https://doi.org/10.29393/CF5-8IRMA10008

INTERPRETACION DEL REALISMO IMPRESIONISTA

MARCO ANTONIO ALLENDES

No se puede entender un estilo si lo desligamos de las fuentes que le dieron origen y de los movimientos posteriores a que ha dado lugar, pues somos partícipes de una realidad cuyas partes se articulan rigurosamente aunque de maneras que suelen desconcertar a quienes ignoramos los mecanismos que mueven al mundo.

Sería superficial, sin embargo, limitarse a una descripción que lo proponga siempre como reacción a lo inmediato, o lo reduzca, como suele hacerse con el impresionismo, a caracteres más o menos externos, que no pueden explicar su resonancia artística ni la preocupación que el mundo le ha dedicado. Esto nos obliga a intentar una definición de este movimiento, con una mayor cautela y trascendencia, buscando vincular su nacimiento a raíces más hondas.

Se nos podrá decir que los impresionistas eran instintivos, sin preocupaciones teóricas ni académicas, pero aunque en general haya sido así, el hecho de no estar consciente de una actitud, método o teoría, no prueba que tales fenómenos no existan, como se puede verificar en un análisis posterior. Aun más, hay razones para pensar que lo que fluye con vigorosa espontaneidad, obedece a fuerzas más profundas que teorías elaboradas en la frialdad de la razón o al calor de entusiasmos precipitados.

¿Cómo ocurre la aparición de los estilos, aunque no se trate de un aparecer y desaparecer absolutos? ¿Cómo entender la esencia de lo nuevo en el campo de la pintura?

Apunta Cirlot —y con acierto— que el arte expresa "el estado de las relaciones del hombre con la realidad". Pero como la realidad no es igual para todos, aun dentro de una misma época o una misma familia, ni permanece inmutable a través

de la historia, ni reaccionan los hombres de idéntica manera, el arte ha florecido en una pluralidad de escuelas y diferencias dentro de ellas, portadoras de la rica subjetividad del artista, quien no sólo expresa pasivamente su tiempo, sino que contribuye a crearlo.

Es así como desde dentro y desde fuera se conforma el proceso. Desde fuera, nuevos acontecimientos, paisajes, caminos, riesgos, incentivos. Desde dentro, y como resonancia de lo anterior, nuevas energías, tristezas, conmociones, la alegría de ver, la curiosidad de urgar en nuestro espíritu, la necesidad de afirmar nuestra presencia en el mundo.

Si nos imaginamos el transcurso del tiempo como distintas perspectivas para la percepción del mundo, como distintos ordenamientos de una misma realidad, contemplándose a sí misma a través de nuestra conciencia, podemos comprender la multiplicidad de requerimientos a que está sometida la sensibilidad del artista y la variedad de sus respuestas.

Paralelamente a ese panorama actual que vive el artista, se va gestando en lo más recóndito de su ser, una capacidad de acción y reacción por debajo de tales incidencias, aflorando de pronto con un ímpetu y periodicidad que demuestra claramente la necesidad que el hombre tiene de no perderse en el laberinto de la historia, repensando la dirección de sus esfuerzos y valorando el producto de su cultura.

El mecanismo a través del cual se mueve este proceso de creación y de autognosis, lo denominaremos crisis, esto es, la incapacidad de un sistema para responder a las razones que lo engendraron o a nuevas e inevitables solicitudes, lo que se resuelve en reacción y búsqueda de valores. Así, por ejemplo, el agotamiento de la veta encontrada, tras haber extenuado su aporte y no poder alimentar la insaciable curiosidad que alienta al hombre, lo lleva a buscar ángulos de visión más fecundos. La existencia de distintos temperamentos, con diferentes intereses espirituales y tipos de sensibilidad, es también otro medio que permite allegar puntos de vista reveladores.

Descendiendo a la elaboración de la técnica que sirve para materializar y canalizar la "voluntad de expresión", podemos citar la reiteración de los recursos pictóricos que acaba por embotar la conciencia, ocultando el encanto y contenido del lenguaje, lo que impulsa al artista a buscar otros procedimientos capaces de revivir su fuerza emocional. En suma, se trata siempre de un hastío y la consiguiente rebeldía frente a la impotencia de los moldes tradicionales para expresar las nacientes in-

tuiciones, lo que muchas veces nos lleva a descalificar con injusticia estilos que a su turno cumplieron cabalmente sus propósitos y en cuyas conquistas se apoyan directa o indirectamente las fórmulas posteriores.

La respuesta del creador a esta constelación de factores, es decir, su obra de arte, es siempre una forma superior de conciencia, lograda y transmitida por vía emocional e inducida por una genial disposición de elementos, en la experiencia estética. Estas respuestas, repetimos, suelen ser el fruto de acumulaciones culturales subterráneas, de lentas decantaciones. Tal es el caso del impresionismo, donde aflora un ímpetu gozoso de larga gestación que proporciona las intuiciones y una herencia de recursos que facilita la elaboración de la técnica. El impresionismo representa, por esto, uno de los momentos más vitales de la trama donde se ha ido tejiendo nuestra aprehensión de la realidad.

No es conducente realizar análisis de las obras pictóricas en base a sus virtudes puramente técnicas, si no se comprende el propósito que las informa, respecto de lo cual las técnicas son medios cuyo valor radica en la capacidad de expresar ese propósito con la mayor plenitud.

En el análisis del impresionismo se insiste en el fenómeno cromático hasta reducirlo a un ejercicio de luz y de color, o se habla de la fugacidad del aspecto atrapada en el cuadro, como de su nota característica. La médula del asunto, sin embargo, está más allá, en una voluntad que integra y confiere sentido a todo eso, por lo que es preciso insistir en ella y comprenderla.

Los impresionistas, aunque no se sentían representados en la pintura de su tiempo, no podían permanecer impermeables a los estilos vigentes por los cuales habían pasado o los habían conocido. Recibieron, pues, influencias de distinta índole y empujaron el realismo hasta extremos que lo hicieron irreconocible y trocaron su esencia, pues al pasar del realismo representativo al sensorial o directo —hecho de relevancia menospreciada— se introdujeron en un ámbito trascendente. Así ocurre con las influencias o aportes cuando son incorporados en forma orgánica a otro ideal, donde sus valores cambian de signo.

La liberación que ofreció el impresionismo resultó superior a la que ofrecían los románticos, de nobles virtudes, pero cuyo espíritu deriva siempre en fuga y melancolía, estados poco acorde con una época febril, más propicia al paganismo eufórico de los nuevos realistas.

¿En qué consiste la esencia de esta escuela?

Cuando se dice, demasiado escueta o ligeramente, que el impresionismo se atiene a la sensación y no a la idea, al dato sensible y no a la percepción, nos parece que no se entregan o no se miden todas las consecuencias de lo dicho y que se trata más bien de reducirlo a una presentación incompleta de las cosas, donde el valor radica en cierta novedad y en cierto hechizo de luces, reflejos y colores, en cuya confusión de límites se minimizan los objetos. Acaso sea esta magia impresionista y su embrujo inmediato, lo que permite a su pintura una fácil entrada, de gusto general, pero que deja en el vestíbulo al espectador que sólo repara en el destello. Diferente y más rica será la experiencia de quienes lleguen hasta el fin. El fenómeno es común a otros estilos y otras artes, como ocurre con la magia de los sonidos, insuficiente para entrar en la música.

Lo que hay aquí de superior proviene de un superar las apariencias, de un arrebato existencial, que se conecta a la milenaria oposición entre naturaleza y cultura. Tal vez el hombre sea el único animal capaz de enjuiciar y hasta de rechazar su destino, y, por lo tanto, su cultura, la que debemos entender como una continuación obligada de su naturaleza, en el sentido de un perpetuo desarrollo de sus potencias, diferentes a las del resto de los seres.

Pues bien, cuando el hombre siente el deseo de buscar y aun de permanecer en la inmediatez de las sensaciones, esto es, de la presencia simple y primordial que nos proporciona el mundo físico, está tratando de safarse, consciente o inconscientemente, del peso agobiador de la cultura, donde esa presencia entra en una complicada elaboración que le cambia su faz. Esta es una actitud extrema y rebelde que se ha practicado hacia dentro y hacia fuera, buscando llegar, en el primer caso, a la fuente misma de nuestro ser, y en el segundo, al dato fiel y puro de la realidad exterior. En esta actitud se han unido el arte, la religión, la filosofía y hasta la ciencia, demostrando la amplitud del afán.

Tal desazón y la conducta respectiva han sido una constante de nuestra historia y aparecen también, aunque con ímpetu transitorio, cuando en contacto con la naturaleza salvaje, sentimos que la ciudad y sus amarras nos han cogido en una trampa. Abundan ejemplos de esta rebeldía condenada al fracaso, en cuanto pretende anular o apartarse del implacable proceso de la cultura, que es propio de su naturaleza, pero fecunda en la medida en que nos conduce a una actitud vigilante, a un juicio crítico respecto de nuestra vida.

Ya entre los griegos hubo filósofos que exaltando la naturaleza, que identificaron con el bien, repudiaban ese producto superior de la cultura que son las leyes, porque instituían la desigualdad, entre libres y esclavos, nobles y bastardos, haciendo "violencia a la naturaleza".

Rousseau, en el siglo XVIII, denuncia el efecto corruptor de la civilización y preconiza un retorno a la naturaleza, no como un retorno a la selva, sino a la pureza de los sentimientos naturales, ocultos en la maraña de la cultura. Y al arte contemporáneo lo veremos adentrarse en las aguas puras del primitivismo y buscar en ellas un baño espiritual que nos devuelva la inocencia, cuya nostalgia aflige al hombre.

Pero la expresión más radical de esta aspiración permanente, la encontramos en la experiencia mística de las grandes religiones o en la metafísica intuitiva de los filósofos de oriente y occidente. Allí se trata, más que de condenar lo andado, comprenderlo en la visión esencial de todas las cosas, por acceso a la conciencia absoluta, obtenida por desprendimiento del mundo y sus afanes. Este retorno al eje de la realidad, esta integración de todas las formas, le da al hombre la seguridad de vivir en la plenitud de su ser, Aun en la creencia popular del más allá, la idea del cielo acusa los extravíos de la cultura ofreciendo un reparo que, en sus distintas concepciones, nos muestra de qué males desea el hombre redimirse.

Por todas partes podemos encontrar signos de este fenómeno universal.

Volvamos ahora al impresionismo, en cuya pintura se tiene la frescura y pureza del desnudo, donde al despojarse el hombre del vestido, se desprende de una de las mayores cargas culturales.

¿De qué manera intenta el impresionismo desembarazarse de la carga cultural y asomarse al secreto de los orígenes, no contaminados aún?

Su método consiste en retener la primera impresión, cogiendo la realidad en su aparecer instantáneo, puro, prístino. ¿Y cómo lo consigue? Sorprendiendo al objeto antes de ser transformado por los múltiples elementos culturales que determinan nuestra visión y que se reflejan en el acto de percibir, donde ya se pone de manifiesto la condición cultural de nuestro ser.

Prescindiendo de las especulaciones filosóficas que cruzan la historia de la filosofía y ateniéndonos al saber científico y su

proyección en la pintura, abordaremos brevemente el fenómeno de la percepción, clave para entender el impresionismo. (*)

La percepción es algo bastante más complejo de lo que parece a primera vista, por la espontaneidad y rapidez con que realizamos la aprehensión del mundo físico. En efecto, percibir supone interpretar, y la interpretación constituye la operación esencial e interminablemente complicada de nuestra actividad cognoscente y, en última instancia, de nuestra cultura, ya que todas sus manifestaciones y representaciones resultan de los distintos significados que atribuimos a la realidad.

Podemos considerar la sensación como la primera noticia que nos llega del mundo externo, es decir, como el primer dato que tenemos que interpretar, y puesto que a nuestra naturaleza no le es posible ni suficiente vivir atenida a meras sensaciones, éstas se nos presentan integradas en percepciones, iniciándose allí el paso fundamental hacia un saber consciente y elaborado, e inevitablemente subjetivo.

Si reparamos brevemente en lo que implica interpretar, aunque se trate de interpretar una sensación, veremos que supone una serie de elementos interpretativos, de medios con los cuales pasamos del signo a lo significado.

La observación enseña al hombre que el conocimiento acumulado en la experiencia se convierte en medio de interpretación, lo que nos lleva a concluir que cada vez que interpretamos, ponemos a prueba nuestro saber, y nos exponemos a equivocarnos, toda vez que no se trata de una simple constatación de entidades.

Pero a los conocimientos adquiridos, que se van acumulando, en una complejidad creciente, hay que sumar otros factores, como la afectividad, en virtud de la cual podemos hacer un involuntario mal uso de nuestro saber. Por otra parte, las creencias, la autoridad de las concepciones en boga, las sugestiones a que estamos expuestos, en fin, la personalidad entera participa en el proceso, al extremo que se ha estimado nuestra manera de percibir el mundo como una prueba de lo que somos.

Esto nos obliga a concluir que no hay hechos puros, idénticos para todo el mundo, y que es falsa la oposición entre experiencia e interpretación, ya que toda experiencia y su consiguiente resonancia, llevan el fruto de una interpretación, carga-

(*) Un análisis de este mismo fenómeno aunque con alcances diferentes, lo hemos aplicado a la comprensión de la música, en nuestro trabajo "La interpretación musical". Cuadernos de Filosofía Nº 1. 1970. U. de Concepción.

da a su vez con experiencias anteriores, afianzando así direcciones y tendencias interpretativas, acertadas o erróneas.

Si aplicamos esta reflexión al caso de la pintura y específicamente al impresionismo, podemos obtener dos conclusiones: 1º) que nuestra percepción del mundo está penetrada por toda la cultura, la que condiciona nuestro ver, empañado por muchas capas y 2º) que si logramos restituir la elementalidad de las sensaciones, por debajo de estos condicionamientos y veladuras, habremos logrado un ver originario, hecho de ingenuidad y deslumbramiento.

No hay en esto ningún juicio de valor respecto de esas dos formas de mirar. Pero en la medida en que el hombre las busca y se regocija con ellas, hay que convenir que ambas poseen un valor relativo a su respectiva oportunidad. El éxito de los impresionistas obliga a concluir el mérito de su visión.

Sólo nos falta comprender el por qué, y éste debemos remitirlo a la necesidad vital que el hombre tiene de volver periódicamente a su naturaleza elemental, a fin de revivir y reoorientar, desde su soplo incontaminado, el inevitable desarrollo de la cultura.

Tan poderosa acción ejerce ese producto que opera en la percepción, que no vemos las cosas como las deberíamos ver, sino como creemos que son, en base a sugestiones y esquemas impuestos por nuestra vida cultural. Así, por ejemplo, un bosque a la distancia, que los impresionistas pintaban de un violáceo azulado, irritaba a las gentes, que lo "veían" verde, debido a la fuerza de la creencia en un color propio del árbol, que era el verde, color que puede resultar cierto en determinadas condiciones de atmósfera y de luz, pero que no es su único color posible, ni el más frecuente. Igual ocurría con las sombras, cuya representación era la consecuencia de un prejuicio que las privaba de matices; y también con los límites supuestamente bien definidos de las formas, lo que tampoco corresponde a un ver atento. De allí que la "deshecha fachada de una catedral" como dice bellamente Hourticq, no podía sino causar estupor, tanto como su desdén a la perspectiva tradicional. Los ejemplos pueden multiplicarse al infinito en lo que respecta a los hallazgos logrados por esta búsqueda de lo objetivo.

No obstante, afirmar de un movimiento pictórico que es realista, es aludir a una constante de muchas caras, cuya generalidad nos dice poco. El realismo del siglo XIX no agota la noción infinita de realidad ni su tratamiento artístico, por lo que más

allá de sus fronteras pudo, acaso, sugerir el realismo impresionista o prolongarse en un realismo de carácter social.

La aventura del hombre por conquistar la realidad se vive momento a momento, y a través de muchas escuelas, con mayor o menor fortuna; pues con el concepto de lo real se quiere expresar el máximo valor, lo que todos buscamos para reposar en fundamento seguro. Se dice de lo real que es lo que es, el ser, la esencia, lo absoluto. Se lo presenta de mil maneras. Pero en esta búsqueda no existe un fin preconcebido de corte mezquinamente utilitario. No se trata de una salvación a cualquier costo, sino al costo de la verdad. "La grandeza de los hombres se mide —dice Nietzsche— por la dosis de verdad que son capaces de soportar". Hay en esta empresa incondicional que nos consume, una mezcla de pasión y terror.

El hombre ha creído hallar esa suprema realidad en Dios, en la materia, en lo inmutable, en el cambio. El acceso a lo real se presenta con muchas puertas y por todas ha penetrado el ser humano, eternamente insatisfecho, ante la imposibilidad de asirlo todo en una sola intuición. Entendido en esta forma general, el realismo es un hilo conductor de la cultura y, por ende, del arte.

Es así como el estilo clásico, de máxima pretensión y que es el producto de una larga madurez, se manifiesta en dominio, equilibrio, serenidad; equilibrio que ha resultado ser, no obstante, un equilibrio inestable, mostrando así la realidad su carácter escurridizo y polifacético.

Un estilo de rebeldía, también constante, encarna el espíritu romántico, de muy hondas raíces, el cual, a su vez, se disuelve en una incurable melancolía.

El impresionismo es la manifestación, en lenguaje plástico, de una actitud constante de tanto peso como las anteriores, según lo hemos visto: la necesida de un baño purificador que nos devuelva, siquiera por un momento, la simplicidad del origen, hecha forma y colores en la paleta del pintor.

Ahora podemos entender su antiacademicismo y anticonvencionalismo, y las modalidades de su técnica, especialmente el uso de la luz.

La luz es el hecho positivo por excelencia, pues revela al hombre la realidad; y es la visión, como advirtió Aristóteles, el sentido que más conocimiento nos entrega. Esto ha convertido la luz en símbolo místico, en símbolo de alegría, seguridad, verdad, pureza, encanto. En un arte de la visión, como es la pintu-

ra, donde la materia de su lenguaje son entidades visibles, huelga defender su importancia. Sin embargo, importa precisar su papel, pues convertida o incorporada al conjunto de los recursos expresivos del artista, deja de ser el medio ordinario que nos permite manipular los utensilios, para transformarse en el muy extraordinario y complejo de arrancar a las cosas su verdad o su belleza; o de convertirse en un idioma de intimidades y secretos; o de ser, en fin, un conjuro capaz de hacer hablar a la naturaleza.

La conquista de la luz en el arte pictórico, hubo de recorrer un largo y abrupto itinerario antes de llegar a la floración que tuvo entre los impresionistas, cuando los pintores, al aire libre y sin prejuicios, miraron la vida bajo el sol, y éste les reveló la inestabilidad de los objetos, sus infinitas caras y los matices de sus sombras. Porque con la luz, aunque es un fenómeno que han conocido todos los hombres y especialmente los pintores, descubrir y apresar esa presencia ilimitada de lo real, sin fórmulas preestablecidas que ofusquen la visión, es obra de los impresionistas y sus más grande precursores.

El hallazgo pictórico de la brevedad de los fenómenos y la engañosa consistencia que les habíamos impuesto, por encima de lo evidente necesitó para expresarse un gran manejo del color y la capacidad de pintar la luz.

El impresionismo claro está, es una forma del realismo, pero no tardío ni efectista. No se trata de cualquier impresión, ¿cómo podría haber un arte impresionista siendo el arte voluntad de expresión, espíritu objetivado? Hasta en una fotografía sin pretensiones reconocemos la subjetividad del fotógrafo, manifiesta en la elección del motivo o en el ángulo en que la toma. ¿Cómo, pues, materializa esta escuela su voluntad de expresión? No se trata, desde luego, de una fidelidad superficial, reiterativa del mundo natural, sino del denudarse de una cultura que nos empaña la mirada. ¿No es acaso lo que hacían, a su manera, los propios cubistas, que se ven tan distantes, cuando querían apresar la realidad por debajo de las apariencias, de las primeras apariencias? ¿No son distintas apariencias las que se intenta traspasar, creyendo hallar lo inmutable en unos casos y lo fugaz en otros?

Esta nueva vida de la luz nos enseña que nuestro anhelo de permanencia ha detenido lo mudable empobreciendo la realida —proceso semejante al cumplido por los conceptos, cuyo estatismo denunciara Bergson— y ha creado una nueva óptica que en su frescura originaria descubrió un mundo sepultado por la

civilización, haciéndonos sentir la presencia de lo efímero, en cuya visión gloriosa olvidamos el amor a lo eterno.

Y como la pintura enseña y condiciona el ver, es al impresionismo a quien debemos esta gracia. El tuvo, junto a la virtud de crear ese instante milagroso de la mirada, la de impulsar movimientos que bajo el mismo soplo abrieron otras rutas; aunque en este imposible comenzar desde cero se mantenga, más la intención que el logro de rechazar las antiguas claves interpretativas que prolongan el pasado hasta abogar o constreñir el presente. A ellas se refirió el futurismo cuando quería acabar con los museos, y "matar el claro de luna" ¿No se alienta aquí la pasión de querer vivir lo nuevo, desde su pureza inicial?

El uso de la luz que hacen los impresionistas tiene sus virtudes y sus limitaciones, pues no se pueden obtener todos los efectos de una vez. Vana como objeción, resulta, entonces, señalar la acción disolvente que su técnica ejerce sobre el dibujo, pues tal es el efecto que se requiere para dibujar esa verdad que nos describe la luz. Es cierto como señala bellamente Jalard, que "desterró, de un lado, la reflexión y la construcción y, de otro, la imaginación y el ensueño", pero no es menos cierto que esa era la condición de su arte. Lo extraordinario es que a pesar de la frialdad inherente a sus propósitos realistas, sus cuadros producen un hechizo pocas veces igualado, que no encontramos en el realismo del XIX, que tiene otra belleza. Se trata de voluntades diferentes, de formas distintas de interés por la realidad.

Nuestro conocimiento del mundo no se completa con este modo de ver, pero tampoco podemos prescindir de su aporte. Recordemos la definición de Degas: "dibujo no es la forma, sino, el modo de verla", o preguntémonos con Manet "¿Quién dijo que el dibujo era el modo de escribir formas?", para él, "el arte debería ser la escritura de la vida".

Comprendiendo este hallazgo de la sensación como un retorno al ver primero, como una conquista que ha "limpiado el ojo de los pintores", según la expresión de Fauré, se entienden sus "series", su manejo del color, su pincelada, su adhesión a la mezcla óptica (de valor discutido), la exaltación de la luz, la pintura al aire libre, la práctica de la perspectiva aérea, las formas indefinidas, en fin, su liberación y su entusiasmo.

Las reacciones contra el impresionismo —que obsesionó por mucho tiempo a los pintores— no condujeron, sin embargo, a la reconquista de la forma amagada, tal como se concebía en el pasado.

La magnitud del fenómeno impresionista, la necesidad imperiosa con que se presenta al hombre moderno, tiene un vigor que en múltiples manifestaciones se prolonga en nuestro siglo, como una especie de fuente de vida contra la opresión del mundo contemporáneo.

En Gauguin adquiere un dramatismo que compromete su vida y su pintura, cuando apartándose abruptamente de la civilización, busca en su arte, la inocencia perdida. Para ello pondrá en sus cuadros colores ficticios a los senderos, a los árboles, a los caballos, "como equivalente de la grandeza, la profundidad y el misterio" de la pureza de Tahiti. "La Eva que yo he pintado, dirá en su carta a Strinberg, puede lógicamente permanecer desnuda ante nosotros. La de Ud., en cambio, en este simple estado, no sería capaz de andar sin pudor".

En unos casos hay un realismo hacia fuera, en otros, hacia adentro. En el cubismo, por ejemplo, y en todos los tipos de abstracción, se trató de rescatar la forma esencial, la estructura, en un molde invisible que implicaba una superación de la vieja mímesis y un empujar el realismo, en dirección contraria a la tradicional, hasta su más arriesgado extremo desde el punto de vista pictórico, pues si el impresionismo desdibujaba los objetos, el cubismo los hacía casi imposibles a la visión, y sin embargo obtuvo un logro en el intento de traspasar las apariencias, cuyo último paso a la pura abstracción, provocó una vuelta hacia el realismo más concreto y brutal, como muy bien lo describe Frank Elgar. Giro inspirado, probablemente, por el vértigo de quienes sintieron, en su pretensión de llegar al fondo de lo real, extraviarse en la nada.

Hasta el expresionismo que constituye la más explícita oposición a los impresionistas, al reducirse a la pura interioridad, se manifiesta frecuentemente como un grito, cuya espontaneidad y simpleza nos pone en contacto directo con el drama.

¿Y no resuenan las mismas intenciones en Matisse, al querer recuperar la juventud extrema "cuando todo el mundo es nuevo"?

El impresionismo, con su particular manera de aprehender lo fugaz, nos legó una verdad eterna.