

cuaderno sobre la historia nº 176: Bloch, Maldiney, Ucello, Wells



¿Qué pedirle a la historia?

Introducción

Con motivo de la entrada de Marc Bloch al Panteón, y mientras que la historia vuelve a ser el ríspido terreno de batallas culturales, Emmanuel Laurentin vuelve a plantear la pregunta con la que comenzaba una conferencia Marc Bloch en 1937: «¿Qué pedirle a la historia?».

Emmanuel Laurentin

Mayo del 2026

La entrada, el 23 de junio de 2026, del historiador Marc Bloch al Panthéon es vivida, por todos y todas las que se interesan en el trabajo sobre el pasado, como un momento particular. Al ser el primer historiador en ser honrado con su entrada a este recinto de la memoria nacional, aquel al que se carga con cariño con el calificativo del «Patrón» o con ironía como «san Marc Bloch» (Marcel Detienne), no entra allí con solo esa cualidad por supuesto; también él fue un combatiente en las dos guerras y un resistente, fusilado por los nazis el 16 de junio de 1944. Desde el año pasado, se ha sucedido una multitud de coloquios, jornadas de estudio y publicaciones que han afinado la silueta de ese cofundador de la resta de los *Annales* (en 1929) cuyos grandes libros (*Los Reyes taumaturgos*¹, *los Caracteres originales de la historia rural francesa*², *La Sociedad feudal*³, *Apología de la historia o el Oficio del historiador*⁴, *La Extraña Derrota*⁵) participan aún en la formación de los estudiantes de historia actualmente.

Pero ¿por qué pues se regresa sin cesar a obras publicadas hace ya casi cien años, en una Francia que ha cambiado tanto? No solamente por que el contexto político de aquellos años 1930 nos incita. Sino también porque el rigor moral de aquel que a veces se presentaba como un simple «artesano» obliga a cada persona que ama esta disciplina a pensar en ella con una cierta gravedad. En *Apologie pour l'histoire*, Marc Bloch reconocía para comenzar que esta disciplina «tan lejos como me acuerdo, me ha divertido mucho. [...] Los lectores de Alexandre Dumas quizás no sean mas que historiadores en potencia, a los que solamente les ha faltado haber sido orientados a darse un placer puro y, me hubiera gustado, más agudo: aquel del color verdadero.»

Pues lo divertido sólo es para Marc Bloch el comienzo de una búsqueda asidua y constante de la verdad. aquel que deseó que se grabara sobre su tumba «*Dilexit veritatem*» <Amaba la verdad> imagina que la historia no es otra cosa que una «escuela de lo verdadero». La disciplina, el método histórico existen para evitar que una «historia mal entendida» no termine por arrastrar su descrédito. Si Marc Bloch no ha dejado de reflexionar y de enseñar este método, es claramente porque sin el esfuerzo intelectual que necesita el estudio de las sociedades del pasado en su evolución, esta «ciencia que aún está en su infancia, y que ha llegado tarde al campo del conocimiento racional» corre el riesgo de echarse a perder.

Y es acá donde Marc Bloch nos puede hablar en la actualidad. Sin ir a caer en la nostalgia de una edad de oro que está por fuera de nuestro propósito, la historia sí se ha vuelto desde hace dos decenios el lugar de un rudo combate. Los excepcionales tirajes que conocieron en los años 1970 y 1990 los herederos de la escuela de los *Annales*, revista que él cofundó con Lucien Febvre, ya no existen. Durante el horario de máxima audiencia, el espectáculo televisivo de la historia es asegurado hoy por cuentistas que se hunden más en las fuentes de la leyenda que en

¹ < (1923): Un estudio pionero sobre la antropología histórica, analizando la creencia sobrenatural en el poder curativo de los reyes de Francia e Inglaterra. IA>

² < (1931): Analiza la evolución de las estructuras agrarias y el paisaje rural, convirtiéndose en un modelo de historia comparada. IA>

³ < (1939-1940): Obra cumbre que analiza la organización social, lazos de dependencia y estructuras mentales de la Edad Media, superando la historia política tradicional. IA >

⁴ < *Introducción a la historia* (1949): Escrito durante la Segunda Guerra Mundial, este clásico inacabado define la historia como "la ciencia de los hombres en el tiempo" y reflexiona sobre el método histórico. IA>

⁵ < (1940): Un testimonio crudo y una profunda reflexión autocrítica sobre la caída de Francia ante la Alemania nazi en 1940, escrito poco antes de su captura y fusilamiento. IA>

las del saber científico. Le Puy du Fou se volvió un modelo deseado de espectáculos de historia en muchas ciudades y pueblos de Francia, y su instigador, Philippe de Villiers⁶, transmitido por los *media* del grupo Bolloré, justifica su combate político por que los «*berederos*» de Francia «*ya no quieren su pasado*».

Sin embargo, los marcos de interpretación de la disciplina histórica se han renovado profundamente estos últimos decenios: desarrollo de la historia cultural y de la historia del género, emergencia de la historia del cuerpo, creación de la historia del antropoceno, transformación de las escalas de interpretación del pasado con la historia global, mundial o conectada, nacimiento de una historia de los posibles y de los futuros no llegados aún, nuevas lecturas de los *subaltern studies*, fecundaciones cruzadas de la historia y de la historia del arte, nuevos enfoques de las guerras y de la violencia, etc. El conocimiento del pasado se ha multiplicado gracias, en parte, a las becas Erasmus. Al no encerrarse en la sola Europa, sino que envía a los estudiantes por el mundo entero o casi, ellas les han permitido abrir canteras investigativas nuevas. Y haciéndolo, esta joven investigación no ha hecho más que seguir el deseo de Marc Bloch, desde la creación de los *Annales*: crear una historia comparada.

Este hervidero no es específico de la sola historia: todas las ciencias humanas se han beneficiado de esta mezcla y descentralización. ¿Acaso no era Marc Bloch el que deseaba ir, en su *Apologie pour l'histoire*, hacia una historia «*ampliada y hecha en profundidad*»? Su comparsa, Lucien Febvre, ¿no agitaba «*la ingeniosidad del historiador*» en sus *Combates por la historia*? ¿No vivimos hoy el tiempo de una historia consciente de sus poderes y de sus límites? La reflexividad con la que la joven investigación está contenta es cierto que no evita los callejones sin salida de una historia de la que los fundadores de los *Annales* temían, luego de los usos desviados que de ella se habían hecho durante la Gran Guerra, que ella se volviera «*sierva*»?

Hay que creer que no. Pues esos nuevos enfoques, por excitantes que sean, se ven discutidos y cuestionados precisamente por su novedad. Cuestionan las narrativas nacionales, alteran las figuras idealizadas de los antiguos manuales, pero autorizan de rebote a ensayistas, hombres y mujeres políticos, editorialistas, a intervenir en el debate público contestando si es necesario la validez misma de las adquisiciones de la investigación. ¿Cómo hablar científicamente de Vichy y del colaboracionismo si deja de lado cada uno de los aportes históricos de los últimos

⁶ < Philippe Marie Jean Joseph Le Jolis de Villiers de Saintignon (nacido el 25 de marzo de 1949), conocido como Philippe de Villiers, es un empresario, político y novelista francés. Es el fundador del parque temático **Puy du Fou** en Vendée, que gira en torno a la historia de Francia. Ingresó en la Asamblea Nacional al año siguiente y en el Parlamento Europeo en 1994. Se ha destacado internacionalmente por sus críticas a la inmigración masiva y al islam en Francia, así como por su ferviente defensa del estilo de vida francés. Después de sus estudios, De Villiers se convirtió en un exitoso empresario. Creó Puy du Fou, uno de los **parques temáticos** más visitados de Francia, como una muestra viva de su historia. El parque temático incluye una réplica de una ciudad medieval con el 'Estadio Galo-Romano', un coliseo diseñado por De Villiers para avivar el sentimiento patriótico recreando las rebeliones galas contra la Roma imperial. El parque Puy du Fou recibió premios de la Asociación de Entretenimiento Temático en 2012, 2016, 2017 y 2019. Es nacionalista, tradicionalista y un destaco euroescéptico. Afirmó compartir el “liberalismo libertario” estadounidense. En 1995, *the Economist* se refirió a él como a un “monárquico católico efímero”. wikipedia >

cuarenta años, para volver a la tesis de «la espada y el escudo⁷»? ¿Qué decir de la “trata” y de la esclavitud cuando se borra, en los EE. UU. incluso y por voluntad del Presidente, capítulos enteros del combate de los esclavos por su emancipación? ¿Por qué el poder ruso quiere acallar a una asociación de memoria del estalinismo como «Mémorial»?

Todos estos ejemplos movilizan un deseo de fijeza y de unidad al mismo tiempo que el miedo por el debate sobre el pasado. Este mismo debate que fue el que, desde el siglo xviii, permitió salir del tiempo de las crónicas reales o imperiales, escritas por los poderosos... para ver nacer una historia crítica, que perpetuamente pone en juego sus interpretaciones. en una conferencia a la que fue invitado en 1937 por su amigo el sociólogo Maurice Halbwachs, muerto éste también en deportación en Buchenwald el 16 de marzo de 1945, Marc Bloch se pregunta, ante una reunión de economistas y graduados del Instituto politécnico convocada por el grupo X-Crise: «¿Qué pedirle a la historia?». Para desplegar esta pregunta tan amplia, él moviliza en algunas páginas categorías que son esenciales para él: la búsqueda de la verdad, el combate contra las falsas analogías, la desconfianza hacia las supuestas lecciones de la historia. Pero él enuncia allí sobre todo esa fórmula que le sirve de brújula teórica, su mejor definición de la disciplina histórica: «*La historia es la ciencia de un cambio y, bajo muchos respectos, una ciencia de las diferencias.*»

La obsesión con el pasado permite a quienes no quieren cuestionar las "lecciones de la historia" dejar de hacer preguntas sobre un presente insatisfactorio y, por lo tanto, sofocar la posibilidad de un futuro. Todos los aficionados a la historia lo saben: el cambio y las diferencias de las que habla Marc Bloch brillan como un destello ante sus ojos desde que ellos frecuentan un fondo de archivo. «*Porque es posible que si no nos ponemos en guardia*, escribe Bloch en su *Introducción a la historia, la llamada historia mal entendida acabe por desacreditar a la historia mejor comprendida. Pero si llegáramos: a eso alguna vez, sería a costa de una profunda ruptura con nuestras más constantes tradiciones intelectuales.*⁸»

Traducido por Luis Alfonso Paláu, Envigado, co, mayo 7 de 2026

⁷ <Se trata de la tesis revisionista que habla de una coordinación de de Gaulle y de Petain, el uno en el exterior como la espada y el otro adentro como el escudo que protegía a los franceses, haciendo del colaboracionismo con los nazis “un mal menor”>

⁸ México: Fondo de cultura económica, 1952. p. 10.

Henri Maldiney. *Regard Parole Espace*. “El falso dilema de la pintura: abstracción o realidad” (1953). Lausanne: l’Age d’Homme, 1973 & 1994. pp. 1-20. Tr. por Luis Alfonso Paláu C., diciembre de 2010 – equinoccio de primavera de 2012.

Hace ya años que nos golpeamos en los sótanos para dirimir la querrela tan mal llamada del Arte Abstracto. Y arriesgarse aquí con una lámpara, sin duda no es tal vez el mejor medio de evitar los golpes. Arreglemos pues el asunto a pleno día. Lo primero que constatamos, es que en este dudoso combate las palabras concreto y abstracto, realidad y abstracción (de las que abusan tan fácilmente los adversarios), son empleadas domésticas demasiado complacientes, siempre prestas a ofrecer un alivio filosófico a pensamientos que tienen que ver exactamente con el delito de vagabundeo intelectual. Siempre es peligroso importar términos filosóficos al lenguaje cotidiano porque, separados de los problemas precisos que han ayudado a plantear, ya no designan sino nociones errantes que el primer reclutador llegado puede enrolar bajo cualquier bandera. Para evitar este *quiproquo*, partamos de los hechos más bien que de las palabras. Y seamos más bien psicólogos que lógicos.

Muchos se sorprenden en la actualidad —con más o menos indignación— por no poder identificar el tema de un cuadro moderno con la misma facilidad que el de un cuadro de antaño. ¿Por qué desde hace medio siglo el tema (e incluso el objeto) de una pintura es menos visible inmediatamente, por qué parece revestir la forma de un enigma, reducirse a la alusión de algunos signos ambiguos? ¿Por qué ya no posee esta evidencia primera que le asegura a las obras antiguas la complicidad del espectador?

A esta pregunta responderemos simplemente: porque el mundo donde vivimos se ha vuelto —a pesar de su inseguridad de conjunto y de sus amenazas subterráneas— peligrosamente claro y confortable. El mundo visible en el que llevamos nuestra vida cotidiana, el mundo de acción donde desplegamos nuestras metas y nuestros medios, si no tiene aún el aspecto exterior de una clínica o de un laboratorio, está sin embargo camino de volverse tan distinto, en su estructura, como las respuestas de los cerebros electrónicos, órganos de ese nuevo arte de pensar que se llama la cibernética. Nuestro alrededor se ha vuelto mecánico o funcional. Los puntos de vista bajo los cuales se nos puede aparecer, sea en nuestro trabajo sea en nuestros descansos, son cada vez más uniformes. Lo que no excluye la complicación, la complicación precisa. Si el espíritu de clasificación es un dato inmediato de la consciencia administrativa, podemos decir que incluso la experiencia concentracional es una forma reaccionaria del genio de la administración⁹. Sin llegar hasta esas expresiones patológicas, la marcha hacia el punto de vista único prepara una puesta en perspectiva del mundo donde nuestros actos se desenvolverán con la misma seguridad que los de las tortugas automáticas de Grey Walter. Ahora bien, un universo

⁹ Una lógica laberíntica, cautiva en sus propios meandros, incapaz de rodear al objeto porque este lo único que hace es expresar simbólicamente el objeto verdadero que es el inconsciente mismo del sujeto, tal es la lógica concentracionaria (cfr. David Rousset, *el Universo concentracionario* <ver anexo 1, reseña cuando apareció la traducción española>) que Kafka prefiguró utilizando su experiencia de la Administración (cfr. los archivos y la casuística del *Proceso*, las oficina y los expedientes del *Castillo*).

puesto en perspectiva es un universo donde estamos alienados. En efecto, lo que nos apega a un mundo es la posibilidad que él nos ofrece de estar con él como con un viviente, o al menos de ser a él como a una vida.

Comparad a este respecto el caballo con el automóvil. El placer del caballero nace de un intercambio no mecánico, a base de entendimiento y de complicidad entre él y el animal. El ideal inaccesible del caballero sigue siendo siempre la unidad vital del centauro, cuyo sentido mítico es el de la sabiduría de la vida¹⁰. Y es esta una necesidad a tal punto enraizada en el hombre que la descubrimos en la base de lo que es menester llamar claramente el fetichismo del automóvil entre todos aquellos para los que él es algo más que un medio de locomoción. Ved como le confieren una especie de personalidad mítica, llegando algunos hasta darle un nombre. Lo limpian, lo adornan y lo mantienen como una niña a su muñeca, para la que (os lo hago notar) no es para ella un objeto sino un ser que ella anima con todas las lejanías de su vida inconsciente. Acaso no dicen los conductores más gomosos de su vehículo que “él responde”. Esta expresión aclara sus relaciones. Quien dice respuesta dice diálogo. Diálogo cuya flexibilidad disimula el origen mecánico. El conductor se hace un solo cuerpo con su máquina que ya no es para él una máquina sino el órgano de su nuevo cuerpo motor, el equivalente de una montura. El animismo de los mecanismos del siglo XX nos advierte sobre la nostalgia del viviente y de la vida. A pesar de los progresos de las ciencias físicas, el hombre no es exclusivamente un físico. Los sentidos del físico moderno pueden, en su laboratorio, reducirse a un fragmento de retina; esto sería suficiente para todas sus lecturas experimentales; pero el mundo de la física no es habitable por un hombre que tiene dos ojos, es decir una vista móvil y palpitante; que no tiene un ojo sino una mirada. De una manera general, un mundo expuesto como un espectáculo, o desfilando regularmente en dos series paralelas amorfas, de una parte y de otra de una cinta de carretera como aquella que extenuáis al paso al volante de vuestro automóvil, no es un mundo para el hombre porque no es un medio. Me disculpo de volver sobre el automóvil. Pero él está a tal punto ligado a nuestras vidas que revela en él todas las contradicciones. Hace un ratito se lo trataba como a un viviente; proyectáis en él vuestra necesidad de comunicación inmemorial. Y ahora helo vuelto el instrumento típico de vuestra alienación.

Meditad un poco sobre el hecho que casi todos los carros son del tipo llamado de “conducción interior”. El paisaje se ve en ellos siempre a través de una ventana, es decir a distancia y encuadrado, separado de vosotros por la superficie mágica del vidrio más allá del cual todo es signo, comprendidas esas siluetas irritantes llamadas

¹⁰ “El caballo es un arquetipo muy difundido en la mitología y el folclor. En tanto que animal encarna la psiquis no-humana, el sub-humano, la bestia en nosotros y así el psiquismo inconsciente; es por esto que los caballos del folclor son clarividentes, claroyentes...” (Jung, C. G. (1933). *Hombre moderno en busca de un alma*. Londres: Foso Trubner de Kegan Paul, p. 312 (tr. esp. 1955 ed. Libros de la cosecha [ISBN 0-15-661206-2](https://www.isbn.es/ISBN-0-15-661206-2)).

La sabiduría del centauro es a la vez humana y vital. También el centauro Quirón es el educador mítico de Aquiles.

En el *Fedro* de Platón el buen caballo representa el θυμός al servicio del νοῦς, el mal caballo las ἐπιθυμίας, las pasiones bajas.

peatones, automóviles también ellos, pero de una libertad caprichosa y de un blindaje insuficiente. ¿Habéis notado que solamente los niños —que aún no han perdido el sentido biológico del mundo— miran verdaderamente por el vidrio olvidando que están en una caja mullida? Un niño en la ventanilla aplasta contra ella su cara como para negar el límite separador y pasar (lo que a veces ocurre) al paisaje. Y no conozco más bello símbolo del descubrimiento del mundo que esas páginas de una novela por lo demás cualquiera, *Antonio adverso*¹¹, donde se ve a un niño (que nunca ha salido de la clausura del monasterio donde ha sido abandonado) trepar por el gran árbol plantado en medio del claustro para perseguir allí un pájaro, y bruscamente, en la irrupción de una luz nueva, ser invadido por el espacio mismo del mundo. En medio de nosotros los adultos, los niños son los embajadores del paisaje en el espacio geográfico¹².

El arte tiene necesidad de que las cosas sean reales y envolventes pues sólo lo que es real puede hacernos tocar la existencia. Ahora bien, los objetos de nuestro mundo son cada vez más ideales. Todo aquí es medido y calculable, y previsible; incluso el hombre que prepara su evolución tecnocrática hacia la era de los robots, futuros esclavos-reyes, a menos que... a menos que no se reencuentre, como en el último capítulo de la *Guerra de los Mundos*, a punto de batirse a pedradas al lado de las ruinas de un ciclotrón.

El artista de hoy se desprende necesariamente de las apariencias de un mundo que ya no ofrece suficiente conexión con el hombre total. ¿Cómo aceptaría él aún proponernos tantas cosas habitadas que, o bien se aíslan por sí mismas, o bien nos remiten los unos a los otros, en círculo vicioso sobre un mismo plano, en lugar de reflejar en su profundidad, vivida por nosotros, el espesor de una Realidad? “Hay para el objeto, para el hombre —escribe J. Bazaine¹³— épocas de soledad donde cada cosa se repliega sobre sí misma, vive en sí, rica e independiente como un grano de café”. Estamos en una de esas épocas, futuros coleópteros ya encerrados en los élitros de nuestros blindajes en materia plástica con nuestros cálculos y nuestras angustias, protegidos contra la vida por el miedo de vivir y por el de todos los desconocidos impermeables. Lo que más le falta al hombre moderno es la *sensación*. Entendamos por esto lo contrario de esas impresiones cuidadosamente preparadas y siempre

¹¹ Hervey Allen. <Pittsburgh, 1889 - Coconut Grove, 1949, poeta, biógrafo, novelista y crítico estadounidense. La novela que forjó la fama definitiva del autor fue un larguísimo relato de amor y aventuras titulado *Anthony Adverse* (*Antonio Adverso*), publicado en 1933, después de cinco años de trabajo. La historia se desarrolla en Europa en tiempo de las guerras napoleónicas, y esboza un amplio cuadro de personajes que se mueven en un clima de fatalismo. La acogida del libro en general fue muy calurosa, aunque también recibió algunas críticas por su manera directa y sin tapujos de tratar temas tabú como el del sexo. Tomado de internet, Paláu>.

¹² E. Straus ha establecido claramente la diferencia entre el espacio del paisaje y el espacio geográfico. El “Aquí” del paisaje no se refiere a nada distinto que a él mismo. En el paisaje nosotros estamos *rodeados* por un horizonte que cambia con cada *Aquí*. Caminamos de un espacio parcial a otro sin ningún enlace global. Entre el espacio del paisaje y el espacio geográfico (que comporta un punto origen y coordenadas), existe la diferencia entre el *camino* y la *carretera*, de la caminada al desplazamiento. En el paisaje estamos *perdidos*. ¿Qué es un hombre perdido? Es un hombre que se encuentra precipitado por fuera de las coordenadas sociales e históricas. El artista es en un sentido un hombre perdido. Incluso socialmente. En tanto que artista no pertenece a ninguna clase.

¹³ *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*. París, 1953, p. 9.

impersonales, en las que somos teleguiados por una verdadera administración de los placeres y para las cuales se creó ese estúpido y tremulante adjetivo: “sensacional”.

Llegado a este punto de mi discurso, vosotros esperáis quizá que yo os diga en qué la pintura moderna expresa al Hombre moderno, y cómo se unen en una común abstracción la intelectualización del Arte y la simbolización del mundo. Otros ya lo han hecho. Y yo no tengo la intención de unirme a un error tan tosco. Sin importar lo que piensen los ciegos, la pintura moderna no es una pintura intelectual. Ella es, como toda pintura, una tentativa para superar la alienación recíproca del hombre y del mundo. Pero aún es necesario para apercebirse de ello ser capaz de ver lo que en la pintura actual y de siempre nos ha sido realmente comunicado. Ahora que hemos tomado la medida de nuestro mundo, tratemos de entrar en el mundo del Arte.

En la pintura occidental del siglo XIV al siglo XIX, el objeto figurado es inmediatamente reconocible, y por medio de él todo el mundo cotidiano está sólidamente anclado en el cuadro. Pero este objeto —mártir o mujer desnuda, caballo o diosa, estandarte o tapiz, que se entrega a mí como *imagen*, y que surge en el espacio *imaginario* del cuadro a la manera de una figura en un espejo— no es el verdadero objeto de la pintura. Una visión que se funda en la imagen y que interpreta todo lo que distingue esta imagen pictórica de una imagen fotográfica como un ornamento añadido para el placer de los ojos, es destructora de la pintura misma. ¿Por qué? Porque la actitud imaginadora no se regula sobre el funcionamiento interior de la obra de arte. La percepción pictórica que capta la obra en el estado naciente, en el gesto específico que la funda, es radicalmente distinta de la percepción natural y de la percepción imaginadora.

Estoy en mi ventana y miro hacia abajo a la calle. Qué veo de esta ventana sino sombreros y abrigos que se desplazan, y sin embargo digo que veo hombres que caminan¹⁴. Dicho de otro modo: todas mis sensaciones son indicativas de objetos. Ahora miro una fotografía. Distingo en ella manchas de luz y de sombras. Y todos esos negros y blancos con toda la gama de los grises convergen directamente hacia la figura de un hombre que no está ahí en carne y huesos, pero que me es dado a través de la materia de esas manchas reales como un objeto irreal, imaginario, en suma, que me es dado en imagen.

Pero no es así como se ofrece a nosotros el objeto de un cuadro. Si miro el *Carlos VII* de Fouquet, Carlos VII no se da a mi mirada a través de las superficies coloreadas del cuadro como a través de las superficies indiferentes que no tendrían entre ellas ningún otro lazo que el requerido para significar Carlos VII. Ellas están entrelazadas siguiendo un orden que es anterior a su función representativa, según ese orden preciso que se llama un estilo. Es a través de ese estilo que me es dado Carlos VII. La figura real surge de un cierto ritmo de los elementos. Y es la presencia de ese ritmo en cada elemento la que hace de cada uno de ellos una *forma*, como es su presencia universal en todos, la que hace de ellos un cuadro.

¹⁴ Cfr. Descartes. *Segunda meditación*.



Las relaciones de tamaño, de forma, de densidad entre el fondo vacío, el encuadramiento de las cortinillas, el busto, la cabeza y el sombrero del rey están subordinados a los valores completamente cualitativos de la línea, valores que no dependen de ninguna manera de las necesidades de la figuración puesto que ellas son idénticas en todos los cuadros de Fouquet. Podemos captar estos valores característicos del estilo de Fouquet si tomamos conciencia de la doble tensión contraria que da al espacio del cuadro su tono y su estructura. Por una parte los contornos oblicuos rectilíneos de las arrugas que contraen el espacio con un obstinado rigor. Y por otra parte las curvas inscriptivas del personaje que dilatan ese mismo espacio en la amplitud de una superficie expansiva¹⁵. Y estas tensiones

¹⁵ Que una curva inscriptiva, es decir *limitativa*, pueda definir una forma *expansiva* parece contradictorio. Pero la noción de límite no es —en pintura— análoga a la de una estricta frontera que nos encierra exclusivamente adentro. Los contornos son siempre cursivos. Las formas estéticas difieren de las formas matemáticas. Una curva matemática se equilibra en sí misma en un espacio homogéneo, no tiene entorno propio. Las formas estéticas se equilibran por fuera de sí captando su entorno, lo que es condición de la vida de las formas. Desequilibrio compensado por la acción espacializadora de la forma. Tampoco vamos a decir como H. Wölfflin en sus *Principios fundamentales de la historia del arte*

contrarias, en las que una es centrípeta y la otra centrífuga, se anulan en el vacío del fondo. Nuestra mirada desposa de alguna manera este juego formal —que se vuelve el estilo mismo de nuestra visión— y es sobre el fondo de esta impresión vivida de equilibrio dinámico donde surge la imagen del Rey. Pero ya no es una imagen; es una aparición. Todo cuadro es un acontecimiento; y lo es en la medida en que nos ofrece una sorpresa. Acá, sorpresa de ver surgir de un Ritmo único, imprevisto, creado en el Instante mismo, una impresión familiar reconocida —la figura real— que parece existir desde siempre porque el Instante rítmico donde viene a la *existencia* es un presente eterno¹⁶.



De la misma manera que el Carlos VII de Fouquet, yo hubiera podido evocar la cox solemne de un caballo de Uccello cuya pompa muda no viene de la imagen sino del ballet ritual de las formas del pintor cuyas batallas expresan los fundamentos geológicos del movimiento en la mirada de Dios¹⁷.

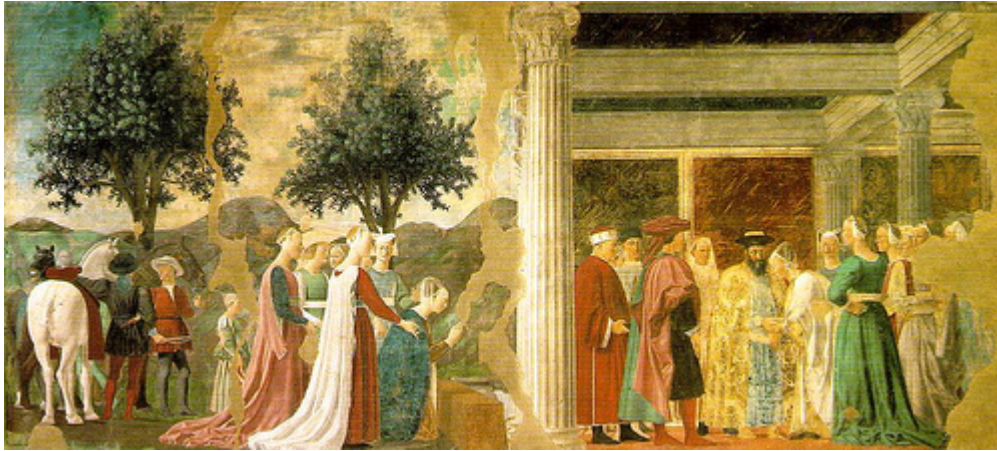
¿Qué sería la indiferencia altiva de los personajes de Piero della Francesca si las figuras de la Reina de Saba y de su séquito no fueran sino imágenes? Expresaría a lo sumo la atonía psicológica y la distracción de un pueblo de figurines. Pero las formas de Piero no convergen ante todo hacia la imagen. Conspiran entre ellas en una lenta

(París, 1952) que en el arte clásico las formas nos son dadas *en* sus límites, sino *a través de* sus límites, que son no las fronteras sino las coordenadas móviles de la mirada.

¹⁶ Tomamos el Instante en su sentido pleno tal como la filosofía existencial lo asume después de Nietzsche y Kierkegaard. No es un punto matemático en la línea del tiempo. El tiempo real no es una línea. Esta no es sino una imagen espacial que significa el tiempo vacío de la representación, no el tiempo pleno que vivimos.

¹⁷ La mirada del Dios medieval es el lugar de las formas sin embargo cuatrocentistas de Uccello. Su perspectiva no es naturalista. Por medio de ella, él quiere reencontrar el Mundo tal como existe en las formas de la inteligencia divina. Si como dice Platón, el tiempo es la forma móvil de la eternidad inmóvil, Uccello trata de transmitirnos el arquetipo inmóvil del movimiento. Todos los historiadores y críticos de Uccello están de acuerdo sobre esto.

coreografía que se desenvuelve en antiguo tono dórico donde su indiferencia es transformada por adelantado en serenidad en la grave sonrisa del mundo¹⁸.



Como existen dos funciones (la de indicar un objeto y la más fundamental de inducir un ritmo), entonces es posible pensar igualmente que un mismo elemento del cuadro tenga dos dimensiones: una dimensión exterior representativa y una dimensión interior rítmica. Es a la vez un signo y una forma¹⁹.

La primacía de la forma sobre el signo, del ritmo sobre la imagen, es característica de toda gran pintura, es decir de toda pintura capaz de crear un estilo. ¡Oh! sin duda que podemos proceder completamente a la inversa ante un cuadro de Pieter De Hooch o de Jan Steen. Podemos comenzar por apereibir los personajes; luego apreciar, en una segunda fase, la manera como son orquestados por el entorno, es decir: reconstituir una anécdota y un decorado y sentir cómo un fragmento de vida cotidiana ha sido escenificado por el pintor. Este método satisface ordinariamente a los aficionados a los pequeños maestros. Pero si aplicamos este modo de percepción a un cuadro de Vermeer de Delft, experimentamos muy pronto un sentimiento de misterio basado en un cierto malestar. Esta molestia nos indica que se trata de un pseudo-misterio cuyo sentimiento está ligado a una insatisfacción y que nos oculta el verdadero misterio y la verdadera claridad de Vermeer. Una mirada que se dedica ante

¹⁸ Sonrisa del mundo, de un mundo donde el hombre ha tomado consciencia de su naturaleza creada sin duda, pero existente en sí mismo. La relación del Arte de Piero con el de los Arcaicos griegos es evidente. Su espacio nace como el lugar del contrapunto de los planos (o de las superficies simples) ligados a formas, teniendo como base el plano virtual del fondo. Es el sentido profundo de la ley de frontalidad. De acá la gravedad del ritmo —análoga a la del tono musical dorio que Platón alaba, por ejemplo, contra el tono lidio— en el momento mismo en que se apoya en la estética de los arcaicos para condenar la de su tiempo (siglos V^o-VI^o).

La sonrisa de los arcaicos no está solamente en el retraimiento de los labios. Está en el temblor luminoso que corre por la superficie de los κοῦποι y de los κόπα. Lo mismo ocurre en Piero; está en la suavidad de la inflexión de las curvas calmas y en el deslizamiento de su luz blanca-azul, como en los frescos de Arezzo.

¹⁹ La forma tiene más de permanencia que el sentido. Los mismos esquemas formales derivados del follaje de adorno, de su entrecruzamiento, de su oposición simétrica, se reencuentran en los sellos mesopotámicos de la época de Sumer y en todo el arte románico, habiendo sido la Transcaucasia el relevo (cfr. J. Baltrusaitis, *La Estilística románica*; H. Focillon, *La vida de las formas*, xarait ediciones).

todo a reconocer en tanto que imagen a la mujer del collar o a la pesadora de oro^{♥♥}, o que ante la vista de Delft analiza la disposición de las casas siguiendo el orden ordinario de nuestras percepciones naturales, experimenta una especie de desequilibrio. Sin cesar es solicitado por llamados marginales. No puede fijarse. En vano busca un punto de vista desde dónde agotar el cuadro; está condenado al vagabundeo.



^{♥♥} <Leer los datos que han arrojado los estudios recientes que le han hecho cambiar de nombre y le han propuesto una interpretación distinta, anexo 3, Paláu>

Si se pone atención a esta inestabilidad, se da cuenta que se debe a un hecho extraño: no se puede dejar de seguir un movimiento luminoso hecho de irradiaciones repentinas y completamente independientes del orden objetivo de las imágenes. Y es a partir de esa carrera involuntaria de la mirada que las formas del cuadro toman su aspecto, su estructura, su sentido. Desde que el espectador abandona su actitud imaginadora, desde que renuncia a percibir el cuadro como una réplica adornada de la naturaleza, se produce una reorganización global de la visión, y personajes o paisaje emergen a una vida nueva a la que la animan ya no los recuerdos del mundo cotidiano sino la luz única de Vermeer. La luz emana de focos de intensidad muy vecina pero sin embargo desigual²⁰. Esos focos son centros activos y su irradiación constituye la primera dimensión de las formas, su energía creadora de espacio. Pero este es apenas el primer aspecto de Vermeer. Por lo demás es el único pintor que ha logrado volver efectiva la iluminación del espacio vacío.

No quiero abusar de un análisis conducido por fuera de la presencia misma de las obras. Pero me gustaría ayudaros a recordar en vosotros la vida luminosa de los fondos de Vermeer, cuya sutileza es tal que aparecen a la vez como superficies y como espacios²¹. El juego entrelazado de las sombras y de los claros, de los tonos fríos y de los tonos cálidos, está ligado a un gesto a la vez cierto del conjunto y sutilmente incierto del detalle. Esas transparencias frías son tan tenues que tienen la incertidumbre móvil de esas sombras ligeras que sólo su movimiento puede revelar. Todas las condiciones están reunidas para que de la dependencia palpitante de nuestra mirada nazca la movilidad de la luz. Y sin embargo la evidencia de la superficie es tal que la movilidad del recinto, por ejemplo, tiene algo de inmutable. Lo que es la condición misma de la percepción de un espacio vacío entre nosotros y el fondo²². Un cuadro de Vermeer une los dos aspectos de los que acabo de hablar. Se nos ofrece como una *expansión luminosa* de las formas en un espacio lleno de una luz *inmóvil*. Este lento develamiento del mundo nos introduce en un ser misteriosamente animado que se oculta tras la instantaneidad prosaica de nuestra primera visión. Lo que muy al comienzo se nos aparecía como cosas —objetos o personajes— retorna lentamente al estado de fenómeno. Y la vida de un cuadro de Vermeer manifiesta un ser que nunca es una cosa sino aquel en el que encontramos todas las cosas. El misterio de Vermeer es el de su claridad. Pero su luz es a tal punto envolvente que en el primer contacto no la encontramos. Es como el murmullo continuo de una vida silenciosa. Vermeer es un intimista. Pero un intimista del Universo.

²⁰ Transparencias azules o azulosas sobre los empastados blancos de los centros luminosos animan de claridad la luz de los núcleos, y permiten una matización extrema de la intensidad luminosa.

²¹ La distinción entre el plano táctilo-visual y el plano óptico-visual que es un espacio (el ejemplo más sorprendente lo constituyen los fondos de oro de los mosaicos bizantinos, o el fondo de sombra de los capiteles esculpidos con la virola o el taladro) es fundamental. Hecha primero por A. Riegl, ha sido retomada por W. Worringer que la constituyó con todo derecho en el principio de discernimiento del arte del relieve griego y del arte del relieve ravenés y bizantino. Ella es en el fondo la distinción que existe entre el arte clásico y el arte barroco.

²² Experiencia clásica de la percepción del espacio vacío. La resistencia del medio intermediario parece variar con lo claro y lo oscuro del fondo. “El espacio vacío —dice O. Katz— es el espacio lleno de luz”. Supone una vida difusa y tenue de la iluminación.



De este modo no tenemos ya puntos de referencia en el mundo de los objetos cotidianos, para reencontrarnos... flotando con él en otro que es el mundo del propio Vermeer. Hemos vuelto a acceder a ese espíritu de infancia que se mueve por fuera de nuestro mundo habitual.

Estos pequeños análisis nos enseñan que es mucho más difícil ver una obra antigua que una obra moderna, porque la sugestión de lo cotidiano es allí más fuerte y más fuerte por ende la tentación de aislarlo en una percepción prosaica que pase resueltamente por el lado del fenómeno pictórico. Que se trate de un cuadro de Fouquet, de Uccello, de Piero della Francesca, o de Vermeer de Delft, la distancia que separa la visión imaginante, la visión por objetos, de la visión estética que se deja conducir por el ritmo de las formas o de la luz, mide lo que tenemos el derecho de llamar la abstracción creadora del pintor. Y esta abstracción no es sino una con su realidad.

La realidad de Piero o de Vermeer tal como es vivida al ras de sus obras emerge de un gesto, propio de cada uno de ellos, que comunica con el mundo a una profundidad que sólo se revela en el acto de esta comunicación misma. Lo que en todas las épocas ha definido un gran arte es la manera como el pintor abre el objeto al mundo desestabilizándolo de sí, reteniendo de él sólo lo que es susceptible de ser animado por el estilo del mundo que se le impone. Todo lo que no es capaz de soportar la prueba de este estilo, todo lo que no es movilizable por este ritmo, es *parte muerta*.

Ahora bien, poned atención a lo siguiente: la pintura de cada época mata de alguna manera bajo ella a un cierto número de objetos y de temas que serán para las siguientes (al quedar por fuera del estilo de esa época) partes muertas. Expliquémonos:

Rubens mató el tema mitológico. Porque, al crear el estilo dionisiaco de la pintura en sus grandes composiciones que son el equivalente moderno del antiguo drama satírico²³, y que prefiguran el *Nacimiento de la Tragedia* de Nietzsche, fundió la mitología clásica en realidad humana²⁴, y que después de él fue imposible decir

²³ El drama satírico era interpretado entre los griegos luego de la trilogía trágica. Allí aparecían los sátiros compañeros de Silene, símbolos de las fuerzas terrestres semi-humanas semi-animales, que expresan el sentido mismo de Dionisio.

Lo trágico que está en el trasfondo de esta representación es el mismo de Dionisio; el sentido de la Tierra y de la Vida Universal se manifiestan sobre el fondo de destrucción o de violencia.

²⁴ “Lo que permanece —dice Hölderlin— los poetas lo funden”. Funden —anota Heidegger— lo efímero y lo pasajero en realidad humana. Es por ellos que lo fugitivo se historializa. Un gran arte es siempre

menos. Cuando un pintor tan grande como Velásquez, después de Rubens, se atreve con un tema mitológico, fracasa irremediablemente.

Ahora bien, en la actualidad un pintor no está solamente en contacto, y por consiguiente en rivalidad, con la pintura de la época precedente, sino con toda la del pasado, porque el museo le presenta de acá en adelante toda la pintura del mundo. Al museo real es necesario añadirle por lo demás, y cada vez más, el museo universal de las imágenes —el de las reproducciones fotográficas—, ese museo imaginario al que André Malraux le dio consciencia —demasiada buena consciencia— de sí mismo.

Sin duda que se puede rejuvenecer el objeto, darle una nueva vida. Pero ¿con qué condición? La historia del arte nos enseña que el gran artista procede siempre por supresión. Recuerdo haber visto en el museo de Aix-en-Provence una estampa del siglo XVIII que representaba la montaña Santa-Victoria. Tenía un encanto real al que no le falta fuerza. Sin embargo, era suficiente con haber visto en la misma sala una Santa-Victoria de Cézanne para que la estampa se volviera imposible de mirar. Todo lo que Cézanne había excluido de su cuadro aparecía *en demasía* en la estampa. Esos árboles, esas piedras, aquellos campos, abandonados a ellos mismos, a su verdad local (que no es sino una tautología), no eran ya sino partes muertas, degenerescencias grasosas de la Realidad. Estaban allí como piezas con convicción y como piezas de colección en esa exposición universal a la que se encuentra reducido el mundo cada vez que pierde su rostro interior.

De un gran artista a otro alejado en la historia, se pueden hacer constataciones semejantes aunque evidentemente más sutiles. De una naturaleza muerta de Chardin a una naturaleza muerta de Cézanne, el objeto gana en estilo y en significación universal lo que pierde en contenido representativo. Aparentemente, se trata aquí y allá de algunas frutas. Pero las ciruelas y los duraznos de Chardin son más “objetos”, y las manzanas de Cézanne más “cosas”. Un cuadro de Cézanne nos pone en comunicación con una realidad pre-objetiva, fenoménica, de donde el mundo emerge con nosotros. Si los duraznos de Chardin están en el mundo, si lo frecuentan con su vida silenciosa, es el mundo el que frecuenta las manzanas de Cézanne y el que realiza en ellas su propia génesis. Los efectos de la naturaleza son sustituidos por su propia operación que el pintor devela al fundar el mundo como estilo²⁵.

capaz de esta fundición. Un arte mediocre se contenta con recoger lo que está ahí a título de dato histórico cotidiano.

²⁵ La primera mirada lanzada sobre las “Manzanas” de la antigua colección Cognacq es inmediatamente llevada en la expansión de una luz fina y aguda que crea el espacio como medio cósmico. Tenemos la impresión directa, antes de todo juicio, de una epifanía del mundo cuya sujeto no es sino un centro efímero. El espacio es aquí primero con respecto a los signos particulares de las cosas.



Musée d'Orsay) / Hervé LewandowskiRMN (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

La historia de la pintura consiste en una movilización progresiva de todas las cosas del mundo a través de los estilos sucesivos, en una reducción progresiva de la facticidad del objeto. Por supuesto que existen también regresiones. Desde que el contenido prosaico comienza a imponerse sobre el estilo, el arte de una época o de una civilización entra en su decadencia. Si los arcaicos griegos tienen una potencia de animación real que ya no tienen las esculturas clásicas de los siglos V^o y IV^o²⁶; si un Piero della Francesca tiene más altura de picados que un Rafael; si para decirlo todo los primeros tienen una fuerza de existencia que no tienen los segundos, es porque después de ellos el objeto se afirma más por sí mismo y que el mundo-objeto vuelve a colocar allí poco a poco el mundo como estilo. El retroceso de la Abstracción coincide con el retroceso de la Realidad.

Hoy, el ritmo del mundo es más rápido que antaño. También el objeto se gasta más rápido y más. Pero sobre todo el pintor actual se encuentra en presencia de una técnica de representación nueva —la fotografía— que reduce singularmente el terreno de verdad de su arte. El pintor debe excluir necesariamente de su visión todo lo que es fotografiable. Un arte no puede duplicar una técnica mecánica ni dejarse duplicar por ella bajo pena de suprimirse como arte.

El propio cine —que por lo demás puede ser un arte— desvaloriza mecanizándolas todas las representaciones pictóricas del movimiento que no están

²⁶ Cfr. André Malraux, *Psychologie de l'art*. Un Apolo arcaico aporta consigo mismo su espacio. Una estatua de Praxíteles está parcialmente comprometida con el espacio cotidiano. Su luz es indicativa de los detalles formales del objeto. La luz arcaica existe ante todo como fenómeno a través del cual las formas emergen como revelación y sorpresa.

fundadas en pintura, y obliga así a la pintura a concentrarse sobre su acto específico, y especialmente a evitar toda confusión del movimiento con una imagen del movimiento.

Permítanme citar un ejemplo reciente generalmente mal acogido por los aficionados de imágenes: el *Otelo* de Orson Welles. Orson Welles se esforzó en recrear no el espacio de la escena teatral de tres dimensiones donde evoluciona el actor sino el espacio interior del estilo de Shakespeare²⁷. Ha recurrido para ello a los medios específicos del cine, es decir a la técnica del primer plano inaugurada por Griffith, que crea el espacio a partir de un núcleo central; a la técnica del *travelling* perfeccionada por John Ford donde los movimientos de la cámara reemplazan los del actor, lo que le devuelve a la mirada su movilidad. En *Otelo*, Orson Welles combinó esas dos técnicas con su invención propia: la multiplicidad móvil de las perspectivas^{^^}. Ahora bien, ¿cuál es el resultado de alguna manera retrospectivo de este procedimiento? Una verdadera reencarnación de la pintura del Tintoretto, que también utilizaba la multiplicidad de las perspectivas para tejer la continuidad móvil de sus secuencias. La perspectiva del Tintoretto, cuya anticipación cinematográfica es evidente, ¿no pertenece pues propiamente a la pintura?

Así sería si esta perspectiva no estuviese llevada por un ritmo específicamente pictórico que nos introduce directamente a la dramaturgia del Tintoretto. Dramaturgia es a la vez Acto y Teatro; en el Tintoretto, Acto cósmico y Teatro del mundo. Y es preciso necesariamente que el uno o el otro se imponga. El Tintoretto sólo alcanza la autenticidad de una Imagen del Mundo²⁸ irremplazable (de la que él es el revelador único) cuando el genio de la decoración y de la escenificación se encuentra transcendido, allí donde él se supera a sí mismo, cuando él mismo se sacrifica al Acto trágico del que es la elocuencia exterior, allá donde el pintor disuelve la *representación* de las cosas en un *ritmo* de arabescos fosforescentes y de flujos luminosos. Cuando el Tintoretto se entrega todo entero a su gesto de poseso, el lujo de Venecia, su teatro

²⁷ Hay un espacio interior al estilo de cada poeta. El estilo de Shakespeare es sentido en un espacio propio que no es el de Racine. Y ninguno de los dos se confunde con el espacio material de la escena donde se plantan los decorados. El espacio dramático-poético de sus obras está tejido por el movimiento de los actores. Es el espacio de su interpretación (*Spielraum*) que tiene otras dimensiones completamente distintas a las del que es medido por el cubo escénico entre el telón de fondo y el proscenio.

También es diferente del espacio físico del teatro como del espacio coreográfico, es decir el espacio motor del bailarín, es distinto del área de danza. Los movimientos de la danza radicalmente distintos de los de la marcha (inversión en las relaciones del tronco y de los miembros, transformación completa del sentido vivido de los movimientos hacia atrás y del torbellino) son las únicas coordenadas del espacio de la danza. Ahora bien, el espacio del motivo es para el pintor lo que es el cubo escénico para el dramaturgo o el área de danza para el bailarín. No es su espacio. Ni siquiera es el soporte o, si lo es, lo es como la palabra de la prosa es el soporte de la poesía.

^{^^} <en el apéndice 5 van algunas de las críticas encontradas en la red al *Otelo* de Orson Welles, que en 10 partes se puede ver en YouTube. Paláu>

²⁸ Toda voluntad de arte (*Kunstwille* o *Formwille* de A. Riegl) está abierta a una Imagen del Mundo, a una *Weltbild* o *Weltanschauung* cuyos tipos principales hay que buscarlos en los diferentes estilos del ser en el mundo que se manifiestan en la historia del arte. W. Worringer opone dos Imágenes del Mundo fundamentales en *Abstraktion und Einfühlung*, Munich, 1908.

(desprendido de su significación local y de sus imágenes primarias) se abre a un vértigo universal, al milagro perpetuo de la multiplicación de los seres y de las cosas, a la angustia también de ese gesto cósmico cuyo ritmo creador no puede nacer sino de la destrucción de las formas²⁹.

¿Cuál es la naturaleza de este gesto por donde el pintor hace abstracción de los efectos de la Naturaleza para captar la realidad de su operación? Respondería con una experiencia personal. Muchas veces me ha ocurrido, mientras contemplo la fotografía de un paisaje, pensar que hubiera podido ser una admirable pintura. Algunas rocas de la Provenza con sus fisuras, sus chorreaduras de sombras, sus manchas luminosas y sus líquenes, me parecían a primera vista muy próximos de ciertos fragmentos de pinturas prehistóricas del tipo Lascaux o de una tela de Tal Coat. Pero proyectadas en una pantalla, y por ello mismo agrandadas, dejaban de ser cuadros. ¿Por qué? Porque aparecían arbitrariamente limitadas e inútilmente complejas³⁰. Ahora bien, una pintura debe recapitular en sí misma todos sus horizontes y testimoniar una elección; estos dos caracteres le confieren una necesidad interna que no tiene la fotografía. Y estos dos caracteres provocan un tercero: un cuadro, a diferencia de una fotografía, implica un foco.

Esta noción de foco es decisiva. Un pintor no es una retina sino una mirada. Y toda mirada supone un hombre que mira. Ahora bien, mirar es constituirse en foco del mundo. Pero se lo puede hacer a diferentes profundidades. Un pintor no mira como un turista. No ve ante todo *lo que* está delante de él, sino la manera como las cosas le son presentadas y por ende él está presente a las cosas. No se comunica con el *qué* de las cosas más que a través del *cómo*³¹.

Muchos se imaginan que el pintor percibe en la naturaleza aspectos privilegiados inmediatamente vestidos de belleza. Y no hay nada de esto. Los más suntuosos cuadros de Bonnard fueron pintados en un paisaje poblado de casitas del arrabal de Cannes perfectamente feas. Pero lo pictórico no es lo pintoresco. Se dice de

²⁹ El ritmo del Tintoretto no alcanza su plena evidencia mas que allí donde las formas comienzan a disolverse. El fenómeno es común a todos los grandes barrocos. Las formas de Rubens son barridas por el flujo de su luz rítmica. Ejemplo: los caballos caídos en el río —*Combate de las amazonas*— y casi todos los bocetos. Leer a Rubens siguiendo el contorno de la forma es hablar flamenco con acento italiano.

³⁰ Los límites de un cuadro deben ser integrados. Si el cuadro es un universo no hay fronteras comunes con el mundo físico. Sólo la tela como superficie física recubierta de un plaste coloreado tiene límites. Pero el cuadro no es la tela.

Una fotografía puede presentarse como un fragmento de paisaje, y sabemos que el paisaje podría continuar en otra fotografía yuxtapuesta a la primera. Un cuadro es una totalidad resuelta.

La complejidad engendra el anublamiento del ritmo. El verbo de la pintura no podría chismorrear sin volverse confuso.

³¹ Toda sensación comporta un momento emocional, pático, y un momento representativo, gnósico. El caso es claro para los colores. El lirismo inmediato de un vitral o de un mosaico es independiente del objeto representado. El rosetón de una catedral induce en nosotros, por el juego del color, un movimiento corporal y espiritual que precede toda lectura iconográfica. El momento pático de un color es el de su dimensión musical, rítmica. El artista está en el mundo a través de la menor cosa en este modo pático que expresa un *cómo* a partir del cual todo *qué* es recreado. Y este momento se expresa en la obra por el estilo (cuyo ritmo es el alma) a partir del cual nos son dados algunos signos familiares.

un paisaje que es pintoresco cuando él mismo compone —se cree— un cuadro. Las guías turísticas lo indican con una estrella, y todo el mundo comprende este lenguaje porque todo el mundo sabe por adelantado al bulto lo que es una pintura natural donde la naturaleza parece buscar un efecto. Lo pintoresco es ora una retórica del paisaje³², ora una representación más o menos dramática en el teatro de la naturaleza. Pero nunca cuestiona nuestra relación con el mundo, nuestra coexistencia con él. Estamos conmovidos; esta emoción sin embargo se contenta con desplazar momentáneamente los datos de nuestra experiencia, no los reemplaza. Si nos sentimos transformados al contacto de un sitio es porque lo pintoresco está a menudo ligado al sentimiento de lo sublime que testimonia del fracaso de la imaginación ante la realidad. El turista que experimenta ese fracaso se siente rebasado como por un razonamiento que no comprende, pero cuya verdad siente. Se entrega entonces a algunos desvaríos del lenguaje en el modo lírico o melancólico, y se sube al carro... en marcha hacia otras emociones de las que hablará más tarde, pero que para nada han cambiado su ser.

En ninguna parte la cosa aparece tan clara como en la montaña. Allí, lo pintoresco hace buena alianza con el teleférico o el funicular. Uno se transporta al lugar más cómodo para *asistir* al espectáculo. Se asiste pero no se está inmerso. Se continúa viendo el mundo a la escala de sus hábitos. Se toma por una cordada de alpinistas a tres o cuatro rocas grandes como catedrales. Y si ocurre que se está rodeado y como envuelto por un circo de águilas, o por una muralla rocosa, uno se siente oprimido. Esa claustrofobia no es una nueva manera de ser con el mundo sino un fenómeno psíquico primario³³.

Por el contrario, el alpinista que ha palpado la piedra o ha tallado el hielo durante horas es capaz de captar la reptación de una fisura a lo largo de un diedro, el reflejo verdoso o azulado de los hielos amontonados o una desgarradura de la bruma, como un acontecimiento de lo elemental, como la aparición-desaparición muda de un signo perdido en el silencio compacto de un mundo en sí mismo, desde siempre *taciturno* y *cerrado*, pero que bruscamente se aclara a ese reflejo o se abre por esa desgarradura, que duda repentinamente de su inmovilidad³⁴. Lo que hace un momento era espectáculo mineral deviene maduración milenaria, ritmo cósmico al cual el hombre que trepa está como suspendido. El cuerpo y el espíritu laten al unísono de esta

³² “¡Se organiza! Rousseau, Daubigny, Dupré, Millet... Se compone un paisaje como una escena de historia. Quiero decir del afuera. Se crea una retórica del paisaje, una frase, efectos que uno se pasa” (Cézanne).

³³ Muchas neurosis se manifiestan por medio de síntomas fisiológicos parecidos a los del soroche. Jung cita un caso particularmente claro de esta especie.

³⁴ No se trata aquí de una concepción romántica del alpinismo. Pues se trata no de concepción sino de experiencia, ni tampoco de existencia metafórica, sino de una manera real de existir. El alpinismo romántico del que Ruskin fue el poeta (las catedrales de la Tierra) supone una ensoñación. El alpinista no es acá realmente contemporáneo de su emoción. Hablamos aquí de experiencias concretas y por lo demás raras, como las que indica furtivamente Gervasutti en sus relatos de travesías o en *Montañas, mi vida*.

presencia, a la vez invencibles y amenazados³⁵. El mundo ya no es un espectáculo pintoresco sino una realidad desprendida de la continuidad histórica. El instante se aísla en un vacío que solo él aclara.

Es a través de este instante que la pintura puede comenzar, si el escalador es pintor o si el pintor ha sentido (a propósito de una forma inaccesible, como los pintores chinos de la época Song³⁶) esa repentina mordedura de la Realidad.

Esta dentellada, se la puede sentir por todas partes y por todas partes anuncia el mundo como situación antes de que sea ofrecido como objeto. Cuando estoy perdido en la espesura apretada de un bosque, esa mancha de un blanco frío ligeramente azulosa que se me descubre de repente a través de la masa verde del follaje, antes de haber significado el cielo es vivida como una movilidad liberadora que bruscamente me arranca de la opresión laberíntica de la floresta, y es no tanto el índice de una salida como ya una libre respiración de todo mi ser. El mismo color cuando se lo percibe en una alameda familiar bajo un cielo de invierno es sentido por el contrario con un rigor de cuchilla, como la amenaza de “un escudo de plata vuelto contra el que espera ayuda y protección”. Esta expresión de Kafka³⁷ no es una metáfora. Surge de su propia experiencia. Y es con tales expresiones que los pintores nos han dado a entender lo que era esa *sagrada Realidad* que los requisiona de paso para que sean sus anunciadores.

En la base de todo gran arte, siempre está ese primer contacto indecible que Cézanne expresó tan cerca como posible al escribirle a E. Bernard: “Continúo buscando la expresión de estas sensaciones confusas que aportamos naciendo”.

Estas sensaciones confusas primordiales por las que nos comunicamos con el mundo antes de toda objetividad, son muy rápidamente aclaradas y rectificadas por las necesidades de la vida práctica que se tienen que apoyar en objetos bien definidos, distintos los unos de los otros y de los que hemos cuidadosamente extirpado todo lo pático que nos ligaba originalmente con el mundo. De estas sensaciones, hemos excluido el *cómo* para sólo conservar el *qué*. Este color, esta luz, sobre la cual nuestra mirada se detiene ya no es sino una cualidad indiferente que nos permite identificar un objeto o una hora del día. Ya no es una manera de vivir con el mundo³⁸. Pero para Cézanne lo era. No quiero otra prueba distinta al testimonio de su cochero, tal como lo relata Gasquet:

“Cuando Cézanne iba al motivo, cuántas veces (me contaba su cochero) se levantaba bruscamente en el vehículo, tomaba los brazos del hombre. ‘Mirad... esos

³⁵ Seguramente esta experiencia no se encuentra en la joven escuela francesa o italiana nacida bajo el signo de la técnica pura (escalada artificial). Por lo demás, su campo predilecto, los Dolomites, excluye toda revelación de la Altitud.

³⁶ El paisaje, género supremo de la pintura china, se llama “Chan-Chouei”, Montañas y Aguas. Los pintores Song son en general de espiritualidad taoísta, y buscan el Tao de la pintura. El fenómeno aparición-desaparición, es decir la percepción de la presencia del mundo en el instante de su desvanecimiento, conduce al Tao que es el vacío original y último a partir del cual todo se revela.

³⁷ Kafka. *El jinete del cubo*. <O. C., t. IV. Barcelona: Edicomunicación, 1987, p. 1302. Por errata dice “un escucho de plata...”, Paláu>. Kafka mira el cielo helado por la ventana de su cuarto.

³⁸ La comunicación es uno de los aspectos fundamentales de la existencia. La fenomenología del “Mit-*Sein*” <ser-con> es tan importante como la del Espacio y del Tiempo.

azules, esos azules bajo los pinos, aquella nube'. Irradiaba de éxtasis y el otro, que sólo veía árboles, cielo, para él siempre los mismos, experimentaba sin embargo (me lo confesaba) como una vaga fuerza, una emoción que lo invadía y que venía de Cézanne de pie, transfigurado, las manos anudadas atrás, y completamente pleno de una evidencia que los santificaba”.

Cézanne había desgarrado el velo de los objetos. Ya no veía los árboles. Con ese azul, era un mundo el que se develaba, tal como nos podemos comunicar con él por sus telas. Se trata de un mundo que está más allá de nuestro mundo de hábitos acostumbrado él también, de un mundo pre-humano.

“Quiero pintar —dijo— la virginidad del mundo”. Pero el mundo virgen —que aún no ha desflorado el gesto de explotación del hombre— no estaba expuesto como una imagen a los ojos de Cézanne. Sólo se le entregaba a través de esta sensación singular de azul. Y todo el trabajo ulterior del pintor será el de liberarlo explícitamente, de hacer de ello una obra que funcione como un universo. Ahora bien, para que este mundo aún virtual que es el polo de estas sensaciones confusas y que se anuncia en ellas como estilo, pueda explicitarse en universo, es menester que ese estilo, dado en el estado inestable en el momento pático de esas sensaciones mismas, tome cuerpo en un espacio. Y este espacio estilístico no podría ser el espacio vacío y homogéneo de la acción o su imagen plana, ni las formas que se anudan en él ser descriptivas de los objetos de ese espacio.

Por ejemplo, el pintor es un hombre que no está delante de las cosas sino que comunica en ellas con una realidad. Esta realidad no es un objeto. Como tampoco es un objeto el ser humano con el cual uno se comunica verdaderamente, al que le decimos Tu y no al que se le dice Él. La objetivación hace desaparecer la comunicación. Desde que un ser recibe de nosotros su definición, desde que se vuelve para nosotros un tema, hemos cesado de amarlo y de comprenderlo como un conjunto de posibilidades abiertas. Así mismo, desde que las cosas se tematizan en objetos, ellas están a distancia, retiradas en sí. Ya no es posible el arte.

Sobre la mesa un ramo de rosas. Bonnard habla:

“Traté de pintarlo directamente, escrupulosamente, me dejé absorber por los detalles, me dejé ir a pintar rosas. Constaté que chapoteaba, que no me resultaba. Había perdido, no encontraba ya mi idea inicial, la visión que me había seducido, el punto de partida. Espero poder volver a atraparlo reencontrando esa primera seducción”.

Esta primera seducción es el homólogo de las sensaciones confusas de Cézanne. Le dice a Gasquet: “Ud. sabe que cuando Flaubert escribía *Salammbô*, él decía que veía púrpura. Pues bien, cuando yo pintaba mi *Vieja con rosario*, yo veía un tono Flaubert; una atmósfera, algo indefinible, un color azuloso y rojizo que se desprende, me parece, de *Madame Bovary*. Tenía pues que leer a Apuleyo para expulsar esta obsesión que en un momento temí fuera peligrosa, demasiado literaria. Nada lograba, el gran azul rojizo me caía, cantaba en el alma. En él me bañaba por entero”.



No juzguemos mal sobre la pobreza de esta visión. Un color como ese no es visible en el mundo de los objetos. Si Van Gogh se había dejado ir para pintar girasoles, no habría alcanzado esa alta nota amarillo del verano de 1888, que lo obligó (como él lo ha dicho) a engañar un poco. Ese color, esa seducción, o esa obsesión, es la llave que abre el Universo al hombre, y el hombre al Universo a una profundidad desconocida hasta entonces. No existe un mundo completamente hecho, mundo en sí. Lo real es la pareja que formamos con el mundo. Y nuestro ser en el mundo está en el fundamento de todas nuestras conductas y de todos nuestros juicios. Es él el que sub-tiende todas nuestras percepciones y les da el tono. Es él el que da su estilo a la mirada del pintor y el que constituye el foco de su visión. El artista no percibe objetos; es sensible a un cierto ritmo —singular y universal— bajo la forma del cual vive su encuentro con las cosas, y que erosiona y corroe los objetos hasta que ellos estén lo bastante ligeros, bastante desprendidos del espíritu de pesantez, para poder entrar en la danza y venir a nosotros, como dice Nietzsche, sobre patas de paloma. Este es el sentido verdadero de la Abstracción. Por medio de ella, el artista eleva a la dignidad de lo Real aquello que solamente puede entrar en la danza, entrar en resonancia con ese ritmo.

Abstraer, es extraer del mundo arrítmico de la acción los elementos capaces de emocionarse y de moverse rítmicamente.

La abstracción no es una elección moderna. Es el acto vital del Arte. Representa ese poder de interioridad y de rebasamiento del plano visual sin el cual no hay arte. Y Jean Bazaine tiene toda la razón al decir que “ella no está en función del mayor o menor grado de semejanza de la obra con la realidad exterior, sino con un mundo interior que

engloba al primero y se despliega hasta los puros motivos rítmicos del ser”³⁹. Si nuestra época, por las razones que hemos dicho, se aleja de las apariencias cotidianas, y de la vida domesticada, no es para huir del mundo sino para reencontrarlo a otro nivel donde hacemos la prueba de nuestra coexistencia y de nuestro co-nacimiento originales.

¿Qué es pues finalmente esta abstracción? Es la acción transfiguradora y reveladora del ritmo sobre las formas donde él se encarna. Ellas pierden progresivamente las cualidades primeras que tenían de la visión práctica, para resurgir —en un segundo nacimiento— revestidas de cualidades más esenciales que les son conferidas por el ritmo. Mejor aún. Las formas son adaptadas por la acción depuradora del ritmo al mundo trascendente que ellas deben expresar, a ese mundo que está presente como estilo en la sensación primera.

Escoger algunos focos activos de lo real, ya se sitúen en la curva de una espalda o en la curva de una colina, y reencontrar su comunicación profunda —no en el trazado *ya visto, ya sabido* de su economía doméstica sino en una pulsión del mundo entero—, y de la sola manera que sea operante, en el modo rítmico; tal es la tarea esencial de la Abstracción: entregar cada cosa a sí misma superándola hacia su estilo⁴⁰.

La realidad no es la suma de los objetos que nos rodean. Está situada a un nivel más elemental, y es la irrupción de eso elemental en lo cotidiano la que provoca la sorpresa de la Realidad. Lo Real es siempre lo que no esperábamos⁴¹. La abstracción no consiste pues en suprimir sin cambiar de mundo, o como se dice: en *deformar*; consiste en *transformar*, en transponer formas que narran en formas que hablan. Hay formas que cuentan como comadres todos los incidentes y accidentes del mundo cotidiano. Es necesario crear formas que digan esta realidad trascendente hacia la cual el mundo y nosotros nos dirigimos juntos hacia nuestras profundidades⁴². La abstracción es el otro nombre de la creación. Y la abstracción del arte moderno es una tentativa para arrancarnos, por medio del ritmo, de la intelectualización y de la mecanización del hombre moderno y de su universo. Que el propio ritmo a veces se mecanice aquí y que se bloquee en álgebra espiritual, es un hecho. Pero la caída de una golondrina no detiene el regreso de la primavera.

³⁹ *Notas sobre la pintura...*, p. 57.

⁴⁰ El estilo de una cosa es el estilo del mundo del que ella es el punto de contacto con nosotros. Es incompatible con el aislamiento de la cosa u objeto. “Unir curvas de mujeres con espaldas de colinas”, dice Cézanne.

⁴¹ ¿Cuál es el índice universal de lo real? Su imprevisibilidad singular. Pensad en la manera como las cosas habituales se nos aparecen de repente como de nuevo reales cuando las re-descubrimos. Una luz nueva, nunca vista, cae sobre un paisaje familiar. Quedáis sorprendidos de ver que el paisaje existe, distinto a una imagen.

Preparad un viaje tan minucioso como sea posible. Creeréis conocerlo. Pero cuando veis las cosas mismas, la sensación es siempre otra cosa distinta de la imaginación más circunstanciada. Lo real es lo que no habíais previsto. Lo que se os *da*. Es, como dicen los japoneses, el “¡Ah!” de las cosas.

⁴² “... recrear esta realidad trascendente hacia la cual evoluciona el individuo. Sólo importa el viviente” (Tal Coat). “Conocer es nacer con...” (Claudel).

Anexo 1

LA TAREA INACABADA DE DAVID ROUSSET

Por José María Ridao

Lo que convierte a David Rousset en excepcional –escribe Tzvetan Todorov– no es su condición de militante, deportado, superviviente o testigo, sino el hecho de que fuera él, entre todas las antiguas víctimas, quien emprendiera el combate político contra los campos que seguían existiendo en aquel momento. Todorov se refiere, por descontado, al gulag de Stalin, del que los intelectuales europeos tuvieron puntual noticia poco después de la segunda guerra mundial. Es decir, en plena controversia sobre la conducta política a seguir en relación con el régimen soviético.

David Rousset nació en 1912 y, antes de la ocupación, había ingresado en el partido socialista, acercándose a los grupos que se inspiraban en el trostkismo. Tras la fulminante derrota de Francia en 1940, se incorporó a la Resistencia, desarrollando una intensa actividad clandestina de oposición al nazismo. En 1943 es detenido y trasladado sucesiva mente a los campos de Porta, Westphalica, Neuengamme, a las minas de sal de Helmstedt y, por último, a Buchenwald, donde le sorprenderá el hundimiento del Reich y la liberación. Las penalidades de los dos años de cautiverio le provocarán una severa pérdida de memoria, diagnosticada tras un ataque de tifus y de la que sólo se irá recuperando, ya bajo el cuidado de su mujer y de los médicos franceses en un hospital de Saint Jean des Monts, en Vendée, al ritmo de una alimentación adecuada y de la progresiva reincorporación a la vida y los afectos de los que había disfrutado antes de la guerra. Restablecida su salud, Rousset se instala en una casa solitaria en mitad de los bosques que rodean Saint Jean de Monts, intentando rehacer su ánimo. Y es allí donde recibe la noticia de que sus antiguos camaradas han creado una publicación, *La Revue Internationale*, y de que esperan una colaboración suya acerca de los campos. Rousset rechaza ponerse a la tarea, incapaz de enfrentarse aún a unos dramáticos recuerdos recién recuperados. Pero la amistosa insistencia de Maurice Nadeau y, sobre todo, de Merleau-Ponty, acabaría doblegando su negativa, regularmente amparada tras la excusa, o tal vez la convicción, de que había ya demasiadas páginas escritas sobre la materia. ¿Demasiadas páginas? El argumento no deja de resultar sorprendente si se tiene en cuenta que corría la primavera de 1945. Durante el mes de agosto, finalmente, Rousset accede a dictar lo que, en principio, debería ser un artículo para *La Revue Internationale*. Su mujer, Sue, le acompañará en este descenso retrospectivo a los infiernos, tomando nota del texto que, de acuerdo con el propósito inicial, debería resumir su experiencia de deportado. Rousset, sin embargo, se ve pronto sobrepasado por el caudal de sus recuerdos y, en particular, por la variedad de reflexiones de índole general que le provocan. *El universo concentracionario*, el libro que resultará después de varias jornadas de trabajo y que *La Revue Internationale* publicará en tres números sucesivos, entre diciembre de 1945 y febrero del año siguiente, se convertirá, así, en un testimonio singular sobre los campos. En lugar de sumergirse en su percepción personal, conjurando mediante la escritura los demonios de una vivencia que, como al resto de los deportados, le acompañará hasta el fin de sus días, Rousset se propone desentrañar los mecanismos de poder

que operan en ese mundo aparte, o como él mismo lo denomina, en ese universo concentracionario. A medida que va dictando su colaboración para *La Revue Internationale*, la autobiografía se va poco a poco transformando en un género particular de reflexión, que es la que viene avalada por el testimonio, por el conocimiento directo de los hechos. Rousset esclarece de este modo los procedimientos psicológicos, y más aún, políticos, que los responsables de los campos utilizan para someter a una población reclusa de varias decenas de miles de personas; que, aun conociendo su suerte, aun sabiendo que será difícil escapar a una muerte casi segura, se encuentran sin embargo imposibilitadas para interponer una resistencia eficaz. Unos procedimientos que, por otra parte, y siempre según Rousset, servirán para que los propios guardianes acaben aceptando tarde o temprano lo inaceptable.

"La burocracia nace con los campos —escribe en *El universo concentracionario*—. Es un componente esencial". Y a continuación añade, después de haber recordado que los primeros internos fueron los propios disidentes del Reich, liberales, socialdemócratas y comunistas: "En el pasado, desempeñó un papel decisivo en la desagregación moral y la destrucción física del medio político alemán. Con la guerra, su campo de acción se ha extendido y diversificado considerablemente". Ésta y otras observaciones diseminadas a lo largo del texto redactado para *La Revue Internationale* vienen a demostrar que Rousset no consideraba los campos como un fenómeno sin antecedentes ni consecuentes, repentinamente ideados y puestos en práctica con todos y cada uno de los caracteres con que los descubren los ejércitos aliados en su avance hacia Berlín. Se trata, por el contrario, de un proceso en el que la crueldad hacia las víctimas y la indignidad de los verdugos van creciendo en paralelo y que, como tal proceso, se va nutriendo, según haría un monstruoso parásito, de las necesidades generadas por la ocupación nazi del poder en Alemania y, después, por la guerra total y en todos los frentes. Aunque Rousset no niega en ningún momento los rasgos específicos, únicos, que reviste el propósito de exterminar a los judíos y otras minorías, como los gitanos, entiende que entre los campos de destrucción y los campos "normales", no existe una diferencia de naturaleza, sino solamente de grado". Es decir, entiende que el horror admite comparación y que, por tanto, la inconcebible y atroz iniquidad perpetrada por el nazismo no debe abotagar la conciencia moral y los sentidos, impidiendo que se identifiquen los rasgos que comparte con otras iniquidades.

La doble aproximación desde la que Rousset abordó la experiencia de los campos de concentración, trascendiendo por un lado su condición individual de deportado y admitiendo, por otro, la posibilidad de establecer una gradación del horror y, en consecuencia, la posibilidad de comparar fenómenos similares, está sin duda en el origen de su lucha contra los campos levantados y mantenidos por orden de Stalin. Cuando Rousset hace efectiva su denuncia y coloca a los militantes de la izquierda europea en situación de pronunciarse sin concesiones acerca de lo que está ocurriendo al otro lado del Muro, será precisamente Merleau-Ponty, el viejo camarada que le había animado a relatar su experiencia de la deportación, quien con

más encono se sume a la campaña de descalificación personal que se inicia entonces, acusándolo de agente de los Estados Unidos.

En un artículo en *Les temps modernes*, escrito en colaboración con Jean Paul Sartre e irónicamente titulado *Les jours de notre vie* en contraposición al título de la obra más conocida de Rousset, *Les jours de notre mort*, Merleau-Ponty sostendrá que el hecho de haber vivido la experiencia de los campos no garantiza una especial sabiduría política. Y desde el punto de vista de esa sabiduría, desde el punto de vista de esa política, la denuncia del gulag emprendida por Rousset representaba, siempre de acuerdo con la opinión de Merleau-Ponty y de Jean Paul Sartre, un grave y gratuito revés a la causa del proletariado y la revolución. Mejor callar, aceptar las medidas transitorias y los errores, los "accidentes de recorrido", y confiar en que, llegado el día en que la utopía se convierta en realidad, los supervivientes puedan concluir que el sacrificio de los demás valió la pena. Rousset responde recurriendo al más clásico, al más concluyente de los argumentos del humanismo: la vida es superior a cualquier proyecto político, a cualquier ideología. El tiempo terminaría dando la razón a Rousset, lo mismo que se la daría a Camus, y aunque el recuerdo del gulag no haya merecido hasta la fecha una atención equivalente a la de los campos del nazismo, es probable que haya de llegar un tiempo en el que, puestos a establecer el balance del siglo XX, resulte inconcebible que se mantenga la distinción entre "los campos de destrucción y los campos *normales*", sea cual sea la categoría en la que se deba incluir a los soviéticos. Ése será sin duda el mérito de David Rousset, entre tantos otros deportados que, como señala Tzvetan Todorov, supieron trascender la experiencia del universo concentracionario. Aun así, la tarea que seguirá pendiente cuando llegue ese día, la tarea a la que Rousset no pudo poner término, es la de explicar, no lo que ocurrió una vez creados los campos, sino el camino que siguieron algunos regímenes para llegar hasta ellos. En esa indagación resultará tal vez patente la sobrecogedora inconsciencia con la que se aceptaron medidas que, en nombre de la defensa de la democracia, la destruyeron. También la existencia de víctimas que nadie reivindica, como los alemanes que lucharon y dieron la vida contra Hitler, a los que Rousset dedica su última frase de *El universo concentracionario*.

Revista EL SIGLO DE EUROPA Nº 635. Del 7 al 13 de febrero de 2005. Año XV.
El universo concentracionario. Col. Memoria Rota. Exilios y Heterodoxias.
 Barcelona: Anthropos, 2004., 110 pp. ISBN: 84-7658-674-4

Anexo 2

PAOLO UCELLO: La batalla de San Romano

La tabla expuesta en la National Gallery de Londres celebra a Niccoló Mauruzi da Tolentino, capitán mercenario aliado y amigo de Cosme el Viejo de Médicis. Paolo Uccello lo representa con los signos del poder y los presentes que la Signoria florentina le concedió el día de San Juan (21 de junio) de 1433, un año después de la batalla de San Romano. El acontecimiento es mencionado en una oración de Leonardo Bruní, donde se recuerdan el bastón de mando, las ropas “purpúreas y doradas” de Niccoló y el paje y el yelmo llevado por este último.



National Gallery de Londres

La narración se desarrolla en torno a la figura del capitán victorioso. Se trata del momento inicial de la batalla: por detrás se agolpa la caballería, llamada al asalto por los trompeteros; por delante la batalla ya ha empezado. En el fondo, algunos infantes se emplean en escaramuzas, mientras dos caballeros se alejan: son los mensajeros que Niccoló envía a Micheletto. El caballero situado inmediatamente detrás de Niccoló lleva una sobreveste decorada con hojas dentadas, anclas y el motivo heráldico del ondado, el mismo que aparece pintado en el estandarte de Micheletto da Cotignola en el cuadro de París. Con toda probabilidad el personaje representado es el propio Micheletto da Cotignola. Por tanto, en la tabla londinense están representados ambos capitanes: Niccoló da Tolentino, ya muerto en el momento de la realización de la tabla, representado con la cara descubierta y todos los honores, y Micheletto, todavía vivo en aquella época, que lleva el rostro oculto por la armadura y sólo puede identificarse gracias a la sobreveste heráldica.

El espacio compositivo se articula en dos planos, un proscenio en el que se desarrolla la batalla y un fondo en el que se han pintado algunas contra escenas; los planos están divididos por un bastidor arbolado. En el nuevo formato de la tabla, el estandarte de Niccoló aparece cortado; probablemente en el luneto perdido se

representaba un blasón heráldico del que en la actualidad sólo vemos una pequeña traza. Sobre el terreno yace un combatiente caído junto a lanzas quebradas, partes de armaduras y dos escudos. Uno de esos dos escudos muestra un blasón heráldico de cuñas bicolors, que podría referirse a Antonio Petruccí, presente en San Romano como comisario sienés de las fuerzas del duque de Milán.

La disposición de las lanzas quebradas no es casual. Están orientadas hacia un punto de fuga principal, situado más o menos en el centro de la pintura, y uno secundario, dispuesto en el lado derecho de la pintura. Otros fragmentos de lanza se entrelazan con los primeros, creando un retículo fragmentario, que basta para evocar las ortogonales de un pavimento en perspectiva.

Si el espacio es sugerido por las lanzas, los volúmenes de los cuerpos se resuelven mediante la síntesis de las armaduras, casi puros sólidos geométricos. La construcción de los diversos grupos se realiza mediante el ensamblaje de armaduras, partes anatómicas ecuestres, armas y decoraciones. La yuxtaposición de los numerosos detalles asume un valor compositivo rítmico, mientras la proximidad de algunos objetos deja transparentar el espíritu irónico del artista.

Pietro Roccasecca.- *Paolo Uccello*.- Ed. Electa. Madrid, 1997. Pág. 32

PAOLO UCELLO: La batalla de San Romano

En la tabla de los Uffizi se representa el momento más álgido e intenso de la disputa y la conclusión de la batalla.



Galleria Degli Uffizzi, Florencia

También en esta obra el espacio se articula en dos planos de profundidad, pero en este caso falta el bastidor arbolado interpuesto entre ambos. La escena, poblada y convulsa, está ocupada por dos grupos de caballeros; los de la izquierda, gracias a la banderas de la trompa, pueden identificarse como florentinos. Del grupo se separa, con paso casi de baile, un cuarteto de caballos, del que se destacan dos caballeros que lanza en ristre derriban a sus adversarios. El grupo de la derecha suele considerarse una escuadra de sieneses en fuga, aunque podría tratarse de una oleada

anterior de caballería florentina que persigue al enemigo. En el fondo del grupo el combate entre los infantes es crudelísimo, con apuñalamientos, mazazos y golpes de espada. Es extraño que haya podido hablarse del ciclo de San Romano como de una justa caballeresca. En el campo abierto una escuadra de infantes sale al descubierto y parece perseguir a un grupo armado que se aleja de la batalla; la bandera de la trompa permite identificar a este último grupo como sieneses. El episodio del perro lanzado en persecución de las liebres que huyen en varias direcciones, en el centro de la pintura, es una metáfora de fácil comprensión en este contexto.

La acción de la batalla está representada sintéticamente por el derribo del caballero en el centro del cuadro, representado en el momento en que, ya volcado hacia atrás, está a punto de caer. Durante mucho tiempo se pensó que ese caballero era Bernardino della Carda, el capitán sienés más odiado por los florentinos, ya que hasta unos meses antes combatía a sueldo de Florencia. La tradición crítica decimonónica se negó a titular el episodio *El derribo de Bernardino della Carda*. No obstante, sólo se trata de una bella invención literaria, ya que Bernardino della Carda, según refieren las fuentes, se alejó del campo ante la Regada de Micheletto y no cayó en el campo. Por otra parte, es cierto que el episodio del caballero derribado ocupa el centro de la pintura y la composición está orquestada de modo que la atención se concentre sobre él, pero más que representar un capitán sienés en concreto, el caballero derribado simboliza al enemigo derrotado y vencido. Sea como fuere la figura de ese caballero, debido al escorzo en perspectiva y a la plasmación dinámica del movimiento, es una obra maestra de la pintura del siglo XV.

El espacio en perspectiva de la tabla ha sido construido de la misma manera que la tabla londinense. Sobre el terreno sembrado de caballos y hombres caídos, las lanzas quebradas que se entrecruzan artificioosamente simulan los cuadrados de un pavimento en perspectiva y se orientan hacia un punto de fuga situado más o menos sobre la cabeza del caballo blanco del centro de la pintura. Además, Paolo Uccello guía el ojo del espectador hacia otros dos puntos concretos de la narración: los dos caballeros que derriban a los enemigos y los infantes que buscan una salida. Para ello, en el primer caso se vale de las lanzas en ristre, y en el segundo de los setos que delimitan los campos. La composición espacial se organiza mediante varios indicadores de profundidad, pero la articulación de los grupos, en el pobladísimo campo de batalla, se realiza por medio de la yuxtaposición de las figuras; en este caso, la proximidad de los objetos no resulta irónica, sino apasionada y dramática, y al mismo tiempo geométrica y abstracta. Los arcos de las ballestas, los anillos de los mazzocchi y las armaduras con sus chapas circulares se orquestan en una descomposición de planos tan inquietante que llevó a algunos artistas de los primeros decenios del siglo XX a considerar a Paolo Uccello como su maestro.

Si la prueba virtuosa del caballero representado en el momento de ser derribado ha sido perfectamente superada, no puede decirse lo mismo de los caballos desplomados con los caballeros todavía en la silla. Las figuras parecen demasiado rígidas y, aunque las piernas tensas de los hombres de armas podrían explicarse por la rigidez de la armadura, la posición y la rigidez de las patas de los caballos no obedecen a ninguna razón, a no ser un exceso de virtuosismo en la realización de la perspectiva.

Paolo parece haber hecho girar un único grupo, caballo-caballero, cambiando el punto de vista sin variar la disposición de las figuras.

Las ballestas y las alabardas que se ven en el fondo son armas usadas por los ciudadanos florentinos reclutados por la Signoria y testimonian un momento preciso de la vida de la República. En el suelo hay pintados al menos cinco escudos, uno de los cuales presenta el motivo de las cuñas bicolors que ya advertimos en la tabla londinense (que podría referirse a Antonio Petrucci), mientras encima de otro Paolo Uccello ha dispuesto un rollo con su firma. Los colores heráldicos de ese escudo son los mismos de una familia Uccelli poco conocida hasta ahora, natural de Bolonia. Por tanto, la heráldica pintada por Paolo Uccello en La batalla de San Romano no es del todo fantasiosa. Las armaduras describen una fase identificable de la historia de las armas defensivas y la presencia de las armas de los infantes refleja un momento preciso en la historia militar de Florencia. Por esas razones, podemos considerar La batalla de San Romano no sólo como un gran ciclo pictórico, sino también como un documento histórico rico y valioso de las vicisitudes de la guerra de Lucca y del papel que la familia Médicis quería que le fuese reconocido.

Pietro Roccasecca.- *Paolo Uccello*.- Ed. Electa. Madrid, 1997. Pág. 68

PAOLO UCELLO: Micheletto da Cotignola en combate

La batalla conservada en el Musée du Louvre representa a Micheletto Attendolo da Cotignola ordenando la carga a diversas oleadas de caballeros. Esa tabla suele considerarse el tercer y último elemento del tríptico y se interpreta como La intervención de Micheletto da Cotignola. Por las razones ya ilustradas en el ensayo introductorio, debe considerarse que esta tabla no fue realizada como tercer elemento del tríptico de La batalla de San Romano, sino que se trata de una pintura celebradora encargada después de la muerte de Micheletto da Cotignola para ser colocada frente al díptico de La batalla de San Romano.

El lector puede darse cuenta por sí mismo de que las dimensiones de las figuras de esta batalla son mayores que las de las batallas de Londres y Florencia, como si la tabla parisina hubiese sido realizada para una habitación más grande que aquella para la que fueron pensadas las otras dos. Además, podrá constatar fácilmente que la realización de la perspectiva y la organización de los planos de profundidad son sensiblemente diferentes: toda la representación se desarrolla en el proscenio; el campo de batalla está libre; falta el entrecruzamiento de lanzas simulando el retículo en perspectiva y no se ven escudos con decoraciones heráldicas; incluso las bridas de los caballos son de diverso tipo. Finalmente, no aparecen referencias que permitan interpretar la acción como la representación de un hecho histórico preciso.

Por otra parte, al comparar la tabla de París con la de Londres resulta evidente que la representación de Micheletto da Cotignola y la de Niccoló da Tolentino son similares, como es similar y especular el movimiento de los grupos de caballeros que los rodean. De hecho, se trata del mismo tema del capitán victorioso, que vuelve a proponerse en la tabla de París sabiendo que será colocada en la misma habitación que la otra.

También en la tabla de París el estandarte del capitán ha sido mutilado por la supresión del luneto. El panel, además de los añadidos de los ángulos superiores, que sirven para que el formato de la tabla sea, rectangular, presenta otro añadido en el ángulo inferior izquierdo. Debido a que los añadidos de los ángulos superiores no presentan las mismas dimensiones, durante algún tiempo se pensó que esa batalla podía colocarse en ángulo respecto al díptico formado por las tablas de Londres y Florencia. La composición en perspectiva también parece sugerir esa disposición.

Paolo Uccello construyó el espacio pictórico mediante el escorzo de los cuerpos, renunciando a sugerir el descenso y la fuga de la perspectiva por medio de indicadores lineales fácilmente identificables, como las lanzas quebradas. Los dos caballeros retratados de espaldas y ligeramente oblicuos, a la derecha de la pintura, confieren profundidad al espacio próximo a la turba de hombres armados. Esos dos caballos, debido a su particular inclinación, acompañan la mirada de un observador en posición lateral y parecen confirmar la hipótesis de que la batalla fue realizada previendo una momentánea visión oblicua de la pintura.

La acción se basa en dos grupos de caballeros: a la derecha un grupo espera la orden, mientras a la izquierda otro grupo se ha lanzado ya a la carga.

El grupo de caballeros en espera de la orden de Micheletto incluye la espléndida figura del ballestero que está cargando su arma. El carácter circular del mazzocchio de este último parece proporcionar la regla para la disposición de las cabezas de los caballos. Los ojos absortos de uno de los caballeros y la máscara deformada de un caballo que relincha parecen describir dos actitudes psicológicas diferentes ante la orden de ataque, un instante antes de la batalla. La tensión casi puede palpase. El personaje principal de ese grupo es sin duda el que aparece “señalado” por el contraste cromático de las medallas doradas sobre la frente del caballo negro. También el pequeño escudo que se vislumbra en su espalda lo identifica como un personaje relevante, ya que es el único que lo lleva, Bajo la capa grumosa del repinte que cubre el escudo se vislumbra el trazado regular de una decoración que podría ser de fantasía, pero también permitir el reconocimiento de un personaje real y ayudar a situar en un contexto la acción narrada en la pintura.

El grupo de caballeros que carga es más conocido. El movimiento de la lanza de cada uno de los cinco hombres parece la descomposición fílmica del gesto de un único caballero que lleva la lanza en ristre. La plasmación del movimiento constituye una obra maestra, aunque, por desgracia, el efecto dinámico de este grupo se acentúa por las lagunas que presenta. El grupo está formado por cinco caballeros, pero sólo hay cuatro cabezas, uno de los caballeros lleva dos lanzas y sólo hay tres penachos, uno de los cuales está suspendido en el aire.

También en esta pintura, debido a la multitud de personajes en primer y segundo plano, partes y formas diversas resultan yuxtapuestas, pero sobre la búsqueda de un contraste irónico y dramático prevalece la narración y la creación del espacio mediante el estudio del volumen pictórico de los cuerpos.

Pietro Roccasecca.- *Paolo Uccello*.- Ed. Electa. Madrid, 1997. Pág. 102



Musée du Louvre, Paris

Anexo 3

La tasadora de perlas



(Vrouw met Weegschaal)

Johannes Vermeer, h. 1665

Óleo sobre lienzo • [Barroco](#)

42 cm × 35,5 cm

[Galería Nacional de Arte \(Washington\)](#), [Washington DC](#), Estados Unidos

Hasta hace poco, esta pintura era conocida como *La pesadora de oro* o *Joven pesando perlas*. Un análisis microscópico, sin embargo, ha revelado que los platillos de la balanza están vacíos. El brillo en los platillos no viene del amarillo estaño que se usa en otros lugares del lienzo para representar el oro. Vermeer representó perlas con una fina capa gris culminada con un brillo blanco. El brillo del platillo es de una sola capa. Además, no hay perlas sueltas sobre la tabla que indiquen la existencia de otras perlas esperando a ser pesadas.

Este análisis aparentemente trivial sobre qué es lo que se está pesando ilumina el significado de la obra, puesto que *Mujer con balanza*, como se la llama ahora, es abiertamente alegórica. La mujer está en pie entre una representación del Juicio Final que cuelga en un pesado marco negro, y una mesa con monedas y perlas irisadas, engarzadas y luminosas ante un paño de color azul oscuro; la joyería representaría las posesiones materiales. La balanza vacía subraya que está pesando algo espiritual más que material. El retrato de Vermeer no proporciona una sensación de tensión o conflicto, antes bien la mujer exuda serenidad. Su auto-conocimiento se refleja en el

espejo de la pared, pues este objeto siempre ha simbolizado el conocimiento de uno mismo. Por lo tanto, la pintura sugiere la importancia de la moderación, de la conciencia de uno mismo, y una comprensión plena de las implicaciones de un juicio final.

Se convierte así en un bodegón de «vanidad», transmitiendo que la futilidad de este mundo es pura vanidad. Vermeer logra así trasponer los principios de la naturaleza muerta al cuadro de interiores y de género.

Composición

La composición se ha dibujado para centrar la atención en la pequeña y delicada balanza que sostiene la mujer. La modelo se ha identificado como Catharina Vermeer, esposa del pintor, encinta.

Los brazos de la mujer actúan como un marco, con el pequeño dedo de su mano derecha extendida para hacerse eco del mango horizontal de la balanza. El fondo del marco de la pintura está incluso alterado para proporcionar un nicho parcial para la balanza. El marco acaba más arriba enfrente de la mujer que detrás de ella. La compleja interrelación entre las verticales y las horizontales, los objetos y el espacio negativo, y la luz y sombra da como resultado una composición fuertemente equilibrada, y aún así activa. La luz penetra por la ventana e incide directamente sobre el rostro de la mujer, lo que contribuye también a darle un carácter atemporal a la pintura.^[1] Los platillos están equilibrados, pero dinámicamente asimétricos. Una limpieza en 1994 reveló que había un adorno de oro, previamente no detectado, en el marco negro que proporciona un enlace tonal con el amarillo de la cortina y el vestido de la mujer.

Vermeer ha dotado a *Mujer con balanza* de un contexto más abiertamente alegórico que sus otras escenas domésticas. Como tal, pierde algo de la interpretación subjetiva de un trabajo menor directo como *La muchacha de azul leyendo una carta*. No obstante, la magistral composición y ejecución de Vermeer producen una obra poderosa y conmovedora.

Referencias

1. ↑ [a b c](#) **L. Cirlot** (dir.), *National Gallery of Art*, Col. «Museos del Mundo», Tomo 30, Espasa, 2007. [ISBN 978-84-674-3834-5](#), págs. 190-191
2. ↑ [a b c](#) **Hermann Bauer**, «El Barroco en los Países Bajos» en *Los maestros de la pintura occidental*, Taschen, 2005, pág. 332, [ISBN 3-8228-4744-5](#)

Anexo 4

Welles, en otro de los episodios de su cíclica lucha contra la escasez, tuvo que rodar esta película como si la cámara fuera la mirada de un personaje observando desde el propio escenario y no tanto la habitual perspectiva de espectador de platea, anteojos y amplia perspectiva de los recovecos de la secuencia.

Sin duda, esa puesta en escena otorga verosimilitud y cercanía, disimulando en parte las dificultades de la producción. Y lo hace exprimiendo cada esquina, cada hueco, recurriendo a planos cortos entre el gentío que potencian el polvo del camino, las plumas de los sombreros y las sombras, dando dinamismo y grandilocuencia a esos corredores de roca fría sin más estandartes que las huellas del tiempo sobre la mampostería.

Muchos diálogos, además, fueron añadidos después del rodaje al no poder grabar sonido e imagen a la vez, con lo que se recurrió a colocar en off al personaje o a mostrar al actor de perfil o de espaldas. En todo caso, y pese a los esfuerzos de la hija de Welles por restaurar algo del sonido años más tarde, aún se observan discrepancias importantes entre los gestos y las palabras. De hecho, en esa búsqueda desesperada por arreglar el producto encontraron diálogos, efectos sonoros y música grabados en una única pista, con lo que el proceso de restauración y separación fue tremendamente complejo y sólo en parte satisfactorio. Los diálogos, por tanto, han quedado “tocados”. Pero también podemos apreciar un ridículo uso de la música en ocasiones, siendo la partitura más un apéndice que un componente del metraje.

Recomiendo, no queda otra, que se fijen en las imágenes y en la estructura de los planos (y no tanto en el juego de equívocos que plantea el guión). La gracia de esta cinta radica en la forma que tiene Welles de sortear la insuficiencia de medios y las adversidades (vestuario que no llegaba a tiempo, rodaje en multitud de escenarios que debían simular una unidad de espacio etc.), mediante una realización que reforzaba el detalle y la composición dramática del plano tratando de ocultar, con imágenes oblicuas de columnas, arcos o rostros, la sospecha de que los escenarios empleados eran ya lugares más propios de turistas y fotos que de caballeros venecianos y temibles flotas turcas.

Bloomsday ☒

[Pero, pero, pero... ¡¡¡Este tío era un puto genio!!!](#)

Orson Welles era un puto genio, si señor.

Ojeada a la fecha: 1952. Tócate los huevos. A día de hoy se estrenan pocas películas con una puesta en escena tan inspirada y moderna.

En lo anecdótico (aunque a Welles no debió parecerse) queda lo dificultoso del rodaje, a saltos entra varias ciudades mediterráneas, y los esfuerzos, principalmente de montaje, para que esto no se notase. Y lo mejor: no se nota.

Y digo anecdótico porque yo valoro las películas por su resultado, no por su mérito. Al menos en la nota. Si luchas contra viento y marea para hacer un 8 y te sale un 4, pues es un 4.

Pero es que además al cabrón le salió una buena película. El guión, básicamente, consiste en quitarle un par de páginas al original de Shakespeare. Los actores cumplen (a destacar el que interpreta a Yago y el propio Welles). Pero es que la dirección es demencial. Como defecto, se puede citar un ritmo demasiado acelerado en alguna escena, por abuso en el montaje. Como virtudes, todo lo demás. Una puesta en escena descarnada, opresiva, barroca y asfixiante a partes iguales. Una fotografía en blanco y negro con mucho contraste (al parecer para evitarse problemas derivados de trabajar con 3 directores de fotografía distintos) que resulta perfectamente adecuada. El uso de los distintos encuadres y perspectivas resulta genial no solo por su carácter innovador, sino por su efectividad narrativa y sobre todo expresiva. Welles consigue hacernos partícipe de las maquinaciones y complots de Iago, de la tortura interior de Otelo; somos no un espectador sino un testigo de lujo que, gracias a su dominio del arte de hacer cine, entra en la historia y la padece como un personaje más.

A destacar la escena inicial del funeral. Absolutamente magistral en su dominio del espacio visual y del tempo cinematográfico. Pone la piel de gallina.

Amigos, esto es lo que hace un genio sin medios, sin tiempo y con mil problemas por el camino.

Cada vez que veo una peli de Welles, no puedo evitar una profunda frustración pensando en lo que pudo llegar a haber hecho y no consiguió por falta de oportunidades.

Entrañable 

11 de 11 usuarios han encontrado esta crítica útil.

Tragedia sobre el amor y los celos incontrolados

Realización en b/n de Orson Welles, coguionista, coproductor, actor principal y director. El rodaje se realizó en localizaciones de Marruecos, Italia (Roma, Viterbo, Venecia) y en Scalera Studios (Roma). Es la adaptación al cine de la obra de Shakespeare, escrita (1603 c.) tras "Hamlet". Welles se basa en el libreto de la versión operística (1883) de Arrigo Boito. Obtuvo (1952) el Gran Premio del Jurado de Cannes.

La acción tiene lugar en Venecia y Chipre, en los últimos años del XV. Narra la historia de Otelo (Orson Welles), el moro de Venecia, de piel oscura, oficial del ejército, promovido a jefe de las tropas destinadas a la conquista de Chipre. Se enamora de Desdémona (Suzanne Cloutier), hija de Brabancio (Hilton Edwards), con la que se fuga y se casa contra los deseos del padre. Siendo gobernador de Chipre, nombra lugarteniente a Michael Cassio (Michael Laurence), hecho que

levanta la envidia de Yago (Micheál MacLiammóir), que decide vengarse suscitando en Otelo dudas sobre la fidelidad de Desdémona y su adulterio con Cassio. Fuera de control, Otelo mata por asfixia a Desdémona. Emilia, esposa de Yago, descubre la mentira del marido, que la mata para evitar que hable, pero Otelo, conocedor de la verdad, enloquece de dolor.

La película abrevia el texto original y construye una narración de gran fuerza, en la que el relato visual entra en competencia con la grandeza de las palabras de Shakespeare. La obra, con 2 interrupciones, consumió 3 años de trabajos, entre 1949 y 1952, y exigió a Welles un gran esfuerzo económico, físico y artístico. La obra, pese a las tensiones del rodaje, presenta un elevado grado de coherencia y fluidez. Se apoya en una escenografía de magnífica factura, obra de Alexander Trauner. Las dificultades aguzaron el ingenio de Welles que dota a la obra de una soberbia atmósfera de opresión, misterio y ensueño. Explora el mundo complejo e insondable del amor humano, las pasiones que engendra, las debilidades que las condicionan, el desorden patológico de los celos incontrolados y la locura de un hombre físicamente fuerte, endurecido por la carrera de las armas, pero psicológicamente frágil. Otelo sabe enfrentarse a la intransigencia y a los prejuicios raciales de Brabancio, pero sucumbe ante el juego de falsas apariencias que Yago crea para engañarle. Son escenas destacadas la del baño turco, la muerte de Desdémona y los planos inicial y final.

La música acompaña con solemnidad, profundidad de sonido y sentido trágico la acción. La fotografía, de estética expresionista, se erige en el protagonista de una narración hecha sobre todo para ser vista. El guión pone en contradicción la fuerza física de Otelo y la fragilidad trágica de su espíritu. La interpretación de Welles y MacLiammóir son excelentes. Destaca la presencia de dos secundarios de lujo: Joseph Cotten (senador) y Jean Fontaine (paje). La dirección hace gala de su gran fuerza creativa.

Film de gran nivel y de gran interés. Muy recomendable.

Miquel ✉

[William Welles](#)

A la hora de poner imágenes a Otelo se pueden hacer dos cosas: filmar teatro como hace Burge o adaptar al lenguaje puramente cinematográfico como nos enseña Welles.

El Otelo de Welles no es ni mucho menos perfecta (ya sabemos: casi cuatro años, diferentes localizaciones, actores, productores, técnicos...), pero es sincera porque no busca calcar (a pesar de que su fidelidad con el texto es máxima) sino que pretende hacer cine. El sonido es lo de menos, el Otelo de Welles es imagen, un regocijo visual que no entiende de presupuestos.

La imagen barroca de Welles se comporta como un guante al texto de Shakespeare. Castillos, pasadizos, sombras, polvo, sudor y muchos picados. Si William Shakespeare fuera director de cine se llamaría Orson Welles. No me cabe la menor duda.

Chago77 