

Aldous Huxley.

MEDITANDO EN EL GRECO

LOS placeres de la ignorancia son, hasta cierto punto tan grandes como los placeres de la sabiduría. Porque aunque la luz es útil, y aunque es satisfactorio sentirse capaz de clasificar las cosas que nos rodean en categorías de un sistema ordenado y comprensible, es también bueno sentirse a veces en la obscuridad; es agradable, de vez en cuando especular, con vaga desorientación respecto a un mundo, que la ignorancia ha reducido a una cantidad de sucesos incoherentes, esparcidos, como otras tantas islas fantásticas e inexploradas, sobre la faz de un vasto océano de incomprensión. Para mí uno de los más grandes encantos del viaje consiste en el hecho de que ofrece oportunidades únicas para dejarse llevar y deleitarse en las lujurias de la ignorancia. Yo no soy uno de esos concienzudos viajeros que, antes de visitar un país nuevo, ocupan semanas desenterrando su geología, su economía política, su historia del arte, su literatura. Yo prefiero sobre todo durante mis primeras visitas, ser un turista perfectamente ininteligente. Y sólo más tarde cuando ya mi ignorancia ha perdido su frescura virginal, yo comienzo a leer lo que el turista inteligente se sabía ya de memoria antes de comprar su boleto. Yo leo e inmediatamente, en una serie de apocalipsis, mis aisladas misteriosas y raras impresiones comienzan a asumir significado, mis confusas

memorias caen armoniosamente en ciertos moldes. Los placeres de la ignorancia han dado lugar a los placeres del conocimiento.

Yo he visitado sólo dos veces España, es decir, no bastante a menudo como para sentirme cansado de la ignorancia. Yo todavía gozo con conocer sin orientación, lo menos posible, sobre todo lo que veo entre los Pirineos y el Cabo Trafalgar. Otras dos o tres visitas y ya habrá madurado para mí el momento en que vaya a la Biblioteca de Londres y busque «España» en el índice de materias. En uno de los numerosos, de los tan numerosos libros allí catalogados, yo encontraré, sin duda la explicación de un pequeño misterio que me ha perturbado suave e intermitentemente, durante algunos años—desde que, en una de aquellas admirables exhibiciones de Burlington House, vi por primera vez una versión de *El sueño de Felipe II* de El Greco.

Esta curiosa composición familiar a cualquier visitante del Escorial, representa al rey, vestido y enguantado como un sepultero, todo de negro, arrodillado sobre un cojín bien relleno al centro de la parte delantera; más allá de él, hacia la izquierda una multitud de piadosos arrodillados, algunos seculares, otros clericales, pero todos manifiestamente santos, miran arriba hacia un cielo lleno de ángeles valzantes, virtudes cardinales y personajes bíblicos, y se agrupan en círculo alrededor de la Cruz y del luminoso monograma del Salvador. A la izquierda, una enorme ballena bosteza gigantescamente, y un vasto grupo, probablemente de condenados, penetra apresuradamente (a pesar de todo lo que aprendimos en la niñez sobre la anatomía de las ballenas) en su roja garganta. Un cuadro curioso, lo repito, y que, como obra de arte no es extremadamente bueno; hay muchos Grecos mejores pertenecientes también al mismo juvenil período. Sin embargo, a pesar de su mediocridad es un

cuadro por el que yo tengo una debilidad especial. Me gusta por la ahora triste y ortodoxa razón de que me interesa su tema. Y el tema me interesa porque no sé cual es su tema. Porque este sueño del Rey Felipe—¿qué es? ¿Una mística escudriñación del Cielo? ¿Un alentador vistazo de los métodos del Todopoderoso para con los herejes? Yo no lo sé—ni tampoco deseo al presente saberlo. Frente a una fantasía tan extravagante como esta de El Greco, los placeres de la ignorancia son peculiarmente intensos. Confrontado con la misteriosa ballena, el rey sepultero, el gentío aéreo de santos y deslizantes pecadores, doy amplia licencia a mi fantasía y espléndidamente me hundo en el ciénago del desorientamiento de no saber.

La fantasía que más me gusta de todas las que se me han ocurrido es la que afirma que este extraño cuadro fué pintado como una simbólica autobiografía que estaba destinado a sumar hierográficamente todo el futuro desarrollo de El Greco. Porque esa ballena, a la derecha del fondo—ese bisabuelo de Moby Dick, con su enorme bostezo, su garganta escarlata y la multitud de condenados descendiendo, como empleados de banco a las seis de la tarde al Subterráneo—esa ballena, digo, es el objeto más significativamente autobiográfico de todos los cuadros primeros de El Greco. Hacia dónde se dirigen, esos apurados condenados? «Al rojo pasadizo de abajo», como nuestras nodrizas acostumbraban decirnos al alentarnos a comer las detestables meriendas de la infancia. Al rojo pasadizo de abajo, hacia el oscuro infierno de las tripas. Abajo, en una palabra, hacia aquel extraño y bastante temible universo que el espíritu de El Greco parece haber más y más exclusivamente habitado a medida que envejecía. Porque en los últimos cuadros del Greco cada personaje es un Jonás. Sí, «cada personaje». Lo que revela que «El Sueño de Felipe II» demuestra ser imperfectamente profético y un sím-

bolo mutilado. Es sólo para los condenados que la ballena abre su hocico. Si el Greco hubiera querido decir toda la verdad sobre su futuro desarrollo, habría enviado a los bienaventurados a juntarse con ellos, o al menos habría provisto a sus santos y ángeles con otros monstruos apropiados, una ballena sobrenatural flotante, con la cabeza hacia abajo, entre las nubes, con un segundo pasadizo rojo ascendiente hacia un Cielo engullido. El Paraíso, Purgatorio e Infierno y aun la ordinaria Tierra—para El Greco en su madurez artística, cada departamento del universo estaba situado en el vientre de una ballena. Su Anunciación y Asunción, sus Agonías y Transfiguraciones, Crucificaciones, Martirios y Estigmatizaciones, son todos sin excepción, acontecimientos viscerales. El Cielo no es más grande que el Hoyo Negro de Calcuta, y Dios mismo es un «engullido-de-ballena».

Los críticos han tratado de explicar la agorafobia pictórica de El Greco proveniente de su temprana educación cretana. No hay espacio en sus cuadros, nos aseguran, porque el arte, aquel Bizancio que fué el hogar espiritual de El Greco, era el mosaico, y el mosaico inocente respecto a la profundidad. Explicación muy acabada que tiene el único defecto de apartarse completamente del sujeto. Para empezar, el mosaico bizantino no era invariablemente sin profundidad. Aquellos extraordinarios mosaicos del siglo octavo en la mezquita de Omeyyid de Damasco, por ejemplo, son tan espaciosos y aireados como los paisajes de los impresionistas. Es verdad que estos son excepcionales especímenes de aquel arte. Pero aun los ordinarios encerrados mosaicos, no tienen nada de común con la pintura de El Greco, porque los santos bizantinos y reyes están ajustados, para ser más precisos, están planamente incrustados en una especie de abstracción de dos dimensiones—en un puro y euclideano cielo geoméricamente plano de oro o azul. Su universo jamás

presenta la más pequeña semblanza de aquel vientre de ballena en que cada uno de los personajes de El Greco tiene su existencia. El mundo de El Greco no es Tierraplana; hay profundidad en él—justo, un poco de profundidad. Y es precisamente esto lo que lo hace aparecer como un mundo tan inquietante. En su abstracción de dos dimensiones los personajes de los mosaicos se sienten perfectamente bien. Están adaptados a su medio. Mientras que, sólida y de tres dimensiones hecha para ser habitante de un espacioso universo, la gente de El Greco está encerrada en un mundo donde apenas hay espacio tal vez para que se deslice un gato, pero no más. Ellos están aprisionados, y lo que es peor en una prisión visceral. Porque todo lo que los rodea es orgánico, animal. Nubes, rocas, cortinajes, se han transformado misteriosamente en mucosa, músculos pelados y peritoneos. El cielo al que el Conde de Orgaz asciende es como una cósmica operación de apendicitis. La Resurrección de Madrid es una resurrección en un tubo digestivo. Y en los cuadros posteriores sentimos la horripilante impresión de que todos los personajes, humanos y divinos, han comenzado a sufrir un proceso de digestión, se han gradualmente asimilado a sus alrededores viscerales. Aun, en la Resurrección de Madrid la forma y el tejido de la piel desnuda ha asumido un extraño aspecto de tripa. En el caso de los desnudos del «Laocoonte» y «La apertura del Séptimo Sello» (trabajos, ambos de los últimos años de El Greco) este proceso de asimilación ha sido llevado bastante más lejos. Después de ver sus cortinajes y paisajes de su alrededor gradualmente peptonizados, los personajes de Toledo, desgraciados Jonases, descubren para su horror que ellos mismos han sido digeridos. Sus cuerpos, sus brazos, sus caras, dedos, cesan de ser humanamente propios; ellos van llegando a ser—el proceso es lento, pero inexorablemente seguro—parte de los universales proce-

dimientos internos de la Ballena. Ha sido una suerte para ellos que El Greco muriera cuando lo hizo. Veinte años más y la Trinidad, la Comunión de los Santos y toda la raza humana se habría encontrado reducida a difícilmente distinguibles escrecencias en la superficie de un cósmico intestino. Los más favorecidos podrían tal vez aspirar a haber llegado a ser tenias y trematodes.

En lo que a mí se refiere, yo siento mucho que El Greco no viviera para ser tan viejo como Titán. A los ochenta o noventa él habría llegado a producir un arte casi abstracto—un cubismo sin cubos, orgánico, puramente visceral. Qué cuadros habría pintado. Hermosos, excitantes, profundamente desconsoladores. Porque desconsoladores son ya los cuadros que él pintó en su edad madura, horrendos, a pesar de su extraordinario poder y belleza. Este universo tragado a que nos introduce es una de las más inquietantes creaciones de la mente humana. Una de las más confundidoras también. ¿Porque cuáles eran las razones de El Greco para llevar a la humanidad abajo del pasillo rojo? ¿Qué le indujo a tomar a Dios y sacarlo de su Cielo sin límites, y encerrarlo en el intestino de un pez? Uno puede sólo obscuramente especular. De lo que yo estoy perfectamente seguro, es de que había más profundas y más importantes razones para la ballena que el recuerdo de los mosaicos—aquellos mosaicos completamente inviscerales que él había tal vez visto en el curso de su niñez cretana, de su juventud veneciana y romana. Tampoco se podría tomar en cuenta, como algunos han dicho, una enfermedad a los ojos, como la explicación de su extraño desenvolvimiento artístico. En realidad las enfermedades deben ser muy graves para llegar a coexistir completamente con sus víctimas. Que los hombres se afectan con sus enfermedades es obvio; pero no es menos obvio que cuando llegan al extremo son ellos algo más que los síntomas

mórbidos sumados. Dostoievsky no fué solamente la epilepsia personificada, Keats fué algo más que un simple acceso de tuberculosis pulmonar. Los hombres hacen tanto uso de sus enfermedades como éstas hacen uso de ellos. Es muy posible que El Greco haya tenido algo anormal en sus ojos. Pero otras personas han tenido la misma enfermedad sin haber por eso pintado cuadros como *Laocoonte* y *La Apertura del Séptimo Sello*. Decir que El Greco era sólo un defectuoso visual es absurdo; él era un hombre que hizo uso de una visión defectuosa.

¿Y con qué propósitos la usó? ¿Para expresar qué extraña sensación del mundo, qué misteriosa filosofía? Es difícil en realidad responder. Porque El Greco pertenece como metafísico (cada artista de importancia es un metafísico, un propagador de verdades de belleza y de teorías de forma) a una escuela desconocida. Lo más que se puede decir a modo de clasificación, es que, como la mayoría de los artistas de Barroco, él creía en la validez del éxtasis, de lo no racional, de las experiencias ultraterrenas, con las cuales y usándolas como materia prima, la razón fabrica los dioses o los variados atributos de Dios. Pero la clase de experiencia extática, artísticamente desenvuelta y meditada por El Greco, no tiene nada en común con la experiencia extática que está descrita y simbólicamente «racionalizada» en las pinturas, esculturas y arquitecturas de los grandes artistas Barrocos del «seiscientos». Aquellos productores de espiritualidad en masa, los Jesuítas, habían perfeccionado una simple técnica para la fabricación de éxtasis ortodoxos. De este modo habían ellos abaratado una experiencia, antes accesible sólo a los espiritualmente poderosos, y la habían así colocado al alcance de todos. Lo que los artistas italianos del «seiscientos» tan copiosa y brillantemente rindieron, fué esta abaratada experiencia, y la metafísica en cuyos términos se podía racionalizar.

«Santa Teresa de Todos», «Un Juan de la Cruz en cada Casa». Esos eran o podrían haber sido sus lemas. ¿Habría por qué admirarse de que sus sublimidades fueran un poco teatrales, sus ternezas melosas, sus instituciones espirituales más bien ordinarias y vulgares? Aun los más grandes artistas del Barroco no fueron sobresalientes en sutilezas y, en refinamiento espiritual.

El Greco no tenía nada de común con estos fáciles éxtasis ni con sus ortodoxas teologías Contra Reforma, en cuyos términos ellos podían ser explicados. Aquellos cielos brillantes y tranquilizadores, las sonrisas o lacrimosas, pero siempre muy humanas divinidades, las grandiosidades de escenario y misterios de escenario, todo el comercio de repuesto del «seiscientos», está ausente en sus cuadros. Hay en ellos éxtasis y llameantes aspiraciones; pero siempre éxtasis y aspiraciones, como ya hemos visto, dentro del vientre de una ballena. El Greco parece estar todo el tiempo hablando de la raíz fisiológica del éxtasis, no de su flor espiritual; acerca de los hechos primeramente corpóreos de las conmovedoras experiencias, no de las derivaciones mentales de ellas. Si bien de un modo vulgar, los artistas del Barroco, se preocupan de la flor, no de la raíz, de la derivación e interpretación teológica, no de los hechos en bruto inmediatos a la experiencia física. No porque ellos ignoraran la naturaleza fisiológica de estos hechos primordiales. Bernini asombrando a «Sta. Teresa» proclama esto del modo más inequívoco; y es interesante notar que en esta estatua (lo mismo que en la muy similar e igualmente asombrada «Ludovica Albertoni» en San Francisco de Ripa) él da a los drapeados una especie de orgánica luminosidad, que yo llamaría intestinal, de forma. Un poco más suavizada, pulida y simplificada, y la túnica del gran místico sería indistinguible del resto de los paisajes tragados dentro de la ballena de

El Greco. Bertini salva la situación (desde el punto de vista de la Contra Reforma) introduciendo en su composición la figura de un ángel, lanzando sus flechas. Esta figura aérea es el habitante de un cielo no tragado. El lleva consigo el concepto de los espacios infinitos. Encantadoramente y de un modo algo absurdo (la mano que sostiene la amenazadora flecha tiene un dedito delicadamente torcido, como las manos de algunas muy refinadas jóvenes en el acto de levantar sus tazas de té), el ángel simboliza la flor espiritual del éxtasis, cuya raíz fisiológica es la desmayada Teresa, en su túnica peritoneal. Bertini es, hablando espiritualmente, un gran «aerista».

No así El Greco. Respecto a lo que le concierne, no hay nada fuera de la ballena. El primer hecho fisiológico de la experiencia religiosa es para él también el acto final. El se queda consistentemente en el plano de aquella conciencia visceral que fué ignorada tanto tiempo, pero con la que nuestros antepasados (como su lenguaje lo prueba) realizaron gran parte de sus sentimientos y su pensamiento. «¿Dónde está vuestro celo y fortaleza, el sonido de tus entrañas, y tus mercedes hacia mí?» «Mi corazón se ha vuelto dentro de mí, mis arrepentimientos se juntan». «Bendigo al Señor que me ha dado consejo; mis entrañas también me instruyen en la noche oscura». «Dios es mi fin, cuánto os deseo a todos en las entrañas de Jesús». «Porque Vos habéis poseído mis entrañas». ¿Es Efraín mi querido hijo? Entonces mis entrañas se atemorizan por él». La Biblia abunda en tales frases—frases que parecen al lector moderno un poco raras y aun algo indelicadas y hasta repelentes. Estamos acostumbrados a pensar en nosotros como si sólo pensáramos con nuestras cabezas. De manera distinta a lo que los fisiólogos han demostrado. Porque lo que pensamos, sentimos y somos está en gran parte determinado por el estado de nuestras glándulas endocrinas y vísceras. El

Psalmista sacando conclusiones de sus entrañas, el Apóstol con sus anhelantes entrañas, pertenecen al moderno movimiento fisiológico.

El Greco vivió en una época en que se reconocía la realidad primordial de la consciencia visceral—cuando el corazón, el hígado, el spleen, realizaban todo el sentir del hombre, los cuatro humores de sangre, flema, cólera y melancolía, determinaban su carácter e imponían sus pasajeros estados de ánimo. Aun, se admitía que las experiencias más sublimes, eran principalmente fisiológicas. Teresa conocía a Dios en términos de una exquisita pena en su corazón, su costado, sus entrañas. Pero nuestra Teresa y con ella la generalidad de los mortales, encontró natural pasar del reino de lo fisiológico al de lo espiritual—del vientre de la ballena hacia afuera al amplio cielo abierto—. El Greco obstinadamente insistió en permanecer «tragado». Sus meditaciones eran todas experiencias religiosas y de éxtasis—pero siempre de experiencias en su crudo estado fisiológico, siempre de un éxtasis visceral. El expresó estas meditaciones en símbolos cristianos—en símbolos que habitualmente se empleaban para describir experiencias muy diferentes de los principales estados fisiológicos con que él estaba acostumbrado a tratar. Es el contraste entre esos símbolos, con su corriente y aceptado significado, y el uso especial que El Greco les adjudica. Es este extraño contraste lo que da a los cuadros de El Greco su peculiar cualidad inquietante. Porque los símbolos cristianos nos recuerdan siempre los espacios espirituales abiertos—los espacios abiertos de los sentimientos altruístas, los espacios amplios del pensamiento abstracto, del libre vaivén del éxtasis espiritual. El Greco los aprisiona, los abrocha en el intestino de un pez. Estos símbolos de abiertos espacios viscerales, tratados por él le sirven de lenguaje a través del cual habla de la cercana consciencia visceral, del éxtasis que aniquila el

alma, no disolviéndola en el infinito universal, sino que ahogándola dentro de la cálida, pulseante, temblorosa oscuridad del cuerpo.

Bueno, yo he vagado y fantaseado ampliamente con el rey sepulturero y su enigmática pesadilla de ballenas y Jonases. Pero el vagar de la imaginación es el privilegio del ignorante. Cuando uno no sabe se siente libre para inventar. Yo he asido la oportunidad apenas se ha presentado. Uno de estos días tal vez descubra lo que es el cuadro, y cuando esto suceda, yo ya no tendré la libertad de imponer mis propias interpretaciones. La crítica imaginativa es esencial en el arte de la ignorancia. Y sólo porque no sabemos lo que el escritor o artista quiere decir es por lo que nos sentimos libres de suplantar significados propios. Si El Greco hubiera especificado en alguna parte lo que quería significar pintando en términos del «Hoyo Negro» y mucosas, yo no estaría en situación de especular. Pero felizmente nunca lo dijo: me siento justificado de haber dejado a mi fantasía en libertad de vagar.

Del libro de ensayos «Música en la noche».
(Traducción directa del inglés, especial para ATENEA).