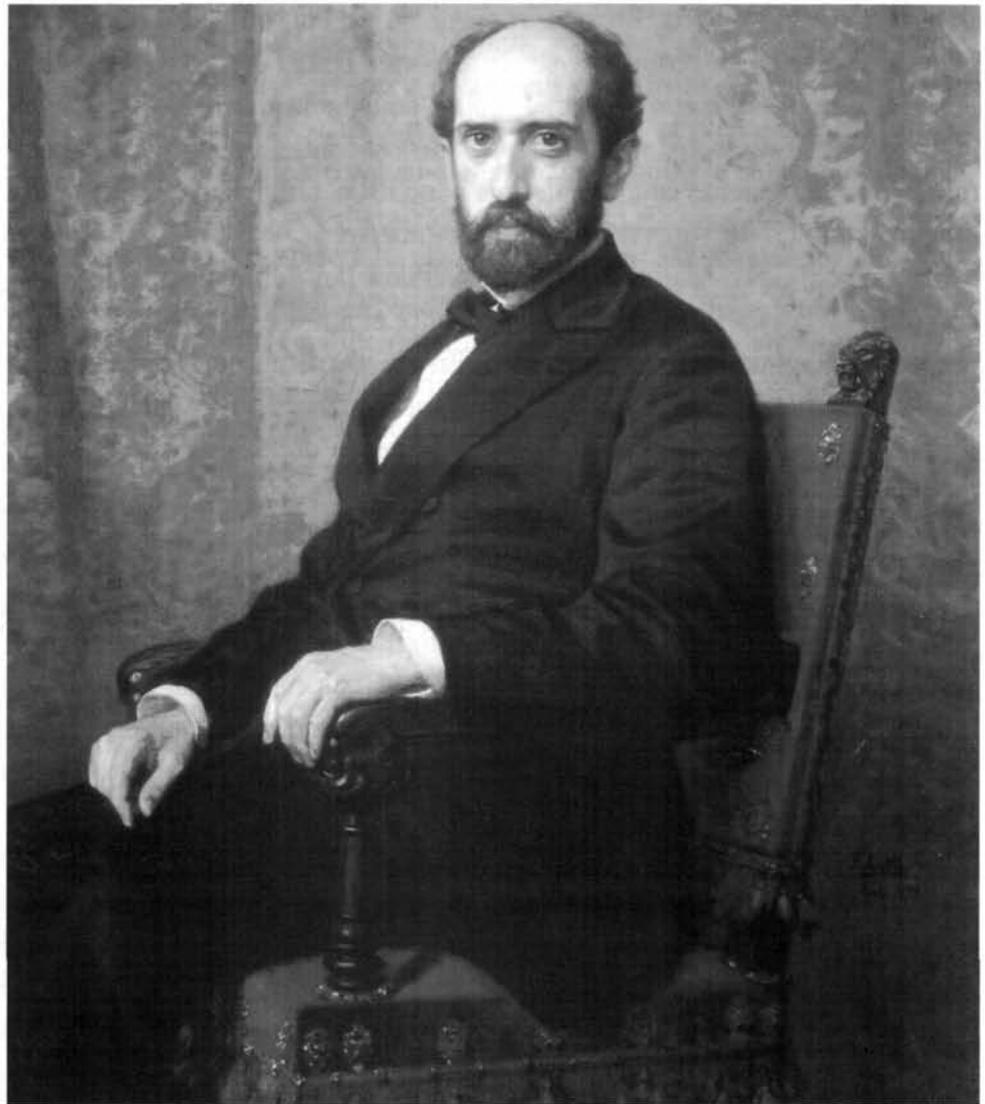


vaguedad, donde los epígonos de Dalí (Óscar Domínguez, Jaume Sans, Angel Planells, Joan Massanet, etc.), se mezclan con los escolares comienzos de Remedios Varo (en rigor, una pintora surrealista mexicana, de las varias que pueden mencionarse) y Manuel Ángeles Ortiz, con el surrealismo de salón de cierto Francisco Bores. Hasta aquí, se respeta el fenómeno.

Pero, más allá, la exposición incluye a Miró, cuyo surrealismo es muy opinable, porque sus objetos son parodias de lo referencial y no resultados de una visión, y porque en Miró los protagonistas son el color y la composición, quedando el dibujo —algo esencial en el surrealismo— en un segundo plano. Tampoco parece eficaz mezclar a Picasso con los surrealistas, mal que le pesara a André Breton, que ambicionaba ampliar su club todo lo posible (su club y su iglesia, por mejor decir). En efecto, Picasso trabaja con la reforma de la visión, a través del cubismo analítico, y luego se da a una depuración del diseño que lo lleva a un nuevo clasicismo, tru-



Federico de Madrazo:
Nicolás Salmerón (1873)

fado de intenciones caricaturales. Pero nunca hay en él la atención hipnótica que produce la apertura a lo *surreal*. Lo mismo podría decirse de Artur Carbonell. Y mucho más, de los pintores abstractos que se agregan a los anteriores: no hay visión abstracta, la abstracción es el resultado de una especulación que intenta suprimir del cuadro todo gesto referencial.

Menos feliz me parece la suma de pintores concretos, como Antoni Clavé. La concreción (no me atrevo a hablar de pintura concreta) produce un objeto con el añadido de materiales que no son los convencionalmente admitidos como pictóricos. El surrealismo representa a unos objetos inasibles, de origen onírico, percibidos en el paso del sueño a la vigilia, lugar de la poesía: objetos de la duermevela, hipnagógicos o hipnopómpicos, según el grado de pedantería que se prefiera. En una obra concreta la arena es arena, la madera es madera, la concha marina, etc.

¿Cuál es el criterio puesto en juego, entonces? Creo que se trata de la noción vaga y popular de lo surrealista, que ha terminado por imponerse en el habla cotidiana. Un trámite burocrático complicado, un accidente de tráfico inesperado, los negocios turbios de un banquero o un político, suelen calificarse de *surrealistas*. La visión anómala, el cuadro que muestra cosas que no «existen en la realidad» (como si tal realidad les importara un pimiento a los surrealistas), la menor extravagancia visual o la indescifrable abstracción, pueden tomarse, vulgarmente, por surrealistas. Y, tal vez, en su proyecto de acceso a lo que está por encima de la realidad (la habitual, la mecánica, la aparentemente lógica) los surrealistas han ganado realidad (valga la paradoja) al perder precisión.

En el polo opuesto, el de la visión normalizada al extremo, se sitúan los retratos de Federico de Madrazo, muerto en 1894 y recordado por dicho centenario en las salas de exposición temporal del Prado. Pintor de cámara, de un romanticismo academizante y todas las destrezas en materia de materias (textiles, piel humana, piel animal, joyas, muebles, fondos de interior, tapices y alfombras) Madrazo es de esos retratistas que nos mueven al tópico «si sólo le falta hablar». Para ello, curiosamente, parte de lo mismo que los surrealistas: de un acabado trabajo de dibujo. Madrazo no es peor dibujante que Ingres, y se puede decirlo de pocos. La personalización, la individualización, el perfil de cada modelo, están estudiados a pesar de lo repetido de los vestuarios, los interiores y las poses. Cada quien es quien es, es un Quien, no obstante estar jugando a representar roles muy típicos: la Reina, el General, la Señora, el Señor, el Niño, el Militar, Etc. Madrazo es, finalmente, o de movida, un romántico, y ama lo característico, que es una devoción romántica. Su erudición en cuanto a objetos lo lleva a labrar con un empaste espeso, esculpido, el relieve de las joyas que lucen sus damas. Es el objeto dentro del objeto, lo menos representado posible, lo más *real*

posible. A la vuelta de los años, por contra, los espectadores de hoy lo vemos como un llamativo *collage*, lo que se sale del cuadro, un ademán informalista dentro de la extrema formalidad cortesana de estos lienzos.

Por esas fechas el Museo Thyssen ofrecía una muestra de paisajistas holandeses del XVII. Estos pintores hicieron lo mismo que Madrazo, pero al revés: sacaron la pintura al aire libre, en vez de limitarla a sus célebres interiores, pero el aire libre de sus campiñas, sus puertos, sus lagos helados por el invierno y sus agitadas marinas, es una intemperie teatral, de una teatralidad propia del barroco. La oportunidad de esas vaguadas, esas arboledas, esas olas encrespadas y esas nubes robustas sobre el robusto azul del cielo primaveral o estival, es una oportunidad escenográfica.

Hay un orgullo laborioso y sutilmente imperial en este apoderamiento ordenador del paisaje: los holandeses, en esos tiempos, cruzaban el mundo, fundaban colonias, esquivaban naufragios y vivían con unas libertades que ignoraban los demás europeos del continente. Es lógico que se ufanaran de tales tesoros y que vieran la naturaleza como algo escrito en holandés y pronto a ser atrapado por los pinceles de sus paisajistas. La repetida imagen del barco con bandera tricolor que sortea la tempestad o llega apaciblemente a un puerto encrestado de casitas regulares y afilados chapiteles góticos, es una proclama humanista de triunfo empresario y maquinal sobre los terrores desatados por la naturaleza. El destino de la parábola es la pintura de bodegón, llamada, también, y como corresponde, a veces, *naturaleza muerta*.

En cualquier caso, amor barroco a lo característico, amor romántico a lo característico, en la pintura antes recordada hay una situación histórica muy precisa. La gente holandesa del XVII no puede sino ser gente holandesa del XVII, los personajes de Madrazo no pueden ser sino gente poderosa en la España isabelina. En cuanto a los surrealistas, tienen toda la pintura del mundo en su memoria, y baste acudir a la erudición visual de Dalí para comprobarlo. Obvio resulta recordar cuánto hay en Dalí del visionario Bosco, de la organización compositiva del Cuatrocientos italiano, del gusto barroco francés por las apelaciones palaciegas al monumento, al pórtico, al cortinado que abre espacios de intriga y cierra escenarios.

Más aún: si consideramos al surrealismo como una de las vanguardias históricas (y cabría discutir también la anchura del concepto *vanguardia*) la necesidad de fecharlo se torna urgente: no puede estar antes que Lautréamont y Nerval, de Odilon Redon y de Freud. Barroco, romanticismo, vanguardia: tres momentos, tres nudos de la historia.

Subrayo esta historicidad de pinturas tan distintas porque las he visto al tiempo que recorría una excelente muestra de arte japonés del periodo Edo (1615-1868), proveniente del Museo Fuji de Tokio y que se hubo montado en la madrileña Fundación Juan March.

Estas obras, si obedecemos a los almanaques, se han realizado entre Holbein y Daumier o, por mejor comparar, entre Rembrandt y Madrazo. Son doscientos años largos los pasados por estos artistas (los japoneses y los europeos, quiero decir). Sin embargo, los pintores y artesanos del Edo apenas registran cambios técnicos o estéticos, ni acusan la presencia de huellas personales. Su arte es el producto de una corporación que trabaja para un coágulo del tiempo, ajeno a la historia. Representa a una civilización refinada y minuciosa, donde todo lo admirable (la armadura de un guerrero, una cajita de maquillajes, un taburete, un extenso biombo que describe una batalla terrestre y marítima, al costado de una ciudad donde los habitantes conversan y toman apaciblemente el té), está trabajado a escala de miniatura. El público japonés debió de ser atento e íntimo, hasta en los momentos, codificados rígidamente, de un combate a muerte. Estos objetos no pueden ser mirados desde lejos; exigen concentración, serenidad y cercanía. Sugieren, si se me permite la libertad de connotaciones, un espacio cerrado, el intimismo que nace de no tener *afuera*.

No hay historia en este arte, que aparece con una fecha convertida en monumento, en presente inmóvil, de modo que la misma inmovilidad se vuelva garantía del sistema. Marx dijo que el feudalismo japonés era el ejemplo perfecto de feudalismo europeo, ya que éste resultó imperfecto porque tuvo en su seno elementos de economía mercantil, de vida urbana y de libertad burguesa. En el feudalismo japonés, en cambio, la homogeneidad de los elementos era compacta y no había posibilidades de un *después*. El después vino de fuera, con la penetración occidental en tiempos del Meiji, más o menos cuando la gorda Isabelona pintada por Madrazo dejaba de reinar en España.

El arte del Edo muestra, además, la inexistencia de lo individual en una sociedad organizada sobre la base de los estamentos. En los retratos de Madrazo se advierte que los individuos están fuertemente impregnados de su rol social, pero se diferencian como individuos: sus caras tienen psicología porque son el emblema de una historia: sus ojos, sus pelos, el grano de su piel, los matices de su rubor, son diferencias antropológicas muy marcadas (de nuevo: lo característico del romanticismo).

En la pintura japonesa exhibida en la March ocurre lo contrario: todas las caras son la misma cara, que se repite a lo ancho del espacio y a lo largo de los siglos. Todos los gestos son el mismo gesto inmovilizado por el severo maquillaje. La gente se distingue por la vestimenta y los accesorios, pero no por el rostro. Todo es allí muy formalizado y ritual. ¿Esos trajes guerreros facilitan o estorban al combatiente? ¿Tampoco hay espontaneidad «animal» ni siquiera en la guerra, convertida en acción litúrgica? Todo el mundo —actores, cortesanas, gobernantes, soldados, pescadores,

sacerdotes, escribas— parecen ataviados para la ambigua fiesta de sobrevivir, acaso intercalada con escenas de muerte. En la guerra que se narra según el *Cuento de Genji* los combatientes parecen danzar, vestidos de gala, lo mismo que danzan las doradas nubes y los estandartes rojos sobre un cielo indiferente. En los escudos abandonados por los muertos hay mariposas que bailan entre peonías y las olas del mar también danzan, pero no como fondo de una empresa imperial, según las ordenan los holandeses, sino siguiendo a cierta obediencia cósmica.

Algo reúne a todo arte. Representar el momento que pasa y que se exalta en su diferencia histórica, o representar el momento que se repite con obstinación de rito, es conservar la doble faz del tiempo: el devenir y la insistencia. Conscientes de su historicidad, los pintores europeos hacen lo mismo que esos japoneses ignorantes de su historicidad: desafiar a la muerte y matarla. Mientras en la historia morimos con el instante y damos paso a otro instante que habrá de morir, siendo la vida la alteración constante, en el rito vivimos eternamente al precio de no sustituir el instante, sino de paralizarlo con el artefacto ritual. En la historia nos separamos del cosmos y construimos una miniatura de mundo. En el rito nos incluimos en la persistencia de los flujos universales y nos convertimos en otra miniatura: la imagen del universo, que nos resulta inabordable en su tamaño natural. Con o sin historia, somos humanos, demasiado humanos en nuestra imprescindible e insoportable convivencia con la muerte.

Blas Matamoro