

LETRAS

ORGANO DE LA FACULTAD DE LETRAS
D E L A
UNIVERSIDAD NACIONAL DE S. MARCOS



LIMA - PERU
MCMLII



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

ORGANO DE LA
FACULTAD DE LETRAS

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

nº 48

SEGUNDO SEMESTRE
1952

FACULTAD DE LETRAS

DECANO :

Dr. Aurelio Miró Quesada Sosa

DELEGADO DE LA FACULTAD ANTE EL CONSEJO UNIVERSITARIO :

Fernando Tola Mendoza

REVISTA "LETRAS"

COMISIÓN DIRECTIVA

José Jiménez Borja

Francisco Miró Quesada Cantuarias

Carlos Daniel Valcárcel

COMISIÓN DE REDACCIÓN

Corpus Barga

Alberto Tauro

Alejandro Miró Quesada

Jorge Puccinelli

Nelly Festini

Jorge Muelle

Toribio Mejía Xesspe

S U M A R I O

NUMERO DEDICADO A GOYA

CON GOYA EN EL MUSEO DEL PRADO, por Alejandro Miró Quesada G.

EL ARTE DEL GRABADO EN ESPAÑA, por Ramón Faraldo.

LUZ Y SOMBRAS DE GOYA: Un Estudio Psicoanalítico, por C. Alberto Seguí.

GOYA, EL GRABADO Y LA TECNICA, por Juan Manuel Ugarte Eléspuru.

CRONICA DEL CLAUSTRO

FALLECIMIENTO DEL DR. PEDRO DULANTO, RECTOR DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

La Revista LETRAS se complace en dedicar este número a las notables conferencias que fueron pronunciadas en Lima durante el mes de enero de 1953 con motivo de la Exposición de GOYA Y EL GRABADO ESPAÑOL que por iniciativa de la Agrupación Española de Artistas Grabadores se realizó en el MUSEO DE REPRODUCCIONES PICTORICAS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS que dirige el Dr. Alejandro Miró Quesada Garland. La Exposición, al cuidado del eminente grabador español don Julio Prieto Nespereira y del crítico de arte de la misma nacionalidad don Ramón Faraldo, constituyó un éxito cultural brillante e irradió, en forma intensa y amplia, a todos los sectores de la población de Lima. Paralelamente a la Exposición, se ofrecieron penetrantes y documentadas disertaciones, a cargo de reputados especialistas, lo que contribuyó al esplendor de este acontecimiento espiritual. La Facultad de Letras de San Marcos, a la cual pertenece el MUSEO DE REPRODUCCIONES, se ufana de tan noble resultado y recoge en esta edición especial los estudios en referencia.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Autorretrato).



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Con Goya en el Museo del Prado

Por ALEJANDRO MIRO QUESADA G.

Permítanme un breve exordio, a manera de explicación. No habría deseado, —como organizador de éste, hasta ahora, brillante ciclo sobre arte español—, intervenir en él, pero de un lado la gentil solicitud de mi amigo Julio Prieto Nespereira, inmejorable Director de ésta magnífica "Exposición de Goya y el Grabado Español" y de otro el afán, para mí, constante y agudo, de recordar a los limeños, la necesidad de crear un gran museo de pintura, han sido razones más que poderosas, para ofrecer esta conferencia. No tiene ella otro propósito que, evocar la figura de Goya y recorrer junto con ustedes, su valiosa obra en el Museo del Prado. Complementar así, con una visión pictórica, la admirable muestra del Goya grabador, que hoy lucen estos salones, y al hacerlo, comprobar, una vez más, la enorme importancia del Museo, que, al través del tiempo y del espacio, irradia, permanentemente y a miles de kilómetros de distancia, sus bellos y eternos mensajes de arte.

Había otro factor que, por cierto pesó mucho en mí. Aquello de hablar de Goya, rodeado de Goyas. Nunca he tenido oportunidad de hacerlo en un ambiente más adecuado. Estos "proverbios" que nos aguaitan desde la penumbra, y que hablan un lenguaje de iniciados, aquellos "Caprichos", mordaces y punzantes, que lanzan la cruda verdad a la cara, o esos "Desastres de la Guerra", que comprueban, hasta qué grado es falso el concepto del progreso de la humanidad; y cuyos claro-oscuros misteriosos irradian el misterio de la verdad. Verdad misteriosa en lo que tiene de desconocida. ¿Qué es lo real? ¿Es lo formal? ¿Lo que creemos ver? ¿O es la esencia del ser, que muchas veces no vemos...?

Hay figuras, como la de Goya, que para la mejor comprensión de su obra, requiere se escudriñe previamente en su ser. No nos permite el tiempo de esta charla, hacer un estudio completo de su vida. Pero

sí debemos anotar ,aunque sea en breves trazos, los rasgos más saltantes de su recia y multiforme personalidad artística.

Tenemos la suerte de poder conocer la vida de Goya, por dentro y por fuera, no sólo por lo que de ella hablaron en su tiempo, se dijo y escribió de él, sino, y ello es quizás lo más importante, por las nutridas, socarronas y campechanas cartas que a menudo escribía a su leal y admirable amigo Zapater. Allí, al través de la prosa sencilla y de una peculiar ortografía, tan llena de sinceridad, conocemos al Goya de dentro, el que relata la alegría de sus triunfos y los sinsabores de sus decepciones, la vanidad de los honores y su arrogante independencia y lo que es más importante la conciencia de la obra que estaba dejando.

Desde que nace en Fuendetodos, villorio aragonés vecino a Zaragoza, en 1746, hasta que muere en Burdeos en 1828, Goya nos repite siempre una vieja lección: el genio sólo se expresa plenamente tras el arduo trabajo y el concienzudo estudio. He aquí un problema muy de nuestra época. El excesivo auge academicista de principios del XIX, en que se supeditaba la esencia a la forma, la expresión al tema, lo pictórico a lo literario o histórico, carga heredada de un neoclasicismo absurdo y decadente, trajo, por lógica consecuencia, una violenta reacción que, yendo en contra de todo lo académico, acabó llevándose de encuentro hasta los más elementales principios del conocimiento técnico. Surgieron los autodidactas y vino una época admirable, en lo que tuvo de búsqueda y de inquietud, de valor moral para decir las cosas, pero que, a muchos pintores, críticos y público llevó a confusión. Confusión que algunas veces condujo, al "snobismo". Soy un convencido de la necesidad de la pintura moderna. Pero estoy más convencido aún de que para alcanzarla se requiere, como se ha requerido siempre en la vida —y desgraciadamente nuestra época no ha podido mejorar nada en éso— estudio y trabajo. Aquí se ha expuesto creaciones de dos grandes y universales artistas. Leonardo y Goya. Y en sus obras hemos visto que han sido logradas con dos materias primas fundamentales : estudio y trabajo, claro que amalgamados con la esencia que mana del genio.

Goya, que borroneaba figuras desde niño, fué sorprendido pintando en una pared, a los catorce años, por el Padre Salcedo, Prior de la Cartuja de Aula Dei, y fué el dibujo tan del agrado del Prior, que, con la ayuda del conde de Fuentes, lo hizo ingresar en el taller de Luzán Martínez, de la ciudad de Zaragoza. Allí se hace aprendiz y, diariamente, durante seis años, adquiere del maestro Luzán los conocimientos que éste, a su vez, había logrado en Italia. Es verdaderamente impre-



Hacia 1797.— LA MAJA DESNUDA.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

sionante que, después de sesentiocho años de una labor indesmayable —pasan de mil sus obras— el viejo Goya ya consagrado, y que había aprendido lo que muy pocos privilegiados, nos deje en su último dibujo, la mejor frase de su testamento : "Aun aprendo".

El destino hace que Goya siga una vida que es ejemplo de luminosa trayectoria artística. Veremos así cómo empieza por empaparse en Roma de los viejos y permanentes modelos, que le dan solidez a su técnica, para retornar a su tierra, a embeberse en ella y extraer esa esencia que ha de procurarle conciencia de su genio. Así, al dejar el estudio de Luzán y, según cuenta Larraya, luego de haber fracasado en una de las oposiciones o concursos de la Real Academia de San Fernando, ganadas por su mediocre cuñado Bayeu, Goya viaja a Italia, comprendiendo que aún es incomprendido. Y lo hace ganándose la vida de una manera muy española, haciéndose personaje de aquel arte que luego inmortalizaría en sus aguafuertes de la Tauromaquia. Así, adentrado en lo popular, palpando y viviendo la tierra de sol y de sangre, de emoción y de tragedia, se diría que el joven pintor quiere llenarse de España, vivirla profundamente, para que aún lejos lo siga alimentando de angustia y rebeldía. Por eso Goya lleva en Roma una vida tan española. Hasta nació la leyenda de que preludiando al Don Juan de Zorrilla, hubo de dejar la Ciudad Eterna por haber querido raptarse una novicia de un convento. No quiere decir esto que la vieja ciudad del Tiber, con sus siglos de tradición y de arte no influyera en él. Indudablemente que las obras de Tintoretto y de Tiziano le impresionaron, y sabemos también —nos dice Castán Palomar— que poco antes de su marcha de Roma "trepó audaz, rápida y arriesgadamente, hasta la cúpula de San Pedro para —en gesto admirativo— estampar su firma en la gran obra de Miguel Angel".

Es curioso que sus biógrafos no hayan podido descubrir la vida o la obra de Goya en Roma, en la que según parece pasó más de un año. Se sabe sí que fué en Italia en donde trabó amistad con David, del que se acordaba hasta su vejez, pero de quien, sin duda, no recibió influencia alguna. Ni siquiera el cuadro de esa época "Aníbal pasando los Alpes", con el que ganara el segundo premio del concurso, organizado por la Academia de Parma, parece tener influencia de esta amistad, ya que el mismo Goya le expresa al pintar neoclásico, que trazaría la figura de Aníbal sin seguir la ruta de nadie. Era esa rebeldía e independencia hispana que siempre caracterizaría la obra goyesca. Y por designio genial, este pintor que no quiso seguir ninguna ruta, dejó muchas trazadas a los artistas que le siguieron.

El triunfo que le había negado su propio país se le otorgaba fuera de él. No es la primera vez que ocurre. Y es al regreso de Italia, triunfante y acrecentado su prestigio, que sus paisanos le entregan, nada menos que su basílica del Pilar de Zaragoza, para que pinte la bóveda del coreto. España comienza a reconocer su mérito y la Junta que examinó su boceto, lo califica de "pieza de habilidad".

Aunque Goya era aragonés, más bien podría decirse, por qué Goya era aragonés y, por lo tanto, ibero, como dice Estarico: "menos imaginativo que los andaluces, más ágiles que los de Galicia, término medio entre los diversos extremismos de lo español, los aragoneses son los más representativos de lo ibérico"—hubo de viajar a Madrid, crisol del alma peninsular, para fundirse en él y convertirse en su pintor más representativo. Ya en su anterior viaje el joven, artista, había hecho su primera toma de contacto con la corte de Carlos III escudriñando un poco en el Madrid verbenero y castizo; el de las tertulias de la Fonda de San Sebastián, presididas por Moratín, en la que sólo se podía hablar de teatro, toros, amores y versos. Acaso aquí nació el gérmen que luego florecería en "La Tirana". La Tauromaquia, las majas y los líricos cartones.

Ahora Goya, triunfante y con la cara en alto y también hay que reconocerlo, con ciertas relaciones, en los altos centros pictóricos, pues se había casado con Josefa Bayeu, hermana de Ramón, que era pintor predilecto de quien entonces comandaba los rumbos estéticos de la corte, el afrancesado Rafael Mengs, se afina en Madrid. Por indicación de éste y conjuntamente con su cuñado Ramón y el pintor Castillo, Goya es designado por Carlos III, en 1776, para que dé nuevo impulso a la Fábrica Real de Tapices. Contra los principios plásticos de Mengs y las ideas de Bayeu y Castillo, afrancesadas y neoclásicas, contra ese arte dirigido, Goya impuso, desde el primer momento, su afán libertario y romántico. Es lo que podríamos llamar, la primera época; la época romántica de Goya. Se esbozan así los síntomas de su romanticismo, y se muestra también, cómo el espíritu humano puede escapar a las coacciones del medio y luchar poco a poco, tenazmente, por la reivindicación de la libertad artística, esencia de todo movimiento romántico. Movimiento que inspira a Víctor Hugo a querer un arte francés —que Madame Staél proclama indígena en Francia— y que Lamartine define al decir: "fui el primero en hacer bajar la poesía del Parnaso y dar a lo que se ha llamado la Musa, en lugar de una lira convencional de siete cuerdas, las fibras mismas del corazón del hombre, rozadas y conmovidas por los innumerables estremecimientos del alma y de la Naturaleza". Mas, Goya se había ya adelantado, desde el siglo anterior, en el

menosprecio de los formalismos de un arte oficial, humedeciendo sus pinceles en la sangre misma del alma popular. Evolucionando lentamente y zafándose de influencias foráneas. De allí la diferencia que se nota entre sus primeros cartones de la merienda o el baile de San Antonio de la Florida y las posteriores de la Novillada o "El Pelele".

Goya tiene el mérito de unir en su obra, épocas diversas, pues si bien anuncia el romanticismo, conserva siempre, en su pintura genial, esencias de un arte, por lo general incomprendido : el barroco. No creo que el barroquismo de Goya, se deba a posibles influencias tiepolescas. Goya es barroco porque es apasionado y es apasionado porque es español. Gómez de la Serna, su barroco biógrafo, anota con acierto que "Goya palpita barrocamente y sus palabras ayudan a este barroquismo y todo él se revuelve en su pintura y abre brechas al tiempo, gracias, sobre todo, a lo que tuvo de barroco. El barroquismo es querer más de lo que se puede querer y ponerse a realizarlo sin haber acabado de hallar el camino y la manera, con ceguera genial y con deseo temerario. Quizás no haya manera de realizar la creación vital de los dioses; pero si de algún modo se puede ensayar, es con la barroquidad más que con la perfección ortodoxa".

Se pregunta uno ¿Es posible, entonces, ser barroco y romántico al mismo tiempo? Yo creo que sí, y Goya me da la razón. Lo que no es posible es ser barroco y neoclásico, o romántico y neoclásico, porque el neoclasicismo carece de la llama que a aquellas alimenta, que es la llama de la libertad. Y ello es más posible en España, porque al pasar el barroco por las cálidas y apasionadas tierras ibéricas, dejó en ellas, como un sustratum que sigue iluminando el espíritu artístico que en ella florece.

Goya, heterogéneo y paradógico, es nombrado Académico de San Fernando el año de 1780. Su primer paso para convertirse en pintor de la corte. Se diría, entonces que va a enrumbar su paleta hacia el academicismo frío, flácido y complaciente. Y sin embargo, desde hace dos años y al establecer su primer contacto con el genial Velásquez, de quien graba un juego de sus obras y cuya contemplación le hace declarar "ante esto, nada sé", están germinando en él las raíces del impresionismo. Por ello vamos a ver, poco después, que, al mismo tiempo que pinta un cuadro como el Cristo Crucificado, aún tímido en sus innovaciones, realiza el retrato del Conde Floridablanca y un poco más tarde su impresionista autorretrato ante el caballete. Es que Goya es como su pintura. Como se ha dicho : "hay una relación muy directa entre su arte y sus maneras personales. De súbito se irrita y parece que va a

echar a perderlo todo, pero pronto se recobra y halla la solución justa. Sus iras son llamaradas que, repentinamente se extinguen. Así es su pintura, impetuosa en la concepción, llana en la ejecución, y calma, al terminarse”.

Pero tal es su genio que a pesar de estas cualidades, defectos en los pintores de éxito social, logra triunfar con sus retratos ante la aristocracia madrileña y tras el éxito del concurso de San Francisco el Grande, es nombrado en 1786 Pintor del Rey. Para todo artista mediocre ello hubiera significado el triunfo y la meta de su carrera artística. Para Goya es recién el comienzo de su gloriosa trayectoria pictórica. Se inicia lo que podríamos considerar su segunda época, o período impresionista. No pretende ésta ser una división rigurosa con límites definidos, sino más bien una denominación, un poco valiente, con el fin de señalar, de alguna manera la evolución de sus conceptos hacia un arte cada vez más avanzado, más rico, más tremendo. Cumple los encargos de palacio, pero se salva del encasillamiento porque, como él mismo escribe a su amigo Zapater, emplea el tiempo sobrante, en hacer “cosas de su gusto”.

Viene el año de 1788. Carlos IV, sucede al III y nombra a Goya pintor de Cámara con 50.000 reales de sueldo. Empiezan los encargos que él ejecuta, sin hipotecar la libertad de su paleta. Y así, el retrato del soberano en traje de corte o el de la Marquesa de Pontejo, no son para agradar, ni de un realismo formal y amanerado, sino retratos psicológicos. De una personalidad admirable se diría que sabe convencer a sus modelos de la necesidad de que queden en el lienzo tanto cualidades como defectos. A todos les dice su verdad y todos se la aceptan. Es todavía el crítico gentil, de buenas maneras, pero crítico siempre. Pinta sus personajes, podríamos decir, con amabilidad. No ha relucido aún el punzón que, en veces, mete dentro de los pinceles. Así los delicadísimos retratos en gris de Tadea Arias de Enríquez o la Marquesa de la Solana y el sereno del Duque de Alba, contemporáneo del de su esposa Cayetana.

Es interesante señalar como Goya, que pinta siempre verazmente, trasluce, queriéndolo o nó, sus estados de alma y su pasión por la modelo. El primer retrato de doña María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Alvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba, Marquesa de Villafranca, pintado en 1795, durante cuyas sesiones, se cree que nació el amor de Goya, nos muestra a la duquesa, —como se diría en Madrid— en “plan” de aristócrata. Rígida, la cabeza erguida y con una mirada fría y algo despectiva. Quizás, si tras de ella, se descubre a la Duquesa



SATURNO DEVORANDO A SUS HIJOS
(pintura de la Quinta del Sordo).



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

de Alba vestida de maja, aquella del segundo retrato, que pinta dos años después. Ya es la mujer, y nó los títulos, lo que predomina. Es la danzarina de fandangos, la chispera de Madrid, la alegría de las verbenas, cuyo rostro asoma tras la tan castiza prenda de la mantilla. Por ello la representa con la cintura quebrada y los piés dispuestos para la danza. En su tercer momento, Goya pinta a la Duquesa como "maja" desnuda. Se ha discutido mucho y se seguirá discutiendo, si la modelo es Cayetana. Los descendientes de Alba han gastado tantos esfuerzos en negarlo, como los críticos y poetas en afirmarlo. Nosotros estamos del lado de los poetas. Además, lo está Goya, pues en carta que escribe a su íntimo amigo Zapater, le dice: "Más me balía benirme a ayudar a pintar a la de Alba que se me metió en el estudio a que le pintase la cara, y se salió con ello, por cierto que me gusta más que pintar el lienzo, que también la he de retratar de cuerpo entero". Y la pintó de cuerpo entero. Vestida y desnuda. Y así retrata a la aristócrata, a la maja y, por fin, a la mujer. No importa que ésta esté con ropa o sin ella. En ambos está la mujer, la mujer desnuda, la mujer o el amor, la mujer o la pasión. Amor y pasión atributos de España y, por ello, de Goya.

También es atributo de España y, por lo tanto de Goya, calar en lo más hondo del ser humano, para extraer de él toda su verdad. Con crudeza, llamando al pan pan y al vino vino. No hay términos medios. El español es de extremos. Si hay que pintar un retrato, el pintor genuinamente español, —lo hace el Greco, lo hace Velásquez y lo hace Goya, cada uno a su manera— lo plasma representando al modelo en su totalidad física y anímica. De allí que Goya nos haya dejado una Reina María Luisa, que según se ha dicho parece un "faisán en vidriera de una tienda de ultramarinos", o una Infanta María Josefa que se la diría, una lechuza parchada. Pero en donde mejor se ha concentrado el sentido crítico de Goya, es en aquel, su aristocrático aquelarre, titulado "La Familia de Carlos IV". De esa, "esperpéntica" familia que diría Ramón del Valle Inclán... No se trata, como se ha creído, de un cuadro pintado con un deseo de criticar la monarquía, exaltando los defectos de quienes en ese momento la encarnaban. Creo, más bien, con Juan de la Encina, que Goya, por no ser pintor cortesano, prescindió de la adulación y plasmó, como lo hacía siempre, lo que frente a él veía. A una familia afrancesada y decadente, que poco más tarde iba a ser descoronada. Con agudo sentido visionario, no retrata al grupo que gobierna un imperio, sino a una desdichada familia que vá, sin presentirlo, a un catastrófico final. Sólo el pintor, el genial pintor, oculto en la penumbra,

imagina esos adornados muros palaciegos convertidos en lóbregas paredes de una casa de Bayona.

De asombrosa vitalidad, en el pináculo del triunfo, Goya sabe alternar el lienzo que revela a una aristocracia, insulsa y desvaída con cuadros de una emoción interna brutal. Tal el caso de "El prendimiento de Cristo". Muy pocos críticos han dado importancia a esta obra. Ha pasado algo olvidada. Tal vez por el poco interés que se ha concedido siempre a la pintura religiosa de Goya. Gómez de la Serna se equivoca al decir que "todas sus escenas religiosas resultan de encargo, espolvoreadas de luz en rayos. Mezcla demasiado la luz al asunto religioso". Es verdad que no son muy religiosas, pero desde el punto de vista plástico son magníficos sus murales de San Antonio de la Florida o el cuadro de Toledo. Si es exacta la fecha que a éste se le asigna, de 1788 a 1789, constituye la primera manifestación definida de un Goya precursor del arte moderno. Es también el primer esbozo de su formidable pintura negra. Como ha dicho Lafuente Ferrari, el arte de Goya expresa, en profética anticipación genial, todo el proceso artístico posterior de la Europa ochocentista. En Goya, como en el arte propiamente moderno —también Rembrandt y Velásquez, supieron de ello, en su tiempo y a su modo— la pintura trata de evidenciar, de la manera más inmediata e intensa posible, con la mayor economía de procedimiento, la impresión que los objetos reales o imaginados nos dejan, fugaz, en el espíritu. El arte buscará el lenguaje propicio para esta traducción de impresiones en una especie de estenografía en la que esa economía de medios, que ahora se estima como esencial, logre mayor complejidad dentro de su abreviación. Supone todo ello el empleo de un lenguaje artístico escasamente respetuoso con la disciplina tradicional, y de aquí la lucha, que en el XIX va a plantearse abiertamente, entre la nueva manera de ver y la manera tradicional. Como hecho histórico ostensible esto no se manifestará claramente hasta la llamada batalla del impresionismo luchada en los medios artísticos de París, por los años 1860-1890. Pero para todos es evidente que todo esto se halla planteado y en parte resuelto, en la obra pictórica de Goya". El pintor aragonés, adelantándose a los impresionistas, clava el caballete al aire libre y se recrea pintando la pradera de San Isidro o la Procesión de los Disciplinantes o el Huracán, de la Colección del Jockey Club de Buenos Aires; y cuando más tarde viene la terrible época de la ocupación francesa sufre y se revuelve, eternizando las escenas de la Puerta del Sol o los fusilamientos de la Moncloa.

El Goya libertario, el Goya indoblegable, el Goya que no ensordece ante el grito de su pueblo, el que siente profundamente la emoción social, porque todo lo ofrece y nada pide; el que se mezcla con el pueblo y alterna con los nobles, el que conoce las dos caras de la vida española, se rebela contra el invasor y con furia, a brochazos, pinta este cuadro que es toda una gesta libertaria.

Afirma Trueba, que con un catalejo en la mano derecha y un tabuco naranjero en la izquierda, desde una de las ventanas de la Quinta del Sordo, vió los fusilamientos de la Montaña del Príncipe Pío. Concibió mi amo, dice el jardinero de Goya, loco de indignación, la idea de pintar, aquellos horrores. Al acercarse la media noche, el pintor, le dice que tome su tabuco y lo acompañe a esa montaña donde aún palpitan los cadáveres. Era una noche de claro-oscuro. La luna se asomaba de vez en cuando, como temerosa de ver tanta crueldad. Goya se sienta, abre su cartera y prepara su lápiz y cartón. Al fin la luna alumbraba como si fuera de día y en medio de charcos de sangre aparecen, como fantasmas, los personajes que Goya perenniza y que van a dar comienzo a su primera estampa de los desastres de la guerra. Al preguntarle, al día siguiente su jardinero que por qué pintaba esa barbarie, Goya con un sentido maravilloso de su misión pictórica, contesta "para tener el gusto de decir eternamente a los hombres que no sean bárbaros".

A la vera del Manzanares, recluso en su Quinta, desde la que vé Madrid en perspectiva, entre el Puente de Segovia y el Pontón de San Isidro, volviendo a la tierra, como buen aragonés, mejor dicho alejándose de una civilización, cada vez menos civilizada, y cuyo progreso lleva a parejas su barbarie, Goya inicia lo que podríamos llamar su tercera época: su época expresionista. No le preocupa ya, como antaño, el juicio ligero o la alabanza mundada. El sabe, que sabe más que los demás, pues ha descubierto que se puede triunfar pintando lo que uno vé y siente, y no lo que los demás quieren que uno vea y sienta. Plasmando la verdad, sea ella bella o fea, que, desgraciadamente, la verdad no siempre es hermosa. Expresando todos los aspectos de la realidad humana —el moralista inmoral, le llama Eugenio D'ors— pintando lo bueno y lo malo de ella, que muchas veces más tiene de éste que de aquello. Y éste es para mí el mayor mérito de Francisco de Goya y Lucientes, ser posiblemente el primero, que se decide a no pintar bonito sino a pintar lo verdadero, a alejarse de todo "arte oficial", a romper la tradición del molde clásico, a quebrar la forma cuando lo requiere la expresión o cuando se lo impone su emoción. Una vez más, se com-

prueba, de cómo los hombres geniales se anticipan a su tiempo. El, esencialmente pintor, comprende que una época como aquella borrasca, inestable, en que la guerra hace romper tantos principios y en la que el mundo se estremece, con la revolución francesa, buscando un nuevo equilibrio, no es posible seguir pintando frívolas escenas a lo Watteau, frías epopeyas a lo David o acartonados y dulzones retratos a lo Mengs. La revolución se expande por el mundo, no solamente en el aspecto político y social, sino en el fuero interno del hombre. Y Goya, sordo y alejado en la ribera del Manzanares, oye, sin embargo la clarinada, y la estampa, callado, revolviéndose en sí mismo, se diría que a golpe de puños, en su famosa pintura negra de los muros de su quinta. Pintura que se adelanta un siglo, y que nos revela al Goya, visionario, rebelde y obstinado. No pintó Goya "Pour epater le bourgeois". Pinta para él, aunque en realidad pinta para la historia. No es su pintura negra, cuadro preparado para salón de Independientes, por el contrario, la estampa en un lugar solitario, alejado. En su casa. Sin alardes, ni escándalos. Quizás si tan famoso mural no habría llegado hasta nosotros, de no haber sido por el Barón alemán Emilie D'Erlanger, posterior propietario de la Quinta del Sordo, quien en 1873 dispuso que las catorce pinturas, distribuidas seis en el comedor y ocho en el salón de la planta principal, se arrancasen y pasasen a lienzo, para ser expuestas en el Palacio del Trocadero de la Exposición de París, siendo luego, en gesto admirable y ejemplar obsequiadas al Museo del Prado.

¿Qué es esta terrible pintura negra de Saturno devorando a sus hijos, de la Manola o de las "Visiones de la romería de San Isidro"? Desde el punto de vista estético, señala Estarico, estas pinturas son la obra cúspide del maestro. "Ni esquematismo descarnado, ni escorzos o deformaciones grandilocuentes. Plástica, simplemente plástica, pero plástica sublime, plástica hecha espíritu, en el soplo mágico del taumaturgo". Lafuente Ferrari, manifiesta que son extrañas pinturas, de un desenfrenado expresionismo, culminación del aspecto demoníaco y tenebroso de la imaginación goyesca. Mayer, luego de referirse a los cuadros la "Aguadora" y el "Alfiler" del Museo de Budapest, de un modernismo sorprendente, dice: "Pero lo más gigantesco siguen siendo aquellas decoraciones murales con que el solitario decoró su casa, tan lúgubres en apariencia y color, inexplicables a menudo en su significación, —yo creo que son explicables pues no explican un tema sino a un hombre, al pintor— pero gigantescas, semejantes a grandes fantasmas que aparecen en sueños, fuerzas elementales que se revelan sólo a la mirada



LOS CAPRICHOS : "¿DE QUE MAL MORIRA?" (aguafuerte y agua tinta).



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

interior y que ascienden del reino de la naturaleza a la imaginación de los grandes poetas". Para Gastón Palomar : "Aquellos grandes trazos dramáticos, furiosos, doloridos, exasperados, pero como una burla de lo dramático, de la furia, del dolor y de la exasperación, hacen del costumbrista un visionario". Figuras espantosas, de una época cruel que saca al artista de juicio, dice Elie Faure. Gómez de la Serna lleva su admiración por Goya, hasta el extremo de considerar estas pinturas como: "el "Juicio Final", de un hombre más soterreño que Miguel Angel, con las mismas contrastaciones y empalustres de negruras y claridades, sino que más humano y al nivel del mundo". Mas, no todos sus biógrafos han comprendido el genial anticipo pictórico de Goya. Así Beruete, supone que las pinturas negras pudieron haberse realizado con intención de asustar y embromar al impertinente visitante. Y Juan de la Encina, destaca en ellas, un carácter grotesco, que yo no encuentro. Goya no busca asustar a nadie, ni expresar lo grotesco. Estos murales son más bien explosiones de desahogo. El artista es un hombre, tan lleno de tensión, y de vida interior, que si cada cierto tiempo no suelta todo lo que le bulle dentro, estallaría. Esa su rica vida interior, le lleva a hurgar en todos los campos y a sentir todas las inquietudes. Sordo, aislado, triste —de veinte hijos sólo logró uno— decepcionado en el amor, impresionado por la guerra que le rodea y que ha destruído su tierra de Aragón, cercado por el fuego y la sangre, el terror y el odio, responde a la vida y a los hombres con zarpazos de fiera acorralada.

"El sueño de la razón produce monstruos". He aquí una frase, tantas veces citada, pero que no puede olvidarse porque retrata su estado de alma en esos momentos. Así, primero es el gran desahogo de Los Caprichos, luego el de Los Desastres, más tarde el de la pintura negra y, por último, el de Los Proverbios o Disparates. En todas estas obras aparece ese subconsciente goyesco, atormentado y terrible, de gran "adelantado" de la pintura moderna. No falta así tampoco su faceta "superrealista", inspirada, quizás, en las obras que pudo apreciar en ese otro gran precursor del superrealismo : Jerónimo Bosch, o El Bosco. Este, más que Brueghel, inducirá al inquieto aragonés hacia los campos oníricos. Payró ha definido el superrealismo como una tentativa de explorar la subconsciencia y evocar reacciones emotivas por medio de la yuxtaposición ilógica de objetos y formas humanas no coincidentes. Entonces, ¿No es superrealista aquel Capricho, titulado, "Ya tienen asiento", en que aparecen unas figuras femeninas con una silla sobre la cabeza? ¿O el titulado : Contra el bien general", en que se vé a un

viejo con orejas aladas? ¿O aquel otro "Disparate volante", cuyo super-realismo se basa, precisamente, en el profundo realismo español?

No he querido referirme a la obra grabada de Goya, ni a sus dibujos. En este mismo salón hemos oído ya en torno a ello autorizadas voces de destacados conferenciantes. Mas sí deseo hacer breve hincapié, en un aspecto original de su personalidad, que muy pocos han visto y que está de acuerdo con su psicología de hombre moderno, aquel que denota un indudable sentido periodístico. No crean ustedes que a ello me mueven razones de índole personal motivadas por mi profesión. No es tampoco originalidad mía, ya Gómez de la Serna, anota en su biografía de Goya que, "Sus Caprichos" son periodismo, comentario y amenidad, contraste de lo real con lo imaginado, flotante sátira fácil de reproducir, escrito ya en ella el "pie" de la publicidad, el "pie" periodístico, correctón, sobrentendido, trazado con letras veloces. Hasta en sus cuadros episódicos sobre fabricación de pólvora y la persecución de un asesino, descrita en varias viñetas, siente la necesidad de perpetuar lo que sucede como anécdota periodística de la vida. La primera caricatura política y moral de la época está en sus aguafuertes".

Yo voy más allá; no creo que sólo en sus Caprichos o en algunos cuadros episódicos se manifiesta este sentido periodístico de Goya. Si nos detenemos a pensar, el maestro aragonés, escoge casi siempre en sus cuadros, salvo en el género del retrato o en el religioso, "temas" de actualidad. Verdad que en los primeros tapices, estos le fueron dados, pero luego él se impone y pinta no sólo hechos de la vida real, sino sucesos del momento, que seguramente merecieron el comentario público, tales como "La riña en la venta nueva", o "El albañil herido". Se puede decir que existe ya en él preocupación por lo que podríamos llamar la "noticia ilustrada"; ello se deduce de esa serie de cuadritos, del año 1806, en que describe la captura del ladrón Maragato, por un fraile franciscano, en plena calle madrileña. Son cuatro cuadros, en los que se anota los varios momentos del suceso. Desde que el hermano sujeta el arma del ladrón, la lucha por la posesión de la escopeta, hasta que éste es maniatado y viene la gente en su ayuda. He allí una noticia interesante. Un tímido sacerdote enfrentándose a un peligroso hampón.

¿No es tener sentido periodístico, escoger temas que se refieren a la vida diaria del pueblo; danzas, juegos, verbenas, meriendas o procesiones? ¿O a personas que gozan de popularidad, como la célebre artista La Tirana, el torero Pedro Romero, el actor Isidro Maiquez, o el comediógrafo Moratín? ¿O a anécdotas o hechos que constituyen el comen-

tario público, como la muerte de Pepe Illo, las locuras de Martincho y del limeño Mariano Cevallos, el entierro de la sardina, el tribunal de la inquisición, o la procesión interrumpida por la lluvia.....? Temas periodísticos por cierto, aún en la actualidad, son, reproducir el "Interior de una casa de locos", "El incendio de un hospital", "La inundación", "El interior de una prisión", o "El toro acometiendo a una procesión". Pero hay algo más importante en el periodismo, que relatar hechos y es, el encauzar y orientar la opinión pública, a través de una línea moral y libre. Precisamente, es esa libertad de expresión y de crítica, la que usa Goya para comentar los sucesos que conmueven su ciudad o para censurar duramente los vicios que la aquejan. Y para ello, se vale del dibujo humorístico, o sea de la caricatura, forma periodística que se empleaba ya, en el siglo XVIII, en América, por Benjamín Franklin, en "The New England Courant". Mas el genio de Goya, por más que Baudelaire, considera que el pintor español no sea ante todo sino un mago de la caricatura, va más allá de ella, pues no sólo ridiculiza el hecho o la persona, sino que, al destruir, construye, porque marca el sendero de la verdad. Porque muestra al público lo que está mal y, poniendo el dedo en la llaga, valientemente y sin temor a censuras o castigos —tal el caso de los desastres de la guerra— pinta la barbarie y señala al pueblo el camino de lo heroico y de la libertad. Con un alto sentido de justicia condena la brutalidad del invasor y los desbordes del populacho. Es por cierto, por último, afán de moderno periodista, relatar, gráficamente, los hechos. Goya habría sido un genial reporter gráfico. Lo demuestran las mismas leyendas de sus grabados, como aquel en que atestiguando su presencia en el lugar de los sucesos, dice: "Yo lo ví". Y vió también, con un catalejo, los Fusilamientos de la Moncloa y, guiado por ese su sentido de relatar lo que veía, lo más fielmente posible, coge una linterna, y en una noche de luna, asciende a la Montaña del Príncipe Pío, para allí, entre los cadáveres, fresca aún la sangre, realizar una genial información para la historia.

Grave enfermedad tuvo Goya en 1819, pero su tosudez aragonesa, pudo más que la muerte. Recobrada la salud, retoma los pinceles y vuelve a estampar en el lienzo magníficos retratos, como el de Tiburcio Pérez o Ramón Satué, demostrativos de que aquello de su pintura negra era un desahogo. Pues vuelve al género del retrato, al retrato psicológico, como los anteriores, y cáustico y mordaz como el de Fernando VII en traje militar. Es el Goya de siempre. El Goya zigzagueante de Juan de la Encina, que nos deja un óleo como la Comunión de San José de Calazans, tímido en su impresionismo y una imponente Oración del huerto,

en que vuelve a jugar con el claro-oscuro como lo hiciera Rembrandt, pintor a quien tanto admira. Aún fuera de España, cuando tiene que viajar a Francia, bajo el pretexto de su salud, pero según se dice por sus ideas liberales, o por no sentirse asqueado de la represión contra sus amigos los constitucionales, sigue trabajando. En Burdeos y a los 78 años todavía pinta. Tiene su tertulia con Moratín y otros liberales y alterna el apunte con el óleo o la litografía. De esta época son los famosos "Toros de Burdeos", bello corolario de su no menos famosa serie de la Tauromaquia. Ha pasado los ochenta años y sigue pintando. Seguirá pintando hasta la muerte, porque hay algo que en él no se marchita. Es su espíritu. Su espíritu indomable e indesmayable, de aragonés tenaz, que no admite derrota. Y lo seguirá haciendo, a su manera, sin mermar sus facultades y expresando en cada cuadro, su múltiple y genial personalidad. A los 81 años pinta su último retrato; el de don José Pío de Molina. Tal obra ha sido considerado como el testamento artístico de Goya, porque en ella ha resumido su trayectoria pictórica que anuncia una vez más y marca el primer hito de la escuela naturalista impresionista. Aunque yo me inclino a creer que ello lo realiza un año antes en su impresionista e impresionante autorretrato del Museo de Boston. Por curiosa coincidencia es en la misma Francia, tierra en que han de plasmarse los grandes movimientos de la pintura moderna, tales como el romanticismo, impresionismo, expresionismo o superrealismo, donde un viejo pintor de una aldea aragonesa, anunciador de todos estos "Ismos", dejará su paleta, como un símbolo de que allí brotarían los frutos de su vital simiente, anunciadora de nuevos mensajes de belleza.

Moría su cuerpo. Se enterró en Burdeos. Y al ser trasladado a España, a su Madrid, tan bellamente cantado por sus pinceles, se descubrió que la cabeza del maestro había desaparecido. Se dice que un estudiante de frenología la robó para estudiar en ella las características del genio. Pero creo que se equivocan. Y quiero que se equivoquen. La cabeza de Goya debía desaparecer, porque tenía una misión que cumplir, la de convertirse en símbolo. En símbolo de la búsqueda y de la inquietud. El misterio que rodea su destino, es el misterio que rodea al destino de la pintura moderna. La inquietud y la búsqueda, la tensión y la emoción, el valor y la crudeza, la prescindencia de convencionalismos y la ruptura de caducos moldes académicos, que caracterizan a la pintura contemporánea, fueron los impulsos que nacieron en esa cabeza. Se perdió el cráneo pero quedó vivo el aliento que ilumina a todo aquel que siguiendo su ejemplo se decide a pintar con verdad. Y es ésta su gran lección. Aquella de pintar para sí antes que para los

demás. Aquella de plasmar lo que se siente y se cree. Aquella de volcarse en la creación plástica. Aquella de buscar inquietamente en todos los caminos, para ver cuál es el sendero de su verdad. Y aquella de trabajar, trabajar incesantemente con el ansia de alcanzar la perfección. Aquella de olvidar el éxito fácil y fugaz, conseguido al través de la concesión o el escándalo. Aquella, por último de pintar con el alma y para el alma.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

El Arte del Grabado en España

Por RAMON FARALDO

Seguramente mi primer deber ante ustedes, que han cometido la temeridad de venir a escucharme es el de justificar mi presencia, ya que la presencia de la exposición se justifica por sí sola.

Mi presencia aquí se debe a dos razones. La primera es cosa mía, y, por ello, puede quedarse en buena voluntad: la de contribuir a explicarles, por qué esta rama de arte de España es como es y no de otra manera.

La segunda no se refiere a mí, no es una tentativa, sino un hecho que equivale a una victoria: el hecho de que el grabado español haya venido en su manifestación más completa a tierra hispanoamericana, y no a otra tierra. Parto naturalmente de la convicción de que mi modesto testimonio no resulta imprescindible para que éste arte sea dignificado, ni para que sea comprendido. Simplemente se ha procurado que la palabra acompañe el signo, a fin de que la entrega sea más completa.

La primera de aquella dos razones me llevará a hablarles del instinto de grabar, viejo como las manos de los hombres, viejo como su inclinación a acariciar y a herir, a destruir y a jugar.

¡Oh, sucesión del arte, —dice Malraux— que tiene tal necesidad de los hombres para ser explicada! Exactamente. Ninguna teoría de que aquí pueda ser objeto va a llevarnos más allá o más acá del hombre. Probablemente, éste se dió cuenta, un día anterior a la civilización un día en que el hombre era aun una especie de gorila, mucho antes de que la civilización otorgase a los gorilas la facultad de confundirse con bastantes especies de hombres, descubrió que el relieve de una piedra dura, apretado sobre otra más blanda, dejaba en esta una huella, una señal; un signo. Y se puso a pensar para qué podría servirle aquello.

Igual le sucedió cuando vió brotar una chispa del corazón de una piedra: cuando vió por primera vez el brillo del fuego. El fuego y el

signo se parecen en estas otras cosas. Ambos necen de las piedras por intermedio del hombre. Ambos van a servir combustible a su cuerpo o a su sueño. Ambos le servirán para sembrar de luz caos su camino bajo las estrellas.

Papillon contó que, antes del diluvio, los hombres grababan sobre los árboles la historia de los tiempos, de las ciencias y de las religiones y como durante la ceremonia de un sacrificio ofrecido a los dioses, en la víspera de una batalla; el héroe Agesilas, para dar confianza a sus soldados, tuvo la astucia de imprimir en el hígado de la víctima augural, la palabra victoria, previamente grabada en un cuño escondido en la palma de su mano.

Lentamente, los seres humanos se persuaden de que, por una mecánica grabatoria, podían dar significado permanente a aquello que les interesaba. Es un procedimiento de grabado el que utiliza la humanidad para legitimar un descubrimiento utilísimo, y decorador: la moneda. El dinero, que es inventado y acuñado por los hombres, y en el que éstos esculpen sus cabezas, para acabar, el dinero inventado acuñado, y quedándose definitivamente con la cabeza de los hombres.

Plinio escribe la primera alabanza del arte de los grabadores: "Invencción que debía ser envidiada por los propios dioses, porque arrancó de la muerte, y del olvido los rasgos de los inmortales: porque ayudó a crear inmortalidad".

Plinio escribe con soberbia. Nada hay sobre la tierra que sea inventado. Debió hablar con más justeza de descubrimiento. Es casi humillante, por cierto, pensar que lo que invita al genio humano a establecer su majestad sobre el planeta suele ser fruto de la casualidad. Lo que los hombres inventan ya estaba inventado mucho antes: ellos se limitan a descubrirlo y, desde luego, a explotarlo. Pablo Picasso nos ha confiado que él no pinta lo que busca, sino lo que encuentra. Picasso tiene razón, en cuanto a él y en cuanto a su especie en general. El hombre jamás ha buscado nada. Se ha limitado a ir encontrando lo que ha podido y como ha podido. Partiendo de esta modesta convicción es posible que los hombres hubieran inventado algo menos y llegado a saber algo más. Hasta es posible que hubieran llegado a saber algo más de sí mismos. Pero los hombres no saben más que encontrar. Algún día debieron encontrar que, impregnando con un colorante una impresión en relieve, este relieve podía fijarse sobre la superficie preparada al efecto, un tejido, una lámina de hueso o de marfil. Así vino a conocer una fuerza nueva; la de poder vivir en símbolos grabados más allá de su muerte y de su espacio. Lo que éste hecho aclaró para

siempre fué la majestad del signo, escrito o grabado, sobre la fugacidad del hombre.

Una nueva artesanía se dedica a aplicar y perfeccionar el descubrimiento. La madera suplanta a la piedra. La imagen ilustra al signo. El entintado simplifica la tarea del cuño. Los dos adolescentes, Alberico Cunio y su hermana Isabel, en la Ravena del Trecento, tallan en planchas de madera de ciprés de su jardín, con una navajita, "los caballeros hechos del gran Alejandro", los imprimen con jugo de moras y los envían a Honorio IV y a su magnífica corte que se maravilla ante el prodigio. Entonces empieza la gran gestación.

Aparecen los cándidos tatuajes de la xilografía medieval ilustrando los libros de horas y los libros de caballería de la alta Edad Media. Batallas, torneos, cortejos celestes o reales, toman cuerpo gráfico en las tablillas socavadas. Las razas del sol, el milenarior Oriente se enorgullecerá de poseer la fórmula mágica mucho antes. Pero lo cierto es que ésta no adquiere impulso hasta que los pueblos de la niebla, las razas gremiales y artesanas por excelencia, neerlandeses y tudescos le aplican su tenacidad y su laboriosidad.

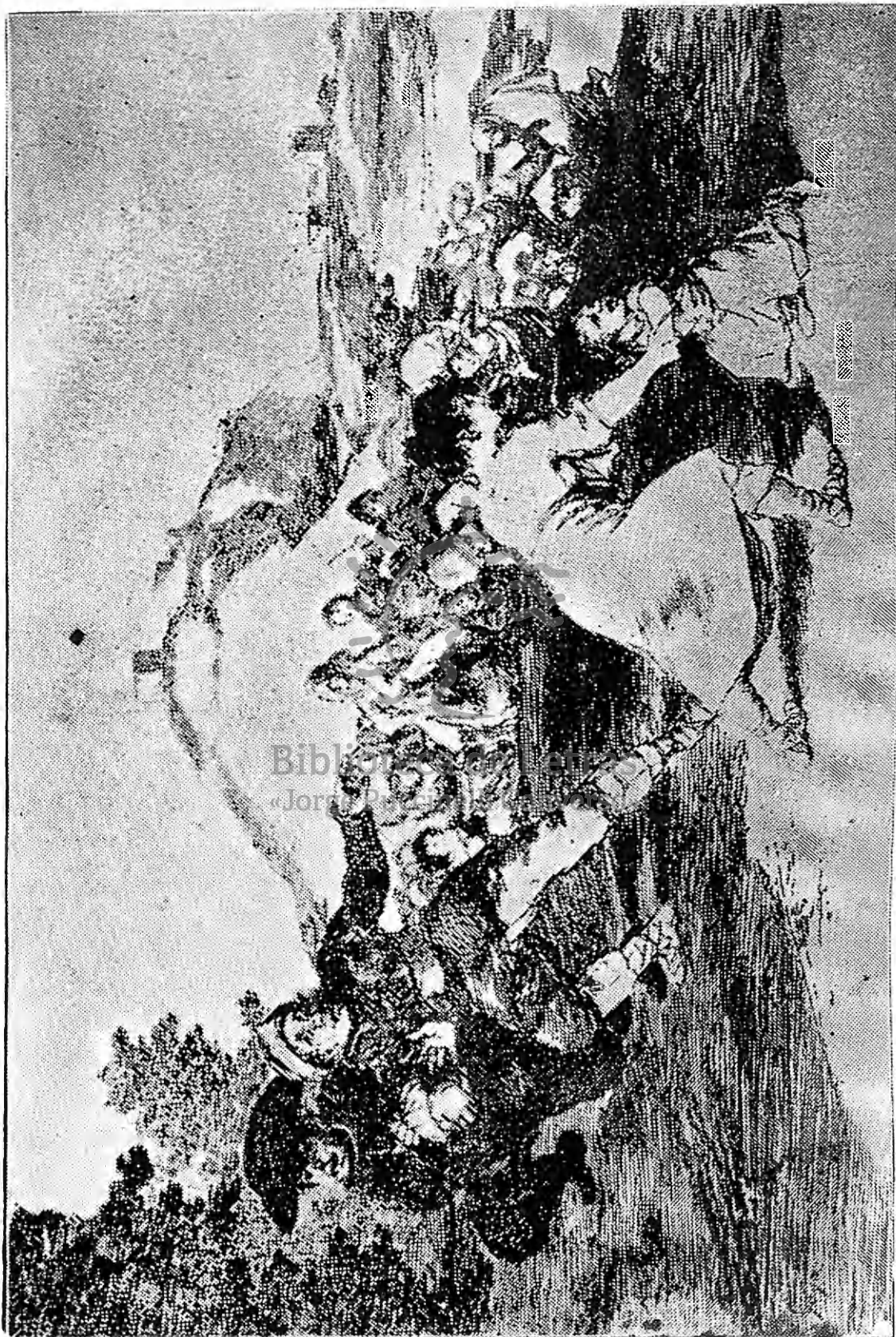
En la vieja e infatigable Europa es el prodigio : aquel signo solitario que, un hombre hizo en una piedra se convierte en muchedumbre de signos, la piedra en metal maleable, la hoja de marfil en hoja de papel. Los plateros Gutemberg y Ulrich Zell hacen oír a Occidente un sonido nuevo, que es casi el llanto bautismal de su cultura : el sonido de la imprenta.

Pero existe, en este proceso, un lado no exactamente utilitario, que no pertenece a plateros, orfebres, ni caleógrafos de naipes y medallas. Pertenece a un linaje de hombres que cuando vieron el tatuaje en una piedra no pensaron "qué hermoso podría ser si sirviera para algo", sino que pensaron "qué hermoso podría ser, si no sirviera para nada más que para hacer soñar".

Era el linaje de los inútiles, de los aventureros del alma, de los soñadores : de los artistas. Ellos también van dejando su testimonio escrito a través de las eras.

Punta de metal contra superficie de metal, rayando la plancha de cobre a fuerza de fuerza : la aplicación del ácido nítrico viene a simplificar y sensibilizar el procedimiento. Siglo tras siglo, las sombras de estos obsesos se suceden, acumulando horas de ensimismamiento en los estudios rodeados de bruma báltica o de sol florentino.

Sombras de los esmaltistas, caleógrafos y niellatorisflorentino de Maso Finisquerra, amigo del Pollaio, que invierte la técnica de grabar : de Baldini Sandro Botticelli, con quien se incorporan a la estria del buril



LOS DESASTRES DE LA GUERRA: "YO LO VI". (aguafuerte, agua tinta y punta seca).



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

los óvalos indolentes del Renacimiento. Andrea Mantegna grabador de triunfos cesáreos y óperas atlánticas; sus émulos de Múnica, Nuremberg, Westlalia, Martin, Schonganer, Potter, Ruisdael, Claude, Lorrain, Saint-Aubin....., grabar ya no es una curiosidad, sino una pasión, y su fiebre se propaga a hombros de los ríos de la cultura, el Rhin, el Tíber, el Escalda, el Sena.

En esta promoción secular dos grandes nombres se agigantan. Los dos son nórdicos, los dos nacen y crean en tierras de frío, como si el impulso de grabar obedeciese a las mismas razones que la necesidad de encender el fuego.

Una es la de Alberto Durero, visionario de Patmos, orfebre brevilista, hijo de obrero, obrero él mismo. ¿No resulta singular, que la elevación de la artesanía del grabado a arte del grabado sea efectuada por manos artesanas? Pero así ocurre: Durero es el primer analista, el histólogo de la plancha de cobre. El trata sus hormas como un broquelador de monedas, incluso consciente de que en esa metalurgia su alma es la primera materia laminada, la "Muerte", la "Melancolía", son las pruebas seculares de tal vocación y de tal impiedad los indicios de una ciencia gráfica que es también una sabiduría masoquista.

Si Durero es el histólogo, Rembrandt Hammerzon va a ser el orquestador, el Juan Sebastián Bach, el burriel el organista mayor de la especie, el Greco en el ámbito del color, Rembrandt escucha la posibilidad melódica de tintes y rayas, antes incluso de verlas. Saberlo creador es tan musical como gráfico. Su visión es audible. El nos hace oír, tanto como ver, el roce eléctrico de un cabello contra otro cabello, el posible rumor de las hebras de un tejido, el cántico de las grandes penumbras sagradas. He aquí un sistema lineal que es también un sistema orquestal. Resonancias en un gran adagio, agudas mofético profundas, que se acordan si la música tuviera un cuerpo dibujable y ese cuerpo reconociese el tránsito transcurso del alba y del ocaso, Rembrandt, seguramente nos daría las luces y las sombras.

En este mapa del arte del buril; ¿dónde está España? ¿Qué lugar le corresponde?

Los artistas españoles no descubren el grabado. En general los artistas españoles no descubren las grandes técnicas ni los grandes formatos estilísticos. Ningún procedimiento real o accesorio de la elaboración artística se ha descubierto allí, ni el germen gótico, ni el barroco, ni el procedimiento del óleo, ni de las estatuas, ni el del grabado, son revelaciones españolas.

Pero si es justo admitir esto, no es menos justo admitir que, a defecto de originalidad en la estructura la misión de elaboración de aquella

raza parece ser substanciarlos o vitalizarlos inaudite. Esta raza no elabora : arde. Su actividad no es la cocción, sino la ignición. Desdeña el tiempo e ignora la tradición en la medida en que es apta para repentizar tiempo y tradición, sus artistas carecen de la virtud hacedora de hormas y hormatos; pero lo justo es reconocer que ellos han puesto a menudo el fuego allí donde los demás han puesto habitualmente la leña.

Y lo que les digo : ¿en qué va a convertirse el delicado aparejo de los cinceladores nipones, de los burilistas de la dulce Francia y de la florida Holanda, cuando su artificio entra en conexión con la expeditiva biología de los artistas de España?

La técnica llega allí madura : trillada, tamizada, y glorificada. Mas, por una razón o por otra tal vez para proporcionar un nuevo argumento al nudeo de repudiciones que caracteriza la creación plástica ibera, nuestros maestros de los siglos clásicos no la ejercitan apenas. Hay alguna pieza grabada de Velásquez, alguna de Valdés Leal y de Alonso Cano. El viejo Ribera, en su taller del Turia, escruta con mayor asiduidad el enigma del aguafuerte. Poseemos un número breve de poderosas figuraciones de su firma : pero, hasta este momento, el grabado no pasa de experimentación ocasional. No ocupa ni preocupa suficientemente para constituir un linaje de arte.

Su vida es lánguida. Los Borbones, que fomentan su cultivo no consiguen gran cosa. Promueven, eso sí, alguno que otro exquisito especialista en efigies ilustres. Crean una Academia, en la que dicta su enseñanza Palomino y de la que brotan Carmona, Ametller etc..... Las reales prensas de Carlos III propagan sus limpidas estampaciones.

Una Academia Pero es que el Arte de España ha nacido alguna vez en la Academia, ha dejado de nacer alguna vez en la intemperie? Este arte no se produce por experiencias, sino descargas. Los nombres citados no alcanzan categoría de creadores, sino a lo sumo de introductores. Sus hechos no crean historia del arte.

Es que esta historia, hablando siempre en los términos de nuestra gente, dejan de hacerla los hombres : la hace un hombre, por un golpe de mano.

No se gana en mancomunidad y por los años; se gana en soledad y por la persona. No se hace; se nace, se vive, se mueve. "La tradición soy yo", parecen decirnos los absolutistas plásticos de la raza.

La tradición de la pintura clásica hispana se llama Diego Velásquez, ese loco divino mezcla de Séneca y de Hamlet; ser o no ser fué para él pintar o no pintar. La tradición arquitectónica se llama Herrera ese lobo solitario del arte de construir Escoriales, Babeles funerarias, tan inexplicable hoy, como hace cuatro siglos o veinte siglos.

La tradición grabadora española va a llamarse Francisco de Goya.

Permítanme insistir en lo dicho : dentro de nuestras fronteras, el espécimen genial no nace con más frecuencia que en otros sitios; pero, cuando nace, pueden albergarse grandes probabilidades de que cierta relación milenaria con el cosmo será rota, y de que un nuevo cosmo y una nueva relación van a producirse.

Nada hacía vaticinable al Goya, grabador y aguafortista. Ni la estricta discreción con que éste arte era cultivado en su tiempo. Ni la línea que podía nacer de los maestros europeos. Ni la que podía nacer de los nuestros : ni desde luego, la que podía nacer del propio Goya. Muerto, antes de empuñar el buril calcográfico, Goya hubiera desaparecido sin suponerse a sí mismo, y sin permitir su suposición a los demás. Con él se hubiera extinguido, a lo sumo, un pintor de buen gusto un decorador a lo tiépolo, adoptador español de los primeros gobelinos; un émulo de Watteau con vaga caligrafía ibérica.

Pero un día, su destino le dobla sobre la piedra litográfica, sobre la plancha de cobre. Pone entre sus dedos una lanceta de grabar. El hecho va a producirse; Goya empieza a trazar sus notas de sociedad, su teatrillo de cámara, sus retratos privados, bastantes distintos, dicho sea de paso, de aquellos que le hacían pintar sus majestades barbónicas y los cisnes, empelucados de su séquito.

Hoy, a la vista de los gráficos que documentan su terrible travesía, estamos facultados ahora para opinar que, si Goya empleó la piedra litográfica, fué porque la piedra constituye el útil bíblico de la lapidación. Si otras veces utiliza metal y ácido nítrico para sus grabaciones, es porque el metal sirve lo mismo para trazar una línea que para tejer jaula. Y porque el ácido nítrico, en la droguería moderna, es el sucedáneo químico de la "lata morgara", el agua de la destrucción de la alquimia legendaria.

Estas materias van a reivindicar en sus manos, además de una eficacia gráfica desconocida, su cruento y primario poder, su naturaleza purgatorial. Ello no prejuzga la calidad del arte, goyesco, pero puede ilustrarnos respecto a la condición beligerante del mismo.

Goya no salta a la jerarquía trazada por los grandes artistas, augures de su raza. Por el grafista del bisonte bermellón de Altamira, incomprendible Picasso del subsuelo, neolítico. Por Velásquez, Len implacablemente anárquico en su serenidad. No falta a la fatalidad de la tradición pasada ni a la fatalidad de la tradición futura. No falta a Pablo Picasso, ni a Juan Gris, ni a Juan Miró. De su pulso destila petróleo, el mismo clamor. Como en ellos, el lema de su arte va a ser agotar lo inagotable; razonar absurdo penetrar en la muerte.

Con el último arropado y delicioso procedimiento caligráfico, que había servido a los grabadores de otros países para hacer naipes, rostros olímpicos, paisajes adorables. Goya va a hacer patíbulos. Paredes de ejecución, desmontes el escarnio y la locura. Va a hacer amueblados por un pudridero, va a clavar en sus estacas las diversas inscripciones a que le obliga la buena educación.

Había sido un arte gremial, adjetivamente lírico. El va a hacerlo personal hasta las uñas y vital hasta la sangre. Al tomarlo en sus manos, se produce en el acto un atentado contra la entidad misma del dispositivo que utiliza. De orfebrería y producto gráfico, pasa a ser producto orgánico. Pasa a ser cirugía, cuando no autopsia.

Dos grabadores, Durero y Rembrandt fueron dos visionarios, es decir, dos expectadores; a lo sumo dos soñadores. El uno sueña su Apocalipsis, el otro ante su Gólgota. Goya no sueña; comprueba porque no es un visionario, sino un testigo. Eventualmente, podrá ser también un acusado. Pero el papel que le va mejor, aquel en que se siente más a gusto, es el de gran maestro de ceremonias.

Y donde han quedado el rayo diurno de Durero, o el completo crepuscular melódico de Rembrandt La iluminación goyesca va a ser habida de día y de noche, va a ser lo que queda de la madrugada después de su desecación por el paso de la muerte. La aguja que efectuará la sutura de esa atmósfera de sus transeuntes será una aguja de hiel y de sarcasmo, zuriendo verdades tan irreparables que él mismo no se atrevería a llamarlas de otra forma que disparates o Caprichos.

Goya está solo. Es libre. Comprende que su adversario no es la guerra, sino la creación. El diabolista Brueghel se había quedado en lo pintoresco, de las tentaciones. El dispone de un pueblo oscuro y visceral, que no es imaginado como el del flamenco sino captado, vomitado. La horda interior se encuentra, se reconoce en la otra que prueba los barrios del Madrid en guerra y del Madrid en Carnaval, dos formas distintas de la guerra entre los cuerpos y de la guerra entre las almas.

Así va trazando sus conjuros. Acude la lechuza, la soldadesca, la harpía, el ahorcado, el usurpador, la prostituta y el mono. Si han quedado lejos los encajes adorables de Claude Lorraine, las oquedades litúrgicas de Rembrandt. Estamos en la república negra de las sartenes, de los rabos, de las médulas cojas de quienes llevan la escoba por bandera y la careta de burro por cédula personal. Estamos en los espacios donde da su flor infernal. Aquí no hay más que los que van a morir y los que entierran aquello que han matado. Los rostros que ve no son los que él quiere ver. El quiere ver lo que hay detrás Darles la vuelta, verles el forro, descubrir lo que esconden. Supone que cada rostro no

es un relieve de carne, es un agujero, y se asoma al pozo y comprueba lo que suponía; comprueba hasta dónde una nariz puede ser un hocico, quijada una dentadura y charca un ojo, cuando se horroriza, cuando su pulso tiembla ante el cinismo de sus hallazgos, les pone una máscara. Se dice "el sueño de la razón produce monstruos". Y les oye decir: "pero los monstruos del sueño acaban produciendo razón".

A veces hasta bromea con esta fauna la dice cosas de una implacable urbanidad" ¡Tal para cual! "Mucho hay que chupar", "Para eso habéis nacido", o en fin la última suprema sentencia, "Todos morirán".

La guerra fuera, la guerra dentro. Descargas en las calles de Madrid, descargas debajo de sus párpados. El piensa que la guerra fué para que él, Goya, fuese como fueron para lo mismo, la avaricia, la lubricidad, la soberbia, la calumnia, bastardía de los hijos del hombre. De todo ello se apodera como si fuese suyo, exhibiéndolo sin humildad y sin arrogancia, como si exhibiese sus propias manos.

Todos los términos de la tradición técnica y temática del grabado han sido rotos. En realidad Goya no graba; saja, estirpa, la separación de sus tintas no se efectúa por la modulación, como Rembrandt, ni por la articulación lineal, como en Durero. Sus tintas no son graduadas, sino seccionadas. Su toque de grabador no se parece al de nadie, no es un procedimiento gráfico, sino un procedimiento judicial y prensa.

Claro está, todo ello no significaría gran cosa si no se expresase a través de una prodigiosa estructura gráfica. Aun aceptando que Rembrandt sea el arcángel, hay que convenir en que Goya es el dios del arte de grabar. El lo sabe todo, lo puede todo en lo que se refiere a rayas y a tintas. Sus grabados son el verdadero Apocalipsis del rococó. La filigrana casi femenina del estilo dieciochesco, pero hecha vigor, hecha corazón de hombre. Qué exquisita música de cámara tocada por un león! Yo compraría su alucinante maravilla con la que puede observarse el microscopio en la pigmentación exquisita de una gota de sangre o de una sección de tejido nervioso. Así es de exacta, de vívida. La fuerza aterradora de Goya consiste en hacernos pensar que esa gota de sangre, en la que él vió todo lo que vió podía ser una gota de nuestra sangre.

¿Es ésta la obra de un ilustrador? ¿La literatura la ilustrará mucho más que ella ilustrará a la literatura? ¿Caricatura, documento onírico? Sus sueños se parecen a sus dibujos mucho menos que sus dibujos a sus sueños. Lo caricaturesco no es más que un juego. Lo goyesco no es menos que un mundo.

Tampoco es la obra de un moralista. Le divierte demasiado lo que revela para intentar reformarlo o hacerlo mejor. No hay en él piedad, ni

ese mundo pudo soñar un publicista mejor que Goya ni Goya pudo soñar publicidad mejor para su genio que la de ese mundo. Y si, se niega a ser censor : conviene en ser su semejante, el Director de escena de la pantomima. Por lo demás, la intención moralista exige la reconocibilidad. Allí nada es reconocible. El se abstiene de señalar a nadie. Allí no hay más rastro que el suyo. Cualquiera de sus grabados mucho antes que ser esto o lo otro, es él. No es ni siquiera un Goya: es Goya. Para el destino del arte, se trata de otra cosa. Se trata de un hecho artístico autorizando un hecho vital. Señala el principio de una era en el que el arte va a decidirse "a no gustar". Nadie se había atrevido a tanto: la existencia arrojando la ficción. A la deformación estética de la vida va a sustituir una expresión más profunda; la pasión de la vida. Lo plástico ha dejado de ser una creación para convertirse en una criatura. Se trata, en suma, del comienzo genial del arte moderno, del tronco materno, de Van Gogh, Gutiérrez Solana y Pascin. De la primera coartada de Pablo Picasso. El otorga a España el derecho a reclamar para si los orígenes y la responsabilidad de todo lo que va a hacerse en arte hasta nuestros días.

Si las investigaciones gráficas de los artesanos nórdicos y mediterráneos conducirían a la invención de la imprenta y del libro, detrás de las suyas no podían venir más que el cine y la crónica de sucesos. El augura sí, la era moderna en toda su velocidad y en toda su intimidación. Por anunciarla, también es verdad, que no deja de anunciar el campo de concentración y la guerra total.

Goya también demuestra algo más; demuestra por ejemplo, que la grandeza del genio puede prevalecer sobre la virulencia del hombre. Nos demuestra que lo que se llama eternidad no es la inercia de un sueño soberbio, sino un trabajo que continúa después de la muerte. Que el artista empieza a vivir en el tiempo que sigue a su muerte : que este tiempo y sus hechos no son el cumplimiento de una ley astral, sino el cumplimiento de su profecía. Y que, como les dije, la tradición, al menos en España, es la acción de un hombre solo, capaz de resumir en su gesto las consecuencias de un número determinado de siglos y de hombres, que le preceden y de un número indeterminado de siglos y de hombres que le continuarán.

Cuando Goya desaparece queda abierto el problema de los sucesores. No se puede beber de tal forma en las cepas de la raza que éstas no se esterilicen por algún tiempo. De Goya no puede decirse que sembró de sal la tierra que pisó, porque en la tierra que pisó no dejó sitio ni para sembrar sal.

Los que le siguen inmediatamente actúan bajo el pasmo de sus revelaciones: él había abierto el camino, y, a la vez, lo había cerrado con la enormidad de su presencia. José María Galván, primer grabador interesante después de Goya sirve a Goya y se alimenta de Goya. La carcajada de los locos, el cascabel de los carnavales goyescos se mezclan, irresistiblemente con la vocación de su buril. Galván reconoce a Goya, acaso porque entiende que una empresa tan grande no puede ser justificada por un solo hombre, por un solo Goya.

Algunos otros nos dejan, junto a Galván, recuerdos de una limpia orfebrería calcográfica: Bartolomé Maura, Rafael Esteve. Como Galván, preservan su dignidad prescindiendo de ser "originales", cosa en verdad muy difícil junto al gran aragonés. Prefieren reproducir las obras eternas de pintores españoles que iniciar una aventura personal en la que habían de ser eclipsados.

Son los hombres del romanticismo los que empiezan a reivindicar al género. Promoción sombría, atravesada oscuramente por la esperanza de Dios, cuyo destino parecía configurado por una gran tiniebla y una luz, nada como el luto y los macilentos albas de la calcografía para relatar su sino, el sino de los grandes amantes de los grandes suicidas: y desesperados ingenuos quiero decir, el signo de los adorables.

El amor y la muerte son dos déspotas. Ellos los reconocen en el fatalismo acariciador de los entintados y las azucenas litográficas. Parcerisa y Bernardo Rico orlan así los poemas de los hombres que, a pesar de todo, aun creían en la poesía: de los hombres que amaron tanto y naturalmente tuvieron tan mal fin.

Un artista de Cataluña viene a indicarnos que la cepa no se había secado. Es Mariano Fortuny. Su misión es dejar patente que, en lo futuro, no sólo va a ser posible reproducir, sino producir: crear. Sorprende lo ágil y airoso de su técnica. Fortuny es un grabador excepcional en la medida que es un dibujante excepcional. Esto deben reconocerlo incluso los hombres del siglo que seguirán inmediatamente a su siglo, los hombres aquejados de una enfermedad terriblemente humana y terriblemente injusta: la de su prevención hacia aquello que constituye inmediatamente su pasado. No hay nada que repugne más y que comprenda menos el siglo XX que el siglo XIX. No sé por qué: tal vez a causa de parecerse demasiado a nosotros, o porque somos nosotros mismos, vestidos a la usanza de una moda que nos da pena, si no nos da risa. Puesto que no es ni leyenda ni presente puesto que no cabe ni en la nostalgia ni en la actualidad, no sabemos alojarlo más que en la zona del remordimiento, es decir, en lo que deseamos olvidar cuanto antes.

Mariano Fortuny no se libra enteramente de esa vindicta. Ello no le impide ser un enérgico artífice. Fortuny muere a los 36 años, pero una vida tan breve le bastó para ensanchar los horizontes de la técnica, en la que hace penetrar el olor de África y la sal de Nápoles, con eléctricas y esbeltas incisiones. Por lo demás aunque intenta refinar su buril en la retórica de los incisores itálicos, los huesos que encubre ese elegante atavío siguen siendo los huesos de Goya.

Fortuny es, no obstante, un creador. El primer antídoto goyesco. Cuando nace el siglo XX, el arte de grabar es una actividad normal, en la que cada artista puede intentar su aventura. Se abre el fuero de los talentos individuales : Desde 1,900, los artistas pintores utilizan la piedra, el cobre, la punta-seca para experimentar como tales pintores, pero a dos luces. A su lado trabajan los puros, los fieles a la causa los que entienden la especialidad no como disciplina auxiliar, sino como substancia apasionante, cuyo secreto no se llama grabar, cuyo secreto se llama arte legítimo y autónomo.

Daniel Vázquez Díaz, ese suave Durero andaluz, confía al agua-fuerte la sangre fuerte de los toreros raciales.

El ejemplar más poderoso del arte moderno español, José Gutiérrez Solana, creador del nuevo gótico de suburbio, y, a la vez, de una manera hombruna y estremecedora de hacer arte medio, encuentra en el procedimiento litográfico un medio idóneo. Raras veces su dibujo-carcelario adquiere la eficacia que le presta la inscripción en piedra, o cuando su anatema —si Goya es un cómplice, Solana es un evangelista— se realza por la mordedura del ácido nítrico.

Hay un artista, más bien solitario, no sé si un tanto desdeñado o un tanto desdeñoso, que vive su leyenda en una casa de piedra y de yedra del Pirineo. Este hombre, pintor, y narrador, halló en los laberintos de la tinta, una guarida más para esconder su melancolía.

Ricardo Baroja escucha a menudo y toma parte en el misterio de esta relojería gráfica, en su alambrado lineal, en su dulce tic-tac. Yo le he visto muchas veces, en tardes de lluvia, encorvado sobre sus planchas. Casi ciego, podría creerse que graba de oído, y auditiva, como en Rembrandt, parece ser, su inspiración : tejido de sus rayas es muy parecido al de la lluvia densa de su Navarra : cuyo rumor escucha, la poca luz que aún queda en sus ojos es la misma que queda después del anochecer, en alguna pared blanca de la aldea, en las ventanas en las que arden los fuegos campesinos.

Los grabadores forman ya un grupo extenso en España. Su arte posee una ciencia propia y un estilo diverso y rico. Si hay un movi-



Biblioteca de las
«Jorge Puccinelli Converso»

DISPARATE (aguafuerte y agua tinta).



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

miento que pueda designarlos es el del crecimiento. Predomina entre ellos una globulación muy alta de sangre septentrional, cantábrica y mediterránea, catalana y gallega. El propio Goya era un pirenaico, como lo es Ricardo Baroja : Nórdicos son Julio Prieto Nespereira, Castro Gil, Blanco del Riego, Lahoz, Hurtuna, Pla, Olle Pinell. Ella es singularmente la que confiere vitalidad a la clase grabadora, a través de la gestión del orensano Julio Prieto Nespereira, Presidente actual de la Agrupación Española de Artistas Grabadores. Agrupación que, desde hace 25 años, impulsa las exhibiciones, el conocimiento y la estimación del arte de grabar.

Tal vez deba verse, a propósito del predominio en materia litográfica de los hombres de Finisterre sobre los otros peninsulares, la fatalidad de una vocación que como en el caso de Baroja, se identifica con la psicología de un paisaje : Precisamente, del paisaje que convocan hasta el mar y la frontera lusitana, los carrillones de Compostela.

Las páginas de Prieto Nespereira son fieles a aquella umbría nativa, umbría de redes, pinares y piedras antiguas donde el fin del sol no constituye un hecho diurno, sino un hecho nocturno que se llama Via Láctea o Camino de Santiago. Es menos que luz, es sólo resplandor, un halo entre sombras. Su membrana de neblinas y estrellas nos aproxima bastante a las tramas amadas por los grabadores nacidos bajo el Manto del Apóstol.

Este es, más o menos el cómputo actual del grabado español. Le faltaba tradición y se la ha creado en menos de un siglo. Le faltaba confesionalidad y la fuerte Agrupación de Artistas Grabadores, vino a dársela. Le faltaba, en fin, el gran hecho que revalida su joven historia, y el gran hecho está aquí : un día su documentación atraviesa el Atlántico para instituir en tierra americana su testimonio. El estado español y la Agrupación citada cumplen esta gran etapa.

Esta es la última parte de la misión que me ha sido encomendada, y cuyos motivos debo ratificar aquí.

He de decir que, en parte se trata de una rendición de cuentas. Una raza es indigna de serlo mientras no justifica con obras su destino. Ustedes fundamentan la parte más alta de ese destino. Ante ustedes reconocemos en primer término, nuestro deber y nuestro derecho a mostrar lo que hemos realizado, las razones por las que no debemos ser olvidados por las que, creemos ser dignos de merecer, aquello que en vosotros puede haber de nosotros mismos.

El arte no sería nada si no fuese la facultad concedida a los hombres para que puedan intercambiar sus sueños, pasárselos de un corazón a otro. Es ese corazón nómada que cualquiera puede ponerse en el pecho.

De lo que pretendemos persuadir a quien lo dude, es de nuestra convicción en la seguridad de que un mismo árbol de sangre y de espíritu puede dar su flor un día a orillas del Mediterráneo y otro día a orillas del Pacífico.

El arte expuesto os pertenece y nos pertenece. Es vuestro al mismo título que nuestro. De forma que su exhibición no es una prueba del orgullo, sino de la confianza que unos hombres ponen en otros que son iguales a ellos.

España puede ofrecer "más" pero no puede ofrecer mejor. La obra de Goya, no pertenece al dinero, ni a la gloria : pertenece a la herencia de la tierra. Forma parte de esa herencia que podría permitir a nuestro planeta morir en paz algún día. Haciendo atravesar el océano a este álbum de sus sueños, tenemos la certeza de no haber equivocado el camino.

En la tierra hollada por infinitos pasos, queda aún una huella, si queda alguna que vale la pena, y aun el atrevimiento de seguir : me refiero a la huella que dejan los poetas.

Es la huella de un poeta andino la que nos asegura que estamos donde debemos estar : es decir, junto al corazón de una gente que como la nuestra, "aun reza a Jesucristo y aun habla en español".



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Luz y Sombras de Goya: Un Estudio Psicoanalítico

Por el Dr. C. ALBERTO SEGUIN.

Tarea difícil es la de ésta conferencia y ello por dos motivos fundamentales. Ante todo, porque los oradores que me han precedido se han ocupado de todas las facetas de la vida, la personalidad y el arte de Goya y lo han hecho con un conocimiento y una erudición que parecen dejar muy poco para agregar. Y, para añadir dificultad a la dificultad, lo que yo voy a decir, encarado desde el punto de vista de la disciplina psicoanalítica, no tiene nada de agradable, placentero, o fácil. Por el contrario, un estudio de esta clase nos lleva por senderos escabrosos y difíciles, a veces por rutas desagradables hacia abismos hórridos en los que nos encontraremos cara a cara con ese aspecto "humano, demasiado humano", que se encuentra en todo hombre y que muchas veces, como en el caso de Goya, impregna gran parte de la obra y le da características propias.

Mucho se ha reprochado al psicoanálisis el haberse atrevido a tomar como objeto de investigación la obra de arte y el artista y ello en nombre de una equivocada generalización. Nada mejor que las palabras con que Freud abre su estudio sobre Leonardo da Vinci para destruir esas superficiales críticas: "No tiende —el estudio psicoanalítico, dice el maestro— a oscurecer lo radiante y derribar lo elevado, ni encuentra satisfacción ninguna en aminorar la distancia entre la perfección del gran hombre y la insuficiencia de su objeto humano acostumbrado. Por el contrario, abriga un extraordinario interés por todo aquello que tales modelos puedan descubrirle y opina que nadie es tan grande que pueda avergonzarse de hallarse sometido a aquellas leyes que rigen con idéntico rigor tanto la actividad normal como la patológica".

Estas líneas parecen escritas para Goya. Genio indiscutible que, al decir de Lafont, "se encuentra cien años a la vanguardia de su siglo", juicio que confirma Mayer al opinar que "su obra se proyecta en el arte del siglo siguiente" y Mc Mahon, cuando manifiesta: "lo moderno no se debe todo a Goya, pero, naciendo de él, es una marea que aún asciende", no por ello deja de ser un hombre atado a la tierra y a la vida y extrayendo de ella la inspiración y la fuerza. "Si Goya fué un hombre excepcional entre los grandes, como pintor —dice Francisco de Alcántara— lo fué sin duda también como hombre vigoroso, fuerte, activo e incansable gustador de los placeres del vivir. Conservó hasta la más extrema vejez una ilusión juvenil de la vida, una sensibilidad exquisita y despierta, una apetencia de goces, que tal vez sólo admita comparación con el caso de Lope. Parece que en Goya, en la sangre de Goya, predomina el elemento ibérico, tal vez el vasco, sin duda celtíbero. Posee toda la dureza del terruño peninsular montañés; es díscolo, rebelde, plebeyo por temperamento; plebeyez susceptible de ser elevada al más alto aristocratismo, a ese aristocratismo de los creadores de las altas dinastías del espíritu y del sentimiento, que arrojan continua y perdurablemente la luz pura de su alma, de su sensibilidad, sobre los rebaños humanos. Goya es un plebeyo, el más plebeyo de todos los artistas, por el recio estómago y el fuerte paladar, por la audacia con que arrastró por la corteza terrestre cuanto en esta anida de vulgarismo de pasión, de cóleras y de vengativa justicia; pero es, a la vez, el gran aristócrata del arte porque levantó todo esto hasta las alturas purificadoras, hasta donde sólo llegan, de las miserias y grandezas humanas la cifra, el signo, el lamento doloroso, la exclamación mística o el himno".

Y Stokes confirma, hablando de él: "En la constitución de cada artista o autor de fuerza viril se encuentra escondida una vena de vulgaridad que constituye una parte esencial del bagaje de su intelecto" "Según la salud y aliento intelectual del artista la vulgaridad aumenta o disminuye, abruma o deforma su obra y se convierte en debilidad o aparece simplemente de tiempo en tiempo, dando un mayor poder a la creación".

Todo esto se revela, naturalmente, en la obra de arte. Al contemplar los grabados que hoy se exhiben en esta magnífica exposición, penetramos en un mundo extraño: luces hirientes, que desnudan e insultan, oscuridad dantesca, que esconde fantasmas, sombría arquitectura de paredes inverosímiles y arcos que se cierran como mandíbulas; paisajes absurdos con árboles muertos y rocas amenazantes y colinas de infierno, todo ello sirviendo de fondo a personajes de pesadilla que gesticulan ferozmente.

Mundo baudeleriano, inspiró a Baudelaire :

"Goya, pesadilla llena de cosas desconocidas, de fetos que se cosen en medio de alquilarres, de viejas que se miran al espejo y de muchachas desnudas que, para tentar a los demonios, se estiran las medias".

El psicólogo se siente enormemente atraído por estas manifestaciones artísticas. Su curiosidad se excita ante el misterio que ellas han significado siempre para los comentadores. Cada uno de ellos ha tratado de explicar algo, de justificarlo, de reducirlo a la razón y muchos tratan de creer que lo han hecho. Juan de la Encina, entre otros, habla del "humor" de Goya. Nada hay de humorismo en estas obras, sin embargo. Hay horror, amargura, desazón, angustia. Malraux lo ha visto claro : "Sin duda —dice— es el más grande intérprete de la angustia que haya conocido el occidente". Otros buscan significados, claves. Reconocen algunos de los personajes : figuras de la Corte o del Clero, la Duquesa de Alba, la Reina, y creen explicarlo todo por la intención punzante que trataría de herir, un poco a mansalva. Estos intentos son pobres frente a la realidad profunda de la obra. No puede negarse que en algunos casos hubo relación consciente con la actualidad, pero ella es superficial. Hay algo más profundo, una razón hasta ahora desconocida y que Aldous Huxley entrevé al decir : "¿Qué significan estas cosas? Y quizás la respuesta a ese interrogante es que no tienen significado, en el sentido ordinario de la palabra; que se refieren a acontecimientos estrictamente privados, que ocurren en los niveles más oscuros de la mente de su creador".

El asombro y el miedo llevan a los estudiosos a dudar de la normalidad de estas creaciones. "Lucifer, Belcebú y Legión fueron los maestros", dice Mc Coll y Stokes : "Debe ser un sobrevivir de lo que los revivalistas llaman "el viejo Adán", la naturaleza pecadora del hombre, que puede ser reprimida pero nunca totalmente erradicada". Guerlin se acerca aún más a la realidad : "Estas visiones —dice— son sobre todo las alucinaciones de un soñador que no ha abdicado su lucidez de artista. Fantasmas venidos de lo más profundo del inconsciente, continúan persiguiendo al artista cuando él ha retomado la posesión de sí mismo y se esfuerza por librarse de la impresión trágica". Y Huxley añade : "Estamos en un mundo de demonios, brujas y familiares, medio horrible, medio cómico, pero completamente inquietante, tanto que revela lo que ocurre en las escuálidas catacumbas de la mente humana".

Para tratar de comprender la obra, el psicólogo busca comprender al hombre. Desgraciadamente poco o nada se sabe de la familia y de la niñez de Goya. De sus años mozos sólo nos quedan leyendas de actividades eróticas, de líos con la justicia y la Inquisición, de afán de

aventura tan sugestivas que han llevado a muchos autores, como Chapman y Scheneider, a hacer novelas de su vida, novelas que se entretienen en episodios de superficial atracción romántica o galante, sin penetrar en la complicada psicología del personaje, tan llena de posibilidades.

Si esta vía de estudio se cierra, el psicólogo no tiene más que una abierta : el estudio de la obra misma. Nota, inmediatamente, la tajante diferencia que se encuentra entre la producción artística de Goya en sus años juveniles y la que llena la última etapa de su vida. Entre el pintor de los cartones para las tapicerías, tan llenos de color y de esa alegría pujante de España y el que realizara los grabados, los frescos de la "Casa del Sordo" y las "Pinturas Negras" hay una enorme diferencia. Y esto ya es un detalle psicológicamente interesante. ¿Qué pasó en el artista que produjo este cambio tan decisivo? ¿Puede ello darnos alguna luz para la interpretación de las pinturas mismas?

No podríamos avanzar un paso más en este camino si no contáramos con armas de estudio que nos permitieran un análisis profundo de la obra y nos dieran la oportunidad de deducir de él algunas características del hombre. Freud, el creador del psicoanálisis, no sólo produjo una revolución en la psicología y en la psiquiatría sino que influyó en todas las ciencias del espíritu y nos dió esas armas para penetrar en la urdimbre más profunda del espíritu humano y sacar las deducciones que esa penetración nos permite.

Sabemos bien que el psicoanálisis distingue en la psicología humana dos campos diferentes, pero estrechamente relacionados : por una parte, la consciencia, lo que sabemos de nosotros, lo que está a nuestro alcance y nuestra lógica maneja y, por la otra, el inconsciente, región oscura, desconocida para nuestro saber intelectual, región vaga, tenebrosa y oculta en la que se mueven las fuerzas instintivas en un ebullición de tendencias reprimidas que pugnan por salir a la consciencia, invadirla y dominarla. El psicoanálisis, pues, trata de, dirigiéndose al conocimiento de esa región inconsciente, comprender, a través de ella, las manifestaciones exteriores que, de otra manera, quedarían oscuras. Frente a la obra de arte trata, no de interpretar lo que el artista quiso, lúcida y conscientemente, expresar, sino de descubrir cuáles fueron los impulsos que, desde ese inconsciente misterioso y oscuro, determinaron precisamente que en ese momento el artista se expresara de esa manera. Parte de la base de que ninguna manifestación humana, y, por supuesto, la obra de arte menos que ninguna, está libre de esas poderosas fuerzas inconscientes que determinan nuestra vida y nuestra muerte. He aquí que Goya nos ofrece en las series de sus grabados y de sus di-

bujos la oportunidad de esa penetración, si bien indiscreta e iconoclasta, sugestiva y apasionante.

Desgraciadamente, el psicoanálisis es un buceador de los abismos más hórridos del espíritu humano. Pretende penetrar en los entretelones de nuestro existir y, por supuesto, se encuentra con todo lo sórdido, bajo, vulgar, salvaje, y quizás sub-humano que todavía existe en el fondo del hombre. Su tarea es ingrata y desagradable. Es por eso que con cierto pudor me decido a emprender esa tarea delante de vosotros. Vamos, quizás, a penetrar hasta el punto donde lo más alto del hombre se confunde con lo más bajo, a esa raíz de la obra y del autor llena de perspectivas dantescas. Hagámoslo sin prejuicio y sin temores, y ensuciémosnos un poco las manos si queremos sacar del fondo, a costa de esa suciedad, la redentora luminosidad del conocimiento.

¿Qué significa este mundo extraño que se ve en la obra goyesca? El mismo pintor trató varias veces de explicarlo y de justificarse. "Pero también merece aplauso, dice, el que se aleja completamente de la Naturaleza y consigue poner ante nuestra vista, formas y movimientos que existieron hasta entonces sólo en su imaginación".

Debemos preguntarnos: ¿Cómo llegaron a su imaginación? pregunta que nos hacemos, indudablemente, frente a todo artista y cuya respuesta, completamente satisfactoria, nunca podremos obtener. En el caso de Goya la investigación es tentadora porque el pintor parece ofrecernos en las obras a que nos estamos refiriendo, algo extraído de su yo profundo e invitarnos a explorar, a través de ese algo, inquietante y absurdo, los abismos inconscientes donde debe hallarse una de las fuentes de la inspiración.

Goya nos dice algo de lo poco que él mismo sabía. La placa 43 de la serie de los Caprichos, placa que reproduce, variando algo la composición, un dibujo previo, muestra al pintor dormido sobre su pupitre, mientras una serie de pájaros extraños revolotean a su alrededor y lo miran con ojos obsesionantes y un gato, como sólo los gatos de Goya pueden ser,, está acostado a sus pies. Bajo el pupitre se lee una inscripción que es una clave: "El sueño de la razón produce monstruos".

Sí, el sueño de la razón da salida a los monstruos que, agazapados en el inconsciente, imponen la absurda sinrazón de su fuerza instintiva. De allí la importancia de la obra que estamos comentando. Creo que, aparte de su valor técnico —sobre el que no estoy capacitado para opinar— cada una de estas manifestaciones del genio goyesco hace vibrar cuerdas ocultas en el alma del espectador que, primero disgustado, luego lleno de curiosidad, de asombro y de miedo termina por sentir la fascinación de esa irrealidad tan llena de profunda y angustiadora realidad.

¿Soñó realmente Goya las escenas y los personajes de su obra? El parece afirmarlo. Existe una serie de dibujos a tinta china (264 y 271 y 276 de la colección del Museo del Prado) que reproducen personajes absurdos e inquietantes. El primero lleva una inscripción de mano del pintor: "Visión burlesca" y el siguiente: "Otra en la misma noche", luego: "3ª en la misma", "4ª en la misma", "6ª con pesadilla", "7ª", "8ª" y "9ª". Hay otros dibujos, como el titulado "Mal Sueño" en parecido estilo. ¿Fueron visiones o sueños? La diferencia no tiene mayor interés en este momento ya que en ambos casos estarían mostrando lo que el artista veía durante "el sueño de la razón".

Tratemos de penetrar en ese mundo y, para ello, estudiemos los dibujos y los grabados.

Los dibujos del Museo del Prado nos presentan la actividad de Goya desde 1796 hasta 1828 y podemos seguir en ellos su evolución y ver cómo el mundo asombroso de su inconsciente va asomándose y forzando su mano. Ese mundo se impone ya abiertamente en las aguafuertes: los "Caprichos", serie de 80 placas publicada en 1808, los "Desastres de la guerra", 83 trabajos realizados entre 1820 y 1830; la "Tauromaquia", que aparece en 1824, y los "Disparates", 22 grabados terminados en 1828. A esta serie deben añadirse otras obras de la misma época y con el mismo estilo. Algunos de los dibujos parecen haber sido bocetos que sirvieron para las aguafuertes posteriores.

La contemplación de estas obras nos lleva a un mundo irreal, donde los personajes más estrafalarios realizan las acciones más absurdas, donde la noche y la muerte sirven de telón de fondo para la danza de brujas duendes y pájaros.

Intentemos acercarnos a ese mundo y analizarlo. Los seres que lo pueblan son inquietantes todos: hombres estúpidos, mujeres baratas, monstruos, parte humanos, parte animales entre los que se destacan principalmente las viejas y los pájaros.

Los pájaros de Goya son seres de horror. Entre los dibujos a lápiz encontramos uno típico (número 391 del Museo del Prado). Cuerpo, cabeza y garras de lechuza, pico fuerte y abierto, alas de murciélago y esos ojos grandes, duros agresivos que veremos mucho. Sobre él cabalga una mujer. Pero son los pájaros de los grabados los verdaderamente obsesionantes. Ya hemos visto, los del "Sueño de la razón", que se repiten en la placa 45 y, más horribles en la 46 y la 65, en la 68, en la 72 y la 75, para aparecer nuevamente en los "Proverbios o Disparates". Algunas veces esos pájaros son reemplazados por seres alados, monstruos con rasgos humanos y expresiones indescriptibles (placas 46, 48, 51, 58, 66, 69, 70 de los Caprichos). Al lado de estas figuras horri-



1806.—CAPTURA DEL LADRON MARAGATO
(Lucha por la posesión de la escopeta).



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

bles, agresivas y brutales, Goya dibujó otra clase de aves muy diferentes : son esos infelices pajarracos a los que dos mujeres jóvenes y dos viejas echan a palos pues "ya van desplumados".

Los otros protagonistas son las viejas. Viejas simiescas, desdentadas, de arrugas repulsivas y actitudes equívocas; viejas deformes rodeando a muchachas fáciles o participando en alquedarres siniestros, donde se comen niños. Celestinas y brujas, las viejas de Goya desconocen todo lo que la edad puede poner de sereno, respetable y bello, en una mujer. No es difícil sospechar lo que estas figuras representan. En tres de los "Caprichos" el pintor da específicamente a sus viejas el papel de madre. En el 16 un ser, visto de espaldas, jorobado y miserable, enfrenta a una maja. La leyenda dice : "Dios la perdone : y era su madre". Y el comentario del mismo Goya explica : "La muchacha abandonó su hogar muy joven. Su noviciado fué hecho en Cádiz y de allá se fué a Madrid. Allí ganó la lotería. Está paseando en el Prado y una bruja sucia y horripilante le pide limosna. Ella la echa, pero la vieja la persigue. La insensible niña se vuelve y—quien lo creyera—la pobre vieja era su madre".

La placa 31, muestra una joven en primer plano, estirándose las medias, mientras, al fondo, una vieja siniestra, envuelta en un manto, y con un rosario en la mano, "ruega por ella". El comentario del pintor dice : "Hace bien al hacerlo que Dios le dé suerte, la libre de sufrimientos, prestamistas y policías, que la haga hábil y cuidadosa, despierta y lista, como su santa madre". La placa 65 nos muestra una mujer gorda, desnuda, llevada a cuestras por monstruos y escoltada por pájaros y gatos, los pájaros y gatos de Goya. La leyenda dice : "¿Dónde va mamá?" y el comentario : "Mamá está enferma, se va a pasear. Quiera Dios que sane".

Los pájaros de Goya son, claramente representaciones de instintos, pulsiones sexuales reprimidas. Revolotean alrededor de él, ensombrecen con sus alas todos los momentos y lo hipnotizan con sus ojos alucinantes. Ello es claro en algunos de los cuadros. En el "Capricho" numerado 20, que ya hemos visto, en el ángulo superior derecho hay dos pájaros claramente en un acto sexual. En la placa 72 cuatro monstruos alados persiguen a una mujer, mientras Goya comenta : "No te escaparás. Nadie se escapa cuando quiere ser cogido" y la placa 75 muestra una pareja atada por la cintura y las piernas, mientras un pájaro monstruoso se halla sobre ellos, pisando la cabeza de la mujer. Goya llama a este dibujo : "¿No hay quien los desate?", y glosa : "Un hombre y una mujer están atados. Tratan con toda su fuerza de libertarse y piden ayuda. Si no me equivoco son dos personas que se casaron a

la fuerza". En varios casos (placas 48 y 65 de los Caprichos, dibujo número 391 del Museo del Prado) una cabeza de pájaro ocupa el lugar de los órganos sexuales de algún personaje de aquelarre.

Pero, sin embargo, en la acción de estos personajes, poco hay de genital. La intención de muchos de ellos lo es, pero predominan más bien manifestaciones desviadas del instinto.

Y aquí debemos recurrir, nuevamente, a los conocimientos psicoanalíticos y meternos en ese mundo desagradable y siniestro de la vida instintiva profunda. Para el psicoanálisis la sexualidad engloba muchas actividades que son distintas de la normal. Entre ellas hay manifestaciones que se relacionan con otras funciones fisiológicas, como la defecación. No puedo, y no quiero, entrar en esta oportunidad al estudio detenido de estos descubrimientos psicoanalíticos pero, arriesgando el exponerme a la justificada reacción de disgusto y rechazo que el tratar estos temas produce, tengo que referirme a ellos ya que es la única manera de alcanzar una comprensión de los que Goya expresaba, inconscientemente, en su producción artística.

En los grabados hay una serie de manifestaciones relacionadas claramente con lo que el psicoanálisis llamara erotismo anal. La placa 19 de los "Caprichos" es clara. En la número 25 un niño con las nalgas desnudas es azotado por una vieja con feroz expresión; en la 26 dos mujeres semi-desnudas se han puesto sillas en la cabeza. Goya comenta: "Ya tienen asiento". La placa 58 tiene la inscripción: "Trágala perro" y es de notar nuevamente la expresión del personaje, portador de una enorme jeringa, que repite la intención de la placa 19. En la 17 de los "Disparates", en medio de varios personajes inverosímiles se halla uno, en la sombra, acurrucado, con otra gran jeringa en las manos y en la 19 de la misma serie hay un gigante con un palo enhiesto, mientras otro, en el primer plano, se protege el ano. Para no citar más que los de significado obvio, me referiré a otro grabado, nombrado: "Le clystére", por Delteil, donde un mono levanta la cola de otro mientras un tercero se prepara a ponerle un enema con una jeringa.

Hay muchos otros ejemplos de esa insistencia en lo anal, como el dibujo 292 del Museo del Prado que tiene por título: "Edad con desgracias" y muestra a un viejo con los pantalones bajos y claras muestras de incontinencia fecal.

¿Por qué esa insistencia en el mismo tema? Para el psicoanálisis el significado es claro, significado que se confirma si contemplamos otro aspecto de estas obras: el sadismo. En todas las series, pero especialmente en los "Desastres de la Guerra", campea un sadismo horripilante. Goya se goza en los detalles más terribles: cuerpos despedazados,

empalados, colgantes; miembros y cabezas aparte, sangre, destrucción, violencia inenarrable. En la placa 28, un personaje con expresión verdaderamente libidinosa, se prepara a introducir una pica en el ano de otro que yace desnudo boca abajo; en la placa 33 dos soldados separan las piernas de un hombre sin ropas, mientras un tercero corta el periné con una espada. Y este sadismo impregna todas las series: duelos en los dibujos del Prado, monstruos que comen seres humanos, brujas que se preparan a devorar niños, él se muestra crudamente a través de toda su evolución.

Tratemos de buscar, en una visión sintética un camino de comprensión de esas características de la obra goyesca. Sabido es que el psicoanálisis considera que el mecanismo de sublimación instintiva juega un papel importante en la producción artística. En este caso ello no puede negarse. Que Goya daba salida en esas obras a impulsos inconscientes, es claro. Como Malraux lo hace notar, dibujaba sin plan previo y, solamente después de terminado el trabajo, buscaba un nombre para subrayarlo. Y lo que produjo confirma claramente lo que la teoría freudiana había ya señalado en manifestaciones tan distintas como la niñez, la neurosis y la caracterología. El psicoanálisis afirma, que, antes de llegar a la madurez del instinto sexual, el ser humano pasa por una serie de etapas inmaduras en las cuales su placer está fijado en distintos órganos y sistemas. Una de esas etapas es la llamada, precisamente, la *anal-sadista*, en la que las manifestaciones libidinosas se encuentran en el sadismo y en el erotismo anal.

He aquí, pues, que la obra que estamos comentando nos permite descubrir en el artista características perfectamente definidas que nos autorizan a considerarlo como un individuo cuya evolución instintiva, imperfecta e inmadura, sufrió fijación en una de las etapas por las que el instinto sexual pasa antes de llegar a la normalidad adulta. Freud describió con el nombre de carácter anal, precisamente, los rasgos de personalidad de algunos individuos que presentan esta inmadurez: se trata de personas irritables, gruñones, puntillosas, terriblemente ahorrativas y obstinadas. Estos calificativos pintan a Goya y confirman nuestro diagnóstico.

Pero, una pregunta viene inmediatamente a la imaginación. ¿Cómo puede haber sido Goya un inmaduro sexual, un individuo fijado en etapas no adultas de la evolución instintiva cuando sabemos que fué un libertino, famosos por sus aventuras galantes y por su erotismo genital? Creo que ello, en lugar de ser una objeción, confirma nuestras suposiciones. En muchos casos de fijación sádico-anal los impulsos correspondientes a esta etapa quedan reprimidos en el inconsciente, mientras cons-

cientemente son compensados por una actividad genital notable. Este equilibrio, sin embargo, es muy inestable y se rompe cuando cualquier acontecimiento de la vida altera las condiciones artificiales en que se desarrollaba. Goya fué un libertino, sí, y compensó con unos fuegos artificiales de actividad genital la real inmadurez de su evolución libidinosa. Pero cuando, los últimos años de su vida, se altera bruscamente toda su situación, cuando la Duquesa de Alba muere en 1802 y, en 1804, desaparece también la esposa, Goya casi sordo, amargado, y asqueado de la vida que hasta entonces había llevado, se hace más reconcentrado y su mundo se puebla de fantasmas. No es difícil comprender cómo, ante la desaparición de las dos figuras señeras de su vida genital, se destruye su inestable estructura libidinosa y aparece una regresión a la etapa anal-sádica y, con ella, el impulso a dibujar y pintar como lo hizo. Es el retorno de lo reprimido.

Comienza así el camino de su introversión, de su volverse hacia su propio inconsciente y dejarse dominar poco a poco por los fantasmas que de él venían. La pulsión inconsciente guía su mano hacia la creación de un mundo mágico e incomprensible, mundo pre-categorial y absurdo, que nos recuerda el del esquizofrénico. La regresión continuaba y fué interrumpida sólo por la muerte.

He hablado de esquizofrenia y ello podría hacer pensar en una sujeción diagnóstica. Nada más lejano de mi intención. Aparte de sus obras no sé que haya en Goya algo que nos haga pensar en una enfermedad mental definida. Buscando datos a través de la abundante bibliografía he podido apenas hallar vagas referencias. Guerlin dice: "Durante toda su vida estuvo, en efecto, sujeto a singulares crisis nerviosas. Pasaba sucesivamente por períodos de excitación enfermiza y depresiones prolongadas". Zapater refiere que le decía que pidiera a la Virgen le concediera ganas de trabajar, porque estaba muy deprimido. Estarico insiste sobre el insomnio pertinaz de sus últimos años; Mayer expresa: "Goya sufrió de irritabilidad nerviosa, que tomó la forma de falta de interés en el trabajo" y Gómez de la Serna refiere: "Don Francisco está enfermo, agravado aquél mal misterioso que le había de matar varias veces y que él llamaba "el insulto", especie de ataque cerebral contra el que solía usar la valeriana".

¿De qué murió Goya? Nadie lo sabe aún. Los diferentes médicos que han tratado de estudiar los síntomas y las características de su mal no han logrado ponerse de acuerdo. Muchos de ellos creen descubrir como causa fundamental de sus trastornos una vieja lués, adquirida en sus años juveniles.

¿Luético? ¿Maníaco-depresivo? ¿Epiléptico? ¿Esquizofrénico? Sería ridículo tratar de encasillar su arte en estrechos marcos. Creo que fué un inestable, hipersensitivo y atormentado como, por otra parte, casi todos los genios artísticos.

No terminaré sin hacer una aclaración. Así como, al decir que una estatua fué hecha de barro o que el bronce de otra salió de fundir desechos, no pretendemos desmerecer la obra de arte ni explicar el milagro de su realización, así, al estudiar ciertos aspectos del mecanismo psicológico de la producción genial no creo haber descubierto el secreto de su génesis. Millones de seres arrastran por el mundo una fijación anal-sádica y millones regresionan a niveles inmaduros de la evolución libidinosa, pero sólo ha habido un Goya que supo hacer de ello escalera para elevarse hacia lo sublime.

Y esto nos lleva a considerar otro aspecto importante. La obra motivo de estas líneas fué grande, original, poderosa, pero ¿fué bella? El dar respuesta a este interrogante sería penetrar en la filosofía de la Estética. Nos contentaremos repitiendo la profunda frase con que Hans Sachs corona su estudio sobre "Belleza, Vida y Muerte": "Beauty is life dancing—but dancing to the tune of death".



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Goya, el Grabado y la Técnica

JUAN MANUEL UGARTE ELESPURU.

Sea también nuestro más agradecido aplauso, para la Asociación Española de Artistas Grabadores que han reunido ésta importantísima muestra del grabado. Para las entidades nacionales auspiciadoras de su exposición en Lima y para la Dirección del Museo de Reproducciones de la Universidad Mayor de San Marcos que la acogen.

Es a ellos a quienes debemos esta singular oportunidad doblemente excepcional, tanto por la calidad que la amerita, como por lo raro en nuestro medio.

No estamos habituados al trato continuo con el arte de grabar, porque el grabado tiene en nuestro país escasos cultivadores. Se puede decir, sin pecar de exagerados, que su difusión es nula, poco menos que general su desconocimiento y mayor aún, la falta de noticia sobre sus técnicas y procedimientos.

Ni la estampa aislada, ni el libro ilustrado, son productos generalizados entre nosotros. Carecemos, en este aspecto del Arte, de una tradición nacional que nos obligue, de solicitud que nos impulse, de producción actual que nos interese.

Al parecer, nuestros artistas no se sienten mayormente atraídos hacia la estampa grabada, como medio de expresión en sus quehaceres creativos.

Sin embargo, en las esferas populares provincianas, se practicó, y se practica aún, el grabado en madera a la fibra, como auxiliar de las modestas publicaciones pueblerinas. Pero son estos grabados elementales manifestaciones de un conocimiento primario, que no ha podido alcanzar categoría, ni crea interés permanente.

Por ello, debemos considerar el arribo de ésta interesantísima muestra del grabado español, como utilísima cooperación para formar un criterio, tanto como un aleccionador ejemplo de laboriosa y sabia

dedicación a tan noble actividad artística, cuyos sabrosos frutos tenemos hoy a nuestro alcance, para regalo y docencia de nuestro paladar estético.

Pero es de temer que tan importante acontecimiento no sea debidamente aquilatado en toda su trascendencia. Acallados los aplausos tras las brillantes disertaciones; apaciguada la curiosidad diletante, calmos los trajines de la novedad, queda un espacio de silenciosa contemplación en el espectador bisoño. Es el instante en el que se sitúa ante la estampa contagiado del entusiasmo apologético de críticos y conferenciantes, resonantes aún en sus oídos las exaltadas voces laudatorias, va a buscar por sí mismo la confirmación de lo escuchado, a valorar "per se", las estampas, sin más guía que su juicio personal. Peligroso momento ese. Los rotundos adjetivos pierden su capacidad convincente, surgen desde la niebla del desconocimiento, la duda, la perplejidad y finalmente el aburrimiento.

Contribuyen al desencanto muchos factores, entre los que se cuentan principalmente la cantidad de piezas que solicitan simultáneamente su atención y su casi uniforme monocromía, la pequeña dimensión que exige proximidad, recogimiento, casi diría, intimidad en la gustación, que sólo puede surgir del captar calidades, cuya belleza estriba en tenues matices de factura.

Si todas las artes, para ser apreciadas debidamente, exigen un gusto depurado o un instinto orientado por sucesivas experiencias: el grabado, que no cuenta en su abono con las impresionantes sugerencias del color, ni la elocuencia arrebatadora del arabesco de gran estilo, pide para su gustación, más que en cualquier otra arte, al conocedor. Aquel conocedor que sepa descubrir en el limitado espacio de la lámina, la callada musicalidad de su lenguaje, comprender y desentrañar las exquisiteces de sus logros, los vericuetos de sus soluciones técnicas.

Pues bien, ello sólo se puede alcanzar teniendo noticia, aunque sea somera, de su naturaleza, conociendo sus procedimientos, sabiendo de sus maneras.

Goya, el grabado y la técnica, es el título de ésta disertación en provecho de una comprensión más clara, vamos a invertir el orden, empezaremos por la técnica, seguiremos con el grabado y terminaremos con Goya.

Mucho me temo que voy a ofender, al intentar un análisis a vuelo de noticia sobre la técnica, del grabado, a los que aquí me están escuchando y son conocedores o profesionales, les pido disculpas; pero creo que esto es fundamentalmente necesario para poder fundamentar

mis razones cuando entre en el terreno del enjuiciamiento y la comparación. De otro modo podría no ser entendido o al menos mal interpretado.

Dos son las características primordiales que diferencian la estampa grabada del cuadro pintado o la hoja dibujada. Una es su naturaleza indirecta, pues el artista no labora sobre el papel en que vemos la imagen expuesta, sino que ésta, es la resultante de la transportación por medio de la presión, de un origen trabajado sobre la superficie de una plancha de metal, taco de madera, u otro material que sirva al mismo fin.

La segunda característica es su multiplicidad, pues con la misma plancha se pueden sacar miles de copias idénticas.

En todos los casos el grabado es trabajado sobre la superficie pulida de una plancha, en la que la herramienta del grabador dibuja determinados trozos. Plancha que se somete luego al entintado, se le superpone una hoja de papel y ambos, papel y plancha, se pasan por la presión de un tórculo o prensa, el cual hace pasar a su vez por impresión, la tinta contenida en la plancha, a la superficie del papel.

Dos son también las ramas principales de este tronco inicial. Una es aquella en que la superficie a trabajar es ahondada por la herramienta, de modo que al entintar por medio de rodillo, que corre paralelo a la superficie, éste deposita la tinta tan sólo en ella, quedando en consecuencia lo ahuecado, libre de entinte.

Al imprimir, todo aquello que fuera hondura aparecerá como blanco en el papel; quien tomará tinta solamente de las partes superficiales que no fueron rebajadas. Este es el grabado en madera, linóleo o metal, trabajado en ese temperamento.

En la otra familia, el procedimiento es inverso. La herramienta incidirá la superficie de la plancha con el fin de que la tinta sea introducida en los surcos dejados. El entintado se realiza, no con rodillo, sino ponceando, para que la tinta penetre en las honduras. Luego se limpia cuidadosamente la superficie, para que ésta no macule la blancura del papel, que sólo debe ser teñido por la tinta contenida en el rayado. Ocasionalmente se recurre a dejar partes mal limpiadas en la superficie, para que proporcione en la impresión, veladuras y efectos. Este es un recurso algo ilícito, muy usado en los tiempos modernos.

Pertenece a esta manera la llamada puntaseca, procedimiento en el cual la mano del grabador presiona por medio de un punzón de acero la superficie de la plancha, de modo que del regulado de estas presiones, queden incisiones más o menos pronunciadas, que se traducirán luego en valores de densidad o delicadeza.



EL PRENDIMIENTO DE CRISTO (Detalle).



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

En aguafuerte, se usa la misma herramienta de incisión, pero en este caso, ella dibuja apenas rascando la superficie del metal, previamente protegida de un barniz adhoc. De esta manera, levanta tan sólo dicho barniz, sin afectar mayormente el metal subyacente. Terminado el conjunto de trazos, se sumerge la plancha en un compuesto de ácido nítrico y agua, llamado aguafuerte, el cual ataca al metal en todos los lugares que no están protegidos por la cobertura del barniz.

El entre cruce de los sucesivos rayados, el tiempo de los baños; y diversos recursos de rebarnizados, nuevos rayados y baños de diferentes duraciones, labran en la superficie metálica, un entramado de surcos, finos y débiles unos, hondos y anchos otros, que al entintar la plancha por el ponceado y luego limpiarla cuidadosamente, dejará en la impresión una infinita y rica variedad de valores que van desde el blanco inmaculado del papel hasta los negros más intensos.

La técnica del aguafuerte ha variado poco desde su aparición. Si bien se han agregado otros procedimientos, derivados del uso del ácido mordienta, como la Aguatinta, la cual consiste en espolvorear sobre la plancha de metal, una resina, de modo que la cubra uniformemente. Sometida luego al calor, los granos de resina se funden y endurecen. Al sumergir la plancha en el ácido, éste atacará al metal al través de los espacios intergranulares de la resina.

Cubriendo la plancha con pinceladas de barniz protector, se preservarán a voluntad del mordido las partes que se desea y por la combinación de sucesivas mordidas y protecciones se logra al entintar diversos grados de negrura desde el blanco puro al negro profundo. Combinada con el rayado del aguafuerte y como su colaborante, se usa esta técnica. Aunque también puede presentarse sola y por sí misma.

La manera Negra es una técnica en la que se labra, por granecado a fondo, la plancha, hasta dejar un tono negro total. Luego, con el auxilio de un pulidor, se va debilitando los negros por raspado, obteniéndose así grises de transición y hasta blancos fuertes, si el raspado es a fondo.

Semeja esta técnica a un dibujo sobre papel, que se ennegreciera a carbón para luego sacar con el borrador valores a voluntad.

En el grabado a color, son varias las planchas que se usan, una para cada color. Al imprimirse sucesivamente sobre una misma lámina, dejan en ella cada cual el suyo, separados o superpuestos. Se consigue así un conjunto variado de tonos y valores, que luego se refuerzan con la última impresión en negro.

La litografía no es estrictamente grabado pues en ella ni se incide ni se rebaja, sino que se fija el dibujo de un lápiz graso en una

piedra o superficie metálica adecuada. Por medio del ácido nítrico clorhídrico y agua gomosa, se insensibiliza la superficie, la cual lavada; sólo tendrá la tinta de la impresión en las partes que el trazo grasoso del lápiz impidió la acción insensibilizadora.

Para la litografía a color se procede como en los demás grabados, por varias planchas.

La Monotipia consiste, tal como su nombre lo dice, en un solo ejemplar, resultante de dibujar o pintar sobre la plancha la imagen y someterla sin más trámite a la presión con lo cual pasará lo pintado al papel. Sobre los efectos conseguidos, a veces se superpone la impresión de punta seca o aguafuerte, para dar a éstos efectos de color, sin recurrir a los engorrosos trajines de las planchas múltiples. Es éste un método libre, que participa del grabado y la monotipia, pero no es estrictamente ni uno ni otro.

En el grabado a Buril, no interviene el ácido mordiente, su principio es similar al de la punta seca, pues es la mano y sólo la presión de la mano del grabador, la que determina la fuerza y expresión de las líneas. Se diferencia de la punta seca en el uso del buril, herramienta corta, de mango aperillado y hoja de acero, cuya punta está cortada en diamante o bisel. Hay diversas formas de buriles, cada una eficaz para los efectos correspondientes.

Naturalmente, se preguntarán Uds. Si todo es grabado, a qué obedece esa variedad de procedimientos, más aún, si constatamos que unas maneras son más dificultosas que las otras?

La diferencia de los procedimientos, además de las preferencias temperamentales de cada grabador, obedece principalmente a necesidades de vehículo expresivo y calidades de textura.

Todos los procedimientos no son aptos para todos los temas. La voluntad de forma necesita de determinados resultados objetivos para sus fines. Expliquémonos.

La punta seca, por ejemplo, deja un trazo aterciopelado mórbito en el papel, el buril, en cambio, destaca la precisión lineal con una virtualidad descriptiva que no permite los efectos de contrastes demasiados intensos. En los grabados a Buril, aun en aquellos en que la mano del grabador fuerza el procedimiento con un juego variado de valores en el manejo de sombras y luces, siempre campea una claridad que delata la original blancura del papel soportante.

En el entrecruzado de las virgulillas, el buril impone contención al temperamento, limitación al nervio creativo, sentido de medida a la vehemencia.

Oficio ímprobo, anterior en su aparición a las otras maneras de grabar el metal, fué muy cultivado antaño, cuando el artífice concienzudo era la base del artista creador.

Su práctica, decae con la aparición del aguafuerte, a fines del siglo XVI. Queda relegado al uso de los grabadores de reproducción. En esas limitadas manos artesanas, llegará a sombrosas posibilidades de minucia, perderá su pureza primigenia, hasta languidecer en perfecciones de aburrimiento.

Lo sustituye en la preferencia de los creadores, el agua-fuerte procedimiento más flexible que se adapta mejor a las urgencias del temperamento barroco.

Con el ocaso del buril, queda el aguafuerte como el señor indiscutido del arte grabador. Más rico en posibilidades de su factura, sus calidades lineales presentan con la irregularidad de sus márgenes desigualmente mordidos por el ácido, una sensualidad plástico-objetiva inigualadas por ningún otro procedimiento. Sirve maravillosamente a la sensibilidad moderna desembarazada del rigor tectónico de la armonía lineal renacentista, le permite, en cambio sumergirse en el revuelto mar de la apasionada interpretación del universo visible.

Su amplísimo registro, posibiliza todas las aventuras de la luz y las sombras, relega al papel soportante a la simple misión de encuadre, le arranca todas las características de su inerte naturaleza; lo violenta hasta convertirlo en titilante luz o lo rechaza hasta las últimas posibilidades de la penumbra.

Jinete en este corcel fogoso, el grabador se lanza a la conquista de todos los horizontes, de todas las fantasías. Los recursos de su técnica desenvuelta y liberal le permite la expansión sin control, casi sin límites.

Dos espíritus irreconciliables se oponen en estos dos procedimientos. De un lado, en el buril, el método y la claridad, el oficio paciente y el rigor conscientes, como moderantes contrapesos, a los impulsos de la creación.

Del otro, en el Aguafuerte, la violenta y leberrima voluntad de factura, el gusto por todo lo que hay de particular en la interpretación. La voluptuosidad en el manejo de un elemento caprichoso, el ácido mordiente, al que hay que reducir a dócil servicio.

Pero no quisiera que mis palabras se interpretasen como que el aguafuerte es cosa librada a la casualidad.

Ahí está el barniz protegiendo la plancha, el punzón dibujando sobre la morena superficie del cobre barnizado, el ácido mordiente listo para emplear su ataque corrosivo.

Son tres fuerzas cuyas potencias ciegas nos ofrecen sus servicios. Cada una de ellas tiene su poder y su misión: juntas, controladas, dirigidas van a provocar la aparición del milagro. Es verdad que dejan margen a la casualidad. Pero así están ellas, cada una celosa de su fuerza dispuestas a oponerse más de lo necesario en la resistencia o pasarse inmoderadamente destructoras en el ataque. Por encima de ellas, como un taumaturgo alquimista trajinando el contenido misterioso de sus probetas, el grabador debe manejarlas; soltándolas en la justa medida en que cada una sea necesaria, desviando su congénita avidez de predominio, regulando su ansiosa voluntad de aniquilación.

En cuanto este caos aparente sea provocado, guiado y medido por el grabador, los resultados serán aceptables. De otro modo, las opacas sombras del fracaso o las desvaídas luces de la ineptia, campearán irresolutas e irresueltas en la estampa abortada.

Cada procedimiento genera su estilo, como cada propósito escoge su procedimiento. Cada época histórica también, elige el estilo y procedimiento, que más le conviene.

La humanidad está siempre en trance de alumbramiento, cuando decae en algún lugar, resurge en otro, favorecida por el juego cambiante de las circunstancias. Cuando los factores determinantes se dan ¡la oportunidad aparece!

El genio de la creación humana puede cambiar de país, de época, con ello cambiará de nombre y de aspecto, tal vez también de naturaleza. Puede ser Ciencia y Literatura en un momento. Música en otro, Escultura o Pintura. Todas son facetas de una misma fuente generatriz. Un equilibrado juego de balanzas mantiene las fuerzas en ascenso o descenso. Unas en la luz, mientras otras fermentan esperando su oportunidad en la entraña.

En cambio en otros lugares, hasta el pasado inmediato liminarias, el fulgor se debilita, languidece, se va convirtiendo en sombras y remedo de lo que fuera antes plenitud y verdad.

En determinado momento de la historia y en determinado lugar del espacio geográfico, el Demiurgo derrama, generosamente, circunstancias favorables para ésta o aquella forma de creación. Surge inmediatamente, ahí mismo, un vigoroso movimiento, nacen los individuos especialmente dotados para esa tarea, encuentran la posibilidad de su desarrollo.

Es el representativo. Aquel a quien los dioses han designado en la ancha base de sus congéneres, para situarlo en la aguda cima. Si individualidad reuniera en un fajo, los anhelos, las creencias, las pasiones, todas las características de su grupo y su tiempo.

En el lenguaje del grabado hay tres hombres que cumplieron esta misión. Pertenecen a tres tiempos equidistantes, a tres momentos diferentes. Son ellos: Alberto Durero en la Alemania casi renacentista. Rembrandt van Ryn en la Holanda casi barroca. Francisco Goya en la España casi contemporánea.

El primero en el acontecer es Durero, hombre aupado sobre dos siglos; el XV que finiquitaba y el XVI que nacía. Entre dos tiempos de la historia la Edad Media que se iba, y el Renacimiento que triunfaba.

Nace en 1471, muere en 1528. Este alemán de Nuremberg es espiritualmente todavía un medioeval, sabemos que el Renacimiento tarda en impregnar a la Germania. Pero fué por su educación, completada en Italia, un renacentista.

Su arte vive ésta dualidad. El lleva al través de los Alpes su acuciosa voluntad alemana de saber, absorbe en los centros de la cultura Italia de ese tiempo, todo lo que convino y nada más; pero nada menos. Retorna al terruño, llevando en su alforja los libros de medida del fraile Paccioli, en su espíritu el sentimiento de la claridad y la armonía esa "Divina Proporción" que es la mayor gloria del Renacimiento en Italia. Pero también la mística de la concepción integral y numérica del universo, microcosmos.

Practicó el grabado sobre metal, también la madera, con el buril aplica la técnica imperante en su medio, que era robusta y viviente tradición en los burgos gemánicos.

Consiste esta técnica en un meticuloso incidido de prodigiosa regularidad en el trazado, siempre dentro de las posibilidades del procedimiento, respetando escrupulosamente la verdad del papel, sin forzarlo con claro-oscuros intensos, discreto en la acentuación de los contrastes.

Durero grabador, supera en habilidad técnica y fuerza creadora a todos sus contemporáneos. Ni antes ni después, nadie le iguala en la pureza de su dicción ajustada perfectamente a las necesidades de su mensaje.

Pasma analizar trozo a trozo esa maravillosa calidad táctil de sus estampas. La finura y precisión de su mano para recrearse en las más sutiles relaciones de presión y dirección de las líneas, las delicadezas de sus discretos acentos; la fuerza expresiva de sus blancos realzada por la orquestación melódica de sus medias tintas de sus trazos entrecruzados. Nada hay de agitado ni nuevo en sus formas. Su tiempo no necesitaba de quién innovara, porque era un tiempo que cumplía su proceso de madurez y plenitud. Todo en su estilo es limpio, de una tranquila pureza, reflejo de corazón probo y una alma grande, pero

también de un universo floreciente en su ascensión, en el que el hombre no había descubierto todavía plenamente su significado como individuo y cumplía su tarea dentro de las normas gregarias del alma colectiva.

A fuer de renacentista, fué al mismo tiempo que un pensador con ribetes de filósofo y escarceos ocultistas, un gran técnico. No se concibe, entonces la justificación de irregularidades en el estilo ni imperfecciones en la realización, por prejuicios de personalidad. Los altibajos justificados por el yo pasional del artista moderno, hubieran llenado de estupor al entendimiento riguroso de estos artesanos del genio.

Han transcurrido una centuria. El Renacimiento Italiano cumplió su ciclo vital, ahora es a su vez un sepulcro blanqueado en el que se refugian todas las senilidades.

De su pasión dominadora ha engendrado en la Academia, un vástago ecléctico, gesticulante y pomposo; el Manierismo, personaje viajero que invade con su gesto teatral y declamatorio, todos los círculos del buen gusto de la Europa de entonces.

En las tierras bajas de Holanda donde habita un raza flemática y fuerte, pacienzuda y pugnaz, la reacción antitaliana encuentra su más cabal personero, en el más grande de sus pintores: Rembrandt. De espaldas al discurso sonoro y teatral del Manierismo, él habla en su obra un lenguaje sordo de tenebrosas raíces; hecho de púrpura y lodo, de oro y andrajos, como esos mendigos harapientos de colorida miseria, a los que su luz misteriosa, fuertemente concentrada en un punto presta un fulgor rutilante de gemas en la penumbra.»

Así es su vida: fantasmagoría. Así son sus obras: fantasmagoría, así es su técnica, la más extraña y misteriosa que paleta alguna haya tenido hasta entonces, cargada de aceites viscosos, de materias putrescibles, en la que los relieves del empastado hacía decir a sus contemporáneos perplejos, que sus retratos podrían colgarse por la nariz. Una mezcla de zaquizamí y palacio, de opulencia de la miseria y miseria de la opulencia, palpita en la obra inquietante del pintor de Leyden. En su obra grabada, reverbera el mismo espíritu al conjuro del más prodigioso manejo de los valores del rayado cuyas sutiles vibraciones de matices, hacen aparecer las transiciones del blanco puro, al negro más negro, que grabador alguno haya logrado, como si el color hablara también en las monocromas estampas.

Rembrandt; es el genio inigualado del aguafuerte. Ni antes ni después hay quien lo supere. Así como en Durero el buril encontró intérprete, en Rembrandt, procedimientos y hombre, se encuentran y se

completan. De no haber existido el pintor de Leyden, el aguafuerte estaría aún por lograr su plenitud.

¿Cómo fué el medio en que se desenvolvió sus facultades? Era un hombre del siglo XVII, hijo de la próspera Holanda, enriquecida con el tráfico colonial, cargada de las glorias de sus campañas de liberación. Al amparo seguro de un estatus político sólidamente constituido. El arte de este pueblo, es un arte civil de moderada dimensión, comenta preferentemente las contingencias de la vida corriente y diaria; se concreta al análisis de lo particular. Con Holanda, la pintura de género y el paisaje, estas dos manifestaciones del intimismo, alcanzarán una glorificación tal, que irradia hasta nuestros días.

En las artes del grabado, se practica una técnica libre. Pero es a Rembrandt a quien le toca dar el carácter definitivo. En sus manos el punzón grabador atropella todos los procedimientos conocidos, donde los otros ponen moderación, él pondrá espontaneidad, audacia, fiebre. Sus nerviosos entrecruzados crean un universo de misteriosa penumbra, delicada, tenue, lóbrega, con lobregueces de caverna.

Son sus láminas, piezas que hay que gustar a la mano, si es posible con la ayuda de la lupa, que nos denuncie sus gradaciones apenas perceptibles, la exquisita calidad de sus matices, para sorberlos como un licor especioso, lenta, suave, voluptuosamente.

¿Cómo era el hombre? No tuvo la gregaria unidad de Durero. Fué un rebelde. Un rebelde en la dimensión que era posible en su tiempo. Fué un rebelde del espíritu. No se espere de él, la gesticulación y el grito, porque su rebeldía lo es en el plano individual hacia lo interno del ser. Fué vejado e incomprendido, no se quejó. En su obra nada se refleja de las contingencias amargas por las que tuvo que atravesar el hombre. El pintor vive ajeno a su problema externo como persona.

También fué un solitario. No se le ve unido a la figura de ningún príncipe, carece de brillo cortesano, si trató a personajes que posaron para él, fué en el plano del encargo, no figura entre los familiares y pecheros. Tampoco usufructuó de los favores del valido. Resistió al ambiente que dejó de comprenderlo, después de haberlo ensallado, sobrellevó con estoicismo el deshonor y la miseria finales.

Rompe el molde del pasado sin importarle los trastornos que esto le acarrea. Los encargos que comienzan a escasear, los amigos que comienzan a huir, los discípulos que desaparecen, los mecenas que se retraen. Pero él, impasible, cotidiano en su esfuerzo que no detienen ni las más duras adversidades, abre las puertas y avienta al futuro, una nueva concepción de la pintura.

31 de marzo de 1746. Hoy nace en un pueblecillo aragonés: Francisco Goya y Lucientes. De su paso por la vida desde ese día hasta su muerte el 16 de abril de 1828, en tierra francesa, nos queda un ejemplo de vitalidad asombrosa, identificada con el genio altivo, vivaz y contradictorio de su raza. Pero, cómo era aquella España que le trajo al mundo?

Era como fué, como es y como será. Tierra dura, donde del cielo parece más alto cual ninguno, lámina de pulido acero, de un gris azulado y dura luminosidad con rebrillo de navaja, Amarga en su rostro jaro, abrupta de contrastes, meseta y serranía, se enfrentan bruscas, perpendiculares, agrestes, como los ruinosos muros de esos castillos que levantan su amenazadora mole sobre las tierras reseca, solos, sin pueblo que les de calor, vigías de horizontes, guardianes celosos, místicos de la fuerza y la altivez, a lo lejos unas casuchas parduzcas se recuestan a la sombra de chopos centenarios.

"Tierra vieja del cantil y la pena" le cantó García Lorca

La hermosa tierra de España
Adusta fina y guerrera,
Castilla de largos ríos
tiene un puñado de sierras
entre Soria y Burgos, como
reductos de fortaleza,
como yelmos crestoados
y Urbión es una cimera.

Aquí en el verso de Antonio Machado, está el paisaje de España. Es verdad que no toda es así ¡Oh dulces rías gallegas contorneadas de verdes colinas! ¡Valencia de huertas policromas! ¡Andalucía de plateados olivares! Vasconia, ondulada arcadia, con sus finos tipos de perfil silencioso.

Pero Castilla, si es así, ni más ni menos. Y Castilla da la pauta de España, le marca los caminos de su espíritu.

Parió esta tierra, una raza soberbia y viril. Soberbios y viriles los conocieron las legiones romanas, soberbios y viriles vivieron los siete siglos de la reconquista; soberbios y viriles conquistaron a su vez un mundo, soberbios y viriles lo terminaron de perder, cuando marineros de modestos barcos de madera se enfrentan a los poderosos blindados yankis, en Santiago de Cuba. Sin sentido de la medida; pero con un hondo sentimiento de su propia dimensión, no les arredra empresa por



LA VENDIMIA (El Otoño) 1786.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

riesgosa que sea. Su fatalismo, los arrastra precisamente a intentar lo imposible y a mirar más allá del provecho inmediato.

Vienen desde Numancia hasta el Madrid de nuestros días. Del Mio Cid Campeador al Empecinado y el cura Santa Cruz. Contra esto y aquello, con razón, o sin ella Santiago y a ellos. Así inconexos, sin lógica, muchas veces absurdos, pero siempre con rotunda grandeza, la individualidad española afirma su insofrenable voluntad de ser.

"Mis arreos son las armas, mi descanso es el pelear" canta el antiguo romance. Ser, Ser, Ser, aunque para ello no haya más descanso que el eterno pelear.

De ésta raza y de éste espacio geográfico nació Goya. Nos falta conocer su tiempo histórico.

Como era España en ese mediar del siglo XVIII en que su pintor más representativo viene al mundo?

Reinan los Borbones españoles, descendientes del Rey Sol, rama debilitada y decadente, "las enjuagaduras del vaso" tal como les calificara el malicioso médico real, a los hijos legítimos de Luis XIV, cuya exigua salud contrastaba con la normal vitalidad de sus bastardos.

España y su capital viven en esos días sin embargo, una fugaz ilusión de renacimiento bajo las sagaces manos italianas de Alberoni, ministro de Felipe V. El sucesor, Carlos III, es un hombre cultivado y discreto, buen gobernante, "rara avis" en esa colección de ineptas personas reales. Reorganiza la vida española; crea bajo los auspicios del despotismo ilustrado, una era de prosperidad y buen sentido. No en vano, es él, medio francés por sangre y medio italiano por educación y gobierno. Carece del gusto nacional por los extremos, mantiene su gestión gubernativa en la senda del equilibrio, como un certero fiel de balanza entre la apasionada vitalidad del pueblo que le toca gobernar y las razonables normas de progreso al alcance de su tiempo.

La capital se asea y se embellece, se moderniza la administración, ese mounstruo pepelero que hiciera un siglo antes escribir a Góngora su resentimiento contra la morrallería curialesca de la corte bajo los Austrias "Madrid, mentiras arbitreras... abogados".

Florecen las industrias, no hay guerras ruinosas en las fronteras. Las colonias de ultramar viven su maduramiento, y contribuyen regularmente a sanear la hacienda pública. Nada hace suponer todavía las convulsiones libertarias.

La vida cultural toma los peinados caminos de la academia, al estilo galo. España se afrancesa. Francia es, al mundo europeo de esos días, lo que fuera Italia dos siglos antes, en el Renacimiento, su gusto

imperera como norma orientadora en todos los aspectos. Se vive a la francesa, se piensa a la francesa, se pinta a la francesa.

¡Feliz siglo XVIII! tan vilipendiado por quienes no quieren ver en él sino su hedonismo galano y su arte de boudoir; pero olvidan que fué también el siglo de las luces, el siglo de la Enciclopedia y los derechos del hombre.

Es verdad que de su frivolidad risueña, surgieron las mascaradas de Lancret; y las complacencias de Crebillón, las fruslerías de Boucher y las melosidades galantes de Fragonard. Pero también supo dar vida al arte exquisito de Watteau y a la serena belleza de Chardin; al espíritu crítico de Voltaire y al pensamiento rector de Diderot.

¿Cómo sería Madrid en esos días? Aun hoy lo podemos avisorar, porque esa ciudad conserva mucho de su antiguo espíritu. No es el alma de España, porque esa alma está en Toledo. No es la gracia de España, porque esa gracia está en Sevilla, no es la mano industriosa de España, porque esa mano está en Bilbao y Barcelona, no es la mente de España, porque esa mente está en Salamanca, no es la más antigua raigambre de España, porque esa raigambre está en Burgos, Segovia, Avila, pero es todo eso al mismo tiempo. Porque del señorío toledano tiene su castellanidad altiva, de la gracia sevillana, tiene el garbo castizo, lo necesario del espíritu industrial barcelonés y bilbaíno pero nada más que lo necesario para no perder su inconfundible silueta. Del ajetreo intelectual de Salamanca lo suficiente para tener categoría primerísima. En cuanto a la raigambre la historia de sus calles y las calles de su historia, muestran las cicatrices de su alma heroica.

De su espíritu dieciochesco, nos informan mejor que nadie las comedias de Moratín y la admirable serie de los cartones que pintara Goya para la real Fábrica de Tapices. Es un mundillo popular y chulapo, el que bulle por las callejas de la Villa del Oso y del Madroño.

Rinconete y Cortadillo, ahora adultos y en Madrid, visten calzón de seda y chaquetilla con caireles rococó. También está el señor Manipodio y Guzmán de Alfarache, oh eterno presente de la picaresca, paradógica contraparte española del misticismo y la épica.

Un saborcillo gabache, alegre y retozón sazona sus existencias. Estamos lejos de los negros rebozos y las negras vestiduras del anterior siglo. Ahora, son los alegres tonos vivaces los que circulan, como esas vistosas capas punzó que tan discretamente disimula la sangre de los navajazos.

Vida alegre colorida y vistosa como el paseillo de la cuadrilla antes del drama taurino. Pero suena el clarín sale el toro a la arena.

La alegre y algarabiente multitud calla y se crispa. Fuera gente para mi solo, todo el ruedo y ahí comienza el drama espectacular y tremendo.

Tauromaquia de la historia, capricho y disparates los desastres. "El sueño de la razón produce montros", "¡qué valor!" "duro es el paso", "para eso habéis nacido", "no se puede mirar" y "no hay remedio".

"La virgen del Pilar dice que no quiere ser francesa, que quiere ser capitana de la tropa aragonesa". Así cantaba el pueblo en aquellos días de la epopeya anti-napoleónica.

Cantares del Pueblo español lo acompañaréis siempre cuando la pólvora y la sangre, hechos populacho y cólera, se desbordan por las calles madrileñas, bajan como enfurecido torrente hacia la Puerta del Sol, corazón palpitante de la villa Guzmán de Alfarache. Rinconete y Cortadillo están ahí, también el señor Manipodio. Oh heroica contraparte de la picaresca. Se arroja con furia ciega contra la caballería francesa, sin más armas que su coraje, palos y navajas. Es su hora de la verdad, hacia su destino entran derechamente, sin voltear la cara.

En esos instantes frenéticos, un hombre los está mirando, les conoce, estuvo con ellos en la "pradera de San Isidro" y en las fiestas del "árbol de mayo". Participó de su alegría carnavalesca en el "entierro de la sardina" y hasta fueron compañeros de brega por las capeas de provincia. Es verdad, que de eso hace muchos años. Ahora es un personaje importante, un paniaguado de la corte, pintor de cámara del Rey y por ende, afrancesado de ideas Rinconete y Cortadillo. El señor Manipodio, Guzmán de Alfarache y muchos otros, están ahora en las afueras de la villa, en el lugar conocido como Montaña del Príncipe Pío, monte calvario del patriotismo madrileño. Es de noche, han pasado apenas unas cuantas horas de la gesta heroica e inútil por que el valor civil no pudo vencer a la milicia organizada.

Sobre el fondo oscuro del cielo nocturno, se dibuja borrosa la silueta de la ciudad. Un farol recorta con su luz blancuzca el torvo perfil del pelotón de fusilamiento, ayes, gemires, terror y cadáveres, coágulos sanguinolentos, revoltijos. Se tronchan sobre sus piernas los que van a ser muertos pero en el centro del grupo hay uno. Ese uno que es el alma misma de la raza, se yergue sobre las dobladas rodillas y levanta los brazos. ¿Es Rinconete, es Cortadillo?, no lo sabemos, sólo se oye su grito. Ese grito que absorbe toda la luz de la escena, como encarnando en su vocear iracundo, la sobrevivencia de lo que no muere, aunque lo maten. Grita desde el pasado hacia el futuro, grita desde su luz, contra la sombra que quiere apagarle. Su grito retumba en los ecos hasta el corazón de ese hombre que los conoce y los está mirando.

Es sordo el pintor de cámara de su majestad católica. Es sordo desde que un accidente de carretera le cerrara los oídos al mundo de los ruidos, pero felizmente para el arte no es ciego. Por sus ojos prodigiosamente dotados el grito lo penetra como una lanza de fuego, le hierve la sangre, acorrala en su interior al académico, al valido, al pintor de las majezas de la chulería y las chulerías de la majestad.

El tiene mejores armas para luchar y más perdurables, además una deuda tremenda que saldar, va a pagarla y en qué forma. Ahí, en el museo del Prado están. "La Carga de los Mamelucos en la Puerta del Sol" y "Los fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pío".

Tenía 62 años cuando el drama lo arrastra en su turbión. Data de esa época su aislamiento en la "quinta del sordo", como llamaban a su casa situada en las afueras de Madrid, algo más allá de la puerta de Segovia. Fué ahí seguramente donde inició los bosquejos de la serie de sus "Desastres de la Guerra", la obra grabada que más lo caracteriza.

Ya anteriormente produjo los "Caprichos", más tarde grabará los "Proverbios y Disparates", remanso de sus angustias será la serie de la Tauromaquia, pero es en "los Desastres" donde el hombre y el procedimiento, encuentran su lenguaje adecuado. En los "Caprichos" el tema es estrictamente de crítica. Goya, pintor mundano, hombre sometido a los caprichos de la frivolidad cortesana se venga en sus grabados. Es su problema íntimo, el que proyecta contra la estupidez y la estulticia. Más candente y personal aún, resultan aquellas planchas que graba, como quien escribe libelos, contra la amante infiel y esquiva.

De su punzón amargado por la traición, de quien estaba demasiado alto para poder ejercer otra clase de venganza, surgen generalizaciones que van desde la desesperada imagen del hombre enamorado en "El sueño de la Razón produce Monstruos" hasta aquellas de alusión directa como "El Sueño de la mentira y la inconstancia".

Las coquetas del paseo del Prado y los petimetres a la moda, tiene en su ironía una fusta implacable. Recuerda en su dureza al cáustico Conde de Villamediana, quien refiriendo al mismo paseo del Prado bajo Felipe IV escribiera aquello "Prado amado, duéleme verte pisado, por aquellos que debieras ser pacido".

Nadie refleja más fielmente los contrastes del temperamento español que este aragonés tremendo. Y es en su obra grabada donde está más íntegro, donde el hombre es más verdad.

No hay que olvidar que los grabados no son encargos, no están pues condicionados, al gusto del mecenas. Es en ellos donde él busca dar rienda suelta a su pensamiento íntimo. Mientras este pensamiento

es tan sólo el exponente de sus vicisitudes personales, no alcanza su mayor nivel.

Tiene que llegar al lacerante anatema de los "Desastres de la Guerra" para encontrarse asimismo, depurar la dicción de los elementos innecesarios y hallar toda la potente simplicidad de su estilo.

Prescindiendo de su temática por el momento para estudiarlo desde el punto de vista de lo técnico, Goya comparado con Rembrandt es elemental. No se sorprendan Uds. por esto que parece una herejía, pues en ello reside precisamente su grandeza.

No alcanza el español la riqueza de matices ni la mórbida belleza de las calidades del holandés, ni tiene el profundo conocimiento de los efectos posibles del rayado y los mordientes.

No lo necesita tampoco. En sus primeros grabados, la serie de los caprichos todavía está dentro de las preocupaciones del oficio.

Más tarde él crea su técnica, la justamente necesaria para su propósito. Es en esto en el propósito en donde hay que buscar la razón de su estilo, un tanto simple, en el que se alivia precisamente con el uso de la aguatinta, para simplificar el trabajo y los efectos. El no entrecruza los rayados ¡no! no busca construir, ni crear atmósfera, se limita a subrayar con trazos paralelos, para obtener la imagen y darle dinamismo. Eso le basta y con eso basta también.

Porque no se proponía crear bellas estampas ni estampar belleza, su propósito fué ilustrar hechos. Por eso sus grabados valen más por lo que narran, que por él como lo narra. Su tremenda fuerza está en lo expuesto, no en la forma de exponerlo.

Es ahí donde reside la fundamental diferencia, por situarse en ese terreno es que Goya se puede dar la mano con Rembrandt, de otro modo estaría muy por debajo. No es pues una diferencia de condiciones lo que los separa y los nivela al mismo tiempo sino una diferencia de propósitos.

El de Holanda, vive en tiempo histórico muy diferente al del aragonés. Ni Leyden es Fuendetodos; ni La Pradera de San Isidro, Sheveningen. Igualmente, el mundo español contemporáneo a la Revolución francesa, no podía tener los mismos ideales ni los métodos expresivos de la Holanda del siglo XVII.

Esta lo que quiere, es la búsqueda de lo particular y privado, ahondar, con idealismo nórdico, controlado por la tranquila meticulosidad de su genio nacional equilibrado. Rembrandt, comparado con sus compatriotas, aparece como un inquieto de mano rebelde a las normas, un indisciplinado genial. Comparado con Goya, resulta estático,

medido, mesurado en los ademanes, nada gesticulante, menos aún verboso en el discurso.

Los grabados del aragonés son anotaciones rápidas, nerviosas, meridionalmente elocuentes, en las que busca registrar lo patético de un hecho, simplificando todo lo que no sirva puramente para resaltar el tema. Cuando no apela al recurso fácil de los fondos cerrados a la aguainta, ellos son someras anotaciones de arquitectura o parajes apenas esbozados.

Es en estos negros uniformes de los fondos donde más se diferencia con el holandés. Bueno es compararlos. En Rembrandt, los negros profundos densos y sin embargo transparentes. Llega a tal grado su virtuosismo, que en algunos grabados a primera vista sombríos, nos descubren a la indagación minuciosa, todo un mundo misterioso y palpitante de detalles inmensos en la penumbra.

En Goya los negros son netos, duros, no envuelven la imagen sino la limitan y la proyectan directamente contra el observador. Ellos contribuyen a destacar, nunca a fundir y velar.

Los comentarios a guisa de títulos que se agrega al pie son una demostración más de su deseo. El se interesa que comprendamos lo que describe, no por la belleza de su forma, que casi siempre es horrenda, sino por su significación humana. Aun en aquellos que nos resultan herméticos de sus caprichos y sus disparates, la imagen aparece siempre nítidamente trazada.

Por eso, por esta voluntad de imprecisar y protestar, recurre al registro de todo lo macabro y teratológico que hay en su alrededor, luego cuando el cruento drama de la guerra se desata, se abalanza a hurgar en lo más repulsivo, para gritarnos "No se puede Mirar" y en seguida, "Yo lo ví" podría haber agregado, ahora véanlo Uds.

En cambio Rembrandt, pertenece a otro mundo mental, a otro tiempo, le preocupan otros problemas. El vió también miserias y las pintó. La guerra que siempre es igual en su bestialidad, no le pudo ser ajena; pero su sensibilidad no podía responder por razones de su educación y costumbres, en otra forma de como lo hizo. No había aparecido aún en el hombre, la conciencia ciudadana de la libertad y el derecho individual. Ciertamente los horrores repugnaban; pero el sentido de la justicia era otro y la aceptación de la violencia también.

En su obra Rembrandt no busca confundir, ni aleccionar, ni predicar. Elige un tema cualquiera como pretexto, por ejemplo "Jesús Curando a los Enfermos".

Un amplio espacio interior, de un edificio algo ruinoso. En el centro, un hombre habla, a su alrededor, una multitud de dolientes se arras-

ira, otros personajes aparentemente espectadores del milagro, rodean al maestro. Indiferentes unos, curiosos otros, escépticos algunos, simples figurantes los demás. Ni el Redentor ni los que le rodean tienen nada de particular, apenas si sus vestimentas los diferencian. ¿Dónde está pues la pretendida grandeza de ésta estampa tan modernamente compuesta? . . . En la luz.

En esa luz, que es el maravilloso universo privada de Rembrandt Esa luz que al conjuro de la maestría inigualada de su mano, irradia con su halo de misterio, desde la figura del Redentor. Surge como un chorro silencioso del blanco del papel, envuelve tiernamente los contornos, destaca algunos personajes apenas delicadamente dibujados, se intensifica en blancos exquisitos y se retira, en las penumbras del fondo, hasta los más extremos límites del debilitamiento, sin llegar nunca a la opacidad inexpresiva.

Esta es la labor genial de un grabador nato. La escena podía ser otra cualquiera, no es en ella donde reside el interés, es apenas un pretexto, para crear en el espacio reducido de la lámina, ese universo de tenues calidades calibradas hasta lo increíble.

Rembrandt, hombre del pasado, está dentro del concepto de la vida para y por el Arte. Goya hombre moderno, cree que es el Arte quien está al servicio de la vida.

Tal modernidad está patente en lo mucho que hay de información y comentario periodístico en sus grabados. Su apasionado deseo de registrar el acontecimiento, de conservarlo para la posteridad, de sacar una moraleja de su visión.

Vibra ya en él, la emoción social, que hace presumir las inquietudes del futuro. No vive y produce para el Arte. Produce Arte para hacer vivir sus ideas.

Rembrandt, hombre inmerso en el ideal colectivo de su época, trabaja en el solitario y personal problema del ahondamiento de su individualidad, afirmándola.

Goya, individualista acérrimo, viviente en un mundo en el que el yó persona, recaba su independencia y su derecho, se vuelca en los intereses colectivos, se identifica con la humanidad, asume el partido de la verdad y la justicia, desenmascara las farsas de la superstición, arroja a la faz de los poderosos la acusación de su egoísmo y la injusticia de su usufructo.

El no podía para tales propósitos emplear otra técnica que la que empleó. Por otra parte ¿qué es la técnica?. No por supuesto el hábil y miope manejo de fórmulas conocidas y operantes en pasadas realidades: esto no es técnica sino academicismo. Técnica es la perfecta ade-

cuación de las posibilidades del oficio a un uso personal acorde con los propósitos de la voluntad de creación.

Si Goya, como lo hace en sus primeros grabados, se hubiese enfrascado en especulaciones valorísticas con una pura finalidad estética, de acuerdo a los cánones, hubiera sido un grabador algo más original que sus contemporáneos. Carecía de frescura y espontaneidad. Sus ideas nos llegarían, trabajosamente pronunciadas, borrosas, se perderían en una sordina, que se aviene mal con las necesidades de su discurso.

Fué, lo que debía ser. Al igual que Rembrandt, quien usando los métodos expeditivos de Goya, resultaría superficial e intrascendente. La técnica de cada uno fué la precisa, a las finalidades de su mensaje.

El español logró con su potente garra moderna, cerrar en un espacio triangular el universo del grabado. Quede conformada así la altísima trinidad del arte de grabar.

Alberto Durero el padre genitor, Rembrandt van Rijn, el hijo anunciador de la nueva doctrina salvadora, Francisco Goya el espíritu alto encarnado en águila real. Tres personas diferentes en una sola categoría verdadera.

De los tres, el que está más cerca de nuestro sentimiento es Goya, porque en él palpita un mensaje permanente, una norma de actividad, una fuerza de proximidad, de parentesco en el problema y en la sangre, con nosotros hijos de ésta tierra americana la palabra América tiene en nosotros su auténtica validez, porque somos una raza antigua y ambidextra, con una raíz india y otra española. Nuestra fuerza potencial no reside en los rascacielos bancarios, sujetos a las contingencias financieras de la quiebra. Está ahí, viva y esperando en los ciclópeos muros de Saxahuamán, en los tallados frontispicios de nuestras catedrales. Por que ellos son espíritu y el espíritu no quiebra.

Francisco Goya, emocionados y constrictos recibimos tu mensaje. Tú nos das el más claro ejemplo de lo que puede el arte de una raza cuando ésta quiere SER, Ser, SER ese también nuestro problema, no aquello ni lo otro sino nosotros mismos.

¡Oh altos roquedales de los Andes, donde el cóndor asienta su garra! ¡Oh piedras de Guisando donde pastan milenarios los toros ancestrales! Dadnos la fuerza para resistir a todas las contaminaciones. A tí Goya te agradecemos tu voz y tu visita. Te queremos abrazar en las personas de estos tus representantes los artistas grabadores españoles, que tan airoosamente portan tu mensaje y a quienes desde ésta Lima nuestra les decimos para que te lo trasmitan . . .

Bien venidos señores y muchas gracias.



CRONICA DEL CLAUSTRO

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



Doctor PEDRO DULANTO



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Fallecimiento del Dr. Pedro Dulanto

Hondo y general pesar causó el repentino fallecimiento del ilustre Rector de San Marcos, Dr. Pedro Dulanto, acaecido el día 19 de Noviembre último. El sepelio constituyó una sentida manifestación de duelo de extraordinarias proporciones. El Consejo Universitario en homenaje al distinguido maestro desaparecido expidió la siguiente Resolución, que declaró en duelo por tres días a nuestra Casa de Estudios;

"Resolución N° 1155.

Lima, 19 de noviembre de 1952.— Habiendo fallecido el día de hoy el Sr. Dr. Dn. Pedro Dulanto, Rector Titular de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, quien fuera, además, Decano y Catedrático Principal Titular de las Facultades de Letras y de Educación; siendo justo rendir homenaje a la memoria de quienes, como él, prestaron servicios valiosos a la docencia universitaria y a la cultura del país; y en ejercicio de las atribuciones conferidas por el artículo 416, inciso 3º, de la Ley Orgánica de Educación Pública:

SE RESUELVE:

Declárase en duelo a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos los días miércoles 19, jueves 20 y viernes 21 del presente, en homenaje a la memoria del eminente maestro desaparecido.

Regístrese, comuníquese y archívese.

(Fdo.) Aurello Miró Quesada S.
Rector.

(Fdo.) Roberto Mac Lean y Estenós.
Secretario General",

SEPELIO DEL RECTOR DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS, DR. PEDRO DULANTO — DISCURSOS PRONUNCIADOS

A las 4 p.m. de la tarde, del día 20 de noviembre, se efectuó el sepelio de los restos del Dr. Pedro Dulanto, al que asistieron el Jefe de la Casa Militar, Coronel Manuel Valencia Astete, en representación del Presidente de la República; el Primer Vicepresidente de la República, ingeniero Héctor Boza; Ministros de Estado; el Rector Interino de la Universidad de San Marcos, Dr. Aurelio Miró Quesada S.; Vocales de las Cortes Suprema y Superior; Decanos y Catedráticos de San Marcos; numerosos Senadores y Diputados con sus respectivos presidentes; Jefes de los Institutos Armados; miembros del Clero y otras destacadas personas de las esferas periodísticas, magisteriales y culturales, así como alumnos universitarios.

Una compañía de Infantería del Ejército, con banda de músicos, rindió los honores correspondientes al salir el ataúd de la casa mortuoria, el cual fué conducido en hombros por Diputados de la Unión Parlamentaria, que fundó y presidió el ilustre extinto.

La ciudadanía, representada por sus más calificados exponentes, rindió así homenaje póstumo al hombre público desaparecido, no obstante la voluntad expresada por el doctor Dulanto de que su entierro se realizara en privado.

En el Cementerio, después de los responsos de rito, usó de la palabra el Senador por la doctor Romulo Jordán Cánepa, quien dijo lo siguiente, en nombre del Senado: «*inelli Converso*»

“Señores:

Traigo en mis palabras el homenaje del Senado de la República a los restos mortales del doctor don Pedro Dulanto, Senador por San Martín. Encargo difícil de cumplir a través de la emoción que produce su partida y la natural congoja de pensar que el País se priva de uno de sus más destacados valores en el campo de la cultura, como en el de la política nacional.

A pesar de que sintiendo ya el frío de la muerte, quiso ser consecuente con su tradicional modestia, pidiendo que sus restos llegaran a este sagrado recinto sin los honores que halagan la vanidad humana, nos vemos obligados a no poder satisfacer tal vez su último deseo, porque los hombres que como él, les tocara en vida realizar una labor fecunda en beneficio de la Patria, no se deben a ellos mismos; son patrimonio de la colectividad y por lo tanto, ésta a su vez, no puede dejar-

los partir hacia la eterna sombra, sin volcar el tributo de la admiración y afecto que les debe.

Lima fué la ciudad donde vió la luz primera, el doctor Pedro Dulanto; donde realizó sus estudios, donde paseó su romanticismo juvenil y donde alcanzó sus mejores triunfos. Alumno distinguido de la Universidad de San Marcos, se destacó siempre por su contracción y por su disciplina mental. Fué dirigente estudiantil, imprimiendo rumbos al estudiantado y representándolo con singular brillo en Congresos y Conferencias. Ha sido abogado eminente; historiador brillante y en todo tiempo hombre de consulta.

Desde muy joven militó en la política como miembro distinguido del Partido Demócrata. Supo recoger las normas y enseñanzas del gran patricio don Nicolás de Piérola.

En diversas oportunidades ha sido Representante a Congreso. Su actividad parlamentaria ha dejado una brillante trayectoria, tanto por sus conocimientos como por su gran experiencia en los debates de los más delicados y trascendentales problemas nacionales.

En momentos álgidos para el Perú, cuando se ponía a prueba la integridad moral de los hombres, el doctor Dulanto supo responder con gran gallardía cívica, deteniendo, definitivamente, los avances de la demagogia y del sectarismo. Su contribución democrática en ésta contienda política, será siempre recordada y servirá de estímulo para la defensa futura de nuestras instituciones.

La muerte le sorprende en momentos que ejercía con singular brillo la Representación Senatorial por el Departamento de San Martín.

Consagró más de treinta años ininterrumpidos de su vida a la enseñanza. Muchas generaciones han bebido de su saber y de su ejemplo. Catedrático distinguido de la Universidad Mayor de San Marcos en las Facultades de Letras, Derecho y Pedagogía, habiendo sido el primer Decano de ésta última. Sus lecciones plenas de erudición y hondo contenido humanista, dejaron profunda huella en el espíritu de sus discípulos y servirán de ejemplo por mucho tiempo en los claustros sanmarquinos.

Aunque alejado del Rectorado de la Universidad Mayor de San Marcos, por la incomprensión y la ingratitud de muchos, su espíritu animará en todo momento el progreso de nuestro primer centro de cultura. Y en el futuro se le recordará por su gran obra constructiva y por el empeño y desinterés que puso para darle la prestancia que su noble tradición reclama.

Dejaremos a la Historia que dé su veredicto sobre su paso por la Universidad de San Marcos; pero frente a estos despojos mortales, po-

demos afirmar que, la figura del doctor Dulanto, será recordada siempre con respeto y veneración.

Señores: El Senado de la República rinde reverente homenaje a estos restos que animaron a un ser de grandes condiciones morales e intelectuales y que sólo tuvo por norma el luchar por el engrandecimiento de la Patria.

Paz en su tumba".

Luego, el doctor Luis Rojas Sáenz, Diputado por San Martín, pronunció el discurso que reproducimos, en nombre de su Cámara:

"Señores:

La Cámara de Diputados del Perú así como también la Representación parlamentaria de San Martín, me han dado el honroso como doloroso encargo de traer su voz ante los restos mortales del que en vida fué Senador por San Martín y Rector Titular de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, doctor Pedro Dulanto.

Todos los pueblos del Departamento que representó sienten, como yo, esta prematura desaparición del Senador que en todo momento estuvo atento a los requerimientos de sus representados, que siempre vieron en él al hombre digno, capaz de representarlos con altura y eficiencia en el Parlamento Nacional, dedicando sus energías y esfuerzos a la satisfacción de sus necesidades con ahínco y abnegación.

Ya en otras épocas el doctor Pedro Dulanto representó por dos veces consecutivas a una de las provincias de San Martín: la provincia de Huallaga; y en reconocimiento al mérito de su gestión parlamentaria y a sus dotes personales, en las elecciones generales de 1950 lo ungió, por abrumadora mayoría, como su Senador.

No voy a referirme a las múltiples actividades que ha tenido el doctor Dulanto en bien de la enseñanza y en bien del País en general; bastante reconocida es ésta labor y sobre todo porque en la conciencia del País está imborrable la acción levantada y firma que tuvo el doctor Dulanto, junto con otros señores Representantes del período legislativo anterior, defendiendo el principio de libertad de pensamiento amenazado profundamente por elementos equivocados que no supieron comprender la buena fé e hidalguía del doctor Dulanto.

Mas no puedo dejar de referirme a la grandiosa obra de la Ciudad Universitaria; el nombre de Pedro Dulanto está íntimamente vinculado a ella. El Estadio San Marcos y los dos primeros pabellones de la Vivienda Estudiantil son su mejor monumento.

En nombre de la Cámara de Diputados del Perú y de la Representación Parlamentaria por San Martín, deposito la siempreviva de nuestro recuerdo”.

En seguida, a nombre de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos hizo uso de la palabra el Dr. Aurelio Miró Quesada S., Rector Interino de ese Centro de Estudios.

El doctor Miró Quesada expresó que la emoción producida por el fallecimiento del doctor Dulanto, la violencia de su desaparición y su deseo expreso de declinar honores oficiales en su sepelio, habían impedido un discurso amplio de la Universidad en ese instante. Pero, añadió que, a pesar de las limitaciones y las circunstancias de la improvisación, traía su voz de despedida ante los restos mortales del Rector de San Marcos.

Señaló brevemente, en recuento objetivo, la actuación del doctor Dulanto en la Universidad, en los largos y constantes años de su vida en el claustro: primero como estudiante, luego como catedrático de Letras, de Educación, y de la antigua Facultad de Ciencias Políticas y Administrativas, como Decano Interino de Letras, Decano fundador de la Facultad de Educación (cuando se separó ésta de Letras en 1946), Rector Interino en 1948 y Rector Titular elegido en febrero de 1951.

Recordó la figuración prominente del doctor Dulanto en las ceremonias jubilares del año pasado, con ocasión del IV Centenario de la Universidad, que es —para orgullo del Perú— también la más antigua del Continente americano. Dijo que eso vinculaba al Rector desaparecido con la tradición y con el pasado; y manifestó que su vinculación con el porvenir estaba en sus esfuerzos para facilitar la futura Ciudad Universitaria, que habrá de construirse en el terreno que, gracias a sus empeños, obsequió a San Marcos el Poder Ejecutivo. Manifestó además que ésta era una simple y breve enumeración objetiva; pero que a ella había que añadir la nota personal evidente de su sagacidad y su atención con todos en el Consejo Universitario, con discrepancias o con coincidencias, que siempre tuvo la elegancia espiritual de no hacer notar.

Expresó luego que en los momentos dramáticos vividos por las Universidades del País en estos tiempos, había que dejar de lado, ante la muerte del doctor Dulanto; todo lo secundario, lo circunstancial, y lo adjetivo, que debe superarse y contribuirse a olvidar mañana mismo. Pero que, en cambio, había que recordar ante sus restos, en esta ocasión definitiva, sus largos años de servicios en la Universidad, los cargos que

ocupó hasta el más alto de Rector Titular, sus preocupaciones, su dolor y su muerte. Pasada la época de crisis se hará un balance y se buscará un camino afirmativo, como seguramente él mismo lo deseará en el más allá, para bien de la Universidad, de la cultura y de los valores espirituales del País.

En nombre de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos —terminó— paz en la tumba de Don Pedro Dulanto.

A continuación, el señor Guillermo Ramírez Berrios se expresó como sigue en nombre de los ex-alumnos del doctor Dulanto:

"Señores:

Traigo a este solemne recinto, en donde se reúnen las almas de todos aquellos a quienes elevándose al ámbito de lo imperecedero, jamás podremos decirles un adiós definitivo, el homenaje póstumo de sus discípulos al Maestro Universitario de preclaros atributos.

Hoy en día, traigo la sentida palabra de condolencia que al conjuro de una sola emoción, nos confunde con sincero recogimiento y profundamente consternados, ante la pérdida irreparable que tras sí deja la desaparición de nuestro Rector.

El alejamiento provocado por una falla inexorable de su corazón, noble y afectuoso, que en vida supo materializar sus generosas disposiciones en la causa feliz del engrandecimiento espiritual y material de la Universidad de San Marcos, a la misma que condujo con singular capacidad de hombre de realizaciones, al más alto grado de esplendor que haya alcanzado en los últimos tiempos, no nos substraen a pesar de la modestia de nuestra palabra de pronunciarnos aunque muy superficialmente, sobre las obras que durante su gestión de positivas ejecuciones obtienen, evidentemente, su mejor configuración, y que brevemente podrían resumirse en las del Monumental y magnífico estadio deportivo de nuestra Universidad, orgullo no sólo de la gran familia universitaria peruana sino de todas las de esta parte del Continente; la Imprenta Editora, que gracias a la visión del hombre cuya desaparición hoy nos enluta y llena de tanta congoja por lo irremediable de su inesperada partida, significa el aporte más envidiable que puedan recibir en sus más amplias realizaciones las primeras y selectas inquietudes del intelecto; la iniciación auspiciosa de las obras para la construcción inmediata de la Ciudad Universitaria, para cuya financiación presentó conjuntamente con otro colega de la alta Cámara un proyecto de ley. Pero como se desprende de lo que ya hemos dicho, no es nuestro propósito insistir sobre otras actividades tales como los Congresos de Peruanistas, de Filosofía, Juristas, Exposiciones, Confe-

rencias, a cargo de connotados profesores universitarios extranjeros y nacionales, que durante su administración se llevaron a efecto, con los señalados resultados que su venturosa realización, abundan única y exclusivamente a favor del ya ganado prestigio de la prístina San Marcos.

El doctor Pedro Dulanto, se aleja de esta vida, que tantas amarguras y sinsabores le produjo, dejando tras sí el recuerdo perdurable de su abnegación de maestro, que guardó hasta el momento que le sorprende la muerte, el ejemplo de lealtad y hombría de bien como sus mejores dones.

Sus amigos, sus colegas de la Cámara, maestros universitarios, y alumnos, los más, y muchas otras personas, que tuvieron la suerte de conocerlo, muy de cerca y de sus bondades, al traer retrospectivamente a su memoria la imagen del maestro muerto, lo harán transidos de un profundo poco disimulable pesar. Especialmente nosotros, a quienes quizá nos afecta más su muerte, porque ella ocurre cuando comenzábamos a conocer de ese espíritu que no supo de mezquindades, que jamás conoció de rencores, ni de traiciones, que mantuvo muy en alto el principio de la dignidad de hombre que respeta compromisos y rechaza sin temor ni vacilación el desatar voluptuoso de las más bajas pasiones, que constriñen la voluntad y el carácter de los débiles, encontrando así estas manifestaciones enfermizas un desencanto y el más absoluto y terminante rechazo en ese hombre que tuvo únicamente el pensamiento puesto en el progresista reverdecer de nuestra vieja casa.

Habrà de transcurrir lapso muy dilatado antes que podamos resarcirnos de la pérdida que sufrimos con lo intempestivo de su fallecimiento.

Frente a nosotros, como estrella rutilante señalándonos los caminos hacia las verdaderas conquistas de los valores inmarcesibles del espíritu, con señero esplendor, lo encontraremos, impulsándonos desde el más allá, luz de las almas nobles y puras que tras las tinieblas de ésta vida, logran recién del ayer definitivo su recompensa.

Pedro Dulanto, fuísteis en vida como un meteoro, que recorriendo el espacio sideral, dejaste una estela luminosa para elevarte a las mansiones del infinito, como retribución del Divino Hacedor a vuestras virtudes.

Descansa en paz".

Presidieron el duelo el Jefe de la Casa Militar del Presidente de la República y los señores Ernesto y Carlos Henriod y doctor Oswaldo Herculles, hermanos políticos y sobrino del extinto, respectivamente.

Datos biográficos del ilustre extinto

El doctor Pedro Dulanto hizo sus estudios de primaria y media en el Colegio de los Jesuitas de ésta capital, ingresando a la Universidad el año 1906. Desde el año 1908, en que se fundó el Centro Universitario de Lima, figuró como dirigente universitario, alcanzando la presidencia del citado Centro el año 1912, en el que se realizó en Lima el III Congreso de Estudiantes Americanos. La actuación del doctor Dulanto en éste certamen fué todo lo intensa que había de corresponder a su alto cargo estudiantil, designándosele, también, Vice-Presidente del Congreso.

El año 1914 se recibió de abogado y doctor en Jurisprudencia y también de doctor en la extinguida Facultad de Ciencias Políticas y Administrativas.

El año 1920, se graduó de doctor en Letras y fué llamado a desempeñar la cátedra de Historia de América, de la que fué titular, habiendo desempeñado también, la cátedra de Historia Internacional y Diplomática del Perú en la Facultad de Derecho y elegídosele, igualmente, catedrático de la Facultad de Educación, el año 1946, en que asume el Decanato titular de ésta Facultad, después de haber sido, por ministerio de la ley, Decano de la Facultad de Letras, a la que también representó durante años como delegado ante el Consejo Universitario.

En los años de 1922, 1926 y 1937 concurre el doctor Dulanto como Representante de la Universidad de San Marcos, al I Congreso Internacional de Historia de América, de Río Janeiro, al Congreso Bolivariano de Panamá y II Congreso Internacional de Historia de América de Buenos Aires, respectivamente.

En los anales de estos certámenes, en revistas de la Universidad, en actuaciones de la misma y en publicaciones aparecidas en los diarios, ha abordado el doctor Dulanto interesantes temas de su cátedra de Historia de América.

En octubre de 1948, al producirse una aguda crisis en la Universidad asumió el doctor Dulanto el cargo de Rector, en su condición de Decano catedrático titular más antiguo.

En febrero de 1951, por iniciativa del doctor Dulanto, considerando la necesidad de que en las fiestas cuatricentenarias de San Marcos hu-

biera Rector titular, se convocó a elecciones en el claustro sanmarquino, las que se verificaron el 22 del mismo mes, resultando elegido Rector el doctor Dulanto para el período 1951-1956, correspondiéndole por éste motivo presidir la Universidad en la magna fecha del Cuarto Centenario de su fundación. La conmemoración de ésta efemérides llevóse a cabo con gran brillo y resonancia internacional, desarrollándose certámenes culturales verdaderamente dignos del acontecimiento.

También el doctor Dulanto ha sido varias veces Miembro del Consejo Nacional de Enseñanza, una de ellas, como Delegado de la Universidad.

El doctor Dulanto, fué Miembro de Número de la Academia de Derecho y Ciencias Políticas del Perú; Miembro fundador de la Sociedad Peruana de Derecho Internacional e igualmente del Centro de Estudios Histórico Militares del Perú. Ha sido Director del Museo Bolivariano y Presidente de la Sociedad Bolivariana del Perú; Director del diario "La Crónica" de Lima y Concejal del Municipio capitalino. También ha pertenecido a la directiva del Colegio de Abogados de Lima y fué Asesor Jurídico de la Delegación Jurídica del Perú en la Zona plebiscitaria de Tacna y Arica. Fué Miembro Honorario del Instituto Sanmartiano del Perú; Miembro correspondiente del Colegio de Abogados de Río de Janeiro y de la Sociedad Bolivariana de Colombia y Honorario del Instituto Histórico Geográfico del Brasil, Doctor Honoris Causa de la Universidad de Fordham, Rector Honorario de la Universidad de Nicaragua, Miembro Honorario del Ateneo de Ciencias y Artes de México, Doctor Honoris Causa de la Universidad del Estado de Veracruz en México. Ha sido, igualmente, Embajador en Chile en Misión Especial.

El doctor Dulanto concurrió como Diputado a las legislaturas de 1929 y 1930; y nuevamente en el período 1940-45, desempeñando la presidencia de la Comisión de Educación Pública. Reelegido en 1945, tuvo una actuación destacada e intensa contra los desmanes del sectarismo aprista en la Cámara. Como Presidente de la histórica Agrupación política denominada Frente Parlamentario prestó grandes servicios al País, poniendo de relieve su acendrado patriotismo y su elevado comportamiento cívico.

En el actual Congreso era Senador por el Departamento de San Martín y Presidente de la Comisión de Relaciones Exteriores de la Cámara Alta. Desde que se recibiera de abogado en 1914, no dejó de ejercer su profesión, haciéndolo con brillo y austeridad.

Estaba condecorado con la Gran Cruz de la Orden del Sol del Perú, la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio y la Gran Cruz de la Orden al Mérito de Chile.

Actividades

RENUNCIA DEL RECTOR DOCTOR PEDRO DULANTO

Con fecha 13 de Noviembre de 1952 presentó su renuncia con carácter irrevocable el Dr. Pedro Dulanto, Rector de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. El Consejo Universitario tomó nota de esta renuncia y acordó remitirla a la Asamblea Universitaria, organismo llamado a pronunciarse sobre ella, conforme a Ley.

RECTORADO INTERINO DEL DOCTOR AURELIO MIRO QUESADA S.

Ante la renuncia irrevocable del Dr. Pedro Dulanto y por acuerdo del Consejo Universitario, asumió el Rectorado el Dr. Aurelio Miró Quesada S., en su condición de Decano Catedrático Titular más antiguo, el día 13 de Noviembre de 1952.

El Dr. Aurelio Miró Quesada S. en cumplimiento de la ley, convocó a la Asamblea Universitaria para la elección de Rector y Vice-Rector de la Universidad.

ELECCION DE RECTOR Y VICE-RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Reunida la Asamblea Universitaria en segunda citación, el 23 de Diciembre de 1952, eligió Rector de la Universidad, al Catedrático Titular de la Facultad de Letras Dr. Mariano Iberico Rodríguez; y Vice-Rector al Catedrático Titular de la Facultad de Farmacia y Bioquímica y Decano de la misma, Dr. Fortunato Carranza.

GRADOS DE BACHILLER

5—IX —52.—Bachiller en Humanidades.— James S. Fulkerson.— “El Personalismo y el problema del mal”.

GRADOS DE DOCTOR

19—IX —52.—Doctor en Filosofía.—James S. Fulkerson.—“**El Personalismo** a través de algunos filósofos estadounidenses.

17—IXI—52.—Doctor en Literatura.— Nicolás Saravia **Quirós**.— “Algunos elementos de la novela del siglo XX”.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»