

a la madurez que es la creación; se trata de pasar de la acción adolescente —el adolescente, que imita una idea preconcebida y artificial de hombre, se piensa más varonil cuanto más activo— a la inacción adulta, a la aceptación adulta de su quieto, intenso, esencial, original poder creador. Ese paso —tanto en la vida física del hombre como en la vida espiritual del artista— no es fácil; veremos, pues, con demasiada frecuencia, que el adolescente, en vez de saltar con decisión a hombre, se encharca en un infantilismo senil, y que el artista da vueltas y vueltas regodeándose en un barro vicioso, enrarecido, sin salida. Pero el adulto real y verdadero, como el creador predestinado, sienten muy bien que necesitan irse, renunciar, sobrepasar; irse de algo, de algo *precioso*, valioso; renunciar a algo muy suyo; sobrepasar algo que enamora, que aprisiona.

En Velázquez, ese gesto de despego es, diríamos, tan apagadamente musical, regulado por un «tempo» tan apacible, que casi no se nota, ni se oye, ni se ve; es como si se saliera poco a poco del arte sin sentir; como si se levantara y arrancara del voluptuoso barrizal del arte, no con violencia o decisión heroica a la manera de Miguel Ángel o de Tolstoy, sino muy tierna y silenciosamente; como si se fuera de allí —de ese lugar malsano, palúdico, que es el arte—, no escapando por pies, ni siquiera en forma de vuelo, sino por un milagroso acto simple y solemne de *ascensión*.

Ortega ha sentido, como todos, que Velázquez no quiere, propiamente, pintar, entregarse, abandonarse a la embriagadora tarea de pintar; pero al buscarle una explicación a ese raro comportamiento —pues lo de su sospechada pereza andaluza no será convincente—, Ortega topa entonces con algo que despierta en él una cierta fascinación: el muy castizo tema de la nobleza. «En el estrato inicial más hondo de su alma Velázquez encontraba este imperativo: “Tienes que ser un noble”. Velázquez será un gentil-hombre que, de cuando en cuando, da unas pinceladas». Es muy posible que Velázquez haya querido, incluso con gran empeño, ser considerado un señor —como tan maliciosamente supone Ortega—, pero es un disparate ciego hacer, de ese rasgo demasiado humano, el motivo de su abstinencia pictórica. Velázquez no trata de sacrificar y trocar su plebeya condición de pintor por su otra condición de cortesano; cuando se desentiende o va desentendiéndose de la pintura, sólo obedecerá —sin mezcla de biografía— a lo que llamaríamos, ahora sí, el «estrato inicial más hondo de su alma» de creador, de su ser creador. La desgana de Velázquez es hija legítima, directísima, de su propia índole creadora y no una desdichada consecuencia de sus preocupaciones de abolengo. No es que deje de pintar, sino que... *aspira* a no pintar; lo suyo sería, pues, como un alto ideal imposible; un ideal que fuera lenta y oscuramente madurando, pero inalcanzable en definitiva. En él, no es tanto la escasez de lienzos pintados como esa extraña

facultad que tienen los suyos de no ser cuadros, de esquivar, de evitar ser cuadros, de salvarse de ser cuadros; es aquí, en esta anomalía, donde sentimos, no su indolencia y parsimonia famosas, sino más bien como una especie de deserción, su valiente deserción del arte, ¡del Arte! Pero esta actitud desertora, por extraña que pueda parecer —sobre todo tratándose de un «voluntario», de uno que está en las filas del arte por su propio gusto—, la encontraremos, no ya en el insólito y desdeñoso autor del *Niño de Vallecas*, sino, de una manera más o menos consciente y decidida, en todos los verdaderos creadores. Es una instintiva inclinación fatal, puntual, del creador genuino, aunque resulte, muchas veces, difícil de reconocer, pues suele presentarse confusamente disfrazada de otra cosa: de violenta crisis moralista, como en el extremoso caso de Tolstoy, o de miseria suicida, como en el cándido y trágico caso de Van Gogh. Incluso el famoso «inacabado» en la obra de madurez de Miguel Ángel —que siempre dio ocasión a tan razonables conjeturas falsas— no es, en el fondo, otra cosa que el desvío instintivo, el asco irreprimible que siente el creador adulto, real y verdadero, por la infantil obra de arte lograda, cristalizada, inocentemente mentirosa, ilusoria; Miguel Ángel, de pronto, se detiene, interrumpe su trabajo, deja abocetado un rostro, un pie, no cuando tropieza con una imperfección en el mármol o cuando cambia de idea, sino cuando comprende que, de un momento a otro, ese bloque que ya había conseguido transfigurar, destruir, va a convertirse, de nuevo, en materia, es decir, en escultura.

Vemos, pues, que el arte no es más que un hermoso lugar de paso, un estado —un estado de apasionada y débil adolescencia—, que el artista creador, el creador, siente muy bien que debe dejar atrás. Y esa extraña ley de la naturaleza, Ortega estaba obligado, como «espectador», a descubrirla, y sin duda la habría descubierto si, en vez de partir confiada y descuidadamente de una imagen artificial, ideal, del artista-artista, que le llegaba, sobre todo, del engañado siglo XIX, se hubiese aventurado, como ha hecho con otros enigmas, por los vericuetos de esa figura misteriosa que es el creador, hasta dar con su oscura substancia original. Porque cuando, por ejemplo, Ortega tropieza, en un aristocrático prólogo famoso, con el cazador, con la recia y elegante figura del cazador, no se atiene a su bonita estampa establecida y como impregnada de una crueldad melancólica, otoñal, sino que hurga en lo más hondo, rastrea en lo más lejano y termina por toparse con el hombre mismo; le parecerá entrever que la caza no es algo que hace el hombre, que se le ha ocurrido hacer al hombre, más o menos empujado por la necesidad, sino algo que el hombre *es* en su centro, en su dentro, y casi, diríamos, sin necesidad alguna, *aparte* de la necesidad. Así, la creación; ésta tampoco es una tarea del hombre, sino una substancia suya, un ser suyo; un ser suyo inexplicable, indescifrable. El creador genuino, al

compás de su crecimiento, se alejará extrañamente de su hacer, para alcanzar, en lo posible, su ser, su ser completo, desnudo, desnudado de la adherencia postiza de la obra, de la puerilidad de la obra. Pero claro, este despojo, este autodespojo no puede hacerse desde fuera, sino desde dentro, y no evitando la obra, sino fundiéndola, precisamente, desde su eje interior, en el ser, convirtiéndola en ser.

Velázquez, como todo creador real y verdadero, se alejará tanto de la obra de arte, del arte, que la crítica, el espíritu de la crítica, acostumbrado a verlo y a juzgarlo todo como producto —al que se añade a veces la persona del autor, del productor—, se desconcertará y lo tomará por otro. «Se nos debe confundir con otro», dice Nietzsche. Al entrever que Velázquez no era, propiamente, un artista, es decir, un hacedor de arte, de obras de arte, y que al mismo tiempo la sabiduría pictórica había sido llevada por él a sus últimas consecuencias, se pensó que podía muy bien ser un gran artesano, casi una especie de fotógrafo, o como piensa Ortega, un señor, un gran señor, que, de vez en cuando, da unas pinceladas. No comprende Ortega —y no por error de crítico, sino por descuido de filósofo—, que se trata de un creador absoluto, del creador absoluto de criaturas absolutas, completas, vivas; que se trata, en fin, del creador natural, por un acto natural de su instinto —un instinto, no ya de hombre, sino de ser—: por un lado, sin sombra alguna de arte, y por otro lado, sin biografía de persona, sin persona.

Al enfrentarse con Velázquez, lo que más desconcierta es, sin duda, verle desaparecer, no ya detrás de su obra, sino con su obra, o sea, verle irse, irse sin remedio, armoniosamente, musicalmente, hacia el enigma mismo de donde viniera, y, lo que es más escandaloso, sin dejarnos apenas nada... corpóreo, material, tangible, útil, disfrutable, gozable. Alguien dirá que nos ha dejado el cuadro de *Las Meninas*, pero todos hemos sentido que el cuadro de *Las Meninas* no existe, o mejor, que *no* está en ninguna parte. «Pero ¿dónde está el cuadro?», parece que exclamó Gautier; y no es que Gautier fuera un lince, pero se dio cuenta, como cualquiera, de que el cuadro de *Las Meninas* se ha evaporado, o que en *Las Meninas* se ha evaporado el cuadro, se ha disuelto, se ha fundido, se ha consumido hacia dentro hasta desaparecer. No importa que Gautier pretendiera, con esas palabras, expresar muy otra cosa (él, sin duda, sólo apuntaba a la extrema perfección del tan cacareado realismo velazqueño, tomándolo incluso por una especie de «trompe l'oeil» magistral); lo que importa, dada su decorosa medianía, no es lo que Gautier quiere decir, sino lo que dice sin querer, ya que si los niños, los locos, los tontos y los mediocres no dicen nunca la verdad, muchas veces la tocan, la tropiezan, la... desperdician. Gautier, involuntariamente, y por medio de una frase que es una simpleza, denunció una verdad

que ignoraba y que no comprendería nunca, una verdad muy verdadera pero difícil, extraña: que aquí no hay cuadro. Y en *Las Meninas* no hay cuadro porque todos aquellos valores que constituyen un cuadro, los consabidos valores plásticos de un cuadro, es decir, el dibujo, el color, la composición, y también el estilo, no están presentes en ese lienzo único, impar. Ya hemos visto lo que sucede con el color en toda la obra velazqueña, y muy especialmente en *Las Meninas*: todas las tintas han sido allí vencidas, domadas, desvirtuadas. Con el dibujo, Velázquez no parece siquiera tomarse tanto trabajo; el dibujo, simplemente, no ha sido tomado en cuenta.

Si Velázquez no cree en el color, en los colores, menos, mucho menos viene a creer en la línea, las líneas del dibujo. Porque el color, los colores que aparecen en la realidad, son algo así como unas irisadas mentiras que nos propusiera la misma naturaleza; son mentiras, pero son mentiras reales, que existen legítimamente como mentiras, como maravillosos vestidos, como hechizos. Pero el dibujo, la línea, las líneas del dibujo, en cambio —por mucho que busquemos en la realidad no encontraremos ni sombra de esas líneas—, son sólo un pobre artificio irreal, una mísera convención, una triste escritura inventada. El color, los colores pueden no ser enteramente verdades, sino el extravagante fruto de nuestra ilusión, un espejismo, pero un espejismo que se produce dentro de la realidad misma, mientras que la línea, las líneas del dibujo —que no existen en la naturaleza— han sido inventadas por la mente y aplicadas, desde fuera y fuera de la realidad, sobre una especie de superficie abstracta, acaso de una belleza infinita, sin fin, sin fondo, marcada por ese frío que fatalmente lleva lo que ha sido tan sólo *ideado*. Por eso Velázquez tiene, ante el color, una actitud de recelo, de desconfianza, pues lo sentirá como un fenómeno engañoso, o más bien ambiguo, oscilante, entre estar y no ser, mientras que ante la línea lo veremos tomar una intransigente actitud de rechazo, de indiferencia total. Velázquez no puede aceptar y adoptar una cosa que hay que empezar por suponerla. Comprenderá en seguida que la línea, las líneas del dibujo son, por una parte, un sistema tramposo, una especie de red para apresar la realidad, y por otra parte, un lenguaje convenido, postizo, para expresarla. ¿A quién, pues, que no sea un desaprensivo, es decir, un artista, un simple artista y no un creador, puede gustarle semejante trapicheo? Además, Velázquez no quiere, en modo alguno, apoderarse de la realidad, sino al contrario, darle salida, salvarla de sí misma, libertarla; no quiere, como tantos —y muchos de estos, grandes pintores—, aprovecharse de ella; no quiere aprisionarla después en magníficas piezas de un arte, sin duda, muy meritorio, muy valioso, pero... *villano*, es decir, social, de origen y destinación sociales, o sea, un arte *civil*, nacido en una gran cuna general de cultura, producto de una escuela, de un estilo, de unas