

CULTURA ESTÉTICA E IMAGINACION

RAÍZ ESTÉTICA DE LA CULTURA ESPAÑOLA

La raíz esencial de la creación imaginaria y representativa española es, sin duda, alguna, la raíz estética. Aquella categoría de valor que excluye su propia reductibilidad a un valor de la misma índole. Ortega, que fue un espíritu español por excelencia, decía una vez que «es esencial a un valor estético su irreductibilidad a todo otro valor estético. Para mí es Cervantes acaso la calidad más alta que en la literatura existe, pero si ahora naciese otra vez, antes que los críticos casticistas consiguiesen hacerle académico, yo intentaría retrotaerlo a su tumba. Un segundo Cervantes sería la cosa más fastidiosa y superflua del universo»¹.

Las motivaciones últimas de las grandes creaciones de la imaginación española se puede decir que han sido motivaciones artísticas o estéticas por excelencia. Por ello, han dejado de ceder el paso las explicaciones realistas, el carácter social y documental de las grandes obras literarias, desde la picaresca renacentista, hasta un escritor de nuestro siglo tan implantado en la realidad como Pío Baroja. Las grandes y más sugerentes reducciones de la creatividad española, fueran cuales fuesen sus implicaciones sociales y psicológicas, son, en definitiva, reducciones de naturaleza estética. La obra de Cervantes, Lope, Góngora y la picaresca, en la literatura, la de Velázquez y Goya, en lo figurativo, llevan el marco de esta característica. Por ello, las grandes personalidades creadoras españolas se singularizan de un gran contexto, rompen con un clima y anulan cualquier dimensión colectivista de la creatividad. En virtud de esta característica peculiar, cada gran creador español es una anticipación, un salto en la modernidad. Lo es la picaresca con todo el caudal de ecos medievales literarios, especialmente franceses, puesto que su integración y su estilo es diferente, por su propia esencia estética. Lo es Cervantes especialmente con *Don Quijote*, con toda la arquitectura de libros de caballería, arquitectura de referencia

¹ Cfr. JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *El espectador*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1966, págs. 112-113.

de su propia construcción, por ser la primera obra que se diferencia de todo lo anterior del género, Erasmo incluido, que coloca por primera vez en la cultura occidental y entrega en la estructura de la imaginación poesía y locura. Lo es Velázquez, el gran pintor del equilibrio, artista de la integralidad humana; sin otro contexto hizo que no fuese el de su propio arte, que está lejos de la turbulenta aventura existencial del arte de un Miguel Ángel, que encarna como pocos, acaso sólo a la manera de la gran revolución científica de un Galileo o Copérnico, o filosófica de un Descartes, un mundo de representaciones en espíritu de *modernidad*. Lo será el mismo Goya con su total identidad con el mundo del arte, como lo será en nuestro tiempo otro anticipador, Picasso, que encarna en su propia experiencia la dimensión estética de experiencias que se iban a consumir un siglo o siglo y medio más tarde. Sorprende sobre manera la perfección formal en las grandes obras de creación españolas. Ella contrasta con el carácter anárquico del alma española, un sentimiento de auténtico equilibrio y sosiego emana de ella. La obra de arte, figurativa, literaria o política que fuese, la que encarna los momentos culminantes, responde a esta exigencia de serenidad y equilibrio. El «sosegaos», expresión con la cual Felipe II acogía a sus visitantes en su despacho de El Escorial, ilustra este contraste fuerte de creación permanente. Ante este sentimiento de realización de la obra de arte como tal, toda consideración de otro tipo pasa a ocupar un lugar segundo. De esta característica participa una obra como *La Celestina*, modelo de equilibrio psicológico y dramático, de reducciones formales últimas, la novela picaresca, la obra poética y dramática de Lope de Vega, la novela grande y chica de Cervantes, la poesía de Fray Luis de León, Quevedo, la pintura de Velázquez. El propósito del creador es la propia creación, la obra hecha lo mejor posible, con los medios formales más adecuados. Cuando este propósito pierde su equilibrio, lo formal se transforma en un fin en sí, como en el caso de Góngora, expresión formalista de una anarquía interior no retenida, donde la sobriedad, la elaborada reducción de la realidad característica del modo creacionista español, dejan el paso al desbordamiento y sobreabundancia imagista y metafórica. A esta exigencia responde la actitud poética de Antonio Machado, que expresa así su credo estético y su credo de la transfiguración literaria: «Adoro la hermosura y en moderna estética / corté las viejas rosas del huerto de Ronsard» y proclama uno de los dogmas estéticos hispanos: el desdén. «Desdeño las romanzas de los tenores huecos / y el coro de los grillos que cantan a la luna».

Esta dimensión poética de la creatividad nace en España con una figura que pertenece a una marca que podríamos llamar oriental de la cultura española. Nos referimos al mallorquín Raimundo Lulio, autor

de un *Libro de la contemplación* e iniciador de un «Ars magna», considerado el más español de los grandes creadores hispanos, «Platón hecho vida», que supo dialogar con las estrellas, con el viento y con los ángeles sobre el misterio de la naturaleza, de la poesía, la verdad y la vida², para quien toda forma de expresión se reduce a una expresión poética. Anticipador también él de los tiempos futuros, concretamente de la modernidad estética renacentista, en Raimundo Lulio se ha visto igualmente un anticipador de nuestros tiempos, con su ansia de síntesis, con su no menos poderoso deseo de desentrañar el misterio de la palabra, con su imperiosa necesidad de expresión y evasión poética. Captar poética y estéticamente el mundo y su realidad ha sido una característica esencial del carácter español. Un escritor de clase y un pensador de fina sensibilidad como Ortega lo expresa así, en su propia actitud ante el contemporáneo éxito de la ciencia y de la técnica. Ortega proyecta la realidad del mundo y la materia misma de la ciencia, en la interpretación o la idea que del mundo se tenga. Así, el mundo físico, lejos de ser el mundo real, es un mundo imaginario, un mundo «interior», una creencia. «La ciencia física, viene a decir Ortega, es una de estas arquitecturas ideales que el hombre se construye. Algunas de estas ideas físicas están hoy actuando como creencias, pero la mayor parte de ellas son para nosotros ciencia nada más y nada menos.» Esta manera de ver la ciencia «sub specie poeseos» es algo más que una interpretación filosófica. Es una forma característica de definir la forma de creatividad en términos específicamente españoles. Términos que expresan la primacía del mundo interior sobre la realidad exterior. El «realismo» de la literatura picaresca, de la pintura de Velázquez y de Goya, nace en el fondo de un profundo desdén psicológico por la realidad. El configura los términos de un despliegue creador de la imaginación, de una realidad interior, que se transfigura en términos de pura naturaleza estética, en la figura del Lazarillo, en los personajes de *La Celestina*, en los retratos de Velázquez, poco propenso a apreciar los misterios y la belleza del paisaje, o en los grabados y pinturas «negras» de Goya.

TEORÍA DE LA MODERNIDAD

Es natural que para una teoría de la interpretación, que intente seguir los orígenes de la modernidad en la cultura occidental, la obra de Cervantes y de Velázquez se deslice en los términos del discurso y se imponga a su argumentación. Se ha descubierto en ella, en sus caracte-

² Cfr. ADOLFO MUÑOZ ALONSO: *Letteratura e filosofia di Spagna*, Editoriale Universitaria, Bari, 1968, pág. 47; Idem: *Filosofía a la intemperie*, Ed. Sala, Madrid, 1973, págs. 252 y sigs.

rísticas esenciales, «el sello de una nueva experiencia del lenguaje y las cosas»³. Para Foucault, Don Quijote no es, ni más ni menos, que «le heros de Môme». Estamos lejos de la interpretación de Maeztu, que verá en Don Quijote la conciencia de la decadencia, transfigurado literariamente antes de que esta decadencia tuviera lugar en la realidad histórica. Foucault sigue los avatares del mundo de la representación en compañía de dos creaciones dispares de la imaginación: «Las Meninas», de Velázquez, y *Don Quijote*, de Cervantes. Pero lo significativo del hecho no acaba así. Conviene recordar que el tema de su nuevo análisis estructural arranca de un texto de Borges, el último retoño de la picaresca fabulosa en suelo literario hispanoamericano, el cual, citando «cierta enciclopedia china» que ofrece una división de los animales, hace que se tambalee «nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro». El mundo de la representación está sometido a un bombardeo recíproco y confuso entre el universo de la imaginación monstruosa y de la realidad deforme y contorsionada. En compañía de Borges, llegamos al mundo de la representación de Cervantes y Velázquez y confrontamos el mundo de nuestra representación y de nuestro sistema imaginario con el mundo de la cultura ideográfica china, soñado por nosotros como un lugar privilegiado en el espacio», como la cultura «más meticulosa, más jerarquizada, la más sorda a los acontecimientos del tiempo, la más ligada al puro desarrollo de la extensión»⁴. El momento que «Las Meninas» y «Don Quijote» encarnan es fascinante como pocos. El pintor representa, con su obra, el momento culminante de la coherencia clásica entre la teoría de la representación y del lenguaje. El pintor se ha colocado a sí mismo en el cuadro y nos ofrece una situación de singular reciprocidad. De «pura reciprocidad». Estamos contemplando un cuadro desde cuyo interior a su vez un pintor nos contempla. Pero se trata de una reciprocidad que sólo en apariencia es pura y se manifiesta como tal. El maestro de la representación la maneja a su antojo, lo mismo que ocurrirá en nuestras relaciones con Don Quijote. El juego entre lo visible y lo invisible es un conjunto de medios que el artista domina y en el cual el espectador entra sólo en función de la voluntad del artista. Su mirada es un espacio geométrico ambiguo, ambigualmente alejado de la realidad que somos nosotros, indiferente a esta realidad. El espacio que el artista observa es doblemente invisible: es el espacio que constituimos nosotros, los espectadores, pero, además, un complejo de incertidumbres y elementos insinuantes. La mirada del pintor acoge, con posibilidades iguales, la presencia infinita de la multitud de espectado-

³ Cfr. MICHEL FOUCAULT: *Les Mots et les choses*, París, Gallimard, 1966, págs. 60 y sigs.

⁴ *Ibid.*, págs. 10.

res que se sienten mirados, pero también, y acaso con más misteriosa intensidad, su propio modelo. Se trata de una situación que por su naturaleza hace que los espectadores participen en la representación.

LO VISIBLE Y LO INVISIBLE

Lo visible y lo invisible, mirada del artista que capta al espectador y lo inserta en la representación, función del espejo y de la psique figurativa, función del doble y sobre todo la manera en que opera la doble función imaginaria de lo invisible, define la estructura del cuadro y existencia del artista en su actitud, implican una doble forma de invisibilidad que convierten a Velázquez en el pintor clásico que al mismo tiempo abre la era de la modernidad, constituye la representación, en la pintura, de la representación clásica, y «la definición del espacio que ella abre». Triunfo de la representación pura que en el gran artista español encuentra su expresión plenaria. Expresión que significa, por encima de todo, sin otro posible condicionamiento, lo pictórico. Triunfo de la representación, que en la idea que Ortega tiene de Velázquez es absoluta metamorfosis en términos de irrealidad. Triunfo de lo pictórico, victoria pura de la imaginación creadora. El poder creador del artista, de este artista español concretamente, estriba en «acercarse más que ningún otro pintor a la realidad» y proporcionarle «toda la gracia de lo inverosímil»⁵. Se trata de un perfeccionado procedimiento reductor de los ingredientes corpóreos de la realidad. «Así comprendemos lo que de otro modo resultaría excesivamente paradójico: que el retrato de Velázquez no es sino una variedad del irrealismo esencial de todo gran arte. Velázquez no pinta nada que no esté con el objeto cotidiano, en esta realidad que llena nuestra vida; es, por tanto, un realista. Pero de esta realidad pinta sólo unos cuantos elementos: lo estrictamente necesario para producir su fantasma, lo que tiene de pura entidad visual. En este sentido, fuerza es decir que nadie ha copiado de una realidad menos cantidad de componentes. Casi podría reducirse esta proposición a términos estadísticos. Nadie, en efecto, ha pintado un objeto con menos número de pinceladas. Velázquez es, pues, irrealista. Hacer de las cosas que nos rodean presencias impalpables, incorpóreas, no es flojo truco de prestidigitación, de desrealización. Con esto da cima Velázquez a una de las empresas más gloriosas que puede ofrecernos la historia del arte pictórico: la retracción de la pintura a la visualidad pura. *Las Meninas* vienen a ser algo así como la crítica de la pura retina. La pin-

⁵ Cfr. JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *Velázquez*, Col. Austral, Madrid, Madrid, 2.ª ed., 1970, pág. 34.

tura logra así encontrar su propia actitud ante el mundo y coincidir consigo misma»⁶.

Estamos ante la auténtica esencia de la pintura. Su absoluta visualidad. Que es tanto como decir la esencia de la cultura moderna y contemporánea. Un largo proceso de arraigar las formas de expresión cultural en términos de visualidad. El juego entre lo visible y lo invisible, entre el ojo y el espíritu, una cultura de la mirada con sólidos y fecundos asentamientos, tiene su manifestación más completa de la pintura de Velázquez, que encuentra sus propias motivaciones, sus límites, sus fines, su explicación en términos exclusivamente pictóricos. El sosiego y la alegría pura en lo pictórico. Con la exclusión de todo elemento extraño a la pintura en sí, exclusión de todo tipo de analogías, entre las que la lógica y la cultura suelen proporcionar. Se ha dicho de la pintura que es la «apariencia de la realidad». En términos más adecuados, podríamos hablar de la epifanía de la realidad mediante recursos exclusivamente pictóricos, donde los elementos visuales agotan todas sus posibilidades de sugerencia, magia y transparencia de lo real. Espíritu de absoluta modernidad, abierta con todo su ser al futuro. «Como Descartes reduce el pensamiento a racionalidad, Velázquez reduce la pintura a visualidad»⁷. Velázquez representa la verdad del ser de la pintura en su revelación más patente. La relación entre el artista y la realidad no es de otro tipo, sino visual, pictórico. Las cosas, los objetos, los personajes mismos, se difuminan, acceden a la irrealidad y destruyen toda idea real de la semejanza por identificarse con una pura dimensión pictórica. Todo elemento alegórico, simbólico y temático desaparece. Nadie ha expresado mejor esta identidad perfecta entre Velázquez y la verdad de la pintura que el poeta Francisco de Quevedo en sus versos: «Con las manchas distantes / que son verdad en él, no semejantes.» Se afirma así, por primera vez acaso en la historia del arte, la autonomía de la pintura. Es un nuevo fenómeno de captación de la realidad por la mirada que inicia de hecho el mundo moderno. Anticipación plena del universo de la mirada, de una tensión absolutamente moderna de penetrar con la vista lo inaccesible, desvelar los misterios, hacer del disimulo, la ausencia, «una fuerza extraña que constriñe al espíritu de volverse hacia lo inaccesible y a sacrificar en su conquista todo lo que posee»⁸. Un espíritu que rompe con los moldes clásicos impuestos por la cultura y la figuración renacentista, y que en el terreno de la cultura española se ha intentado perfilar en los términos de la creación barroca. El término, acuñado especialmente para la etapa más importante acaso

⁶ *Ibid.*, págs. 34-35.

⁷ *Ibid.*, pág. 43.

⁸ Cfr. JEAN STAROBINSKI: *L'Oleil vivant*, París, Guillaumard, 1961, pág. 9.

de la cultura española, no se debe prestar a equívocos. Lo barroco como concepto de modernidad de la cultura, acuñado para la terminología hispana por Eugenio d'Ors, difiere de la idea que de lo barroco posee un Wölfflin o Hauser. Pero al tema y su papel específico volveremos en otro lugar.

PERFECCIÓN ARTÍSTICA. REALIDAD Y SIGNO

En realidad, Velázquez nos proyecta de lleno en la problemática del mundo moderno, algo diferente del Renacimiento, algo que da la espalda al mundo antiguo. Su obra y su época proclaman la nueva idea de la creatividad y la inventividad. Los grandes españoles de la época, Velázquez, Lope, Cervantes, poseen plenamente esta conciencia de una creación grande por su capacidad y su despliegue. En una obra del siglo XVI, *La lozana andaluza*, de Francisco Delgado, se dice: «Todos los artífices que en este mundo trabajan desean que sus obras sean más perfectas que ninguna; obras que no jamás fuesen»⁹. Deseo de perfección, transfiguración de la realidad en verdad pictórica a través de una experiencia personal, indiferencia hacia cualquier otro tipo de consideración, psicológica, social o simbólica, que no fuese pictórica, he aquí los términos del arte de Velázquez, que son en cierto amplio sentido los términos que definen la idea de la creatividad de los grandes españoles de su época.

La realidad transfigurada en términos de perfección artística nos ofrece otra faceta culminante en Don Quijote. Culminante y también anticipadora. Según Foucault, Don Quijote representa un límite. En sus aventuras «acaban los viejos juegos de la semejanza y los signos, se anudan nuevas relaciones»¹⁰. Su aventura constituye la máxima reducción de la realidad. Reducción al lenguaje de los textos de referencia del gran libro de la cultura moderna. Estos textos de referencia son ni más ni menos que los libros de caballería. La realidad viva, interior de estos libros, estriba en su unicidad o desemejanza con todos los demás. Excluyen la similitud. Don Quijote viene a ser la proclamación de la verdad de estos libros, verdad unívoca e irrepetible. El encarna la promesa del cumplimiento del mensaje de la realidad de estos libros. «Su aventura será una descifración del mundo: un recorrido minucioso para poner de manifiesto sobre todo el haz de la tierra las figuras que muestran que los libros dicen la verdad»¹¹. Su aventura es una prueba de ello,

⁹ Cfr. J. A. MARAVALL: *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1960, págs. 70 y sigs.

¹⁰ Cfr. FOUCAULT: *Op. cit.*, págs. 60 y sigs.

¹¹ *Ibid.*

que no implica necesariamente la victoria, sino la transformación de la «realidad» en «signo». Se establece una relación inextricable entre lenguaje y cosas. «Don Quijote lee al mundo para demostrar los libros. El no se brinda a sí mismo otras pruebas que el espejo de las semejanzas»¹². El lenguaje de los libros, el lenguaje transfigurado del *libro* que es *El Quijote* pone de manifiesto la similitud de los encantamientos. Jamás la transfiguración literaria ha sido más absoluta. Jamás el triunfo de lo poético ha alcanzado límites más sutiles en la dialéctica inasequible de la escritura y la realidad. Don Quijote evade de la dimensión del espacio, y su única dimensión es la dimensión del tiempo. Todo recorrido genético en torno a la obra permanece en esto: en su entorno. En sus circunstancias, eludiendo lo profundo de su interioridad. Por esto su identidad con lo esencial del ser de España y lo español. Su dimensión temporal, que constituye un esfuerzo creador ingente de proyectarse en la intemporalidad. No es de extrañar que tras esta identidad los españoles se han afanado siempre. Los españoles y los no españoles. Desde Lord Byron hasta Turgueniev, cuya interpretación, junto con la de Unamuno, ha sido acaso entre las más fascinantes que imaginar se pueda. Hay en primer lugar una relación directa entre Cervantes, entre Don Quijote y los libros de caballería. El hecho ha dado lugar al estudio de la «elaboración genética» del *Quijote*, claramente expuesta por Menéndez Pidal, siempre lejano, por temperamento, a toda especulación «paradójica», siempre propenso a la «manera más llana y corriente»¹³. Se combate la tesis de que los libros de caballería no hubiesen tenido éxito en España debido a un llamado «abismo infranqueable» entre las «gestas castellanicas» y estos libros. Se afirmó la españolidad de *Amadís*, pese a no seguir la tradición de la antigua epopeya española. Es cierto que hubo una reacción contra ellos por ser capaces de «amargar con remordimientos la conciencia del antiguo canciller Ayala, de Juan Valdés, de Santa Teresa y de preocupar a los procuradores en las Cortes del Reino, a los moralistas, a Luis Vives y a Fray Luis de Granada». Pero la imaginación popular se sentía encendida por su espíritu, y de este clima nace el «especial propósito literario» de Cervantes, abiertamente confesado, de ofrecer una transfiguración artística del tema, sin implicaciones negativas. Lord Byron y Leon Gautier ven en ello, como algunos representantes españoles de la generación del 1898, una manera de reflejar la decadencia española. Así, Lord Byron (en su Don Juan) piensa que Cervantes arruinó el «sentimiento caballeresco español y así causó la perdición de su patria»¹⁴. En cambio, «Menéndez

¹² *Ibid.*

¹³ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL: *De Cervantes y Lope de Vega*, Colección Austral, Madrid, 1973, VII.^a págs. 14 y sigs.

¹⁴ *Ibid.*

Pelayo sostiene que Cervantes no escribió obra de antítesis a la caballería, ni de seca y prosaica negación, sino de purificación y complemento; no vino a matar un ideal, sino a transfigurarlo y enaltecerlo; cuanto había de poético, noble y humano en la caballería se incorporó en la obra nueva con más alto sentido, y de este modo *El Quijote* fue el último de los libros de caballería, el definitivo y perfecto»¹⁵.

CATHARSIS ESTÉTICA

Es curiosa la manera directa en que esta teoría de la *catbarsis* estética de Menéndez Pelayo anticipa las teorías del estructuralista Foucault en torno a la ruptura entre semejanzas y signos, a la apertura de las similitudes a la visión y el delirio en un proceso de encantamiento que va allende el lenguaje y la literatura. El encantamiento literario es a partir de este momento desbordante. Cervantes es Don Quijote y Don Quijote es Cervantes en la visión trágico-existencial de Unamuno. El trasunto literario adquiere dimensiones absolutas derramado en la verdad profunda, donde el juego entre realidad y la ficción desaparece hasta el punto que «muchas veces tenemos a un escritor por persona real y verdadera e histórica por verle de carne y hueso y a los sujetos que finge en sus ficciones no más sino por de pura fantasía, y sucede al revés, y es que estos sujetos lo son muy de veras y de toda realidad y se sirven de aquel otro que nos parece de carne y hueso para tomar ellos ser y figura ante los hombres. Y cuando despertemos todos del sueño de la vida, se han de ver a este respecto cosas muy peregrinas y se espantarán los sabios al ver qué es la verdad y qué es la mentira y cuán errados andábamos al pensar que esa quisicosa que llamamos lógica tenga valor alguno fuera de este miserable mundo en que nos tienen presos el tiempo y el espacio, tiranos del espíritu»¹⁶.

A su vez, Azorín, maestro de la prosa sobria y poco propenso a transfiguraciones de carácter existencial, ve en Don Quijote-Cervantes una encarnación permanente de lo español. Y nos habla de la dialéctica profunda realidad-ensueño, «esa mínima y perdurable antinomia que pintó Cervantes». Humana y perdurable en el carácter español que capta el mayor prosista español de nuestro siglo, la misma en la aventura del propio Cervantes en Argel y en compañía de Juan de Austria, en tantos personajes de la Castilla de hoy, en las metamorfosis pictóricas de Zuloaga. Para Azorín, la antinomia se expresa en la permanente identidad, afirmación y negación al mismo tiempo entre Cervantes y

¹⁵ *Ibid.*, pág. 16.

¹⁶ Cfr. MIGUEL DE UNAMUNO: «Vida de Don Quijote y Sancho», en *Obras Selectas*, cit., páginas 492-493.

Don Quijote. En la dificultad de colocar a Cervantes en el tiempo. El tiempo de España transfigurada. El tiempo que es tierra de España, hombres de España, aventura de España. Porque «hay quien no es nada con el Tiempo, y hay quien es mucho; hay quien sufre dolorosamente del Tiempo y hay quien conlleva el Tiempo cual una carga liviana. Cervantes debió de sufrir mucho del Tiempo; unas veces creería dominarlo y de pronto, cuando menos lo esperaba, se vería de nuevo sojuzgado por el Tiempo»¹⁷. «Los seres más sensibles se han acercado a Cervantes con sumo cuidado, con dificultad enorme. Su historia es la historia del hombre que se creía de vidrio; evitaba los encontronazos por miedo a verse reducido a añicos; dormía en los pajares, sumido hasta el cuello en la blanca paja; era agudo y discreto; había estudiado en Salamanca Derecho y Letras; encantaba a todos por sus dichos de hombre sacudido y chancero; recobró la razón; la gente, decepcionada, le seguía a todas partes, no persuadida de que el nuevo hombre, ya cuerdo, fuera el antiguo, loco chistoso; al fin, cansado, hubo de abandonar España; guerreó en Flandes. Hasta aquí la historia cervantina»¹⁸.

ESCRITURA Y COSAS

«Pero el tema vuelve a la relación entre escritura y cosas. En medio de ellas Don Quijote es un fantasma errante. Pero el lenguaje conserva siempre su poder mágico. Al contrario, a medida que transcurre la aventura del personaje, el poder del lenguaje adquiere nuevas facetas, es capaz de nuevos encantamientos. Los libros de referencia ya han dejado de ser los libros de caballería, sino la propia aventura de Don Quijote, que es ya libro. El libro *Don Quijote* encuentra—en la segunda parte—personajes que han leído la primera parte del texto y que reconocen en él, hombre real, al héroe del libro. El texto de Cervantes se repliega sobre sí mismo, se adentra en su propio espesor y se torna para sí mismo objeto de su propia narración»¹⁹. La primera parte del libro se sustituye a los libros de caballería. Es ya texto único de referencia de la segunda parte. Don Quijote ya no trata de permanecer fiel y hacer patente la verdad de la aventura de los libros de caballería, sino de permanecer fiel y hacer patente la verdad de su propia aventura. Su aventura es su libro, la verdad de su libro que escapa a su propia lectura. Este libro que es suyo ya no lo puede quemar impunemente. El mismo es un personaje transformado en libro que encierra la verdad. Entre el primero y el segundo libro, debido al poder del lenguaje, el libro de

¹⁷ Cfr. AZORÍN: *Con Cervantes*, Colección Austral, Madrid, 1968, 3.ª ed., pág. 213.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 145.

¹⁹ FOUCAULT: *Op. cit.*, pág. 62.

Don Quijote se ha hecho realidad. El momento de tránsito, el «interludio» de las dos partes es la aventura en la cueva de Montesinos. Ahí se prepara la segunda parte de la aventura. Pero es cuando Don Quijote se torna algo importante. Se torna español. Con ecos de la picaresca española, contrafigura de los romances carolingios de la primera parte. «Parodia caricaturesca» acompaña el relato antes. «Burlesca idealidad» en la segunda ²⁰. El poder representativo del lenguaje se ha enseñoreado de la realidad. La modernidad anticipadora de Cervantes está allí. Se inicia una gran ruptura con la propia idea de representación que pertenece al pasado de la cultura europea. Desde este momento, el lenguaje de representación de los libros aprisiona la realidad y rompe la vieja unidad entre palabra y mundo. Así, «*Don Quijote* es la primera obra moderna por cuanto en él se ve la razón cruel de las identidades y las diferencias hacerse mofa de los signos y las similitudes; porque el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para entrar en esta soberanía solitaria de donde no volverá a emerger, en su ser abrupto, más que en forma de literatura. Porque la semejanza entra aquí en una edad que es para ella la de la locura y la imaginación» ²¹. El hecho es importante, porque constituye por primera vez en la historia de la cultura el triunfo de la dimensión poética. No se trata de establecer—y en esto se equivoca Foucault—el emplazamiento histórico-psicológico de la locura. Sino que se trata de proclamar el triunfo absoluto de la imaginación sobre la realidad. La deflagración de la realidad se produce por encantamiento del hecho estético. La realidad se despliega en juego y espectáculo, en la representación triunfante donde los personajes cambian sus papeles y donde el autor es un singular demiurgo que maneja a placer los entresijos de la realidad y la ficción. Así conviene concebir la apertura «del espacio de un saber—como afirma Foucault—, donde, por una ruptura esencial en el mundo occidental, ya no será cuestión de similitudes, sino de identidades y de diferencias». El proceso ha sido posible por la vía de la pura representación poética, operante hasta que Don Quijote escribe su propio libro. Desde este momento su receptividad de toda escritura anterior es prácticamente nula. El personaje se introduce en su propia locura mediante la representación, para devenir, finalmente, «puro y simple personaje en el artificio de una representación» ²².

La gran edad de la modernidad de la cultura occidental se abre aquí. Ella durará siglos, mucho más de lo que pretende Foucault, que coloca su crepúsculo en Sade. No es «Juliette» la que cierra el ciclo de

²⁰ MENÉNDEZ PIDAL: *De Cervantes y Lope de Vega*, cit., pág. 48.

²¹ FOUCAULT: *Op. cit.*, pág. 62.

²² *Ibid.*, pág. 223.

la edad clásica, sino que ella se prolonga hasta tarde, a través de personajes como Madame Bovary, hasta la edad sin nombre, auténtico triunfo del deseo sobre la representación. Hay conexiones profundas entre Don Quijote y la cultura y la metafísica occidentales. La muerte del hombre y la muerte de la metafísica coincide con la edad sin nombre, crepúsculo de un mundo de la imaginación que la obra de Cervantes domina, anticipándolo, con todo su poder creador. Ahora, al cabo de su larga vigencia, acaso la locura de Don Quijote será sustituida por la locura de Ajax.

GOYA Y LO BARROCO

Semblanzas representativas inmersas en la modernidad, Velázquez y Cervantes encuentran su imagen de plenitud en la modernidad inserta en la contemporaneidad de otro genial compatriota. En Francisco de Goya y Lucientes. Uno de los grandes artistas universales de más poderosa personalidad y más desconocidos. Su obra está presente en toda la experiencia figurativa del último siglo y medio de la cultura occidental. Impresionismo, surrealismo, expresionismo, sin hablar de los supuestos de la experiencia de Picasso y del cubismo, encuentran su anticipación más sugestiva en la obra figurativa de Goya. El es, por otra parte, la plenitud de la Ilustración española, sobre la cual su genio creador proyecta la esencia completa, telúrica, anárquica de lo hispánico. Pero lo hace en términos característicos de la creación española. En la permanencia de la originalidad estética. Aquel tipo de originalidad que configura creativamente la literatura española de mejor estirpe, su misticismo en cuanto despliegue poético, sus mitos más representativos, entre los cuales destacan las figuras del «hidalgo» español y de Don Juan. Goya justifica en buena parte la integración de la más lograda creación estética española en dimensiones de lo barroco, si el barroco se acuerda entenderlo en los términos fijados por Eugenio d'Ors y no en los formulados por Wölfflin o la tradicional historia del arte. Los términos puramente estéticos en la definición del arte de Goya como figura representativa de la creatividad de su pueblo constituyen acaso una revelación más poderosa, más expresiva que en ningún otro caso. Su presencia justifica así aquella caracterología estética de las artes y letras hispánicas en que hace hincapié Madariaga²³. Al comparar la capacidad creadora de españoles, franceses e ingleses en el terreno de las artes y letras, Madariaga afirma, en forma un tanto elemental pero cier-

²³ Cfr. SALVADOR DE MADARIAGA: *Ingleses, franceses, españoles* (Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1946, 6.ª ed., págs. 245 y sigs.

ta en su formulación, que España es la más rica de las tres naciones «en materias primas del arte». Es ella la única en que «sea natural, espontánea, innata y general la actitud estética. Se trata de un potencial artístico abundante, rico, individualista, manifestación de la vida, con fuerte capacidad de improvisación». «El contraste entre el vigor del genio creador y la debilidad del talento crítico es la clave de la evolución artística española.» Goya arranca de una sensibilidad barroca, pero en su caso nos enfrentamos una vez más con la plenitud de lo pictórico, que va allende lo que d'Ors llama «confluencias significativas». Su poderosa fuerza creadora supera estas confluencias, como supera su simple reducción a una dimensión popular, hispanizante, *costumbrista* de su genio. Así lo proyecta d'Ors en unas pocas páginas esenciales sobre el gran artista que merecen nuestra especial atención. «Napoleón—escribe Eugenio d'Ors—enfrentó su destino, a la vez ecuménico y utilitario, con el destino de Goethe en una visita, con el de Alejandro Volta en un homenaje académico, con el de Goya en una guerra»²⁴. Así nos encontramos con Goya, que es ya para la conciencia de su tiempo la encarnación de la pintura, en un momento que está lejos de ser un gran momento figurativo, enfrentado a su vez con la historia contemporánea. Se trata de un artista apreciado hasta el límite extremo en su tiempo, como «pintor por antonomasia» considerado por el romanticismo, como «embriagado explorador de los mundos del delirio», que trae «a la asamblea la representación antonomástica del aquelarre» (p. 31), y que levanta, al lado de la Declaración de los Derechos del Hombre, la «Declaración de los Derechos del Monstruo». Se trata de un genio que se impone por su universalidad antes que por sus caracteres nacionales, al igual que Velázquez.

Pero se trata, en realidad, desde el punto de vista de la historiografía artística, de un gran desconocido. Ortega cuenta su propia experiencia ante el «caso» Goya. «Cada vez que veía los cuadros, grabados, dibujos de Goya me retiraba de la visión hacia los estantes de las bibliotecas. Creía estar seguro de que se habían escrito muchos libros sobre Goya. Si hay un pintor en el universo que tenga *sex-appeal* para todas las especies imaginables de autores de libros, es ciertamente Goya. El conjunto de su obra produce un efecto alcohólico sin par, alegra las pajarillas al mas ascético intelectual. La cabeza fuerte, aguda, rigurosa del genuino hombre de ciencia se siente atraída por lo que en ella hay de auténtico y constante problema, un problema acometedor de astas finas y peligrosas (los antiguos se representaban siempre un problema como algo “bicornuto”, lo veían como un toro). El ensayista se siente arrollado por el torrente de sugerencias que de sus lienzos y grabados

²⁴ EUGENIO D'ORS: *Goya y lo goyesco*, La Enciclopedia Hispánica, Valencia, 1946, pág. 11.

brotan sin cesar. El erudito parece reclamado por toda esa vida invisible del hombre Goya, que no hay razón para suponer que quedara siempre incógnita»²⁵. La sorpresa consiste en que, pese a todo esto, los estudios consagrados a Goya, que constituye «un hecho de primer orden perteneciente al destino de Occidente», son escasos aún hoy, aun después de escribir el propio Ortega su ensayo, cincuenta años después de haber escrito su célebre libro sobre el gran pintor. Y lo más significativo es el hecho de que en la obra de Goya se ha puesto de manifiesto lo «goyesco», el valor documental de su pintura con respecto a la sociedad española del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Así lo denunció d'Ors, que logra ver en Goya algo que intentábamos poner de manifiesto en Velázquez, a saber, su peculiaridad de pintor de la mirada, en cuya obra lo «goyesco», el «género chico», lo «castizo» son simple anecdotario instrumental. Goya rompe las dimensiones de su tiempo e irrumpe con fuerza en el romanticismo, en el impresionismo y en lo más original del arte de nuestro siglo. También el ser su obra, en lo figurativo, «una gran epopeya democrática» constituye una anticipación y un signo de universalidad. Universalidad justamente así formulada: «La verdadera prole de Goya no debe ser buscada en España, sino en Francia más bien, en el romanticismo de un Delacroix, en la caricatura de un Honoré Daumier, en los fastos ulteriores del romanticismo y, desde luego, en aquel Edouard Manet, cuyo nombre ya nadie separa, en el censo de la Historia del Arte, de las residencias del pintor español»²⁶.

ELEMENTOS DIONISIÁCOS

Como Velázquez, Goya es un pintor oficial de la Corte española. Pero mientras su admirado predecesor, tan admirado como Rembrandt, con el cual tantos parentescos presenta, mantiene en la pintura una serenidad de auténtica realeza, Goya es la fuente de la gran rebelión en el arte de los últimos dos siglos. Una rebelión que no cesa, pero que para un genio español como él posee su configuración máxima, no en su signo de rebeldía, sino en el sello superior de su creatividad estética. Su rebeldía ha justificado un sinnúmero de motivaciones ideológicas de su arte. Pero su arte ha logrado realizarse en sus términos últimos sólo como arte, según los criterios de una conciencia artística, hecho que

²⁵ Cfr. JOSÉ ORIEGA Y GASSET: *Goya*, Colección Austral, Madrid, 2.ª ed., 1970, págs. 28-29.

²⁶ Cfr. D'ORS: *Op. cit.*, pág. 51.

apareja su figura a las grandes figuras del arte. Velázquez, Miguel Ángel, Rembrandt, los primeros entre todos. Y en cuanto a influencia sobre las generaciones posteriores, sólo Rembrandt se le puede comparar. Si la rebelión romántica posee características similares a la suya, su dimensión de logros estéticos le es inferior. Sobre el siglo que él abre, su figura adquiere perfiles de nuevo demiurgo, gigante sin par, que intuye el gran sueño de la raza, creador de monstruos. El mundo renacentista del arte consume sus posibilidades históricas en su arte. Un nuevo mundo nace con él, cuyas anticipaciones medievales son puramente circunstanciales y anecdóticas. Se trata de un mundo radicalmente nuevo en su ser y su expresión, cuya epifanía anticipadora del arte figurativo de Goya personifica en el más alto grado.

Los elementos dionisiacos de su creación no son, sin embargo, los esenciales. Lo esencial es, en primer lugar, la espontaneidad artística de su genio figurativo. En virtud de ella, su personalidad artística, que no tiene nada de prodigioso, que tarda tiempo en madurar, no se siente ligada a la experiencia figurativa de su tiempo. Reconoce solamente tres maestros: la naturaleza, Velázquez y Rembrandt. De su experiencia romana no se siente subyugado ni por Piranese ni por Magnasco, artistas que aparentemente tratan sus temas: el sueño, los monstruos, los suplicios. «Ningún genio parece más espontáneo que el suyo. El inventa a la vez sus sueños y sus realidades, su estilo, y hasta esta fractura del curso del pincel, por la cual, aún hoy, su escritura se reconoce desde el primer golpe. Y pensar que haya hecho falta esperar cuarenta años para devenir Goya...»²⁷. Su genio crece a medida que su soledad adquiere dimensiones gigantescas. Testigo, gran testigo de la verdad, pero de la verdad expresada en términos de figuratividad, cuyo sello de novedad es inconfundible. La materia que del mejor modo nos ofrece la estructura íntima del genio de Goya la constituyen en este sentido sus dibujos. Se trata, por tanto, de una obra gigantesca que fija definitivamente la contemporaneidad de su genio. Tarde ha sido descubierta esta faceta esencial de su genio, y la totalidad de su obra está aún lejos de acceder a una edición crítica y a un catálogo completo²⁸. La clave de su técnica, de su universo figurativo, de sus modos mentales está allí, como una especie de «forma de identificación» nuestra con el gran artista. «Quien les examine de cerca debe sumergirse en su universo y llevar a cabo una especie de diálogo con ellos.»

²⁷ ANDRÉ MALRAUX: *Le triangle noir. Lactos, Goya, Saint-Just*, Ed. Gallimard, París, 1970, página 55.

²⁸ ANTON DIETERICH: *Goya: Dessins*, París, Ed. Chene, 1975, pág. 240.

Se calculan aproximadamente en 1.900 piezas integrantes la obra del pintor. Más exactamente 1.891: 688 pinturas, 290 grabados y litografías, 9 grabados según obras perdidas y 904 dibujos²⁹. Habrá que llegar a otro español, Picasso, para enfrentarse con una obra de estas proporciones. Y habrá que notar que Goya destaca como artista singular en la pintura española, donde, como observaría Ortega, el dibujo escasea. Pero Goya posee, como el mismo Ortega notara, «ilimitada amplitud de fauces, auténtico torrente temático», conciencia de universal capacidad, inaudita capacidad de combinación y de manejar secretos figurativos. Técnica prodigiosa, estilo personalísimo, consagran la madurez del artista centrada en el dibujo, plenitud de una idea que siempre le había atormentado: captar los secretos negativos de una humanidad proyectada en una realidad fantástica, dolorosa, de máscaras. Un gran precursor de las revelaciones existenciales mudas, que serán las que habrán de poblar el mundo de la contemporaneidad bajo el signo del psicoanálisis. Un dinamismo de la representación anima esta etapa importante de su arte, junto con «una libertad soberana de forma y medios»³⁰, un sentido de plenitud y alegría interior de desbordantes posibilidades. Siguiendo el camino hacia el descubrimiento de una estructura esencial de los elementos figurativos, su dibujo nace bajo el signo del color, para culminar en el punto negro, la línea escueta, rota, fruto de contrastes dinámicos, donde operan elementos convergentes procedentes de la luz, la sombra, el espacio, el tiempo. Se trata de una estructura personal que sirve para definir la singularidad del arte de Goya. Una vez más nos encontramos ante el predominio de la mirada, donde la vista se combina perfectamente con una intencionalidad artística y humana que tiene un precedente sólo en los dibujos de Miguel Angel, sobre todo en su singular escritura fílmica de los «Esclavos», y desde luego en Rembrandt, su precursor, maestro a su vez del dibujo. «Lo que él quería lo sabía y daba forma a las cosas según su voluntad. Imponía su forma a la realidad, obligando lo real a adquirir un rostro» (*Dieterich*). Combinación de realismo y surrealismo, intención caricatural, universo de máscaras, la guerra, la tauromaquia, la locura, la existencia infrahumana son el terreno en que Goya se mueve con una energía explosiva de ánimo, a cuyo servicio pone unas posibilidades de figuración infinitas. Hay una precisión fílmica en sus dibujos que le

²⁹ *Ibid.*, pág. 7.

³⁰ *Ibid.*, pág. 9.

conceden un dinamismo, un sentido de movimiento que preceden al arte de Degas, Daumier, los impresionistas o la cinematografía contemporánea o el contemporáneo arte de la comunicación. El dibujo acompaña desde siempre su arte pictórico. Lo cultiva en su juventud, lo perfecciona en los álbumes de Sanlúcar y Madrid y lo instala definitivamente en su arte con «Los caprichos», para iniciar la plenitud con los «Desastres de la guerra», seguidos de la «Tauromaquia», «Los segundos caprichos», «Los disparates», los «Cuadernos» de Burdeos. El espíritu de la Ilustración está presente en las motivaciones espirituales de su arte. Todo empieza en el juego puro, pero a medida que se avanza en su arte los elementos trágicos se insinúan, para luego instalarse en un gran despliegue de una auténtica epopeya existencial.

A través de su arte nuestro universo contemporáneo reclama sus esencias medievales. La Nueva Edad Media empieza con Goya, artista nacido, como Sade, bajo el signo de la Ilustración. Los elementos demoníacos siguen la pauta que abre el reino de la razón, se instalan en sus dominios, lo revuelven y revelan sus entrañas monstruosas. Dieterich sigue admirablemente los senderos de esta moderna utopía goyesca, con carácter de epopeya. Con los «Caprichos» se parte de la sabiduría popular y del «erotismo riguroso», se realiza una crítica social sana, donde se manifiestan los contrastes cómicos de las situaciones, pero la sinrazón ya se manifiesta, junto con el universo de la brujería y lo infernal. Pero estamos todavía en compañía de una risa sana, alegre, insolente, con las leyendas sugestivas que Goya mismo confiere a los títulos explicativos. Estamos en una especie de mundo precursor de la «Celestina», de un tragismo atenuado, donde simplemente «el universo de Goya, fundado en la primacía de la razón, parece amenazado». Las formas rompen su armonía clásica a medida que se captan las rupturas y desarmonías psicológicas, captadas con creciente tensión intencional. Luego la realidad circundante, la guerra, irrumpe en el arte de Goya. Su reflejo fiel son «Los desastres». La guerra y el terror de Fernando VII. «Comparada con la de los "Caprichos", la técnica de los "Desastres" es más sutil. Sombra y luz están tratados con un sentido delicado de los matices en los degradados. La composición es más compleja. Encontramos a menudo en los "Caprichos" una pareja de personajes en un escenario estrecho, colocados uno frente al otro como en trance de dialogar. En los "Desastres" los grupos animan el espacio, sea al aire libre o ante la muralla, con un trasfondo de paisaje. Su movimiento se desarrolla frecuentemente en una dirección; ocurre que líneas opuestas chocan entre sí o bien irrumpen desde un punto central como una explosión. Cada dibujo está cargado de acción, al punto de reventar

el papel. Goya ha renunciado casi por completo a la caricatura como medio de expresión. Ya no presenta tipos, sino seres humanos, con su individualismo de rostro múltiple. Al final del ciclo recurre al simbolismo del mundo animal, pero ya no al modo de los "Caprichos", con referencia a ciertos oficios, ciertos tipos sociales, médicos, jueces, nobles, cuando no se trataba de permanecer en las fronteras de lo humano, de lo demasiado humano, la estupidez, el orgullo, la avaricia. Se apoderaba de algunos temas más abstractos, a los cuales vestía a su manera. Así que representaba la guerra como un lobo devorador y el poder napoleónico aplastado como un buitre pelado»³¹, referencia esta última al «buitre carnívoro».

UN PRECURSOR DE GENIO

Los «Desastres» ilustran la perfección misma del arte de Goya. Perfección del arte figurativo, pero también de la representación de una nueva realidad. La nueva guerra total está allí. Nuestra edad y sus dramas profundos están prefigurados en estos singulares «sombrios presentimientos de lo que va a venir». El artista moderno es de esta forma el artista total, artista profeta por excelencia. En ello estriba por encima de todo la universalidad de Goya. En este sentido de gran fresco epopéyico de nuevas dimensiones que adquiere su obra artística. «Ya no hay ni vencedores ni vencidos, nada más que verdugos y víctimas»³². Nuestro tiempo está marcado perfectamente en la nueva escritura figurativa de Goya. Universo del arte de Goya que alcanza su perfección y plenitud con la «Tauromaquia», donde los elementos humanos existenciales, la condena de la locura colectiva, ceden su lugar a un nuevo tipo de despliegue de la composición, a un nuevo realismo de la representación y sobre todo al triunfo del movimiento. Aquí «Goya se sentía en su elemento. Utilizaba todos los registros de su talento. El gran formato le consentía poner en valor las grandes líneas de composición; las formas geométricas puras organizaban el espacio, especialmente el triángulo, el rectángulo, el paralelogramo y el círculo. Su memoria lo ayudaba a llenar el sólido armazón del conjunto con una multitud de detalles de una extrema fidelidad realista. Su maestría brillaba sobre todo en el arte con que ataba y desataba la acción dramática. El placer de recurrir a todos los recursos de la técnica es evidente.

³¹ Cfr. ANTON DIETRICH: *Op. cit.*, pág. 24.

³² *Ibid.*, pág. 25.

Sin cesar hace uso de los contrastes nuevos, claro contra oscuro, derecho opuesto a redondo, vertical a horizontal, hombre a masa humana, hombre a bestia, una bestia a otra, movimiento a inmovilidad, fuerza centrípeta a fuerza centrífuga». Hombre y bestia se yerguen uno frente a otro. Pero el enfrentamiento está allí sólo para proclamar las prerrogativas de un arte nuevo. El toro de Goya como el caballo de Velázquez son testigos de una especie de triunfo de la figuración pura, tras la cual se yergue el trío singular del genio español invocado por Goya: el Cid, Don Quijote y el toro.

El último Goya es el artista que denuncia la Inquisición, la tortura, la autocracia, la prisión. Este tema último de la prisión nos coloca, junto con Goya, ante un tema que es el tema singular de nuestro tiempo. Prefigurado en el «Panopticum», de Jeremías Bentham, actualizado hoy por Foucault tras el universo de la peste y la locura³³. Pero la prisión de Goya está poblada por hombres concretos y su intencionalidad de protesta es manifiesta. Tras esta visión del hombre están los «Sueños» del propio Goya, sus «Disparates», el mundo de lo absurdo, de la irracionalidad, a través del cual Goya hace «saltar la fortaleza de la inteligencia humana». Arte «intemporal», anticipación de una «eternidad vacía». La más familiar a nuestro tiempo entre todas «las artes» de Goya. «El hombre ya no está en el centro de la creación. El reino animal se anuncia y recobra su lugar. Los saurios devoran a los humanos. Un caballo se lleva, como trofeo de la civilización humana en su declive, a una mujer. Hay como una atmósfera del fin del mundo. La última representación ha comenzado. Tras el telón que cae se adivina la desintegración del universo. El diablo arrastra por doquier su pie truncado. El absurdo es rey» (Dieterich, pág. 41).

Bajo el signo de lo absurdo, Goya está presente en nuestro tiempo. Pero su arte pictórico no se deja encerrar en esta limitación. Su mensaje límite es la invocación figurativa de lo absurdo. Pero su plenitud es la plenitud figurativa que cubre con la fuerza de su personalidad siglo y medio de cultura moderna, donde está perfilado todo, incluso el espectro de su acabamiento. Locura y Representación, Espectáculo y Prisión, Monstruos y Verdugos, Sueños y Símbolos, todo esto emana de la pintura de Goya, «este primer gran *metteur en scène* de lo absurdo», como lo define Malraux. Pero lo absurdo es en él algo más que Espectáculo y Representación. Es metafísica y sueño, motivaciones esenciales de este gran hijo de la Ilustración que se proclamó a sí mismo racionalista y como tal desplegó las energías de su genio crítico. Metafísica y Sueño

³³ MICHEL FOUCAULT: *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Ed. Gallimard, París, 1975, página 318.

que triunfan en el triunfo de la expresión figurativa. Todo ello más a la manera de Rembrandt que a la de Miguel Angel. Testimonio absoluto de ello, la línea de sus Dibujos, como hemos intentado decir. La línea «elemento capital de su escritura», por decirlo con Malraux, línea que él «intenta captar a golpes de pesadillas, esta línea que liberara del teatro el cuerpo, la escena, el mundo, como la máscara ha liberado el rostro»³⁴. La línea que hace de Goya heredero de Rembrandt y lo coloca a su inasequible altura.

JORGE USCATESCU

O'Donnell, 11
MADRID-9

³⁴ MALRAUX: *Op. cit.*, pág. 84.