y acaso con más misteriosa intensidad, su propio modelo. Se trata de una situación que por su naturaleza hace que los espectadores participen en la representación.

#### LO VISIBLE Y LO INVISIBLE

Lo visible y lo invisible, mirada del artista que capta al espectador y lo inserta en la representación, función del espejo y de la psique figurativa, función del doble y sobre todo la manera en que opera la doble función imaginaria de lo invisible, define la estructura del cuadro y existencia del artista en su actitud, implican una doble forma de invisibilidad que convierten a Velázquez en el pintor clásico que al mismo tiempo abre la era de la modernidad, constituye la representación, en la pintura, de la representación clásica, y «la definición del espacio que ella abre». Triunfo de la representación pura que en el gran artista español encuentra su expresión plenaria. Expresión que significa, por encima de todo, sin otro posible condicionamiento, lo pictórico. Triunfo de la representación, que en la idea que Ortega tiene de Velázquez es absoluta metamorfosis en términos de irrealidad. Triunfo de lo pictórico, victoria pura de la imaginación creadora. El poder creador del artista, de este artista español concretamente, estriba en «acercarse más que ningún otro pintor a la realidad» y proporcionarle «toda la gracia de lo inverosímil»<sup>5</sup>. Se trata de un perfeccionado procedimiento reductor de los ingredientes corpóreos de la realidad. «Así comprendemos lo que de otro modo resultaría excesivamente paradójico: que el retrato de Velázquez no es sino una variedad del irrealismo esencial de todo gran arte. Velázquez no pinta nada que no esté con el objeto cotidiano, en esta realidad que llena nuestra vida; es, por tanto, un realista. Pero de esta realidad pinta sólo unos cuantos elementos: lo estrictamente necesario para producir su fantasma, lo que tiene de pura entidad visual. En este sentido, fuerza es decir que nadie ha copiado de una realidad menos cantidad de componentes. Casi podría reducirse esta proposición a términos estadísticos. Nadie, en efecto, ha pintado un objeto con menos número de pinceladas. Velázquez es, pues, irrealista. Hacer de las cosas que nos rodean presencias impalpables, incorpóreas, no es flojo truco de prestidigitación, de desrealización. Con esto da cima Velázquez a una de las empresas más gloriosas que puede ofrecernos la historia del arte pictórico: la retracción de la pintura a la visualidad pura. *Las Meninas* vienen a ser algo así como la crítica de la pura retina. La pin-

<sup>5</sup> Cft. JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *Velázquez*, Col. Austral, Madrid, Madrid, 2.ª ed., 1970, pág. 34.

tura logra así encontrar su propia actitud ante el mundo y coincidir consigo misma»<sup>6</sup>.

Estamos ante la auténtica esencia de la pintura. Su absoluta visualidad. Que es tanto como decir la esencia de la cultura moderna y contemporánea. Un largo proceso de arraigar las formas de expresión cultural en términos de visualidad. El juego entre lo visible y lo invisible, entre el ojo y el espíritu, una cultura de la mirada con sólidos y fecundos asentamientos, tiene su manifestación más completa de la pintura de Velázquez, que encuentra sus propias motivaciones, sus límites, sus fines, su explicación en términos exclusivamente pictóricos. El sosiego y la alegría pura en lo pictórico. Con la exclusión de todo elemento extraño a la pintura en sí, exclusión de todo tipo de analogías, entre las que la lógica y la cultura suelen proporcionar. Se ha dicho de la pintura que es la «apariencia de la realidad». En términos más adecuados, podríamos hablar de la epifanía de la realidad mediante recursos exclusivamente pictóricos, donde los elementos visuales agotan todas sus posibilidades de sugerencia, magia y transparencia de lo real. Espíritu de absoluta modernidad, abierta con todo su ser al futuro. «Como Descartes reduce el pensamiento a racionalidad, Velázquez reduce la pintura a visualidad»<sup>7</sup>. Velázquez representa la verdad del ser de la pintura en su revelación más patente. La relación entre el artista y la realidad no es de otro tipo, sino visual, pictórico. Las cosas, los objetos, los personajes mismos, se difuminan, acceden a la irrealidad y destruyen toda idea real de la semejanza por identificarse con una pura dimensión pictórica. Todo elemento alegórico, simbólico y temático desaparece. Nadie ha expresado mejor esta identidad perfecta entre Velázquez y la verdad de la pintura que el poeta Francisco de Quevedo en sus versos: «Con las manchas distantes / que son verdad en él, no semejantes.» Se afirma así, por primera vez acaso en la historia del arte, la autonomía de la pintura. Es un nuevo fenómeno de captación de la realidad por la mirada que inicia de hecho el mundo moderno. Anticipación plena del universo de la mirada, de una tensión absolutamente moderna de penetrar con la vista lo inaccesible, desvelar los misterios, hacer del disimulo, la ausencia, «una fuerza extraña que constriñe al espíritu de volverse hacia lo inaccesible y a sacrificar en su conquista todo lo que posee»<sup>8</sup>. Un espíritu que rompe con los moldes clásicos impuestos por la cultura y la figuración renacentista, y que en el terreno de la cultura española se ha intentado perfilar en los términos de la creación barroca. El término, acuñado especialmente para la etapa más importante acaso

<sup>6</sup> *Ibid.*, págs. 34-35.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pág. 43.

<sup>8</sup> Cfr. JEAN STAROBINSKI: *L'Oleil vivant*, París, Guillaumard, 1961, pág. 9.