

GENESIS Y DESARROLLO DEL ARTE REALISTA.

En todo movimiento de renovación artística se proclama una alteración de la técnica usual; aunque, en el fondo, ese movimiento no es independiente de las tendencias renovadoras que agitan e impulsan la marcha de la sociedad. Así, cuando una técnica determinada interpreta justamente el estado de espíritu del medio social en que ella se desarrolla, y se proyecta sobre él, podrá alcanzar la aceptación y la difusión que exige la formación de una escuela artística. Pero el éxito de la nueva técnica suele convertir en modelos—más o menos imperativos y absolutos—las primeras obras que la reflejan en toda su magnitud; la nueva técnica es puesta en boga, y termina por convertirse en moda, hasta que la repetición y el uso constante convierten esa técnica en un fin; y la forma artística que así se logra, alejada de su carácter de simple recurso de expresión, desplaza a la técnica hacia un plano distinto al que le corresponde como instrumento o medio de creación. El arte aparece, entonces, desarraigado de las tendencias espirituales predominantes. Se hace evidente la disonancia entre la técnica en uso y las necesidades de expresión que el arte satisface. Está naciendo, ya, una técnica superior.

Concepción semejante expone Luis Aragón cuando afirma: Yo no puedo creer que la pintura pueda tener una evolución contradictoria a la de las otras actividades creadoras del hombre y por ejemplo, que en lugar de contribuir a la extensión de los conocimientos humanos, ella tiende a reforzar, puramente, a las conjuraciones mágicas.

Y se entiende, así, que el arte evoluciona en consonancia con el desarrollo de todas las actividades humanas. Una nueva técnica, para nuevas necesidades de expresión; y luego, otro cambio, una superación de la técnica estancada, aprovechando los elementos desdeñados por las viejas maneras de ver los objetos del mundo exterior.

Del Renacimiento al Neoclasicismo.

Es fácil observar, por ejemplo, que la riqueza de expresión y la fecundidad creadora del arte renacentista, se debe: por una

parte, a la protección que los artistas hallaron en la magnificencia del naciente auge de las monarquías europeas; y, por otra, al re-
eio movimiento humanista que, desbordándose de los límites im-
puestos por la estrecha religiosidad del medioevo, fué a buscar las
creencias en sus fuentes, y remodeló la manera de amar a Dios bus-
cándolo en la naturaleza. Entonces se hallaba en pleno crecimiento
la economía de las ciudades, que, superando las restricciones feur-
dales, buscaba contacto con los fabulosos emporios de riqueza que
el hombre estaba descubriendo; y la conciencia individual se había
fortalecido, merced al nuevo sentimiento cósmico que se estructuró
a través del éxito obtenido en el curso de la ampliación del mundo.

La admirable renovación artística del renacimiento es, pues,
el producto de una serie de circunstancias concurrentes, y no sola-
mente de orden artístico. Todas las actividades creadoras del hom-
bre contribuyen a definir y a plasmar esa alta expresión del alma
humana. Pero los artistas del renacimiento conciben su propia dis-
ciplina como una reacción contra las influencias bizantina y góti-
ca y, al superarlas, presentan el arte renacentista como un movi-
miento de renovación técnica.

Apoyado sobre condiciones dadas, el arte busca sus propios
modos de expresión; y, cuando una tendencia artística determina-
da logra modelar su técnica, sigue una línea de desarrollo que se
mantiene aparentemente aislada del desarrollo general de la so-
ciedad. El arte gira, entonces, sobre sí mismo; cuida, perfecciona
y repite sus formas pero sin imprimirles su natural estructura,
porque los artistas amoldan la línea, el color y el volumen de sus
obras a las modalidades que éstos presentan en Miguel Angel, Ra-
fael o Leonardo. Y, como en toda etapa de decadencia, los artistas
no persiguen otro propósito que agradar.

Pues bien: tal fenómeno de decadencia del arte producido en
un ambiente dominado por el absolutismo del poder real y en la
época de crecimiento del poder temporal del papado, solo podía en-
contrar su culminación en una disciplina que concibiera el arte
como una manifestación ideal e imperfectible absolutamente pura
y perdurable. Y esta fué la disciplina ideológica del arte neoclá-
sico.

Del romanticismo al realismo.

Análoga es la curva que sigue el arte neoclásico en su evolu-
ción hacia el romanticismo; y análoga es, también, el proceso de
transición que lleva al arte romántico hacia el realismo.

En oposición con la ideal y arquetípica belleza del neoclasicis-
mo, que llegó a convertir en estáticas e inánimes sus últimas ex-
presiones, el arte romántico plasmó las individuales concepciones
de la belleza. La manera romántica incorporó al arte las conquistas
alcanzadas por el liberalismo político que contrastando con la re-

lativa estabilidad de los grupos sociales en las épocas anteriores, quebraba el señorío de los privilegios y defendía la capacidad que cada hombre debe poseer para formar su propia vida. Y, de esta manera, el arte romántico tuvo la virtud de interpretar la confianza que el hombre pone en su esfuerzo: en la forma captó la luz, la energía y el optimismo que llevan hacia el progreso; en sus motivos reflejó las concepciones individuales de la naturaleza y de la sociedad, amoldándolas a un racionalismo más o menos ingenuo; y, en su inspiración ideológica, trató de establecer una síntesis entre las sugestivas leyendas que se entretajan al rededor de personajes y hechos históricos y la atracción de paisajes ignotos. Al abandonar un molde arquetípico de la belleza, el romanticismo amplió la capacidad creadora del artista y le abrió posibilidades insospechables a la selección de los temas pictóricos; al estimular la participación de los sentimientos individuales en la visión y en la modelación de los motivos artísticos, vino a superar, en cierta manera, las normas que rigieron la serena expresión clásica y la pretensa idealidad absoluta del neoclasicismo; y, al mirar hacia la naturaleza, renovó la técnica del color, y destruyó los convencionalismos introducidos en la filosofía de la belleza durante las edades "media" y "moderna".

En torno al romanticismo tuve, ya, ocasión de afirmar que:

fué, durante sus primeros tiempos, una escuela de vitalidad y optimismo, basada en el valor de los impulsos individuales; pero su magnífico encumbramiento del año 30 señaló, al mismo tiempo, la iniciación de su decadencia; porque el transcurso de esa década vió saltar las contradicciones inherentes al sistema económico que originó el romanticismo y, al hacerse ostensibles, esas contradicciones dan lugar a una fase de descomposición que se caracteriza por la decisiva influencia del sentimiento, por el nuevo auge que alcanza en la conciencia una deprimente noción de lo transitorio y de lo perecedero, por la filosófica resignación del hombre ante todos los desengaños, y por la incesante lamentación en que prorrumpen todos los labios.

A partir de entonces, la conciencia romántica pierde su energía vital y su expresión artística se convierte en contemplación muelle o simple delectación del ánimo ante el espectáculo ofrecido por la naturaleza. El romanticismo no colma, ya, las aspiraciones creadoras del hombre; no da una sensación de plenitud. Y, bajo la influencia de los acontecimientos históricos que entonces se desarrollaban, el artista vuelve su mirada hacia los tipos sociales que actuaban en esos acontecimientos. Sin desvincularse de la natura-

leza, el arte va hacia la sociedad, buscando en ella la verdadera vida del hombre. Y así, a través de la decadencia del romanticismo, ha surgido el realismo.

Ideología del realismo.

Para el realismo, el aliento fundamental de la obra de arte reside en su aproximación a la verdad objetiva. Modelando su creación, el artista que sigue las inspiraciones del realismo se coloca delante del objeto, y el objeto vive, por eso, en el interior de sus obras. Pero esto no quiere decir que el artista acude a sorprender un momento de la vida del objeto ni implica su obligación de copiarlo, ya que la realidad no se da en un momento, ni en una copia. El objeto es un estímulo que nos induce a buscar y comprender toda la realidad.

Lo real—dice Marcel Proust—se extiende desde nosotros mismos hasta los límites desconocidos del mundo, y el realismo es, en el arte, la aproximación—intuitivamente la más convincente que sea posible—de la verdad del universo, y eso a propósito del más pequeño objeto.

Y luego añade que:

Considerar el realismo como una síntesis de toda la realidad, así aparente como oculta, es suprimir el pretendido antagonismo entre la realidad y la belleza.

Es decir, que en el arte realista halla su forma la impresión que el mundo exterior produce en nosotros. El realismo no esclaviza la expresión artística a las rudas o ariscas formas de la realidad; ni es el valor que por sí misma tiene la realidad, lo único que atrae a la conciencia realista. El realismo entraña visión, sensación y comprensión de la realidad; no se forja, a través de la actitud propia del espectador pasivo, sino en medio de la acción continua. Y así lo afirma Jean Lurcat, cuando dice que:

Por lo tanto, el pintor realista debe cargar su obra de todo el arsenal de sentimientos, necesidades y exigencias del tiempo que le es propio, hasta hacerlo estallar.

o bien cuando explica que:

El realismo es una reacción viviente contra el olvido del compañerismo, que impera en la expresión y la consumación artísticas de algunos pintores. Pintar debe ser, ante todo, un medio de buscar y establecer las relaciones sanguíneas entre

compañeros de ambición. Esta posición podría parecer a algunos como sentimental. Ella lo es. Ella lo es, en efecto, por ciertos lados. Pero esto mismo no nos desazona. La amistad, la camaradería de combate, una cierta propensión a colocarse más cerca del explotado que del explotador, será, para un grupo que todos nosotros conocemos, una posición que les chocará, que no se conciliará en su espíritu con ciertos gustos "cuvée réservée" de la época. O no nos engañará con ciertos tics, con los cuales más de uno se ha montado todas las piezas de una falsa moral de maestro. La legitimidad de un arte, limitando sus ambiciones a "choc", a la persecución nerviosa, ha caducado.

Hacer arte realista exige, pues, una intensa y atenta observación del mundo, para interpretar en la forma todos los elementos de la realidad, convirtiendo a la obra de arte en una síntesis de la situación objetiva y de las íntimas aspiraciones de la sociedad. El arte realista no es un mero reflejo de las influencias de un ambiente, determinado, sino la consciente y animada reproducción de la vida. Y, por lo tanto, el realismo viene a ser una forma de arte superior a las precedentes.

Desarrollo de las artes realistas.

Gustave Courbet hacía resaltar con notable diafanidad, la influencia de la atención consciente en la determinación de los caracteres del realismo, al confesar:

Estar en situación de traducir las costumbres, las ideas, el aspecto de mi época, según mi apreciación, ser no solamente un pintor, sino también un hombre, en una palabra, hacer del arte algo viviente, tal es mi objeto.

Y esta es, precisamente, la causa de la desigual evolución que afecta a las diversas artes, bajo la orientación del realismo. Porque las costumbres, las ideas y el aspecto general de una época exigen color, sobre todo, y línea, forma o gesto no desempeñan sino una función tributaria al lado del color pues, este revela el tono de la intensidad afectiva y la calidad de la situación proyectada sobre el objeto. El color es un nexo que enlaza la sensación con el objeto; y, por eso, solamente con el color se da la imagen del objeto, una imagen animada por la atención y por la inclinación afectiva.

Dentro del realismo, todas las artes se indentifican en su propósito de interpretar las expresiones humanas. Pero solo la pintura alcanza un desarrollo amplio y logra forjarse características peculiares.

Los realistas del Segundo Imperio—dice Luis Aragón—eran realistas vulgares, aunque ellos se habían contado entre los grandes pintores, como Courbet. Su realismo no es sino naturalismo. La naturaleza es su maestra. Ella es la perfección que el arte tiende a alcanzar. El rol del arte es copiar la naturaleza.

Degas, pintor realista.

Entre todos los pintores realista, Degas es, quien sabe, el más original: porque sintetiza la objetividad elemental de los realistas vulgares y el aislamiento o relievación de la cualidad esencial del objeto y porque sus tonos agudizan la incisiva profundidad de sus dibujos proporcionando una viva impresión del motivo que representan.

Degas, que—como señala Lind Ward—had a Creole mother and a father whose parentage was half Italian,

se vió amargado, en sus últimos años, por las asechanzas de la ceguera. Y probablemente debió a esto el abandono de la objetividad que durante treinta años cultivó. Su obra ofrece, pues, dos etapas claramente definidas: en la primera parece que la línea y la forma de los objetos estuvieran destinadas a definirlos; en la segunda, Degas renueva su técnica e imprime una vida intensa en los tonos, seleccionando únicamente aquellos elementos del objeto que son necesarios para representarlo en una impresión pictórica.

Como dice André Lhote:

Degas fué un innovador en la manera de presentar ciertos motivos, sistematizando la desarticulación del espectáculo, cortando arbitrariamente a los personajes, dando a un simple objeto colocado en el primer plano una importancia considerable, en tanto que la figura humana, hasta entonces predominante, se oscurecía en el fondo. El fué, además, un creador en su técnica del pastel, que él emplea, no tan precavida y tímida como Quentin La Tour, sino en grandes planos de sombras y luces, dejando visibles los rasgos del lápiz coloreado. Ahora bien, este Degas del fin, libre y decidido, es el que los pintores modernos aman, desdeñando absolutamente al primer Degas, prisionero de las convenciones prescritas por la Escuela y redactando este inventario de seres y cosas en todos los detalles en los cuales hemos visto la vanidad.

Este segundo Degas nos brinda una inspiración tan aguda y sutil que el nacimiento de sus obras no parece estar en la visión

de los objetos sino en la intuición de las cualidades que los animan. En cada imagen hay, por eso, un juicio de los seres y de las cosas. Y, como en el mundo, estas imágenes no están quietas: sus formas están dotadas de movimiento.

El segundo Degas, el Degas inspirado y amoroso—por consiguiente el Degas dos veces cegado—, permanece como único clarividente, y sus obras últimas condenan solamente en nombre del lirismo de la invención, de la audacia y de la modernidad, la obra del primer Degas, prisionero de las convenciones usadas y de una mirada despiadada cuyo único vapor emotivo no alcanza a velar el interminable trabajo de hormiga.

Y, definiendo la técnica del movimiento que Degas imprime en sus imágenes, la profunda belleza que obtiene con los tonos de luz de sombra dice:

En lo que concierne a la acción del movimiento sobre el dibujo de los objetos, no hay que pedir sino una explicación de los peculiares dibujos de Degas; pero ¡atención! a los dibujos del segundo Degas, de este del fin, al cual los ojos enfermos obligaron a tomar, finalmente, lo esencial de las cosas, a preferir, en la suma de los elementos que las condicionan, aquellos, que más fuerte le hablan al corazón o al espíritu. Obligado, por su semieceguera, a efectuar la sustracción tradicional, el segundo Degas no retiene, de todos los detalles sobre los cuales se engolfaba en otro tiempo, sino aquellos que, reales o imaginarios, subrayan la acción del motivo imaginado.

La acción más frecuentemente imaginada por él en esta época es la de una mujer desnuda, reclinada en el fondo de una bañera o retirándose del baño. Reducido bajo la presión de su enfermedad a no retener sino algunos rápidos destellos de la forma en movimiento y a completar los signos así obtenidos, por signos inventados y propios, para hacerles un acompañamiento expresivo, reviste de un espectáculo dinámico y fugaz una imagen inspirada, de referencias poéticamente falsas. De repente, nimba sus obras del lirismo que despreciaba en su juventud y su madurez, y se yergue casi hasta la altura de los impresionistas que antes condenaba.

Guiado por la severa objetividad de su primera época, Degas hizo personal su manera de pintar la vida. Es profundo en la penetración psicológica que revelan sus retratos; original en la realización técnica, en el dibujo y en el color. Sabe revelar la animación interior de sus modelos, así como su voluntad creadora.

Degas busca en su modelo la confirmación de la opinión que se ha hecho de la humanidad. La sabe llena de taras físicas y encuentra un placer sombrío en designar las imperfecciones de los rostros y de los cuerpos, los estigmas de la miseria, el envejecimiento y del esfuerzo. Embellecer, para él, es engañar. Engañar describiendo actitudes inusitadas bajo el pretexto de ennoblecerlas, es mentir y privarse del sabor de lo verdadero, del descubrimiento de los gestos sin artificios.

Degas no deja de confesar su afición a la sorpresa, y casi al flagrante delito. Le gusta sorprender a la mujer en su arreglo íntimo, en el baño, frotando sus caderas deformadas, definir los gestos difíciles del trabajo, el rudo ejercicio de las bailarinas, las bocas de sus protectores de las bambalinas de la ópera, los juegos eróticos en los cabarets de Montmartre.

ALBERTO TAURO.



Biblioteca de Letras
«Jorge Irujo y el converso»

