

El arte y las costumbres

Darío
Ruiz
Gómez

En el año de 1958, cuando lo visité por primera vez, el Museo del Prado contaba con una pésima iluminación. Todavía las teorías sobre la iluminación de museos y galerías puestas en boga por los teóricos de la Bauhaus, por Le Parc, por Jorge Oteiza, que contaron con el apoyo de la Philips holandesa, no habían llegado a los oídos de los viejos directivos del Museo, ya que las difíciles condiciones económicas de la posguerra aún se sentían. Había salas —sobre todo en invierno, claro— que permanecían sumergidas en una especie de leve penumbra, la cual terminaba ante mis ojos por hacer parte de la superficie de los cuadros, de su misma estética. Para entonces el público era de gentes adultas, de modales graves que guardaban un silencio prudente, de manera que inmediatamente y gracias a aquella penumbra te adentrabas de inmediato en las obras, te ensimismabas en ellas. Los cuadros obvios eran *Las meninas*, *Las hilanderas*, *La rendición de Breda* y por supuesto cada cuadro de Goya, además de *El Jardín de las delicias* de El Bosco. A la tercera visita te habías ya salido de la ruta fijada previamente por los curadores y buscabas no la Historia del Arte, sino la obra que había despertado tu entusiasmo por algún desconocido motivo. ¿Dónde se ubicaba *El nacimiento de Venus* de Botticelli? ¿Estabas inconscientemente siguiendo los predicados del museo imaginario de Malraux?

Fue un cuadro de Pieter Brueghel, donde se contempla un prado verde con una ropa tendida de distintos colores secándose al sol, lo que enseguida me cautivó por lo que calificué como “su espontaneidad”. Para ese entonces yo había comenzado a adentrarme en el estudio de la obra de Piet Mondrian, y aquella geometría inaudita, revestida sin embargo de un hálito de reposada cotidianidad, me recordó la voluntad de conocimiento que se da en todo verdadero creador. Nunca he dejado de ensimismarme ante aquella propuesta donde Brueghel incorpora de lleno un contenido gráfico y una estructura que precisamente el racionalismo de Mondrian plantearía y desarrollaría siglos después como propuesta para una necesaria renovación del entorno de la vida, de los objetos que determinan este entorno.

Sacar la mirada de la Historia es, como recuerda Barthes, lo característico de quien ha sido atrapado por la fuerza y el vigor de las costumbres mediante aquello que seguimos llamando vida cotidiana y que algunos confunden con los efectos psicológicos que produce el deterioro de la vida en el siglo XIX, la rutina, la trivialidad. En Vermeer, en Van Eyck, lo que está vibrando en esas calles, en esas recatadas ceremonias, en la reposada intimidad de las familias de comerciantes es la presencia contundente de aquello que seguimos llamando, un individuo. O sea, un destino particular que a tra-

vés del hábito diario ha incorporado la metafísica de los objetos, de su gastronomía, del decorado que lo refleja, y se ha apartado entonces de las abstracciones de una Historia que para nada contó con él.

Me refiero a lo habitual —“...cuando iba mi habitual adiós a darte...” de Lugones— pues Caravaggio no sólo introduce el claroscuro, sino que incorpora de manera contundente lo que supone existencialmente permanecer inmerso en la realidad diaria transformada por las costumbres y convertida en formas de vida específicas, en este caso, su vida de truhán. O sea, personajes reales, o, lo que llamamos gentes del común y del corriente. Es lo que se denomina el valor de las costumbres y que implican, tal como lo ha aclarado Agnes Heller, la capacidad de crear un hábitat en el cual reconocerse y también ser reconocido bajo el peso del día a día. Esto condujo a Rembrandt a no alejarse de su barrio, o sea, una vez llegado el reconocimiento oficial, a no cambiar de hábitos, de amigos. El David venciendo a Goliat de Caravaggio, del Prado, me llevó a buscar estas certezas de vida que supusieron un cambio radical en los conceptos del arte, en mis posteriores recorridos por muchos museos del mundo.

Si en Velázquez la diaria realidad que incorporó me entraba por los poros, lo hacía llevándome a sentir la materialidad de los objetos, la presencia de las texturas y contrastes de aquel otro escenario que, hasta entonces, aparentemente nada tenía que ver con lo que seguimos llamando arte. No sólo por el hecho de que Vulcano o Marte estuvieran representados no por dioses mitológicos de la antigüedad sino por personajes sacados de la calle, sino también porque el espacio en que Velázquez y Caravaggio habían situado sus crónicas, no era el espacio del llamado cubo escénico sino un espacio real, mensurable. O sea, un espacio con olores característicos, el sebo de los cuerpos, el olor amoniacal de los vertederos, el polvo disimulado en los rincones, el intenso rumor de los días acumulados sin memoria. Por un lado, pues, la contundencia de sus

grandes obras y, por otro, esta pintura hecha desde la militancia del diario vivir con los amigos de siempre, bajo el calor de esa indescifrable presencia de lo que permanece ahí, de aquello que surge de la mano del artesano y poetiza el amoroso uso.

La materialidad de los objetos en la pintura de Zurbarán no brota de este concepto objetalista, ya que éstos aparecen tras pasados no por el peso del uso cotidiano, sino por la aspiración mística hacia lo ascético, que es lo contrario del vitalismo de Caravaggio y de Velázquez, de Bruegel. Lo propio de esta cotidianidad que se descubre es que nada puede mediatizarla, ya que supone algo muy definitivo: la secularización de la cultura y de la vida. Si algo determina la cotidianidad es la presencia del ser-siendo, para decirlo a la manera de Fernando González, la incorporación de aquello que Montaigne llama la vida y que no es otra cosa que una metafísica de la fisiología, del cuerpo bajo los significados que le impone unas costumbres rescatadas, que le impone la presencia de esos objetos. Lo cotidiano es la fijación de un espacio de tiempo que admite que las cosas, los nombres, los rostros, estén ahí, fijando su propio espesor, su propia medida de recuerdo, su derecho a la diferencia, cuando es el cuerpo el que recuerda —Cavafis dixit— por medio de los cinco sentidos.

Es lo que Batjín me descubrió al analizar el envés del Renacimiento, es decir, el lado oscuro del paradigma clásico: la calle, el carnaval, el tiempo que no se sometió a la racionalidad de los relojes, la dimensión de lo fisiológico, el lenguaje al margen de las preceptivas y de las gramáticas. No era extraño que al abandonar el museo y al caminar por las calles de Atocha, de Tirso de Molina, del Puente de Toledo, me diera cuenta de la continuidad que encontraba de esas vibrantes crónicas, en aquel tropel de gentes abandonadas por la Historia, inmersas en la inmediatez de sus fisiologías —tal como magistralmente las describe Pío Baroja en *La busca*— y lo que Velázquez, Bruegel, Caravaggio

me presentaban al eternizar aquellas escenas de la vida en la ciudad que no era la ciudad histórica ni la ciudad de Dios. Una tabernaapestosa y a mi lado el bufón de Calabacillas, el niño de Vallecas sorprendido por el *flash* genial de estos captores de un instante de vida.

Hay, entonces, algo que impone el Barroco y no es sólo el soplo de la vida, sino el vivir bajo algo tan determinante como la costumbre, que es una respuesta al tiempo abstracto de la Historia. La solemnidad verbal de los filósofos se refiere al *hic et nunc* o incluso a un *carpe diem* cuando de lo que se trata es de un vivir que no necesita recurrir a los eufemismos; la visión de la ropa secándose al sol me acompañó durante toda mi infancia. Los adolescentes que sorprende Caravaggio no están haciendo algo diferente a vivir el ahora de sus cuerpos cuando Narciso les ha concedido el don de tener otra mirada sobre sí mismos. Ya no es la pose sino el desparpajo, cuerpos fragantes, carne contundente de efebo popular —el antihéroe passoliniano— que la mirada cómplice del artista dimensiona desde su eficacia visual, desde su abierta carnalidad, ya que, hasta entonces, nunca el cuerpo masculino había sido visto bajo estos parámetros de una desafiante y clamorosa sensualidad. Porque lo que Worringer llama la forma abstracta griega crea arquetipos, desde el Apolo de Belvedere hasta el David de Miguel Ángel o el esclavo de Cánovas del Castillo, pero Velázquez como Caravaggio niegan esas idealizaciones para exaltar lo que es materialidad, cuerpo, olor, otra sexualidad. La ropa tendida de Bruegel es lo contrario del escenario que crea y aprisiona la perspectiva de la mimesis. ¿Lloverá después, o saldrá el sol y secará esa ropa? ¿Qué sucederá al final de una comilona cuando unos y otros, bajo el hartazgo y la borrachera, deliren?

Juan el Bautista, el Amorino dormido, Baco, constituyen lo que Batjín llama “la estética del pueblo”, que no es otra cosa que un cambio de protagonistas, pues para el pintor ya no hay modelos académicos sino amigos que se transforman en elementos de una parodia de los valores impuestos por el poder. Quien ha escogido la parodia para desmontar un discurso con el cual no se está de acuerdo, sabe de las precariedades del exabrupto, del simple *épater*, que estallan, escandalizan y desaparecen como un fuego fatuo. La parodia se adentra en el discurso negado, lo deshace en su estructura para demostrar que ya no tiene razón de ser, pero introduce lo que es nuevo, en este caso, el

soplo de vida necesario para contar con un comienzo. Desde aquellas penumbras yo buscaba mis propias conclusiones.

La parodia constata aquello que está ahí como presencia de lo que había permanecido al margen. Se trata de un cambio radical de visión entre una concepción del mundo y una concepción de la vida, como recuerda Max Bense. Los dos hombres desnudos que parecen aburrirse después del coito, tirados sobre un camastro en el cuadro de Lucian Freud, son feos, peludos, hastiados; una vacía cotidianidad los envuelve mortalmente. Aturdidamente melancólica es también la cotidianidad que envuelve a los personajes aburridos de Edward Hopper. Recuerdo la desazón que en el año 67 me produjo ver esta obra durante una visita a Estados Unidos refrendada con una estadía de meses en la desoladora planicie de Iowa. Lo contrapuesto a mi ideal mediterráneo de vida. El canto de la vida ante el contraste establecido por la presencia de un deber religioso en el que se esconde la idea de castigo.

La luz natural inunda hoy las salas del Prado. Los trabajos de restauración y ampliación que hizo Moneo, tomándose más del tiempo debido, son un desastre. El remanso y la quietud de las salas ha sido sustituido por un flujo incesante de turistas viejos y mochileros mal vestidos que, como zombies, parecen escuchar la voz mecánica de los guías, o, escuchan en sus audífonos y en su idioma nativo las supuestas explicaciones sobre las obras que no ven. Es la imagen misma de la muerte del museo, la sustitución de la mirada por la indiferencia del expulsado de su geografía, de su edad. Camino hacia Atocha buscando el escenario de los personajes de Velázquez, de Baroja, aquellos ambientes de mi juventud, y me encuentro con el hecho físico de que han desaparecido, como ha desaparecido esa cultura mientras el crimen, la delincuencia se apoderan de estos lugares. ¿Cuál es aquí, entre inmigrantes africanos, marroquíes, colombianos, rumanos, el nuevo rostro de Caravaggio? ¿Dónde está Velázquez? Al menos sobre los balcones se sigue secando al sol la ropa de los pobres. ■

Dario Ruiz Gómez (Colombia)

Crímenes municipales es su último libro de cuentos publicado en Madrid en 2009.